

Hegel y la novela

Discusión en torno a Hegel y el arte moderno

Iván Trujillo*

RESUMEN

La ya tradicional recepción de la *Estética* de Hegel en la edición de su discípulo Hotho es hoy en día objeto de revisión, lo cual ha puesto en entredicho el presunto antimodernismo hegeliano en materia de arte. A partir de un cuidadoso análisis y de una autenticación de las lecciones sobre estética impartidas por Hegel en Berlín, Annemarie Gethmann-Siefert muestra las preferencias artísticas de Hegel en su predilección por la ópera de Rossini en música, por los holandeses en el caso de la pintura y por el *Diván occidental-oriental* de Goethe, en poesía. Sin embargo, tal revisión no puede desconocer una escueta, sumaria y harto negativa referencia de Hegel a la novela moderna, sea en el caso de los restrictivos comentarios sobre el *Don Quijote* de Cervantes, sea en el caso de los lapidarios juicios sobre el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, sea, finalmente, tal y como lo ha mostrado Philippe Lacoue-Labarthe, en el caso de la condena al inmoralismo de *Lucinde* de Friedrich Schlegel.

Palabras clave

Hegel • estética • arte • novela • modernidad

Hegel and the novel: A discussion on Hegel and modern art

ABSTRACT

The traditional reception of Hegel's *Aesthetics*, in the edition of his disciple Hotho, is currently being revised and has raised doubts over an alleged Hegelian anti-modernism in relation to art. On the basis of a careful examination and authentication of Hegel's Ber-

* Doctor (c) en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte Universidad de Chile. Profesor de Filosofía del Arte Departamento de Filosofía y Humanidades Universidad Alberto Hurtado. E-mail: itrujill@uahurtado.cl. El presente escrito constituye el segundo avance de investigación en torno a la recepción contemporánea de la *Estética* de Hegel vinculada al postestructuralismo. Como tal, tiene lugar en el marco más amplio del proyecto de investigación titulado "La historicidad del arte. Crítica a la recepción contemporánea de la estética de Hegel" (Fondecyt N° 1060104).

lin lectures on aesthetics, Annemarie Gethmann-Siefert made apparent Hegel's artistic preferences; his predilection for Rossini's opera in music, Dutch painting and Goethe's *West-Eastern Divan* in poetry. Yet such a revision cannot forget brief, summary and rather negative remarks by Hegel on the modern novel, be they his restrictive comments on Cervantes' *Don Quixote*, his damning assessment of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* or, finally, as it has been pointed out by Philippe Lacoue-Labarthe, his condemnation of Friedrich Schlegel's *Lucinde* as immoral.

Keywords

Hegel • aesthetics • art • novel • modernity

I.

Para mostrar que Hegel no sólo no había desechado de su estética el contenido de la vida cotidiana y la prosa de la vida ordinaria, sino que hacía de ello su tema favorito, Annemarie Gethmann-Siefert presenta varios ejemplos sobre la predilección de Hegel por expresiones artísticas modernas (Gethmann-Siefert 1997:49-88). La ópera de Rossini antes que Mozart en el caso de la música, la pintura de género holandesa antes que la pintura italiana en el caso de la pintura, el *Diván occidental-oriental* de Goethe antes que su *Fausto* en el caso de la poesía. De esta manera, Gethmann-Siefert le salía al paso a las motivaciones estético-políticas de los tempranos discípulos de Hegel quienes, llevados por motivos nacionalistas, afirmaban el clasicismo de Hegel sobre la base de que su tesis del fin del arte debía afectar al arte moderno y no a un arte, como el germano, entendido como el heredero del arte clásico.

Entre los ejemplos suministrados por Gethmann-Siefert, nos interesamos aquí por lo que atañe a la poesía: al hecho de que Hegel vea en el *Diván* el mayor éxito poético de Goethe y no ya en su *Fausto*. Esto entraña una diferencia de orientación y de acento entre lo que Hegel afirma en sus cursos a fines de la segunda década del siglo XIX. Tal es el caso del escrito de Victor von Kehler (1826) de reciente aparición, y la versión de la *Estética* de Hegel de Heinrich Gustav Hotho, el discípulo que logró hacer de su versión de las lecciones sobre la estética 'la' *Estética* de Hegel por más de un siglo y medio.¹ En efecto, en Hegel (1989) Hegel considera al *Fausto* antes que al *Diván* como el mayor éxito poético de Goethe, calificándolo como la 'tragedia filosófica absoluta', poniéndolo en la línea de un renacimiento del espíritu germano ajeno a la debilidad nacional representada por el cosmopolitismo del *Diván*. Y dado que en Hegel (1989) no se puede desoír totalmente lo que Hegel piensa sobre este último, puede al menos proceder a

¹ Ambas "Estéticas" de Hegel tienen traducción al español. La primera, la de Kehler, en Hegel (2006). La segunda, de Hotho, en Hegel (1989).

secundarizarlo, situándolo más acá de las grandes obras, es decir, detrás del *Fausto*. Pero en verdad, según Gethmann-Siefert, el *Diván* va a constituir para Hegel

una nueva perspectiva para el arte, la de superar la vacuidad de la interioridad romántica en el 'humor objetivo'. Esta nueva vía abierta por el *Diván* nos permite acceder poéticamente a una cultura extraña, en el humor objetivo, habitando serenamente junto a las cosas de este mundo, y confrontarla con la nuestra para enfrentar la posibilidad de una experiencia de otra naturaleza. (Gethmann-Siefert 1997:81)

Se trata, entonces, de una nueva vía abierta por Goethe. Pero, no sin una vía abierta también en Goethe: un Goethe más viejo que habrá que distinguir del más joven, habiendo ya pasado sus años de aprendizaje.

En efecto, esta superación de la vacuidad romántica consiste en llevar el aspecto romántico de la interioridad subjetiva a un mundo con el cual ella se confronta, a un mundo extraño cuya experiencia pueda transformarla y no obstante permanecer serena. En Hegel (2006), habiendo contrastado la intimidad occidental, romántica, con la serena y dichosa intimidad de Oriente,² Hegel va a decir:

al comparar las canciones tempranas de Goethe con las de su vejez, reconocemos [su] distinto carácter: la serenidad, la alegría verbal de la representación, el sentimiento, los ha añadido solo más tarde; el *Diván occidental-oriental* muestra que ahí estaba ya tocado por el espíritu oriental; es inagotable en imágenes, rebosante de alegría, seguridad, despreocupación, incluso en polémica con las relaciones sociales, frente a la multitud. (Hegel 2006:237)

Gethmann-Siefert va a indicar en el paso al Goethe viejo una nueva situación del poema lírico, cargado de un carácter épico, asociando una situación objetiva a un sentimiento. Antes que un lirismo tardío que queda en segundo lugar con respecto a las grandes obras, el *Diván* de Goethe constituye para Hegel la cima de la poesía en la medida en que, como 'diván' (como poema oriental), "encuentra su carácter épico en medio de la poesía lírica" (Gethmann-Siefert 1997:83); vale decir, es capaz de articular en el plano del sentimiento vital la epopeya, que es la significación global de los poemas nacionales (Hegel 2006:463). El *Diván* de Goethe, entonces, va a representar "la verdadera oportunidad de la epopeya moderna" (Gethmann-Siefert 1997:83).

² Esto, en la sección sobre la forma artística simbólica. Hegel viene de hablar del panteísmo oriental, del dominio de lo Uno, en el que el poeta oriental mantiene una serena intimidad con los objetos, mientras que "la intimidad occidental, romántica, está más sumida en sí misma, tiende a ser más melancólica, privada de libertad, desdichada, dependiente, sin dejar de ser subjetiva, egoísta, sentimental" (Hegel 2006:237).

Habrá, sin duda, un tipo de arte que no represente esa verdadera oportunidad para Hegel. Lo más probable es que lo sea la novela, aunque Gethmann-Siefert ni siquiera la mencione en este momento ni en ningún otro momento del texto que venimos citando.³ Se comprende, hasta cierto punto, puesto que las críticas recaen aquí sobre el antihegelianismo de sus discípulos, es decir, de los hegelianos mismos. No se trata ya, como suele hacerse, de una controversia que concierna directamente a la relación de Hegel con Friedrich Schlegel o con el temprano romanticismo. Ni tampoco de una controversia con Goethe, que aquí sobre todo aparece como imputable al anticosmopolitismo de los hegelianos nacionalistas. Sin embargo, en la medida en que aquí se trata de la relación de Hegel con Goethe, con el Goethe cosmopolita, con el viejo poeta lírico de la epopeya, no se trata entonces de la relación con el Goethe más joven, el novelista del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Y si la novela, como dice Hegel (2006), es el “*epos* moderno” (Hegel 2006:505), entonces el Goethe de Hegel considerado por Gethmann-Siefert habrá de ser ese poeta lírico que le ha brindado su “verdadera oportunidad” a la “epopeya moderna” (Gethmann-Siefert 1997:83).

En cierto sentido, puede decirse que aquí de lo único que se habla es de la novela, o de lo único que no se habla. Cuestión que no es extraña a Hegel mismo en la medida en que, cuando se refiere a ella, lo hace de manera escueta y sumaria,⁴ como pasándola por alto, casi evit ndola, casi por el lado, al sesgo; o por encima, casi aplast ndola, como si no fuera digna de elevación alguna, o sólo objeto de un muy inmediato relevo.⁵ Esto, como veremos, s  es posible desprenderlo sin mucha dificultad de lo dicho en Hegel

³ Otra cosa habría que decir del prólogo a Hegel (2006) realizado por Gethmann-Siefert junto a Karsten Berr. Viniendo de haber consignado el estatus problemático del drama moderno para Hegel (lo que incluye a la novela), en cuanto a que se trata de un arte cuya característica no es ya la belleza; descartando que ello mismo signifique que un tal tipo de arte habría de ser superado en el camino hacia una nueva belleza (tal el interés de los tempranos discípulos de Hegel); estableciendo que lo que est  en juego es “algo propio de un fenómeno más amplio y altamente relevante por lo que hace al sentido histórico del arte” (Hegel 2006:42); Gethmann-Siefert y Berr procederán a señalar (de una manera indirecta, quizás invenciblemente indirecta, pero explícita) que el *Diván* de Goethe est  cumpliendo la función asignada a la novela. “En la belleza de esa poesía se logra el despertar de la ‘receptividad’ para con lo lejano y ajeno. Por eso Hegel, en las lecciones, destaca al *Diván* como punto culminante de un arte que es bello y a la vez reflexivo (ejemplo del ‘humor objetivo’); al igual que la canción, el *Diván* aporta una forma bella y, al igual que la novela, proporciona tanto el trasfondo histórico como la objetividad de un mundo (frente al arte romántico, limitado a la interioridad subjetiva), permitiendo que este pueda ser experimentado poéticamente como contraste del propio mundo histórico” (Hegel 2006:42).

⁴ Hay que tener presente que en la “Parte especial” o del “Sistema de las artes singulares”, de Hegel (2006) y de Hegel (1989), respectivamente, es a la poesía a lo que se le brinda el mayor espacio, espacio en el cual la novela (y las novelas, en la época de Hegel ya hay varias) prácticamente no tiene espacio.

⁵ En la segunda parte de este trabajo consignaremos una interpretación del estatus de la novela en Hegel a partir de este muy sumario relevo, interpretación que trabaja en el sesgo de la traducción francesa (y de la interpretación) de la palabra *Aufhebung* y su movimiento como *relève*. Adelantamos aquí solamente que, desde el punto de vista de lo dicho por Gethmann-Siefert y Berr a propósito del interés por recibir un nuevo arte por parte de los discípulos de Hegel sobre la base de una indefectible superación del arte moderno (cfr. Nota 9), esta otra interpretación podría ser otra forma de querer ver venir al arte.

(1989), entonces quizá también, y acaso de una manera diferente, se pueda hasta cierto punto afirmar en Hegel (2006). De manera que cabe la posibilidad de que, en lo que se refiera a Hegel, se pueda hablar tanto más de la novela cuanto menos se habla. Lo que incluye asimismo aquí, si bien más indirectamente, ciertos aspectos poéticos del *Diván* de Goethe que lo alejan de la forma artística de la novela moderna. En el texto de Gethmann-Siefert estos aspectos no dejan de señalarse. Incluso, tienen allí su rendimiento hermenéutico. Esto que decimos tiene que ver, por ejemplo, con la inscripción hegeliana del *Diván* de Goethe en la forma artística simbólica, precisamente en su fase más subjetiva. Más arriba indicábamos, citando a Hegel (2006), que Hegel hace de la novela el *epos* moderno. Muy cerca de esto, tan sólo una página después, justo pasando del “Epos” a la “Poesía lírica”,⁶ Hegel habla de Goethe diciendo, entre otras cosas: “Vida poética interior, que todo lo capta poéticamente: [poesía como] espejo en su interior y espejo del mundo externo” (Hegel 2006:507). El poeta lírico capta el mundo interiormente. No se mantiene retraído en sí, sino que se haya simbólicamente ligado al mundo. Lazo subjetivo pero simbólico. No humor subjetivo, vacío de contenido y de objetividad, como en la interioridad romántica, sino humor objetivo, sentimiento volcado en el objeto. Como en la cultura oriental, sólo que no fuera de Occidente. O en Alemania. Como comenta Gethmann-Siefert:

La visión del mundo oriental se opone a la visión germánica, e incluso la sobrepasa por su capacidad de habitar ‘serenamente junto a las cosas’, por su capacidad de simbolizar el sentido a través de las cosas y la mantención de una manera de ver el mundo. Esta ‘serenidad objetiva’ hace aparecer (como Hegel lo ha mostrado para la pintura de género y la naturaleza muerta holandesa), la interioridad romántica como una manera estrecha de ver el mundo. La concentración sobre la interioridad subjetiva en el arte no necesariamente le otorga su forma más completa. Puede ser sobrepasada por la representación de una relación con el mundo, que es tan subjetiva e interior como objetiva y anclada en el mundo, y que es simbólicamente presentada en la representación artística. (Gethmann-Siefert 1997:84)

Esta estrechez romántica no hace experiencia, no es transformadora, no es poética, porque carece de intimación objetiva. Mantenerse todavía en cierto punto en la forma artística simbólica, equivale simplemente a no dejarse confinar en la subjetividad, sin contrapeso o sin contraparte, propia de ciertas formas álgidas del arte romántico. Y esto no sólo atañe a quienes, como los discípulos de Hegel, se oponen al cosmopolitismo de Goethe (y de Hegel mismo), sino también al arte romántico, al que todavía mantiene retenido al aún joven Goethe del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cuya jovialidad, o juventud oriental, recién vino a desplegarse cuando viejo, en el *Diván*.

⁶ En la “Parte especial” correspondiente a la sección “Poesía”.

Desde entonces habría que poder disociar la crítica al arte romántico de la crítica al anticospolitismo y centrarse en la crítica hegeliana a la forma del arte. Sin poder detenernos aquí en lo que podría conectar al Goethe maduro de la forma artística simbólica con una ideología estética que se defiende simbólicamente de la moderna pérdida de la experiencia,⁷ establezcamos que lo que va a entender Hegel por cierta pérdida de experiencia relacionada con el arte, corre para este con el *epos* moderno. Tal el caso, por ejemplo, si no ejemplar, de la novela de Goethe, su *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. En efecto, viniendo Hegel de hablar sobre *Don Quijote* y la disolución de la caballería, dice lo siguiente:

A cierta distancia, a este carácter general se suma la *novela*. La novela también tiene por objeto a un caballero, el cual, sin embargo, no se propone fines fantásticos sino fines vulgares de la vida común. Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y solo se convierte en fantástico mediante [la] vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. [Surgen] dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero. El joven es ese caballero con semejante fin infinito, y los derechos que han de respetarse, las relaciones civiles, los toma ante todo como barrera para su fin infinito; se le aparece un mundo encantado, terrible, que se le opone como injusticia y contra el cual ha de enfrentar su fin. Esta lucha obtiene su verdadero significado de que, por otro lado, se trata de *años de aprendizaje*, tal como lo expresa Goethe. El final de esos años de aprendizaje es cuando el héroe ha aprendido a fondo, [de modo] que está alcanzado el fin. El héroe de novela ha conquistado a la doncella, es su esposa, es un hombre como otros. Obtiene un empleo o administra sus bienes; el mundo le parecía un *philisterium* y él mismo se convierte ahora en un filisteo como los demás. Su mujer puede ser una mujer buena y bella, [pero] mirándola bien es como las demás. Se inmiscuye [el] gobierno de la casa y ahí la novela se interrumpe, llegan los niños y la gran modorra. Por tanto, [la novela es una] corrección de lo fantástico. (Hegel 2006:359, 361; traducción parcialmente modificada)

Todo el elogio y el reconocimiento otorgado al poético *Diván*, no podría dejar de recibir desde aquí su mayor contraste. Mientras que la cotidianidad, la objetividad del mundo, la prosa de la vida, hallan en el *Diván* de Goethe la más palmaria prueba de que Hegel no hace más que promover el goce por el arte moderno, la novela, aquí reflejada en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, no mueve a goce alguno, salvo al humor

⁷ Así en Paul de Man. Al respecto, remitimos a nuestro trabajo “Hegel y la desilusión de la historia. En torno a Paul de Man y la tesis del fin del arte” (Trujillo 2007).

o al ambiguo placer del sarcasmo. Desde entonces, se verifica cierto corto circuito en la continuidad que Gethmann-Siefert hacía ver entre el elogio a la pintura holandesa y el elogio a Goethe por su *Diván*. En el trecho más breve que conduce de la novela, cuyo emblema es aquí el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, al elogio de la pintura holandesa, la relación entre el arte y la prosa de la vida será sancionada sin apelación alguna.⁸ Esta sanción de la novela, cuyo estatuto ético, estético u otro, depende en gran medida de lo que en Hegel mismo tenga lugar como tal o cual cosa, se constituye en una confrontación de su contenido con la experiencia histórica, en el sentido de sancionar el modo en que la ficción se relaciona con aquella. Como en toda su estética, Hegel se conduce, por un lado, procediendo a no separar el arte de la vida (como se sabe, según un modo clásico en el que ha realizado su concepto) y, por otro, a aquilatar hasta qué punto en dicho lazo el arte ha claudicado ante una vida enteramente prosaica (como se sabe, tal el modo romántico de discurrir del concepto del arte desde el cristianismo hasta la época moderna). Dicho de otra manera: cuando el contenido hace aparecer la plena adecuación del héroe a la vida prosaica, lo poético parece quedarse sin recursos y en calidad de residuo ilusorio. Ahora bien, este juicio, aparentemente tan lapidario que se deja caer aquí sobre Goethe, viene precedido de un juicio sobre la comicidad hasta la ridiculidad en *El Quijote* de Cervantes. De manera tal que de este a la novela moderna, vista aquí desde el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, la descomposición del carácter romántico no ha hecho más que acentuarse. Entonces, sería erróneo querer ver aquí sólo un juicio crítico. Se trata, indefectiblemente, de la desintegración del arte. Y si esta desintegración no atañe solamente ni a una sola forma artística ni a un solo tipo de arte dentro de ella, la verdad es que, al menos en lo que respecta a su estatus como arte, hay cosas que para Hegel ya no lo son. Que para Hegel pueda haber un arte ya-no-bello, “cuya característica no es ya la belleza, sino la expresión de una situación histórica (como sucede ya en el retrato [en la pintura], y también en la epopeya moderna [en la poesía]: la novela, y que en el drama (tal el caso de Schiller) llega a la exposición explícita de la fealdad”,⁹ no significa que no pueda ya no haber arte, entendiéndose por supuesto al arte bello no solamente en relación opuesta con lo feo. La cuestión es que si la presencia de un arte ya-no-bello puede indicar “algo propio de un fenómeno más amplio y altamente relevante por lo que hace al sentido histórico del arte” (Hegel 2006:42), tal como por ejemplo para Hegel es lo que modernamente traducen los dramas de Schiller, entonces habrá que preguntarse qué puede indicar de amplio y altamente relevante el hecho de que algo que hay como arte no sea ya arte. Ahora bien, y esto es lo que particularmente nos interesa en el presente artículo, si es cierto que esto que Hegel tiene a la vista no

⁸ En el mismo libro en el que se encuentra el texto de Gethmann-Siefert que hemos venido comentando, un artículo de Jean-Marie Paul titulado “Le *Wilhelm Meisters* de Goethe: Le roman et la prose dans *l’Esthétique* de Hegel” llama la atención precisamente sobre esta diferencia. Este trabajo está hecho en relación con Hegel (1989). Ver Paul (1997:193-215).

⁹ En el “Prólogo” de Berr y Gethmann-Siefert. Ver Hegel (2006:41).

comporta visión decadentista alguna del arte en general, de la que habría que esperar, como hegeliano o poshegeliano, ver venir de nuevo, finalmente o por fin, al arte, no es menos cierto que para Hegel el no-arte que se puede hacer presente históricamente en todas las formas artísticas románticas en la medida en que dependen históricamente de un concepto acuñado sobre todo en la forma artística clásica, se hace presente con efectos más desintegradores para su concepto en el caso de la poesía más que en la pintura, y dentro de la poesía, en el caso de la novela antes que en el poema lírico. Ejemplo de lo primero es que, como ya hemos indicado, mientras en la pintura holandesa de género se puede perfectamente admirar el talento subjetivo del artista al captar tan verdadera y correctamente los objetos, o la destreza del artista para captar la fugacidad de un instante, ambas precisamente en el momento en que los temas de la vida prosaica pasan a ser los objetos del arte y “el círculo del arte se extiende al infinito”,¹⁰ cuando se ha pasado a la parte enteramente subjetiva del arte romántico, es decir, al humor, “se acaba con el arte” (Hegel 2006:367). Ejemplo de lo segundo es el ya dado del Goethe, quien en el poema lírico alcanza poéticamente (es decir, simbólicamente) lo que, salvo con humor (o sarcasmo), se puede tratar todavía como arte en el Goethe de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Mirado en términos de género poético (si bien con los alcances filosóficos con los que los aborda Hegel), que el tardío poema lírico goethiano resulte ser una verdadera oportunidad para la epopeya moderna, significa que es capaz de cumplir las expectativas del *epos* de mejor manera que la novela si esta es sobre todo (aunque no únicamente) la encarnación de una tal epopeya. En el momento en que Hegel considera el *epos*, en Hegel (2006), al momento de la “Subdivisión de la poesía”,¹¹ la novela en su conjunto va a ser objeto de una caracterización nuevamente escueta, todavía con una implícita referencia a la novela de formación (al *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Sin embargo, al estar precedida por la consideración sobre el *epos*, este se presenta como un contexto desde el cual se pueden, por contraste, deducir más aspectos. En efecto, en el contexto en que Hegel establece que el *epos* es una síntesis entre lo externo y lo interno, un espíritu particularizado (autóctono), el mundo de un pueblo; “*epos* originario” como algo que surge en una época en que un pueblo sale de su inconsciencia, donde “el espíritu se siente con el poder para producir un mundo propio y en él saberse además como en algo autóctono” (Hegel 2006:485), Hegel también comienza a anticipar el espacio del surgimiento de lo contrario:

¹⁰ Tomando en consideración ciertas secciones en Hegel (2006), se ha pasado de “La acción” a “Lo prosaico y subjetivo” dentro de “La forma artística romántica”, es decir, justo después de considerar a *Don Quijote* y hacer la escueta y lapidaria consideración sobre la novela.

¹¹ En Hegel (2006:479-545) habría que tener en cuenta en esta subdivisión de la poesía en tres, cuya sucesión es *epos*, poesía lírica y poesía dramática, que se trata, como dice Szondi, de una serie clasicista de los géneros poéticos “deducida de la historia de la literatura griega”, y que no ha tomado en cuenta otra serie, “anticlasicista” (drama, lírica y epopeya), que el temprano romanticismo afirmaba en la perspectiva de una sucesión de la literatura antigua a la moderna (cfr. Szondi 2005:106).

Posteriormente surgirá una circunstancia ordenada, legal, donde las determinaciones de lo justo y lo ético valen para sí, son afianzadas, conservan necesidad exterior sin [tocar] el ánimo del individuo, donde las mismas grandes y sustanciales determinaciones no parecen pertenecer ya a lo particular, y donde las mismas, por el otro lado, han llegado a la costumbre, de manera que las referencias a este respecto no mantienen ninguna vitalidad peculiar, donde todo el círculo de objetos se ve rebajado a medios que ya no consideramos como vivientes, sino que precisamente como herramientas muertas. (Hegel 2006:483)

Se entiende, desde entonces, que en las epopeyas modernas no se pueda ya representar esa articulación característica del *epos* originario entre el poeta y su pueblo, por la cual este no deja de ser el creador de dicha representación. Más bien, el poeta llega a la representación como si no hubiese estado en ella. Contenido y forma entran en oposición. “En las epopeyas modernas tenemos una determinada representación prosaica, actos, acciones, acontecimientos; llega entonces el poeta y [les] confiere una forma peculiar. [Al hacerlo surge una] oposición entre contenido y forma” (Hegel 2006:489). Hegel va a insistir en que en el *epos* todo es producto del poeta y que, cuando el poeta es dirigido por lo histórico, lo que hay es un desequilibrio. Esta producción, además, es la que le da la autonomía a la obra y su todo unitario. Al mostrarse como un todo, como un todo épico, el *epos* está lejos de ser una amalgama de cosas variadas “dotadas de un tono común” (Hegel 2006:491). Y si no se puede decir que el *epos* es un todo fijo o tan firme, no se trata “como dice el señor Friedrich von Schlegel, de que el [*epos*] habría podido continuar sin fin” (Hegel 2006:491). Probablemente, Hegel le salga al paso aquí a lo que en Schlegel conduce del *epos* a la novela, y no precisamente a una novela concebida como epopeya subjetiva, cuestión también de ‘tono’.¹² Va a decir Hegel, al culminar la parte concerniente al *epos*:

[Nuestro] *epos* moderno [es] la novela. El héroe de una novela no puede ser el héroe de un *epos*, pues en lo romántico lo ético y lo legal se han convertido en relaciones estables; en este mundo estable, al individuo como tal solo le queda la particularidad, su formación, y [el esfuerzo] por alcanzarla, por llegar a ser conforme a ella. Lo que él está abocado a hacer es su propia subjetividad. (Hegel 2006:505)

¹² En efecto, Szondi en el texto ya citado, va a hacer notar que mientras Hegel sigue el orden clasicista que le da prioridad a la tragedia, Schlegel encumbra el modo épico en su forma moderna de manifestación, la novela, por encima de la tragedia. Caracterizando además a la novela como forma de subjetividad objetivada o epopeya subjetiva-objetiva, se opone a la “tesis ampliamente difundida en tiempos de Goethe que más tarde Hegel amurallará en el sistema, a saber, que la novela es una epopeya subjetiva” (Szondi 2005:107). Ahora bien, según Szondi, Schlegel también logra superar la poética de los géneros a través de *tonalidades*. Los géneros dan paso a la noción de forma y donde la forma épica, como forma subjetiva-objetiva (para Hegel incluso lo épico es una forma sintética), es la que tiene mayor ventaja, pues proyecta, más allá de los griegos, una mezcla que implica una relativización de las diferencias de género.

El héroe de la novela no puede ser el héroe de un *epos*, porque en el *epos* el sujeto no depende de su voluntad, de su esfuerzo, sino de lo que procediendo de él le sale al paso. Ni el retorno de Odiseo, ni la cólera de Aquiles dependen de las acciones de ambos, sino de contingencias exteriores que intervienen, de lo que resulta. Va a decir Hegel inmediatamente: “Son las cosas las que han pasado así, como en una novela [*novellenartig*]” (Hegel 2006:493). Intentando seguir este giro, se podría decir de una forma paradójica lo siguiente: mientras el fin subjetivo en el *epos* acontece como en una novela, en el *epos* moderno, en la novela (de formación), el fin subjetivo no acontece como en una novela. Y no acontece así porque en la novela de formación la subjetividad o el retorno moderno de Odiseo se concibe abstractamente, como un esfuerzo de formación que parece depender del sujeto mismo, allí donde lo que debería depender de él, como lo ético, ha sido ya previamente institucionalizado en el orden civil. Epopeya, por tanto, sólo subjetiva, de un héroe a quien lo único que le queda es subjetivarse en el camino de su propia adaptación.

Vista así la novela, se entiende que Hegel no quiera concederle un espacio mayor que lo que *poéticamente* ella ofrece. Si ella es un *epos*, entonces ella modernamente no puede ofrecer lo que, antiguamente, un *epos* sí podía ofrecer. Y entre las cosas que sí puede ofrecer, además de las cosas ya dichas, esta: una verdadera relación épica, la que está hecha a base de un fin común (un pueblo) en cuyo interior también se hallan un individuo, un fin general y un fin subjetivo. Que, en el caso de Goethe, sea un poema lírico el que modernamente pueda cumplir mejor este designio épico, no querría decir sino que una poética intimación con el objeto exterior indica una posibilidad de experiencia subjetiva que la novela de formación no sería capaz de producir, precisamente porque su héroe se ha abocado, en sus años de aprendizaje, a hacer su propia subjetividad.

Se entiende, entonces, que en cierta medida Hegel haya pasado por alto la novela. Pero ¿qué significa aquí pasar por alto algo que el fragmento 216 de los *Fragmentos de Ateneo* señala como “tendencia de una época”? “La Revolución francesa, la ‘Doctrina de la ciencia’ de Fichte y el ‘Wilhelm Meisters’ de Goethe son las grandes tendencias de nuestra época” (Portales y Onetto 2005:113).¹³

¹³ Añadamos lo que se dice en el *Diálogo sobre la poesía* de Friedrich Schlegel a propósito del *Wilhelm Meisters*. Habla Marcos: “Tres de sus cualidades me parecen las más grandes y las más admirables. En primer lugar, que la individualidad que se manifiesta allí esté repartida entre varios personajes y se refracte en diferentes direcciones. En segundo lugar, que reine allí el espíritu antiguo en todas partes reconocible bajo el velo moderno, por poco conocimiento que se tenga de la obra. Esta amplia combinación abre, por otra parte, una perspectiva totalmente nueva, infinita, sobre lo que parece ser la tarea suprema de toda poesía [*Dichtkunst*]: la armonía de lo clásico y lo romántico. Lo tercero es que la obra, que es realmente una, indivisible, es, al mismo tiempo, en un cierto sentido, doble. Expresaría quizá más claramente mi pensamiento diciendo: la obra está compuesta en dos tiempos, en dos momentos creadores, a partir de dos Ideas. La primera era solamente aquella de una novela de artista, pero luego la obra, sorprendida por la tendencia de su género, sobrepasa ampliamente su intención primera, y añade la doctrina de una formación del arte de vivir, que llega a ser el genio del conjunto. Una dualidad impresionante es visible en las dos obras que, de todo el arte romántico, tiene la mayor cantidad de arte y de inteligencia: Hamlet y Don Quijote. Pero Shakespeare y Cervantes tuvieron, cada uno, su cima,

II.

Ante la escasez de espacio concedido a la novela, más arriba habíamos planteado la posibilidad de que Hegel proceda a su muy inmediato relevo. Inquietud esta que bien podría estar emparentada con ese interés por recibir un nuevo arte sobre la base de su clara superación, tal y como acontecía con los discípulos de Hegel. En lo que sigue del presente trabajo, si es que de lo que se trata es de una cierta forma de querer ver venir al arte sobre la base del muy sumario relevo de la novela moderna, ese querer ver venir se daría a expensas de lo que, mediante ese relevo, Hegel se propone. Se trata nuevamente de la novela, pero esta vez no ya de la relación de Hegel con el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, sino de su relación con *Lucinde* de Friedrich Schlegel. A Hegel, en este caso, ni siquiera se le va a ver tomándose a la novela con humor, pues para él, como va a señalar Philippe Lacoue-Labarthe, la *Lucinde* va a ser un ejemplo de lo peor. Lo que, para este filósofo francés, se puede explicar del modo que sigue.

En un escrito titulado “L'imprésentable”, Lacoue-Labarthe (1975) examina e interpreta la posición que tiene *Lucinde* en el texto de Hegel. Primero, en Hegel (1989). Enseguida, en *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, del que cita la traducción en francés *Principes de la philosophie du droit*.¹⁴ Se trata de examinar, de cuatro alusiones no explícitas a *Lucinde*, dos de ellas. Y esto, a sabiendas de que la *Lucinde* “no es una referencia hegeliana”, por lo que en este caso se está “en plena insignificancia” (Lacoue-Labarthe 1975:56). En verdad, comparado con esto, las alusiones al *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe es todo lo que uno necesitaba para saber lo que Hegel piensa sobre la novela. Como tales, constituyen una indicación expresa de que Hegel se está refiriendo a la novela, lo que aquí, sin duda, no sucede. De manera que, ahora más que antes, lo que aparece pasándose por alto recibe su confirmación acaso más extrema, más radical, y por eso también, más sistemática. Tal es el supuesto del estudio que ahora enfrentamos.

En efecto, es la discreción misma lo que aquí se interroga (entiéndase: discreción literaria). Supuesto el carácter sistemático y la exhaustividad del pensamiento de Hegel, el carácter no sistemático de estas alusiones no quiere decir que se trate de algo simplemente accidental o fortuito. Algo se tramaría aquí sobre la literatura en complicidad con este ‘evitamiento’. Tal es el hilo conductor de este estudio de Lacoue-Labarthe: la cuestión de la literatura, y de la filosofía.

En cuanto a la primera alusión, en la *Estética*, es decir en Hegel (1989), la posición de la *Lucinde*: nombrada de pasada “en el ‘momento’ más decisivo de la articulación histórica, es decir también sistemático, entre el arte clásico y el arte romántico” (Lacoue-

desde donde, para terminar, es preciso reconocer que decayeron un poco. Es porque cada una de sus obras es un nuevo individuo y forma un género [*Gattung*] que son los únicos con los cuales se puede comparar a Goethe” (Lacoue-Labarthe 1978:336).

¹⁴ Lacoue-Labarthe cita Hegel (1944) y que modifica un poco a veces. En cuanto a Hegel (1955), Lacoue-Labarthe cita la traducción en francés Hegel (1940), que también modifica.

Labarthe 1975:56). Se trata del paso al cristianismo, a la religión revelada, dentro de la cual el arte logra sobrevivir no obstante su relevo (*relève*), o la *Aufhebung* del arte.¹⁵ Lograría sobrevivir porque “la disolución del arte clásico representa de derecho, sino de hecho, la disolución del arte en general” (Lacoue-Labarthe 1975:57). Ahora bien, para que aquello que sucede en el propio dominio del arte clásico suceda también después de él, tras él, requiere que de algún modo su disolución se repita, que se repita pero ya sin él, papel reservado a Roma, más allá de la comedia griega, en la sátira romana. “En resumen, no hay más que *una* disolución propiamente dicha del arte, que la disolución romántica deberá sin duda *efectuar*, pero que se limitará en cualquier caso a repetir (incluso a parodiar) y a *precipitar* por degradación” (Lacoue-Labarthe 1975:57). De Roma al romanticismo y a *la roman*, de la sátira romana a la *satura* (mezcla) de la novela, se precipitaría el fin del arte; precipitación de una y la misma disolución clásica como disolución final del arte romántico por repetición. ¿Y el arte simbólico? A falta de estricta identificación entre el contenido y la forma, no se puede separar o disolver lo que no está unido más que por afinidad y analogía. Sólo una guerra, un conflicto brutal entre los lados, una guerra entre los antiguos y los nuevos dioses, es lo que rige el paso del arte simbólico al arte clásico, dentro del cual la tragedia se encargará de figurarlo o transfigurararlo.

Más arriba habíamos insinuado, a propósito de las series poéticas, la centralidad de la tragedia para Hegel. Lacoue-Labarthe dice aquí:

La tragedia es, en efecto, más propiamente la (re)presentación, la *Darstellung*, de la teomaquia (en que se instaura el arte griego): relevo si se quiere, reflejado o reflexivo (abisal) del ‘arte’ simbólico. Y de hecho, porque ella no tiene otro contenido (ni incluso otra definición) que el ‘conflicto entre los antiguos y los nuevos dioses’, porque (re)presenta el relevo, que asegura el arte, de lo simbólico –de todas las formas, peligrosamente evasivas e *inasibles* de la afinidad y de la analogía que se trata de ‘romper’ en provecho de la unidad, dialectizable y dialectizante, de la separación y de la identificación– porque, dicho de otra manera, ‘hace hablar’ (significar) a las estatuas del arte clásico y da el Logos a la piedra o al sentido que surge de la piedra, la tragedia es quizás *inasignable*, no pertenece quizás, en última instancia, al arte mismo, sino que más bien determina y destina a la filosofía como tal (su dialogismo y su dialéctica). (Lacoue-Labarthe 1975:87)

Habrá que preguntarse más adelante por el sentido de esta transfiguración trágica, precisamente en la medida en que como tragedia moderna, como drama, ella habrá dejado atrás la insubstancial subjetividad de la novela. En todo caso, se le podría seguir el

¹⁵ Es necesario tomar en cuenta esta traducción de la palabra, y del concepto, *Aufhebung*, que en el contexto de la filosofía francesa se le debe, hasta lo que sabemos, a Jacques Derrida.

desarrollo, y el retorno, a esta separación simbólica, más allá del arte clásico hasta la forma artística romántica. Esta vez, como la hostilidad de un arte que, tras la serena inquietud de la disolución clásica, se ha vuelto cada vez más hostil, signado como está por el principio de la subjetividad, desde el cristianismo hasta la época moderna o, más ampliamente, desde la arquitectura a la poesía o, también, desde el símbolo al signo.¹⁶ Pero esto no nos concierne aquí expresamente, salvo para anotar el hecho, al que todavía habrá que volver, de que allí donde se afirma un arte simbólico, si bien en la fase final del mismo (caso del *Diván* de Goethe), no se ha realizado otra cosa que contener hasta cierto punto el signo de su disolución. Y esto, analógicamente o, lo que es lo mismo, simbólicamente o, lo que es casi lo mismo, poéticamente. Pero volvamos a la posición de la *Lucinde*.

La *Lucinde* o, más exactamente, como lo va a destacar Lacoue-Labarthe, ‘su época’, aparecerá en un contexto consagrado a Schiller. Se trata de un comentario crítico pero al mismo tiempo comprensivo de un poema de Schiller en el que este ataca al cristianismo (“Los dioses de Grecia”), tras lo cual se dejará caer una escueta alusión a ‘la *Lucinde*’ amalgamada a *La guerre des dieux* de Parny. Todo consistirá, en definitiva, en indicar un aura de disolución moral. El pasaje es el siguiente:

En otro género atacaba Parny, llamado por sus logradas elegías el Tíbulo francés, al cristianismo en su extenso poema de diez cantos, una especie de epopeya, *La guerre des dieux*, a fin de ridiculizar las representaciones cristianas mediante la broma y la comicidad, con un uso abiertamente frívolo del *Witz* (*mit offener Frivolität des Witzes*), pero con creatividad y espíritu (*Geist*). Pero estas chanzas no deben pasar de la ligereza desenfrenada, y de la licenciocidad no debe hacerse santidad y suprema excelencia (el desarreglo moral, la mala conducta, *die Liederlichkeit*), como en la época de la *Lucinde* de Friedrich von Schlegel. (Lacoue-Labarthe 1975:59)¹⁷

Con tres motivos Lacoue-Labarthe enfrenta este pasaje. En resumen: primero, la denegación de la *Lucinde* (su ‘*épokhé* deliberada’) forma parte del privilegio indiscutible otorgado a Schiller. Este mismo, como un ‘personaje hegeliano’, con un inmenso papel teórico dentro de la filosofía del arte. Segundo, Schiller como la ilustración de un arte filosófico, de una contradicción cuya negatividad está en la línea de la *transfiguración* filosófica del arte. Tercero, el subjetivismo como inmoralismo. Detengámonos entonces en algunos rasgos del segundo motivo que comunican con el tercero la relación, en el romanticismo (no del arte romántico o de la forma artística romántica según Hegel, sino de los románticos), de la novela, la sátira y el subjetivismo.

¹⁶ Hemos intentado hacer este recorrido interpretativo de Hegel (1989) en Trujillo, *Arte y hostilidad. Hegel y los modernos* (de próxima aparición).

¹⁷ Cfr. también Hegel (1989:374), que nos ha servido de referencia.

Parny y los románticos corresponderían a lo peor de este momento; a lo que, un poco antes, al comienzo de estas consideraciones, Hegel habría señalado como lo que “no ha podido hacer época” (Hegel 1989:372). Lo que estaría vinculado con la sátira romana.¹⁸ Lo que se deja entender por ironía romántica y que Hegel llama *humor subjetivo* sería lo que pone en relación de parentesco a Roma y a Jena. Aunque nunca diga nada, Hegel “no ignora la reivindicación romántica de la romanidad” (Lacoue-Labarthe 1975:61). Tal reivindicación es la que conecta la teoría trascendental schlegeliana de los géneros poéticos con la novela como “género de la mezcla (*satura*) de todos los géneros” (Lacoue-Labarthe 1975:61), haciendo con ello imposible la poética misma de los géneros, lo que, por otra parte, podría explicar por qué Hegel hace coincidir la disolución final del arte con la novela. “Pues, cualesquiera sea la versión que él brinda de lo novelesco (y fácilmente se podría mostrar que ella no deja de tener relación con la teoría schlegeliana), Hegel hace obviamente de la novela –y de la novela ‘carnavalesca’ o ‘cómica’, del *Quijote* en particular– el momento determinante de la disolución ‘final’ del arte” (Lacoue-Labarthe 1975:61). Resulta interesante poder constatar que frente a los ya exiguos pasajes que posee la novela en *Kehler* a través del emblemático caso del *Wilhelm Meisters Lerjahre*, el *Don Quijote* de Cervantes, es mencionado apenas, y justo antes de aquel, como si el humor subjetivo con el cual se acaba el arte correspondiera más a la obra de Cervantes que a la novela de Goethe, como si lo irrecuperable del novelista Goethe pudiera ser recuperable como poeta lírico de la epopeya. En todo caso, tanto en Hegel (2006) como en Hegel (1989), la novela parece no ser otra cosa que una forma de arte que testimonia una convicta adhesión estética a la disolución moderna del sujeto.

En este sentido, para Lacoue-Labarthe el humor subjetivo o la ironía romántica es un inmoralismo, cruce del reproche moral y del reproche estético. Es su carácter no artístico el que aparece produciendo la inmoralidad de los románticos. Lo que sucede es que cuando el arte se vuelve contra sí mismo:

arrastra, en su encarnizamiento, ‘autonegador’ (como dice Schlegel), toda la substancialidad que le daba cuerpo y contenido (la religión y lo divino, la moral, la ley, lo serio de la existencia, etc.) y que lo destinaba y lo disponía a su relevo en la religión (revelada) y la filosofía. Pero, por otra parte también, al disolverse a sí mismo en su propia iniciativa, por así decirlo, al reivindicar la disolución hasta el punto de proponer de ello la teoría –y una teoría práctica que, en sí misma, va hasta a objetar la teoría como tal e implicar, en una generalización *ab-soluta* del arte, el sujeto (subjetivo) y su real [*réel*], que es *el todo*– el ‘arte romántico’, incluso en el mejor de los casos (Solger), no accede a

¹⁸ Con este no haber hecho época se puede leer “La jeune fille qui succède aux Muses” de Jean-Luc Nancy, momento quizás de *desoeuvrement* o espaciamiento del arte en la *Fenomenología del espíritu* entre la religión del arte y la religión revelada. Ver Nancy (2001:84-85).

la verdad de la disolución, es decir, a la verdad especulativa, reconciliadora, de la negatividad *determinada*. (Lacoue-Labarthe 1975:64)

Paso a la segunda alusión de *Lucinde*. Se trata de una alusión aun más discreta (literariamente). Encuentro del reproche moral con su justificación. Contra el alegato en favor del amor libre fuera de matrimonio. La *Lucinde* fue, desde su publicación (1800), objeto de escándalo. La época de 'la *Lucinde*', de 'la *Lucinde*', es la época de Friedrich Schlegel, de la novela y del inmoralismo, del impudor. *Lucinde* como "autobiografía erótico-intelectual" (Lacoue-Labarthe 1975:90).¹⁹ El reproche vertido en los *Principios de la filosofía del derecho* de Hegel, pese a lo absolutamente puntual de esta referencia, ya no constituye para Lacoue-Labarthe sólo una 'ilustración', ni menos una simple crispación de Hegel. Intenta sobre todo mostrar la trabazón indisoluble entre estética y moral en Hegel, haciendo incluso depender a esta de aquella, por lo que sería totalmente descaminado que partiéramos de la base de que podemos separar a una de la otra, para enseguida quedarnos con lo que nos interesa. Sin embargo, dada la densidad filosófica que en no pocos momentos alcanzan estos pasajes (incluida la red de referencias que la soportan y con las cuales trabaja), sería mucho peor intentar dilucidarlo todo en un solo texto. Procederemos entonces a enfocar los problemas más que a desarrollarlos. Y esto, sobre todo porque Lacoue-Labarthe se dedica a desentrañar las implicancias estéticas más generales ofrecidas por el pensamiento de Hegel a partir del problema en cuestión. Lo que nos interesa, ante todo, es echar luz sobre la problemática de la novela que aquí nos concierne.

En el agregado del § 164 del texto de los *Principios de la filosofía del derecho*, dice al comienzo: "Friedrich von Schlegel en *Lucinda* y un imitador suyo [Friedrich Schleiermacher] en *Cartas anónimas* (Lübeck y Leipzig 1800) han afirmado que la ceremonia de matrimonio es superflua y una formalidad que podría ser dejada de lado porque lo sustancial del amor es que puede incluso perder valor por esa solemnidad" (Hegel 2004:170). Se trata en el caso de Hegel de defender la sustancialidad del matrimonio. Y la defensa de esta está asociada a la distribución de roles como "diferenciación especulativa de la feminidad y de la masculinidad" (Lacoue-Labarthe 1975:67). Ahora bien, esta diferenciación se apoya sobre una hermenéutica de la tragedia de Antígona en tanto que estructuradora del orden ético. Lo que estaría en juego en esta diferenciación especulativa "es nada menos que la posibilidad de lo filosófico como tal" (Lacoue-Labarthe 1975:67-68). Lo que depende de lo que pueda ser una 'simbólica' (en el sentido más general), vale decir, una simbólica según la cual las cosas naturales valen en cuanto son manifestación de una interioridad o una espiritualidad que ellas expresan. Es a través de un concepto general del simbolismo que se zanja estéticamente (en Hegel 1989) "el problema de la oposición entre el ideal del arte y la naturaleza" (Lacoue-Labarthe 1975:68).

¹⁹ Paul de Man ha abordado la *Lucinde* desde un punto de vista retórico no reflexivo (cfr. De Man 1998:231-260).

Habrá que tomar en cuenta esto, sobre todo para lo que se va a decir enseguida. Mientras tanto, esta cuestión aparece así: la *Lucinde*, es al (re)presentar (*Darstellung*) la insumisión al matrimonio, que puede llegar a ser un escándalo para lo especulativo. Y si el escándalo moral recubre (esencialmente) un escándalo estético, la cuestión consiste en saber “cuál relación ‘simbólica’ exacta sostiene [*entretient*, dialoga] el matrimonio con, digamos, la obra de arte” (Lacoue-Labarthe 1975:68). Dicho de otra manera: es como arte que *Lucinde* comparece aquí para hablar mal del matrimonio. Y si llamando el matrimonio a lo especulativo y no a la obra de arte lo hace apelando a la tragedia (“se deja [re]presentar en el dia-logismo trágico”, Lacoue-Labarthe 1975:69), es porque su lenguaje moviliza el orden ético y sanciona la diferencia matrimonial. De algún modo, la (re)presentación trágica ya no (re)presenta. Y esta no (re)presentación en la (re)presentación es lo que asegura la diferencia. “El matrimonio no es la unión, todavía menos la fusión. Lo que él sanciona, es el consentimiento a (la unión como) la diferencia” (Lacoue-Labarthe 1975:69). La unión, la fusión, es la mujer.

Desde que “ella es lo espiritual que se mantiene en la unidad” (Lacoue-Labarthe 1975:69), ella *figura* la unión de lo espiritual y lo sensible, la obra de arte. Una joven virgen, no esposa. En la tragedia (re)presenta la parte estética (Antígona).²⁰ La belleza es femenina, en cierto sentido, cada vez más cerca de *Lucinde*, de la *posición* que ella tenga o no tenga, del posible *desarreglo de género*, de su posible atentado al *pudor*.

Mientras esto no suceda, el pudor es lo que corresponde a la esencia del arte. Indicación estética a propósito de la escultura clásica: “la belleza sensible no constituye el fin último que persigue la escultura” (Lacoue-Labarthe 1975:71; cita de Hegel 1989). Su traducción: “la belleza es la manifestación o la (re)presentación, la *Darstellung* sensible de lo espiritual y de la interioridad” (Lacoue-Labarthe 1975:71). O así: la belleza es cierta vestimenta transparente que vela la desnudez, lo espiritual mismo. ¿Cómo esta diferencia sutil entre lo desnudo y lo velado llega a cruzar la diferencia sexual? “Es el reparto [*partage*], con respecto al pudor, entre masculinidad y feminidad” (Lacoue-Labarthe 1975:71). ¿En qué consiste este reparto? En que si el arte griego dejó a las figuras masculinas estar desnudas y a las femeninas no, entonces en la desnudez femenina destaca la belleza sensible mientras que en la masculina no es verdaderamente sensible. La mujer es más sensible y menos espiritual que el hombre hasta que no se viste. O hasta que, por pudor, es sustraída a la mirada. El pudor es lo que, velando, hace que un hombre “se deje atravesar por la diferencia entre lo que es y lo que debe ser, y ‘rechace’ [*refoule*] o ‘reprima’ [*réprime*] en él la animalidad” (Lacoue-Labarthe 1975:72). Luego, es la mujer, como “necesidad del pudor” (Lacoue-Labarthe 1975:72) lo que la destina a un cierto retorno a la animalidad; lo que quiere decir, al deseo. A diferencia del hombre, el reparto

²⁰ Condición de Antígona “que soporta contradictoriamente todo el conflicto ético de la conyugalidad (ideal) generalizada en que se abisma, esta vez, la bella totalidad ética y se engendra, pero sin procreación ni parto que no sea ya pasado en la idealidad, algo como la palabra filosófica” (Lacoue-Labarthe 1975:69).

del pudor es reparto en el deseo. Luego, el deseo masculino como deseo espiritual es homosexual (o sin-mujer). ¿Qué es entonces lo bello? Es velamiento de lo sensible. Por lo tanto, también, es develamiento de lo espiritual. Siendo el hombre “siempre (ya) lo espiritual”, siendo la mujer, por otro lado, “siempre (todavía) lo sensible”, entonces es en el pudor femenino (velamiento/develamiento) que “se define lo bello y se figura la obra de arte –la figura” (Lacoue-Labarthe 1975:74). En consecuencia, es el pudor el que “figura la figura: velo sensible lanzado sobre lo sensible, negación de la negación de lo espiritual, por donde lo espiritual comienza a aparecer - El arte mismo” (Lacoue-Labarthe 1975:74).

En la medida en que siempre hay necesidad de develamiento, una lógica de la figuración, una simbolización que nunca pierde el juego de la afinidad y la analogía, una lógica de la (re)presentación, es un ficcionamiento general o una simbólica general. La mujer, desde entonces, es ese desarreglo de-generado, siempre de-formante; una cierta verdad de lo sensible que ella habrá siempre representado, “que no está más allá de lo sensible, que no se *verifica* en la trans-figuración y no se (re)presenta en la (re)presentación absoluta. Sino en la *ficción*, en la (re)presentación como ficción” (Lacoue-Labarthe 1975:85). Brevemente, tiene que haber la *Lucinde* para rechazarla.

Para concluir, digamos lo siguiente: la relación de Hegel con la novela parece no hacerse esperar, sobre todo cuando habla a discreción. Sin duda, habrá que considerar más a fondo la afinidad con el pensamiento especulativo que Hegel le concede a la poesía, en particular ese *ficcionar poético* (*das poetische Schaffen und Bilden*) que, sin lugar o espacio, hace de la ‘línea de reparto’ de la manifestación y del pensamiento, del exterior y del interior. Puede que esta línea de reparto sea, como *Mittelpunkt*, ese espaciamiento del punto que jamás puede ser puesto en línea. Ni estética, ni éticamente. Pero esto solo será tema de un próximo avance.

Recibido octubre 2008
Aceptado diciembre 2008

Referencias bibliográficas

- Berr, Karsten, Annemarie Gethmann-Siefert, 2006. “Prólogo”. En G. W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: Abada Editores, 7-44.
- De Man, Paul, 1998. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- Gethmann-Siefert, Annemarie, 1997. “Art et quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique”. En Véronique Fabbri, Jean Louis Vieillard-Baron, coords. *Esthétique de Hegel*. Paris: L’Harmattan, 49-88.
- Hegel, G. W. F., 1940. *Principes de la philosophie du droit*. Paris: Gallimard.
- , 1944. *Esthétique*. Paris: Aubier. Tr. de S. Jankélévitch.
- , 1955. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Hamburg: F. Meiner, “Phil. Bibliothek”.

- _____, 1989. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- _____, 2004. *Principios de la filosofía del derecho*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____, 2006. *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: Abada Editores.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1975. "L'imprésentable". *Poétique: Littérature et philosophie Mêlées*, N° 21.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy, 1978. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Nancy, Jean-Luc, 2001. *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Paul, Jean-Marie, 1997. "Le *Wilhelm Meisters* de Goethe: Le roman et la prose dans *l'Esthétique* de Hegel". En Véronique Fabbri, Jean Louis Vieillard-Baron, coords. *Esthétique de Hegel*. Paris: L'Harmattan, 193-215.
- Portales, Gonzalo, Brenno Onetto, 2005. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Santiago: Intemperie-Palinodia.
- Szondi, Peter, 2005. *Poética y filosofía de la historia*. Vol. II. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- Trujillo, Iván, 2007. "Hegel y la desilusión de la historia. En torno a Paul de Man y la tesis del fin del arte". *Persona y Sociedad*, Vol. XXI, N° 3, 91-107.
- _____, (de próxima aparición). *Arte y hostilidad. Hegel y los modernos*. Santiago: Palinodia.