



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO



FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"

GÉNESIS DEL CONCEPTO DE GENIO ROMÁNTICO EN NOVALIS

Tesis para obtener el Grado de

Licenciada en Filosofía

Presenta

Alejandra Paz González

Asesor:

Doctor en Filosofía Emiliano José Mendoza Solís

Morelia, Michoacán.

Febrero 2017

A MIS PADRES

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a mi asesor por su paciencia y apoyo, por seguir adelante sin importar el tiempo que se demoró la conclusión de este proyecto y compartir su conocimiento.

A mi madre Alicia, por su apoyo incondicional, gracias por su esfuerzo y amor, sin ella no estaría en el camino en que me encuentro, a mi padre Ramiro, mi hermana Valeria y a mi sobrinita Romi que con su alegría nos da fuerza para seguir adelante.

A mi familia por estar siempre conmigo, a mis abuelos, tíos, primos, a la Nonna gran mujer que me ha enseñado los detalles de la vida. Mis tíos Eduardo, Carlos, Annette, a quienes admiro y me han apoyado dando siempre su tiempo y consejos, a mis tías Fernanda y Belinda, por impulsarme a continuar mis proyectos, a mis primos Leo, Isabella y Javier, a toda la familia que aunque estén lejos o cerca siento su presencia.

A mis amigos que son un pilar fundamental en mi vida, gracias por su invaluable amistad y cariño que siempre será correspondido, gracias por todas esas experiencias inolvidables y aprendizajes que compartimos en este recorrido de la carrera y la vida, siempre estarán presentes en mi vida y contarán con mi apoyo, Brenda, Metzner, Adri, Vero, Salvador, Erving y Curro, y a todos los que me han brindado su amistad les agradezco. A Ulises gracias por tu cariño, amor y dedicación; por estar y recorrer un mismo camino, siempre superando las pequeñas cosas que se cruzan.

También quiero dar las gracias a todos mis maestros quienes tienen mi admiración y respeto, agradezco todo el apoyo y el tiempo que me brindaron. Al Dr. Alfonso Villa, Pineda, Toscano, Vieyra, Cristina, Eduardo, Briseño, Emiliano, Raúl, Carlos Bustamante, Cristal y a los que no he mencionado, gracias por compartir sus conocimientos y enseñarnos a ser personas.

Extiendo mi gratitud para todas las personas que estuvieron de alguna manera en mi andar.

*El que no es capaz de emplear una idea ajena como propia y una idea propia
como ajena, no es un verdadero sabio.*

Novalis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Presentación, justificación y obras a tratar en el trabajo.....	1
Capítulo I: LA MODERNIDAD Y EL ROMANTICISMO	5
A. Modernidad y Romanticismo, una vista general de la época.....	5
B. Acontecer de un Genio	15
Capítulo II: EL GENIO ROMÁNTICO EN KANT Y SCHOPENHAUER.....	21
A. El arte, lo bello y el genio en Kant	22
B. El genio en Schopenhauer	27
Capítulo III: EL GENIO EN NOVALIS	33
El concepto de genio en el romanticismo: Novalis.....	33
A. Formación	47
B. Imaginación	56
CONCLUSIÓN.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	70

GÉNESIS DEL CONCEPTO DE GENIO ROMÁNTICO EN NOVALIS

RESUMEN

La siguiente investigación es una reflexión sobre el concepto de Genio en la época romántica. Apoyándonos en bibliografía de autores conocedores del romanticismo, tomaremos uno de los múltiples caminos que existen para poder comprender este concepto; el poeta Novalis será el autor principal y a partir del cual se desarrollará la tesis destacando los siguientes puntos: presentaremos de manera general lo que es la modernidad y el romanticismo, en qué punto de la historia se ubica y una introducción a nuestro autor; después se expondrá de manera breve a dos autores fundamentales para el desarrollo del concepto de genio que son Kant y Schopenhauer; filósofos a quienes les interesa desarrollar, cada uno a su manera y en su época, la importancia y características que conforman al genio; para finalizar con dos elementos relevantes que integran al genio como son la facultad de imaginación y el concepto de formación. Esta reflexión nos acercará a la idea que tenía el poeta Novalis del concepto de genio, que podrá ser apreciado en su poesía.

ABSTRACT

The present research is a reflection about the Genius concept in the romantic age. Based on bibliography of experts authors of romanticism we will take one of the many ways that exist in order to understand this concept; the poet Novalis will be the main author and from which will be developed highlighting the following points: we will introduce in a general manner what is the romanticism, at what point in the story is located and an introduction to our author, after that we will be exposed briefly two fundamental authors for the development of the genius concept, this authors are Kant and Schopenhauer; philosophers who are interested in developing, each one in their own way and in their time, the importance and features that make up the genius; finally we will develop two relevant concepts that integrate genius as are the imagination faculty and the training concept. This reflection will bring us closer to the idea that Novalis had of genius that is expressed in his poetry.

PALABRAS CLAVE: Genio, Naturaleza, Libertad, Imaginación, Formación.

INTRODUCCIÓN

Presentación, justificación y obras a tratar en el trabajo

El Romanticismo fue una época que significó una ruptura con la tradición, es difícil tratar de definir esta etapa de la historia; algunos autores y expertos en el tema como Octavio Paz y Rüdiger Safranski, entre otros, han tratado de comprender el significado de su carácter revolucionario y su interés por obtener una libertad auténtica. En esta época, que inició a finales del siglo XVIII, intervienen personajes importantes que marcan un cambio en todos los ámbitos. En la obra *Las raíces del romanticismo*, Isaiah Berlin advierte sobre la dificultad de definir un tema tan complejo y heterogéneo como lo es el romanticismo; Paz menciona que es una época donde surge una moral, una erótica y una política, aparte de ser un movimiento literario: “Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir y viajar. Una manera de vivir y una manera de morir”.¹

Por otra parte, Paolo D’Angelo introduce a la estética del romanticismo afirmando que el romanticismo no fue solamente el nacimiento de una sensibilidad, la aceptación y difusión de una gama de sentimientos distinta a la tradicional, sino también una filosofía y, por lo tanto, una estética.

El romanticismo ha sido clasificado dentro de la historia como romanticismo temprano y romanticismo tardío. Este trabajo estará centrado en el romanticismo temprano alemán, al que pertenece Novalis, poeta y pensador, base para la construcción romántica. Para enfrentarnos a algunas obras de Novalis es necesario sumergirnos un poco en su época. Entre sus escritos (conformada por fragmentos, dos novelas inconclusas y poemas) podemos encontrar una filosofía. Entendemos a la filosofía como la reflexión y crítica de problemas fundamentales que surgen del ser humano y lo afectan.

¹ Octavio Paz, *Obras completas I*. Galaxia Gutenberg (Barcelona: Círculo de lectores), 1999, 91.

Este trabajo se basará en la época romántica, como movimiento filosófico-cultural. Schlegel afirmó que el romanticismo no sólo era o se proponía la disolución y la mezcla de géneros literarios, sino que por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y la ironía, buscaba una fusión entre la vida y la poesía. Abierto el panorama histórico, es necesario precisar sobre qué se centra la presente investigación, siendo así una reflexión sobre un concepto que permite recrear el mundo: el Genio. Cada concepto nos remite a otros conceptos, no sólo en sus conexiones actuales, también en su historia y su devenir; el concepto es conocimiento y siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación; el concepto a tratar en este trabajo nos remite a otros conceptos no menos importantes como son: la imaginación, la formación, la ironía, la naturaleza, de tal modo que estas relaciones ayuden a comprender de manera clara lo que es el concepto de genio en Novalis.

Podemos anticipar que el genio como tal, es una acumulación de sentido, encuentra su camino y solidez filosófica a partir de Kant; tendremos en cuenta que esta idea no surge de la nada, la idea de genio tiene antecedentes desde Platón²; los románticos toman este concepto de Kant. Pero lo interesante es rescatar este tema por la actualidad que tuvo en su tiempo. Considero que un poeta como Novalis tiene dentro de su poesía una filosofía que lo caracteriza; en el arte, en este caso en la poesía, es donde puede darse la unión entre la poesía y la filosofía; ahí es el lugar donde el genio puede expresarse y develar la verdad.

La hipótesis central en este trabajo consiste en mostrar que en lo evocado poéticamente por Novalis podemos encontrar el concepto filosófico de genio. Algunos de los lugares en que aparece expuesta la relevancia del genio es en su novela *Enrique de Ofterdingen*³ donde podemos encontrar el camino o la esencia que se recorre para la formación de un genio, al igual que en su obra *Granos de polen* donde se encuentran ideas más explícitas de lo que es ser genio junto con

² No tocaremos en este trabajo todos los antecedentes, sino desde donde aparece el concepto genio que es, como lo dijimos anteriormente, en Kant.

³ Novalis, *Himnos de la noche–Enrique de Ofterdingen*. Trad. E. Barjau, (Barcelona: RBA, 1999).

algunos conceptos que van de la mano con él como son la imaginación, la ironía, la verdad, la naturaleza, entre otros.

De esta manera, a partir de la información bibliográfica de conocedores de la época romántica como Isaiah Berlin, Octavio Paz, Rüdiger Safranski, entre otros, intentaré recoger algunas ideas de lo que se ha dicho sobre el genio y su concepto en el romanticismo, para después elaborar un análisis del concepto filosófico de genio a partir de las obras que considero importantes de Novalis para este tema tales como: *Granos de polen* (1798), *Himnos a la noche* (1800), *Enrique de Ofterdingen* (1802).⁴ Intentaré aproximarme a una definición o a los elementos que constituyen al genio romántico, para esto será necesario retomar otros conceptos como ironía, imaginación, formación, naturaleza y libertad, todos ellos esenciales para su comprensión.

Este trabajo se presentará en tres capítulos principales: en la primera parte encontraremos los antecedentes del Romanticismo, así como la presentación del autor tratado en este trabajo; en el segundo capítulo se expondrán brevemente las ideas de los filósofos Kant y Schopenhauer acerca del genio, pensadores fundamentales para poder comprender el concepto de Genio romántico. Igualmente se presentarán conceptos como naturaleza, libertad e ironía, en relación al romanticismo y al poeta Novalis de una manera general para a partir de ellos acercarnos a lo esencial del concepto a tratar; por último, en el tercer capítulo, se abordarán los principales conceptos que son centrales en el genio: la imaginación y la formación. Se expondrá parte del pensamiento de Novalis referente a la formación, como el recorrido que hace posible el surgimiento del genio. Al igual que la facultad de imaginación, uno de los aspectos principales en el genio: sólo la imaginación, considerada como facultad absolutamente productiva, despeja el acceso a la verdad⁵. Así, con apoyo de la Novela *Enrique de Ofterdingen*, presentaré lo que significan para Novalis estos conceptos en relación al genio, para poder

⁴ Las obras mencionadas de Novalis están en orden cronológico de acuerdo a como fueron escritas por el poeta y no por su publicación.

⁵ Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), 90.

concluir con la cuestión de si existe o no una filosofía acerca del concepto de genio en su poesía.

Capítulo I: LA MODERNIDAD Y EL ROMANTICISMO

*El acto de saltar sobre sí mismo es por doquier el más alto,
el punto originario, la génesis de la vida.
Novalis.*

A. Modernidad y Romanticismo, una vista general de la época

Es complicado tratar de definir de manera única a la modernidad; no es una de sus características ser homogénea, así que realizaré sólo una pequeña introducción a la época tomando como base la idea que expone Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo*, donde expresa, entre otras cosas, que la modernidad es una *pasión crítica*.⁶ La modernidad es un concepto occidental que tiene su comienzo a finales del siglo XVIII, es una tradición polémica ya que está hecha de interrupciones, y en cada ruptura se da paso al comienzo de una nueva tradición. La modernidad es sinónimo de crítica ya que la razón crítica se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo, así que también se identifica con el cambio, dando pie a nuestra *conciencia histórica*.

Podemos concebir a la modernidad como la conciencia del mundo en sentido planetario y filosófico, entendiendo el mundo como las diferentes formas del ser humano de instalarse en el espacio y tiempo (necesarios para actuar y pensar). Oliver Kozlarek nos dice sobre la modernidad: “Entendiendo la época moderna como tiempo de las imágenes del mundo no solamente significa que la modernidad construye sus propias imágenes del mundo, sino que lo hace de manera consciente”⁷. La modernidad se encarga de redefinir nuestra relación con el mundo, la relación del hombre con la naturaleza. La conciencia del mundo tematiza la distinción entre el orden natural y el orden social⁸: el hombre construye el sentido del mundo, crea una segunda naturaleza que llamamos cultura.

⁶ Paz Octavio, *Obras completas I*. Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores (Barcelona: 1999), 20.

⁷ Oliver Kozlarek, *Modernidad, crítica y humanismo* (México: Silla Vacía, 2015), 21.

⁸ Oliver Kozlarek, *Modernidad, crítica y humanismo*, 21.

Nosotros dotamos de sentido al mundo, lo que se necesita es escuchar al mundo primero y no alejarnos en otros mundos que han sido creados por nosotros mismos. Hablamos de modernidad cuando empezamos a problematizar el tema de conciencia del mundo. La modernidad es una teoría unificadora humano-mundo, quizás no exista aún una unión total pero existe la esperanza de la comunión. La esperanza es el principio que permite acercarnos al mundo. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, la desaloja sólo para un instante después ceder el sitio a otra tradición, que será otra manifestación momentánea de la actualidad.

Desde sus inicios esta edad constituye una pasión crítica: la modernidad es autodestrucción creadora⁹; lo moderno es una tradición constituida de interrupciones, y en cada una de esas rupturas hay un comienzo. Se caracteriza por su novedad y heterogeneidad, fundando su propia tradición. Modernidad es una crítica del pasado inmediato, la razón crítica es nuestro principio rector, también existe una crítica de sí misma. El arte moderno no es sólo hijo de la edad crítica sino que también es crítico de sí mismo.

Sólo hasta la edad moderna el poeta se da cuenta de la naturaleza desenfrenada y contradictoria de la siguiente idea: escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente; agregando la noción de la crítica “dentro” de la creación poética. La sensibilidad de los prerrománticos se convierte en la pasión de los románticos, sólo hasta ellos el cuerpo comienza a hablar, y el lenguaje que habla es el de los sueños, los símbolos y metáforas, en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y lo sublime con lo obscuro. Ese lenguaje es el de la poesía, por eso Novalis cree que la poesía viene a interrumpir el curso ordinario de nuestra vida, casi lo mismo que el sueño, para que podamos así renovarnos y mantener siempre vivo el sentimiento de lo vital.¹⁰

Al cambiar nuestra idea de tiempo, tuvimos conciencia de la tradición. La crítica de la tradición inicia con la conciencia de pertenecer a ella. La modernidad

⁹ Paz, *Obras completas*, 18.

¹⁰ Novalis, *Granos de polen*. Trad. A. Selke y A. Sánchez Barbudo (México: Olimpia, 1987), 36.

se distingue a otras épocas por la imagen que nos hacemos del transcurrir, por nuestra conciencia histórica. Para nosotros el tiempo es el portador del cambio. La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo.¹¹ Hay tantas modernidades como épocas históricas. Pero nuestra época es la única que se ha llamado a sí misma *moderna*.

Lo que disuelve esas oposiciones es la crítica, una crítica unida a la pasión es lo que Paz llamó *Pasión crítica*: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto y lo que niega. La crítica anula las diferencias entre juventud y vejez; la época moderna es época de la aceleración del tiempo histórico, no en relación a la velocidad en que pasan los años, sino es en los años donde suceden más cosas.¹²

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una nueva actitud. En la edad moderna la dialéctica se arriesga: convierte a la negación en el puente de unión entre los términos. La dialéctica disuelve las contradicciones sólo para que éstas renazcan inmediatamente. La modernidad intentó ser definida como la *edad crítica*, nacida de una negación. Negación que abarca tanto al arte y la literatura, como los valores artísticos separados de los religiosos.

Es difícil dar una sola definición para el concepto de modernidad y lo mismo pasa con el romanticismo; constituye la continuidad de lo que inició como manifestación romántica con el lema de *Sturm and Drang* (tormenta e ímpetu); la historia del romanticismo alemán comienza en 1769, pero la “escuela romántica” recibió esta denominación sólo hacia el año 1800. Paz menciona que se entiende con este nombre al movimiento congregado en torno a los hermanos Schlegel, la palabra “romántico” (*romantisch*) la introducen los hermanos Schlegel, pero en este momento no tiene otro sentido más que *poético*. La escuela romántica es ese

¹¹ Paz, *Obras completas*, 21.

¹² Paz, *Los hijos del limo*, 23.

sentimiento propio de un nuevo comienzo y está dispuesta a llevar el temple de la revolución al mundo del espíritu y de la poesía.

Se llama Romanticismo a una época, pero también lo romántico es una actitud del espíritu que se circunscribe a esa época. Lo romántico ciertamente halló su perfecta expresión en el periodo del Romanticismo, pero no se limita a él, lo romántico sigue existiendo hoy en día.¹³ En esta formulación se advierte que el romanticismo mantiene una relación subterránea con la religión. El romanticismo, entre otras cosas, es también una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario ha alcanzado con él una altura sin precedentes.

La palabra romántico aparece por primera vez en Inglaterra hacia la mitad del siglo XVII para designar lo fabuloso, lo extravagante, lo fantástico e irreal. Gradualmente, el término pasó a indicar el renacimiento del instinto y de la emoción, sofocados por el racionalismo predominante del siglo XVIII.

Para Novalis lo romántico es definido como lo subjetivo, como ese núcleo de libertad perteneciente al yo, o para ser más exactos, lo que constituye lo verdaderamente propio del yo, lo más “sí mismo” del sujeto. Subjetividad que no sólo pertenece al hombre, sino que el mundo mismo participa de ella. Una manifestación de lo romántico es la que Novalis expresa de esta manera: “En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo (Ich romantisiere)”.¹⁴ El espíritu romántico aparece de distintas maneras, es poesía, música, nostalgia, noche. El espíritu romántico ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, la complejidad de la reflexión entre otras. Sin embargo el espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible

¹³ Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás Pallás (México: Tusquets, 2009), 14.

¹⁴ Safranski, *Romanticismo*, 15.

y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma.¹⁵

Lo romántico goza además de un sentido platónico, que señala aquello que constituye la verdadera naturaleza de las cosas, lo que las cosas son en verdad frente a lo que son en apariencia. Esa verdadera naturaleza es algo que hemos perdido y debe por ello ser reconstruido. Romantizar es, pues, reconstruir lo romántico del mundo, es también liberar, es un hacer de la naturaleza lo que debe ser, es una actividad de carácter moral por la que el hombre vuelve a darle al mundo su verdadera forma: la subjetividad, la libertad.

Podemos agregar a todo esto también la valoración de los sentimientos, y la pasión amorosa en particular, el gusto por las ruinas y los paisajes desolados, en oposición al arte clásico y su perfección. El romanticismo promovió, frente a producciones barrocas y neoclásicas, los géneros breves y abiertos, como son el fragmento, el aforismo o la improvisación. La fascinación por la noche y por la muerte. Novalis nos dice: “la vida no es sino para la muerte. La muerte es, al mismo tiempo, término y principio”.¹⁶ La muerte romantiza nuestra vida, por ella se renueva la vida como tal, una y otra vez.¹⁷

En esta época el amor romántico es sobre todo una idealización de la persona amada, este amor tiene origen cristiano, pues nada es más distante que el encuentro. El amante eleva la efigie de la amada con la que sólo se unirá en la muerte. En la obra de Novalis se expresa esta idea como podemos ver en su himno 6, *Nostalgia de la muerte*: “Medrosos y nostálgicos los vemos, velados por las sombras de la Noche; jamás en este mundo temporal se calmará la sed que nos abrasa. Debemos regresar a nuestra patria, allí encontraremos este bendito tiempo.”¹⁸ La poesía de Novalis es la vida misma, pues, sólo la poesía, dice Novalis “es capaz de desvelar la armonía primigenia entre el ser humano y la naturaleza, de

¹⁵ Safranski, *Romanticismo*, 15.

¹⁶ Novalis, *Granos de polen*, 18.

¹⁷ Martín A., *La nostalgia del pensar*, 150.

¹⁸ Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Ofterdingen*, 16.

descifrar la escritura cifrada del mundo”;¹⁹ una idea que heredó el romanticismo fue que el yo más particular toma vigencia como verdad universal.

Con los románticos ingleses y alemanes nace la poesía moderna. Aunque desde los prerrománticos busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella; bien puede llamarse la analogía de Novalis. Ese principio es la negación de la modernidad. Desde su origen, la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad. Rosenberg²⁰ lo expresa en una paradoja: el arte y la poesía de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella. Lo nuevo es nuevo si es inesperado. Lo moderno lleva una doble carga que es ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto. Hay una extraña alianza entre la estética de la sorpresa y de la negación.

Ahora bien, la poesía es el lenguaje original de la sociedad, el regreso al pacto del comienzo, antes de la desigualdad, reconquista de la inocencia original. La poesía romántica es aquella que no puede ser completada.²¹ El poeta se convierte en un individuo aislado del tejido de la cultura en que opera: el artista moderno está solo, y la originalidad genial es, en la modernidad, el objetivo del artista y el criterio supremo del juicio. En el arte moderno sobreabunda el hibridismo y confusión de todos los géneros: la poesía se hace filosofía.²² La poesía romántica fue un cambio de cambio de creencias. Esto es lo que la distingue de otros movimientos y estilos poéticos del pasado como también fue el cambio de estilo y el lenguaje.

El pensamiento romántico se funde en el camino donde se encuentra la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y la de la sociedad. Paz menciona que cada sociedad está edificada en un poema, y la revolución de la edad moderna consiste en el regreso a la sociedad de origen; William Blake dijo: “todos los hombres son iguales en el genio poético”²³ de

¹⁹ Novalis, *Himnos a la noche–Enrique de Offerdingen*, XXV.

²⁰ Cfr. Paz, *Los hijos del limo*, 19.

²¹ Martín, *La nostalgia del pensar*, 193.

²² D’Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999).

²³ Cfr. Paz, *Los hijos del limo*, 91.

ahí que la poesía romántica pretenda ser también acción, acción que vemos reflejada en las obras de arte.

El arte moderno marca una diferencia con el arte antiguo, ya que introduce un elemento de “reflexión” inexistente entre los antiguos. Benjamin nos dice que la exposición del concepto protorromántico de *crítica de arte* exige una caracterización de su fundamento que es la teoría del conocimiento de los objetos. Esta teoría del conocimiento de la naturaleza es desarrollada por el pensador alemán. Para la exposición del concepto de crítica de arte es necesaria la teoría del conocimiento de la naturaleza. La teoría del conocimiento de los objetos se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión ya que el objeto se encuentra en el medio de la reflexión.

Los románticos concibieron a priori como un conocimiento del pensar a esa reflexión, el pensar del pensar²⁴. El medio de la reflexión se convierte en sistema éste puede pensarse como arte, naturaleza, religión. El absoluto sigue siendo algo pensante, puesto que este pensar es el de la reflexión, puede pensarse a sí mismo. En otras palabras Novalis dice: “La mismidad es el fundamento de todo conocimiento”.²⁵

Los hombres no son los únicos que pueden ampliar su conocimiento a través de un autoconocimiento intensificado en la reflexión, sino que las llamadas cosas naturales pueden hacer lo mismo. El conocimiento es inmediato en el mismo elevado grado en que sólo lo puede hacer la percepción. Como también se lee en Novalis “la estrella aparece en el telescopio y lo penetra...”²⁶ Observar una cosa significa moverla hacia el autoconocimiento. Novalis escribe que “el proceso de observación es un proceso al mismo tiempo subjetivo y objetivo, experimento a la vez ideal y real (...), con esto último pasa Novalis de la teoría de la observación de

²⁴ Benjamin Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, las afinidades electivas de Goethe, el origen del Trauerspiel alemán, obras, libro I, vol. 1. Trad. A. Brotóns, (Madrid: Abada, 2006), 30.*

²⁵ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, 56.*

²⁶ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, 56.*

la naturaleza a la teoría de la observación de productos espirituales”.²⁷ Para Benjamin la idea de Novalis es semejante a una obra de arte.

El genio romántico penetra con el sentimiento en el misterio de la naturaleza. El culto al genio aparece en Johann Gottfried von Herder pues se ve reflejado desde el movimiento *Sturm und Drang* y más tarde en el romanticismo propiamente dicho. En ellos se considera genio a aquel en quien brota libertad viva y se desarrolla con fuerza creadora. Comenzó entonces un culto ruidoso a los llamados genios del ímpetu. Había en ello mucho de escenificación y pretensión, pero a la vez destellos de brío y confianza en uno mismo.²⁸

El arte es para el romántico una experiencia de verdad; el arte antiguo lo que busca es la forma ideal, en cambio en el arte moderno lo característico y lo individual. Se requiere colocarse en el punto de vista de la obra misma y su creador para descubrir en el arte un acceso al conocimiento, a la realidad, a la verdad misma. La verdad y la belleza coinciden, nada más lejos de lo romántico que la idea de que la belleza sea algo accesorio, algo que no afecta a la esencia de las cosas.

Para los románticos se fundamenta la idea de que lo bello es verdadero en la medida en que, antes que nada, es bello. La belleza es la fuente de la verdad, apertura hacia el ser.²⁹ Tanto el poeta como el artista son para los románticos profetas, sacerdotes y sabios. Novalis nos dice: “la poesía es lo real verdaderamente absoluto, cuanto más poético, más verdadero. Sintetiza no sólo el núcleo de su filosofía, sino un rasgo distintivo de la concepción romántica de arte”.³⁰

La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres, y por ello es el verdadero fundamento de la comunidad. La poesía es el punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la que nos preserva del caos original. El mundo es el resultado de un efecto recíproco entre nosotros y la divinidad. Para Novalis todo lo que existe, nace del contacto con el

²⁷ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, 61.

²⁸ Safranski, *Romanticismo*, 23.

²⁹ D'Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), 83.

³⁰ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 84.

espíritu, del contacto con su mundo interior.³¹ Lo que el poeta crea parte de su interioridad, de su manera para ver el mundo, Novalis escribe: “la sensibilidad para la poesía tiene mucho que ver con la sensibilidad para el misticismo. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, percibe lo imperceptible (...)”.³² El artista se transporta a ese mundo velado, busca la experiencia con lo divino para así poderlo plasmar en su obra.

La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria,³³ pero esa pasión ha sido desdichada. Afinidad y ruptura, la razón de esto es que la revolución y la poesía son tentativas por destruir este *tiempo de ahora*, el tiempo de la historia que es de desigualdad, para instaurar otro tiempo. Tiempo de la poesía que es el fechado de la razón, tiempo de las utopías. La poesía romántica es revolucionaria no con, sino frente a las revoluciones del siglo.³⁴ “La poesía actúa y reina por medio del dolor y la excitación, por el placer y displacer, el error y la verdad, la salud y la enfermedad. Mezcla todo para el gran fin de todos sus fines: la elevación del hombre sobre sí mismo”.³⁵

Para Novalis la poesía era la representación del alma, del mundo interior en su totalidad. Su medio, las palabras, lo indican, pues éstas son la manifestación exterior de aquel potente reino interior: “El arte de transformar de un modo agradable, de convertir en extraño un objeto al mismo tiempo conocido y atrayente: eso es la poesía romántica”.³⁶ Para Novalis lo bello, lo romántico y lo armonioso son expresiones parciales de lo poético.

Entre poesía y filosofía hay una cercanía, la poesía logra una mediación entre lo sagrado y fundamento de la sociedad como la filosofía, los poetas son filósofos. Lo que Novalis llama poesía trascendental es una mezcla de filosofía y poesía.

³¹ Cfr. Novalis, *Polen*, 34.

³² D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 83.

³³ Herder y Rousseau habían mostrado que el lenguaje responde no a las necesidades del hombre sino a la pasión y la imaginación, no es el hambre, sino el amor, el miedo o el asombro lo que nos ha hecho hablar. Para los fundadores de la poesía moderna como Novalis, Víctor Hugo, Nerval, Wordsworth entre otros, la poesía es la palabra del tiempo sin fechas, palabra de fundación, pero también palabra de desintegración.

³⁴ Paz, *Los hijos del limo*, 71.

³⁵ Novalis, *Polen*, 34.

³⁶ Novalis, *Polen*, 49.

Contiene en el fondo todas las funciones trascendentales, así como lo trascendental en general. El genio es poético en general, donde el genio actúa, lo hace siempre poéticamente.

Novalis menciona: “La poesía es el héroe de la filosofía. La filosofía eleva la poesía a la categoría del dogma: nos enseña a conocer su valor. La filosofía es la teoría de la poesía; nos enseña lo que es la poesía: una y todas las cosas”.³⁷ Para Novalis la poesía es lo verdadero y lo absolutamente real, esto se puede decir, es el núcleo de su filosofía: “cuanto más poético, más verdadero”.³⁸ En el romanticismo la poesía toma el lugar de la filosofía, haciendo una crítica a la filosofía kantiana los románticos recogen algo de las ideas de este filósofo para adecuarlas a su pensamiento matizando ciertos conceptos, un ejemplo es el concepto de genio, central en la época romántica por su importancia en el arte, la filosofía y la vida misma.

Para Novalis la filosofía superior trata de la unión entre la naturaleza y el espíritu, siendo el verdadero sentido del filosofar el de acariciar, el ser manifestación de un amor más entrañable a la meditación, una manifestación del gozo absoluto que se experimenta en la sabiduría. La filosofía para Novalis es el poema de la razón, la unión de la razón y de la facultad de imaginación: “Sin filosofía, las fuerzas esenciales del hombre quedarán divididas; habría dos hombres; uno el ser racional, otro el poeta”.³⁹ El sueño de una comunidad igualitaria y libre reaparece entre los románticos alemanes aliado como en Hölderlin al amor. Estos poetas ven al amor como transgresión social. Novalis habla de un comunismo poético, una sociedad en la que la producción y consumación de la poesía será colectiva. Con todo esto encontramos, en palabras de Steffens,⁴⁰ una clara y poética descripción de Novalis que dice: “Novalis era un ser del otro mundo que miraba ocasionalmente a éste”,⁴¹

³⁷ Novalis, *Polen*, 62.

³⁸ Novalis, *Polen*, 38.

³⁹ Novalis, *Polen*, 32.

⁴⁰ Heinrich Steffens (1773-1845) filósofo noruego iniciador del romanticismo en su país.

⁴¹ Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Offerdingen*, XXI.

sintiéndose extranjero, Novalis tenía nostalgia de un tiempo pasado y de un futuro espiritual y armonioso.

B. Acontecer de un Genio

Para acercarnos a nuestro autor será necesario presentar una pequeña biografía; a continuación mencionaré lo más relevante de su vida, los elementos que determinan sus ideas, la interpretación de sus obras y lo que ayudó a su formación como poeta, genio y la relación que tuvo en el ámbito de la filosofía.

Friedrich von Hardenberg conocido como Novalis, nació en Oberwiederstedt (Alemania) el 2 de mayo de 1772. De familia Sajona y Aristocrática, fue el mayor de once hermanos.⁴² La niñez de Novalis transcurrió en el castillo de Oberwiederstedt, de la madre de Novalis sabemos poco. Por la obra de Antonio Pau,⁴³ conocemos que fue luterana, y su nombre fue Auguste Berhardine von Bölzig, el padre Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg había estudiado la profesión de Derecho y minería, persona muy religiosa de la rama pietista,⁴⁴ enemigo de la ilustración. Heinrich Ulrich von Hardenberg como pietista le preocupaba sólo la intuición de Dios y la salvación, era un padre severo, procuraba que no se percibiera en su conducta sentimiento alguno y así compensar su apariencia de ser un pietista blando. La clave del pietismo es el sacerdocio de los creyentes aunque los laicos son también a su modo sacerdotes, como ellos deben estar en relación permanente y personal con Dios.⁴⁵ El padre de Novalis enseñaba a sus hijos seguir el camino del corazón sin atender la opinión del mundo y no elegir en función del interés.

⁴² Se ha encontrado en otras lecturas que fue el segundo hijo, pero tomaremos la información de *Himnos a la noche—Enrique de Offerdingen*, tr. E Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p.XX.

⁴³ Pau Antonio, *Novalis, La nostalgia de lo invisible* (Madrid: Trotta, 2010).

⁴⁴ El pietismo, movimiento de reforma dentro del luteranismo alemán, desde finales del s. XVII, implicaba la acentuación de la religiosidad en la intimidad personal con rigorismo moral y espiritual, da más importancia a la experiencia religiosa personal que al formalismo.

⁴⁵Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Offerdingen*, 17.

Hardenberg elige el seudónimo Novalis, nombre con el que eran conocidos sus antepasados; no desentonaba con él ya que éste alude a los que ocupan un terreno nuevo. *Novalis* es una palabra latina que significa “terreno preparado para el cultivo”. En uno de sus aforismos escribe “Amigos el suelo es pobre, y tenemos que esparcir semillas en abundancia, para lograr al menos cosechas medianas”.⁴⁶

La niñez de Novalis, según la investigación de Antonio Pau, se desarrolla en tres lugares principales, el primero es el lugar donde nace, el castillo de Oberwiederstedt. Tiempo después de habitar el castillo, el padre de Novalis fue nombrado director de las minas de sal, así que la familia se trasladó al pueblo de Weißenfels, que se encontraba cerca de Leipzig. Ya que los niños de la nobleza no iban al colegio, en Weißenfels Novalis tiene un preceptor, en este caso el de Novalis era Carl Christian Erhard Schmid, un joven de veinticuatro años, buen conocedor de la filosofía kantiana, quien llegó a mantener una correspondencia con Kant, considerándose su más obediente servidor. Schmid fue siempre un hombre silencioso, su gran tesoro era la amistad que tenía con Kant. Schmid terminó siendo sacerdote en Jena, aunque su proselitismo siguió haciéndolo con la filosofía kantiana.

Novalis también pasó parte de su infancia en el palacio-convento de Lucklum, lugar donde vivió el Comendador Gottlob Friedrich Wilhelm von Hardenberg, uno de los personajes influyentes de la orden Teutónica, mejor conocido por Novalis como el tío Gran Cruz. El tío Gran Cruz pasó toda su vida en el palacio, fue un hombre mundano y la fortuna no le abandonó en ningún momento de su vida. Este personaje carecía de imaginación y estaba acostumbrado a apreciar las inclinaciones del corazón desde el punto de vista del interés. Él quería para su sobrino el triunfo social, una vida cómoda y bella, donde las conversaciones cultas debían ser el mayor placer para el espíritu. Novalis reconoció que su tío siempre estuvo atento y preocupado por su educación; a los once años Novalis ya manejaba el griego y el

⁴⁶Novalis, *Himnos a la noche*—Enrique de Offerdingen, 94.

latín con habilidad. En el palacio Friedrich cumplió los quince años, lugar donde pasaba horas de soledad adentrado en los libros.

Novalis durante su infancia tuvo la influencia de su padre, el tío Gran Cruz y Schmid su preceptor; Antonio Pau menciona que el poeta hará una síntesis de estas tres personalidades: tendrá una religiosidad intimista, una alegre compenetración con el mundo y una singular hondura filosófica.⁴⁷ Fue un niño delicado y la extrema inclinación hacia la madre lo identificó de los otros hermanos.

Dos de los testimonios más vivos de la personalidad de Novalis fueron Tieck, quien conoce a Novalis en 1799 y F. Schlegel, menciona Josep Maria Carandell que plasmó en una de sus cartas el retrato de Novalis: “es un hombre muy joven todavía, de talla esbelta, parte distinguido y un rostro de rasgos finos en el que sus ojos negros adquieren una expresión magnífica cuando habla apasionadamente, con una fogosidad indescriptible (...)”.⁴⁸

Posteriormente a la etapa de vivir junto al tío Gran Cruz, Novalis ingresa a la universidad de Jena a finales del siglo XVIII donde coinciden con profesores como Fichte, Hegel, Schelling, F. Schlegel y Schiller. En esta parte de Sajonia, nace a finales del siglo XVIII el romanticismo; se da la confluencia de varios factores como son: el cultivo de la introspección, la sensibilidad que impone el pietismo y el subjetivismo que trae la filosofía kantiana. El romanticismo temprano retoma algunos elementos del idealismo alemán, en el cual filosofía, idea, arte, subjetividad, son más reales que la misma realidad.

Algunos personajes que influyeron en la formación y vida de Novalis fueron: Schelling del que adopta la idea de filosofía de la naturaleza, el poeta Gottfried August Bürger, uno de los poetas más populares en Alemania conocido por ser introductor del soneto y quién más admiraba Novalis; Schiller que fue un modelo humano más que literario, mientras que Kant y Fichte⁴⁹ fueron el sustrato filosófico

⁴⁷ Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Ofterdingen*, XX.

⁴⁸ Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Ofterdingen*, 16.

⁴⁹ Novalis adaptó el idealismo de Fichte, como también podríamos deducir que lo hace con el concepto de subjetividad de Kant.

sobre el que construiría sus ideas que, junto con la lectura de Schleiermacher son decisivas en la evolución de Novalis; Y que posteriormente, señala Jorge Arturo Ojeda, las facultades de síntesis y abstracción que tenía Novalis se volcaron en la poesía.⁵⁰

Las figuras femeninas importantes en la vida de Novalis fueron Sophie von Kühn, que en 1795 conoce en un pueblo minero Turingia. Ella fue el gran amor de su vida, la convirtió en su musa haciendo de ella una figura religiosa. Sofía muere 1797. Después conoce a Julie von Charpentier, hija de un consejero de minas, cuyo espíritu cultivado y corazón noble conquistaron el amor de Novalis. Julie era la compañera en los años de vida en la tierra y Sophie el amor con quien había de unirse en la vida futura⁵¹.

La obra poética que Novalis escribirá en el otoño de 1799 *los himnos a la noche*, tiene como trasfondo la figura de Sophie von Kühn. De su muerte brota la única obra que Novalis terminó. En los *Himnos a la noche* Novalis escribe sobre la muerte de su amada:

Antaño, cuando yo derramaba amargas lágrimas; cuando, disuelto en dolor, se desvanecía mi esperanza; cuando estaba en la estéril colina, que, en angosto y oscuro lugar, albergaba la imagen de mí –solo, como jamás estuvo nunca un solitario, hostigado por un miedo indecible[...] Apoyado en su hombro lloré; lloré lágrimas de encanto para la nueva vida.⁵²

Él quiso vivir para Sophie y morir para Sophie, con la sensación de que el deseo de vida y el deseo de muerte, la vida y la muerte eran la misma cosa. En los seis himnos hay veladas referencias a esta nueva comprensión de que el Aquí y el Allí son iguales.⁵³

El 25 de marzo de 1801 Novalis muere de tuberculosis a los 28 años de edad, él mismo había creído que su muerte no debía ser una fuga desesperada, sino un sacrificio a las más elevadas realidades, “La muerte es el principio romántico de

⁵⁰ Jorge Arturo Ojeda escribe el prólogo del libro *Granos de polen* primera edición de 1987.

⁵¹ Pau, *Novalis, La nostalgia de lo invisible*, 118.

⁵² Novalis, *Himnos a la noche–Enrique de Offerdingen*, 7.

⁵³ Novalis, *Himnos a la noche–Enrique de Offerdingen*, XXIII.

nuestra vida”.⁵⁴ No temía a la muerte, vivió siempre en la proximidad del misterio: “un hombre que ha muerto es un hombre elevado a una situación de misterio absoluto”.⁵⁵

El escritor y crítico literario José María Carandell, muestra que las obras literarias de nuestro poeta son muchas si tenemos en cuenta que murió muy joven; hace una síntesis de las obras producidas por Novalis, en el mismo número de la revista *Athenaeum* de 1798 en que Schlegel expone su teoría, aparecen los fragmentos que Novalis tituló finalmente *Polen*, la cual fue su primera obra conocida. Ésta consiste en una serie de fragmentos, no se trata de exponer, en forma sucinta ideas plenamente elaboradas, sino de anticipar ideas provisionales, intuiciones que requieren un desarrollo posterior. Después escribe la narración *Los discípulos de Sais*, en 1799 los *Cantos espirituales* y el ensayo *La cristiandad o Europa*, en donde plasma sus ideas de reforma religioso-social, entre otros. *La canción de los muertos y los Himnos a la noche* (1800); su última obra quedó inacabada se tituló *Enrique de Offerdingen*. Novalis le escribe a Tieck en una carta, que termina la primera parte de la novela a los cuatro meses de empezarla, y de la segunda parte dejó sólo unas notas⁵⁶. Novalis dejó muchas anotaciones que tienen carácter de material en bruto y otras con ideas que apuntan a algo mayor.

Novalis vivió en una época de gran movimiento intelectual y extraordinaria plenitud como lo fue el siglo XVIII alemán, donde aparecieron románticos como Tieck, Brentano, Hölderlin, entre otros, todos ellos realizaron desde muy jóvenes sus obras. Comúnmente estos genios fueron interrumpidos por la muerte causada por alguna enfermedad, por el suicidio, o la locura como nos dice Jorge Arturo Ojeda.

Con lo anterior podemos apreciar de una manera más clara de qué manera sus experiencias son determinantes en su formación como poeta y en su pensamiento filosófico. Es así que uno de los conceptos tanto poético como

⁵⁴ Novalis, *Granos de polen*, tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Olimpia, México, 1987, p.43.

⁵⁵ Pau, *Novalis, La nostalgia de lo invisible*, 230.

⁵⁶ Novalis, *Himnos a la noche–Enrique de Offerdingen*, XXII.

filosófico, que podemos vislumbrar en su obra es el “genio”, respecto al cual Novalis dice que: “sin genialidad ninguno de nosotros existiría. El genio es necesario para todo”.⁵⁷ Sus ideas planteadas en sus obras nos permitirán tener la concepción de este término como esencial para la vida en el mundo. Este concepto ha sido tratado por otros filósofos como Schopenhauer y Kant, quienes nos ayudarán en este análisis a mostrar otros caminos para esclarecer la relevancia del concepto de genio.

⁵⁷ Novalis, *Granos de polen*, 19.

Capítulo II: EL GENIO ROMÁNTICO EN KANT Y SCHOPENHAUER

*Hacer con facilidad lo que es difícil para los demás:
esto es el talento; hacer lo que es imposible
a las personas con talento: esto es el genio.
Henri Frédéric Amiel*

El objetivo inmediato del presente capítulo es analizar el significado del concepto de genio en Kant y Schopenhauer. El concepto de genio aparece en el arte y la filosofía con Kant aunque siempre haya estado presente de otra manera en la historia, por tal motivo partiremos de las ideas kantianas. Schopenhauer es otro importante filósofo que tomaremos como referencia para trabajar el concepto de genio, a pesar de que no es romántico es un filósofo complejo que desarrolla ideas románticas. Con estos dos filósofos podremos partir para esclarecer en cierto modo algunos de los caminos de nuestro concepto.

A partir de la filosofía de Kant encontramos los fundamentos para la comprensión del genio en el romanticismo, así que este apartado nos ayudará a aclarar algunas de las ideas y elementos que constituyen al genio para pasar a analizar cómo el romanticismo concebía este concepto, particularmente en Novalis. Esta es una de las vías que nos ayudarán a tratar de responder las siguientes preguntas: ¿de qué está participando el genio cuando crea una obra de arte? ¿Qué está aconteciendo cuando el genio está inmerso en el ejercicio creativo? Para esto nos basaremos principalmente en *La crítica del juicio*.⁵⁸

⁵⁸ Kant, *Crítica del juicio*, tr. Manuel García Morente (Madrid: Espasa-Calpe, 1990).

A. El arte, lo bello y el genio en Kant

Comenzaremos tratando de exponer de manera breve pero concisa lo que es la idea de genio en Kant. La figura de artista-genio fue definida por primera vez en la obra fundacional de la estética moderna que es *La crítica del juicio* (1790).⁵⁹ Y que en la modernidad, partiendo de Kant, se ha definido al artista como genio. Para este filósofo el genio es un talento que pertenece a la naturaleza. La genialidad es descrita de la siguiente manera: “Genio es el talento (dote natural) que da regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte”.⁶⁰ El arte tiene reglas que son dadas por una genialidad que proviene de la estructura de la naturaleza, sin embargo, el genio es un talento que siguiendo las reglas termina por superarlas, así que el genio al producir, no puede darse regla determinada alguna. Las reglas del arte vienen de la genialidad de un talento natural. La obra de arte es la acción misma, no sólo el objeto terminado, sino el proceso de expresión. Kant trata de sistematizar el concepto de genio de forma racionalista, de manera sólo formal, busca las condiciones a priori de la genialidad. El arte al tener reglas rigurosas, no excluye a la originalidad; no por seguir las reglas se producen obras de arte, la genialidad debe atender a lo formal de una manera creativa. El genio sigue las reglas superándolas, sin ser esclavo de ellas; por lo tanto la originalidad debe ser una de las principales cualidades del genio.

Las producciones del genio deben ser al mismo tiempo modelos, en consecuencia, no nacidos de la imitación o representación de la naturaleza: “Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación”.⁶¹ Una obra de arte no encuentra justificación en el exterior como podría pasar con el principio de imitación sino se encuentra en el espíritu humano como

⁵⁹ Escudero Alejandro, “Genio y gusto en la estética kantiana”, *Anales del Seminario de Metafísica*, 1995, 225.

⁶⁰ Kant, *Crítica del Juicio*, 278.

⁶¹ Kant, *Crítica del juicio*, 280.

creador, con la imaginación y el genio. El arte y el genio están relacionados con la naturaleza, las bellas artes tienen que ver con el genio y la belleza. La idea de Kant, puesto que el dote natural debe dar regla al arte (como arte bello), no puede recoger en una fórmula y servir de precepto, sino que “la regla debe abstraerse del hecho, es decir, del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para *copiarlo*, sino para seguirlo”.⁶² El artista-genio crea de una forma libre, ya no desde el exterior para representarlo, sino que expresa desde su interior, desde su espíritu, para crear una realidad autónoma, libre.

El genio no puede explicar cómo realiza sus productos, o indicar científicamente cómo realizó su obra, sino que da la regla de ello como lo hace la naturaleza; no puede explicar cómo surgen en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía, imaginación y al mismo tiempo llenas de pensamiento, para expresarlo en arte, porque él mismo no lo sabe, y por lo tanto, no lo puede enseñar a ningún otro.

Las llamadas bellas artes son consideradas según Kant como arte del genio: “Que la naturaleza, mediante el genio, presenta, la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello”.⁶³ En *la crítica del juicio* expresa ideas de lo que para él es el arte, lo bello y el genio. Para Kant hablar de arte bello es referirse al arte producido por el genio: “genio es el talento que da la regla al arte”, es un don natural que tiene que ser relacionado con la belleza. Alejandro Escudero menciona en su artículo *Genio y gusto en la estética Kantiana* que un genio no es un hombre cualquiera, sino alguien abastecido desde siempre con unas excepcionales dotes que se salen de lo común y corriente. Sin dejar a lado la idea de Kant, que insiste que en el genio, para ser fecundo y productivo, tiene que ser laboriosamente disciplinado y cultivado.

Como lo hemos mencionado anteriormente *La crítica del juicio* nos dice que, las facultades de espíritu cuya reunión constituye el genio, son la imaginación y el entendimiento. Kant pretende dividir a la razón y después de un proceso llega a la conclusión de que el conocimiento es básicamente el resultado de la aplicación de

⁶² Kant, *Crítica del juicio*, 280.

⁶³ Kant, *Crítica del juicio*, 279.

los conceptos del entendimiento a la intuición sensible, dejando a la razón en el hecho de conocimiento, meramente regulativa.⁶⁴ La imaginación está bajo la sujeción del entendimiento y sometida a la limitación de acomodarse a los conceptos del mismo y como, en cambio, en lo estético es libre, no desarrollada una materia abundante para el entendimiento.

La idea estética es una representación de la imaginación, emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede encontrar para ella una expresión que indique un determinado concepto. El genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y aportar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto. Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse ideas, principalmente, porque tienden, al menos a algo que está por encima de los límites de la experiencia. En consecuencia, ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuiciones internas.⁶⁵

Kant entiende como espíritu, en significación estética, al principio vivificante del alma; afirma que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de ideas estéticas, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca pensar mucho, sin que, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible; extiende el concepto mismo de modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación, más de lo que puede en ella ser aprendido y aclarado. La imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación.

Este último talento propiamente llamado espíritu, expresa lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación y lo hace universalmente

⁶⁴ Cf. Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 29.

⁶⁵ Kant, *Crítica del juicio*, 283.

comunicable. Consiste en esa expresión del lenguaje, en la pintura o en la plástica. Para hacerlo comunicable se requiere una facultad de aprehender el juego, que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto que se deje comunicar sin imposición de reglas.

Esto tiene que ver con la definición de lo que Kant llama genio, con ese talento para el arte y no para la ciencia, que como talento artístico presupone un determinado concepto del producto como fin, por lo tanto, entendimiento, pero también una representación de la materia, es decir, de la intuición para la exposición de ese concepto; una relación de la imaginación al entendimiento. La no buscada, no intencionada y subjetiva finalidad, en la concordancia libre de la imaginación con la legislación del entendimiento, presupone una proposición y disposición de estas facultades que no puede ser producida como antes se mencionó por obediencia alguna a reglas, sean estas de la ciencia o de la imitación mecánica, sino solamente por la naturaleza del sujeto. El genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer. Se puede concluir, como nos menciona Kant, que el producto de un genio se toma como un ejemplo, no para la imitación, sino para que otro genio lo siga, despertado el sentimiento de su propia originalidad, para practicar la independencia de la violencia de las reglas en el arte.⁶⁶ El genio es capaz de liberar la imaginación para la creación de obras originales, únicas, que no surjan de la imitación de otros artistas.

De modo complementario podemos mencionar que para Kant el juicio de objetos bellos como tales exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos exige genio. Con el genio viene una unión con el gusto en los productos del arte bello. Encontramos en Kant que: “El gusto es, como el juicio en general, la disciplina del genio: le da una dirección, indicándole por dónde y hasta dónde debe extenderse para permanecer conforme a un fin, y al introducir claridad y orden en la multitud de pensamientos, hace las ideas duraderas capaces de

⁶⁶ Kant, *Crítica del juicio*, 286.

provocar la continuación de otros y una cultura en constante progreso”.⁶⁷ Para el arte bello, pues, serían exigibles imaginación, entendimiento, espíritu y gusto.

La obra de arte es creación del ser humano. Basándose en el mundo exterior va dirigida al sentimiento y sentidos del mismo. En el arte sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, para algo distinto que supere a la naturaleza. Martín Navarro nos dice que desde la visión de Kant, el mundo de los fenómenos no tiene cabida dentro de la libertad, sino que separa la esfera de la naturaleza y libertad, la primera representa sus objetos como fenómenos mientras que la libertad lo hace como cosas en sí mismas. La libertad sólo se puede afirmar en el *uso práctico*.⁶⁸ Por su parte Escudero dice que el gusto para Kant consiste en el reconocimiento de principios peculiares a priori de los productos del genio, pues según la estética kantiana pueden legítimamente ser dominadas bellas aquellas figuras que cumplan cuatro requisitos: cualidad, cantidad, relación y modalidad.⁶⁹ Para Kant la belleza de una obra radica en su satisfacción desinteresada: debe gustar universalmente y sin concepto.

El gusto puede considerarse como una condición positiva de la realización del genio. La definición del artista como genio en Kant no rompe los límites establecidos por la teoría del gusto del mismo, sino que los afianza y confirma. En el texto de Alejandro Escudero se menciona que para Kant “el auténtico genio tiene por misión fundamental satisfacer al gusto cultivado, cosa que se logra cuando es capaz de poner en situación de libre juego la imaginación y el entendimiento del espectador, generando así en él un sentimiento de placer universalmente comunicable”.⁷⁰ La obra de arte del genio no es imitación ya que no trata de seguir o copiar lo que han hecho otros artistas sino que el genio crea como lo hace la naturaleza su propia expresión de arte, instituyendo una nueva regla para el arte bello.

⁶⁷ Kant, *Crítica del juicio*, 287.

⁶⁸ Cfr. Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 35.

⁶⁹ Cfr. Escudero, *Genio y gusto en la estética kantiana*, 231.

⁷⁰ Escudero, *Genio y gusto en la estética kantiana*, 231.

Las obras del genio genuino generan, necesariamente, unanimidad y consenso, logrando la lenta pero paulatina articulación de una sensibilidad común cuya efectiva consecución marca el punto límite, tal vez inalcanzable, del progreso en el ámbito de lo bello. El genio, así, es quien factura obras que, inexorablemente, producen una comunidad en el sentimiento.⁷¹

Tomando esta idea podemos decir que Kant reconoce la misma importancia tanto en el genio como en el espectador en relación con la obra de arte respecto a la aparición de la facultad de la imaginación.

B. El genio en Schopenhauer

En el apartado anterior vimos que el concepto de genio nace como concepto filosófico con Kant, para después sobresalir en la época romántica con algunos matices; sin embargo, no podemos dejar a un lado al filósofo Arthur Schopenhauer (1788- 1860) ya que él también hace un análisis de este concepto y aporta ideas significativas, por lo cual retomaré la obra de *El mundo como voluntad y representación* (1818). Así, con una breve introducción al pensamiento de Schopenhauer respecto al genio. Esto ayudará a develar lo que significa este concepto en la época romántica.

Para Schopenhauer, al igual que en Kant y los románticos, el arte también es obra del genio; es el arte el género de conocimiento que considera la verdadera esencia del mundo independiente y fuera de toda relación, para él el arte es la reproducción de ideas concebidas en la pura contemplación, como también es lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo: “Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad, la comunicación de este conocimiento”.⁷² La esencia del genio, menciona Schopenhauer, en su libro *El*

⁷¹ Escudero, *Genio y gusto en la estética kantiana*, 232.

⁷² Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, tr. Eduardo Ovejero y Maury, (México: Porrúa, 2009), 196.

mundo como voluntad y representación, es esa capacidad preeminente para la contemplación:

Podemos, pues, definir el arte justamente como la consideración de las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a aquella otra manera de considerar las cosas, que es la vía de la experiencia y de la ciencia.⁷³

El arte toma distancia del tratamiento racional, lo empírico y la ciencia, tomando como parte de la capacidad creadora la contemplación de ideas. La relación de genio, contemplación y arte, es lo que crea un mundo de libertad; en la naturaleza romántica el arte quiere ser creador de un mundo de libertad. Por esto el genio va a ser considerado como sinónimo de “hombre libre”.⁷⁴ O en palabras de Martín Navarro al hablar de la libertad: “Ser libre es la tendencia del yo – la capacidad de ser libre es la imaginación productiva”.⁷⁵ La genialidad no es otra cosa que la objetividad máxima, es la facultad de conducirse meramente a la admiración, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento que originalmente está al servicio de la voluntad,⁷⁶ perdiendo sus fines egoístas. En palabras de Novalis: “el arte es el desarrollo de nuestra actividad; voluntad de un modo determinado, según una idea. Actividad y voluntad son, en este sentido, idénticas”.⁷⁷ El arte es una expresión del ser humano donde crea libremente y sus ideas son expresadas de una manera única.

Al genio rara vez le basta la realidad presente porque no llena su conciencia. Esto es lo que produce la búsqueda incesante de objetos nuevos y dignos de contemplación y el anhelo de encontrar seres semejantes a ellos y superiores a ellos con quienes poder comunicarse. Con la facultad de la imaginación el genio descubre esa otra naturaleza, por eso la tiene en alta estima, aún más que la razón y la

⁷³ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 196.

⁷⁴ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 145.

⁷⁵ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 145.

⁷⁶ La voluntad para Schopenhauer viene del fondo mismo, de la conciencia inmediata del individuo, en la cual se reconoce él mismo en su esencia inmediatamente, sin forma alguna. La voluntad, como cosa en sí, es completamente distinta del fenómeno. Sólo entra en las lindes del fenómeno cuando se manifiesta.

⁷⁷ Novalis, *Polen*, 47.

voluntad. Sin embargo estas dos últimas facultades no son anuladas. Kant habla de la imaginación diciendo que:

La imaginación (...) es muy poderosa en la creación de otra naturaleza, a partir de la materia que le la verdadera. Nos entretenemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado cotidiana, la transformamos (...) según principios que se encuentran aún más arriba, en la razón. Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación (...), de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta materia, a saber: para algo distinto que supere a la naturaleza.⁷⁸

La imaginación es una facultad esencial en el genio por lo tanto, la obra de arte ya no es producto de la imitación de la naturaleza. Schopenhauer usa indistintamente los conceptos de fantasía e imaginación⁷⁹ porque nos dice Schopenhauer: “el genio necesita de la fantasía para ver en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido realmente, sino lo que deseaba producir y que no produjo a causa de la lucha que sus formas sostienen entre sí”.⁸⁰

La fantasía es considerada como parte del genio; dilata considerablemente el horizonte de su visión sobre la realidad de su experiencia personal, colocándole en situación de construir, con los pocos datos que le llegan a su percepción. La fantasía como se mencionó anteriormente, extiende el círculo de visión del genio respecto de los objetos que encuentra en la realidad la naturaleza. Esto no quiere decir que sólo la fantasía sea signo de genialidad, tal como lo expresa Schopenhauer:

La fantasía ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra, tanto en lo que se refiere a la calidad como a la cantidad. Por esto una inusitada fuerza de la fantasía es compañera y hasta condición indispensable del genio.⁸¹

⁷⁸ Kant, *Crítica del juicio*, 283.

⁷⁹ D'Angelo menciona en su obra *La estética del romanticismo* que los términos imaginación y fantasía son dos vocablos casi siempre utilizados como sinónimos. Pero hay autores como Coleridge que hace una separación de las facultades.

⁸⁰ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 197.

⁸¹ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 198.

En estas líneas se nos dice que el hombre de genio puede desligarse por cierto tiempo del servicio de la voluntad, se recrea en la contemplación de la vida misma y se afana en penetrar la idea de cada cosa. La expresión genial de una idea consistirá en la autoridad de los signos del conocimiento sobre los de la voluntad, y por consiguiente en el sello de un conocimiento puro. Mientras que en los rostros vulgares predomina la expresión de la voluntad y se advierte que el conocimiento está subordinado a ésta:

El hombre de genio, en cambio, cuyas facultades cognoscitivas, por su misma preponderancia, pueden desligarse por cierto tiempo del servicio de la voluntad, se recrea en la contemplación de la vida misma y se afana por penetrar la idea de cada cosa, prescindiendo de sus relaciones con los demás objetos.⁸²

La obra del genio es considerada como efecto de la inspiración, considerada producto por la actividad de un ser sobrehumano distinto del individuo, que sólo se apodera de éste en determinados periodos. En esta dirección Novalis menciona que la poesía es privilegiada, lo verdadero, lo que me atrevo a relacionar cuando se habla de la actividad de un ser sobrehumano. Es la poesía lo que nos permite expresar el mundo interior. Novalis lo expresa de este modo:

Existe un sentido especial para la poesía, un ambiente poético que reside en nosotros. La poesía es absolutamente personal, y por esto mismo indescriptible, indefinible. El que no sabe y siente de un modo inmediato lo que es poesía, no podrá concebirla en modo alguno.⁸³

Un talento genial está sometido muchas veces a vivos afectos y pasiones poco razonables. La causa de ello no es, sin embargo, la debilidad de la razón, sino por una parte, la insólita energía con que se manifiesta la voluntad del genio: “la sensibilidad para la poesía tiene mucho que ver con la sensibilidad para el misticismo. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, percibe lo imperceptible

⁸² Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 199.

⁸³ Novalis, *Polen*, 49.

(...).⁸⁴ Con frecuencia se ha observado que el genio y la locura tienen un lado común y hasta llegan a confundirse, y la inspiración poética ha sido considerada como una especie de delirio.

El contacto inmediato entre la genialidad y la locura ha sido puesto de manifiesto por los biógrafos de los hombres más geniales, como Rousseau, Byron, Alfieri,⁸⁵ y confirmado por anécdotas entresacadas de la vida de otros. Por ejemplo al loco no se le puede negar ni razón ni entendimiento.⁸⁶ Para los románticos la locura rozaba en genialidad y la genialidad en locura. El genio, al igual que el loco, conoce claramente el hecho actual y ciertos hechos pasados, pero pierde de vista sus relaciones cayendo en delirio. Schopenhauer dice al respecto:

El genio olvida el conocimiento de las relaciones, que está regido por el principio de razón, para no ver ni buscar en las cosas más que las Ideas, expresando de un modo intuitivo su esencia, en relación con la cual una cosa representa su género entero, y de aquí que, como dijo Goethe, un caso vale por mil. El genio elabora la idea y la eleva a la perfección.⁸⁷

Los objetos que contempla el genio aparecen ante sus ojos con tan viva luz, que los demás eslabones de la cadena retroceden a la oscuridad al grado que parecen estar relacionados con la locura. El objeto del arte, cuya representación es el fin del artista, debe preceder a su obra como germen y origen de ellas. No es sino la idea en el sentido platónico; la estética de la metafísica schopenhaueriana recrea la teoría de las ideas platónicas en la que el conocimiento está mediado por el fenómeno de la voluntad a través de la corporalidad. Entonces se menciona que la idea y el concepto tienen algo de común, ambos como unidades representan una multitud de cosas.

El concepto es abstracto, discursivo, completamente indeterminado dentro de su esfera, si bien limitado en su extensión; no necesita más que de la razón para

⁸⁴ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 84.

⁸⁵ Ejemplos mencionados por el propio Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*.

⁸⁶ Cfr. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 202.

⁸⁷ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, tr. Eduardo Ovejero y Maury, (México: Porrúa, 2009), 204.

ser comprendido, y puede ser comunicado sin más intermediario de palabra. La idea que habría de definir como adecuado representante del concepto, es por su naturaleza intuitiva y, aunque represente una multitud de cosas individuales, es absolutamente determinada, nunca es conocida por el individuo como tal, sino sólo de aquel que sabe elevar sobre la voluntad y sobre toda individualidad al puro sujeto del conocimiento.

La idea sólo será alcanzable por el genio, él es quien tiene la disposición de comprenderlas y apreciarlas. Los románticos ven en la experiencia estética la mediación y el instrumento capaz de hacernos penetrar en lo suprasensible, y sólo el verdadero genio es quien se apodera de la idea: “sólo por esta concepción inmediata nacen verdaderas obras que han de vivir eternamente”.⁸⁸ El concepto, por el contrario, por útil y necesario que sea para la vida o fecundo que se muestre para la ciencia, es estéril para el arte. Al contrario de la idea, que concebida como la única y verdadera fuente de la obra de arte. Para concluir este apartado mencionaremos en la perspectiva de Schopenhauer para el arte, es necesaria la contemplación de las ideas, sin anular la relación entre voluntad, contemplación y conocimiento; sin embargo le da prioridad al conocimiento de las ideas por la vía de la contemplación. Al genio, como mencionamos anteriormente, le pertenece la facultad de la fantasía, que junto con la contemplación, abren horizontes y muestran lo que no todos observan, para después crear la obra de arte que ha de ser inmortalizada.

⁸⁸ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 242.

Capítulo III: EL GENIO EN NOVALIS

*El más alto bien es la facultad
de imaginación.*

Novalis.

El concepto de genio en el romanticismo: Novalis

El concepto de genio, recogido de la filosofía de Kant, es un concepto central en la reflexión estética del romanticismo; afirmará frente a cualquier otra instancia, la absoluta libertad creadora del genio. Los románticos tienen la idea de genio tomando aspectos de Kant y la adecúan a su sentir, matizando el concepto. La forma de tratar el concepto de los románticos es asistemática. Novalis nos dice que lo que solemos llamar “genio” artístico sería “el genio del genio”; esto es, todo ser humano tiene genialidad para la vida. Unos poseen más facultad que otros para la revelación; parecen poseer un sentido especial para hallar estas revelaciones, exponerlas en las obras de arte, y otros poseen más espíritu para conservarlas, lo que se necesita es desarrollar esa genialidad. Por su parte Friedrich Schlegel dice: “Todo hombre completo posee genio. La verdadera virtud es genialidad”.⁸⁹ Al igual que en Novalis se encuentra esta idea de que poseer genio constituye el estado natural del ser humano.

El genio desde la filosofía kantiana se basa no sólo en explicar la recepción y el juicio de las bellas artes sino su producción.⁹⁰ Este concepto pasa a ser en planteamientos contemporáneos a Novalis una facultad necesaria para todos los campos de la acción humana junto con el producir arte: “El genio expresa atrevidamente y con tanta seguridad lo que ve pasar en sí mismo, porque no se siente prendido a la descripción, su observación y lo observado parecen coincidir libremente, parecen unirse libremente en una obra”.⁹¹ Respecto a ello Schelling lo define como “elemento divino en el hombre”; el genio une en el proceso creativo la

⁸⁹ Friedrich Schlegel, *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, tr. Pere Pajeroles (Barcelona: marbot ediciones, 2009) ,198.

⁹⁰ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 146.

⁹¹ Novalis, Polen, 19.

actividad consciente e inconsciente, esta última como los organismos naturales. Ésta unión no puede ser sólo con el yo consciente sino que es producto de una naturaleza más alta, como el genio. Schlegel menciona que una de las características de este concepto es saber mucho más de lo que sabe que sabe. En el romanticismo el genio tiene la facultad, nos dice Novalis, de tratar *los objetos imaginados como si fueran reales*. Es cosa diferente al genio el observar con precisión los objetos y describir la observación, como podría ser en el caso de la imitación, aunque sin este talento se ve sólo a medias, se tendría genio medias. No sólo debe quedarse en la observación, sino con ayuda de otras facultades (como la imaginación) el genio se desarrolla, ya no es considerado sólo un artista sino un creador.

La imaginación para los románticos se encuentra entre las facultades que constituyen al genio y que forma parte de la producción como también del goce de la obra de arte. La facultad de imaginación es un principio activo a diferencia de la facultad de fantasía que es llamada así cuando actúa sobre la memoria, fuerza de pensamiento cuando actúa sobre la razón. Para los románticos la facultad creadora superior es la imaginación, mientras que la facultad reproductora inferior es la fantasía. Los materiales sobre los que actúan son distintos: la fantasía une y relaciona, tiende a reavivar la parte temporal de la naturaleza mientras que la imaginación lleva a cabo un cambio, no tiene nada que ver con las copias de objetos externos, apela a la parte eterna de la naturaleza, crea ella misma los objetos de los que se ocupa con una capacidad casi “divina”. La fantasía es una capacidad asociativa y la imaginación está ligada a la razón con la capacidad de transformar y plasmar.

En el romanticismo la facultad de imaginación creadora adquiere un papel central. El genio es visto como acentuación de esta capacidad que todo hombre posee en distinto modo. Novalis tiene la idea de que casi todos los hombres son, en mayor o menor grado, artistas. El artista ve de dentro a fuera y no de fuera a dentro. Existe una diferencia fundamental, en palabras de Novalis: el artista vivifica, en sus órganos, el germen de la vida, que nace de sí misma, aumentando las excitaciones

en la esfera espiritual; y es, pues, capaz de verter hacia fuera las ideas, según su propia voluntad:

El genio supone, pues, la facultad de tratar los objetos imaginados como si fueran reales. Observar con precisión, de describir útilmente la observación, es cosa diferente al genio. Pero sin este talento se ve sólo a medias, el genio es sólo genio a medias. Se puede tener la facultad genial de ver que, por falta de este talento, no llegará nunca a desarrollarse.⁹²

Para el que no es artista, en cambio, estas excitaciones espirituales no surgen sino mediante lo externo, como si se quisiese probar que el espíritu, lo mismo que la materia, está sometido, o se somete voluntariamente, a las leyes de la mecánica. Nunca se puede decir que, de acuerdo a Schlegel, el genio lo poseamos realmente, sólo podemos ser un genio. Por otra parte, este término no tiene plural, pues el plural está ya contenido en el singular: el genio es ya un sistema de talentos.

El genio romántico, al decir con tanto atrevimiento y seguridad lo que ve acontecer en su interior es porque no se encuentra atrapado en su representación y, en consecuencia, tampoco su representación está atrapada en él, sino que su contemplación, así como también el objeto de la misma, se armoniza de modo libre, y de este modo parecen unirse libremente para formar una obra. Para Novalis el hombre, en cada instante, puede ser consciente más allá de los sentidos; si no fuera así, no sería un ciudadano del universo:

Poseemos dos sistemas de sentidos, ligados estrechamente. Un sistema es lo que llamamos cuerpo, el otro, alma. El primero depende de las excitaciones externas, provenientes de lo que llamamos naturaleza o mundo exterior. El segundo sistema depende, originariamente, de excitaciones internas, de lo que llamamos espíritu o mundo espiritual. Ambos sistemas se encuentran realmente en una relación de reciprocidad. Ambos sistemas deben formar una libre armonía.⁹³

⁹² Novalis, *Polen*, 19.

⁹³ Novalis, *Polen*, 43.

Menciona Novalis que no existe un prejuicio más arbitrario como el que pretende negar al hombre la facultad de exteriorizarse, de ser consciente más allá de los sentidos. En Schlegel encontramos que la afirmación de que el genio no depende del arbitrio, pero sí que depende de la libertad, como el ingenio, el amor y la fe, que algún día acabarán convirtiéndose en ciencias y artes. Se debe exigir genio de todo el mundo, pero sin esperarlo; un kantiano lo llamaría el imperativo categórico de la genialidad. El virtuoso o el ser humano genial, buscan siempre alcanzar un objetivo determinado como lo es crear una obra.

El concepto de genio como ya mencionamos está vinculado a otros concepto como son la naturaleza, la libertad, la ironía, así como la imaginación y la formación, todos ellos importantes para el desarrollo del artista-genio. En las siguientes páginas expondremos algunos de ellos tratando de aclarar su vínculo con la idea de genio.

1. Naturaleza y libertad

La revolución romántica introdujo en la conciencia europea una corriente irracionalista que se alimentó de religiones antiguas de la cosmología renacentista, de los mitos neoplatónicos, la filosofía presocrática de la naturaleza y de diversas tradiciones místicas como el pietismo. Sobre este tema Adriana De Teresa en su libro *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, menciona que con esto se desprende una ilimitada confianza en la revelación del sueño, la locura, el vértigo como la valoración del entusiasmo, la subjetividad y la melancolía característica del romanticismo. Esta época se identificó por una aspiración a la totalidad y conocimiento absoluto que representa la búsqueda de un poder mágico, de conquista y recuperación de la naturaleza.⁹⁴

Si la naturaleza es indescifrable e indescriptible es porque el ser humano ha tratado de imponerle un orden y categorías que no provienen de ella. En realidad,

⁹⁴ Adriana De Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica* (México: UNAM), 9.

el mundo natural obedece a un orden secreto que expresa la relación analógica entre el macro y microcosmos⁹⁵; a partir de esto se dice que el poeta es el hombre que tiene la capacidad de conocer y explicar el mundo en su esencia más profunda, el poeta es hombre de genio, todo artista capaz de percibir como intuición gracias a la imaginación el orden que organiza al mundo. La intuición que lleva a Kant a plantear el problema de la belleza es el pensar la naturaleza como si fuera un producto de la libertad, es decir, como si estuviera hecha por un ser racional. Un objeto bello es, según esta teoría, aquel en cuya forma hay finalidad, de tal manera que el objeto natural bello artístico será aquel que, siendo obra de la libertad, parece efecto de la naturaleza. “Kant intuye en el arte la reconciliación de naturaleza y libertad. Sólo existe para el sujeto de la contemplación”.⁹⁶ Para Kant no se puede saber cómo es el mundo “en sí”, sólo lo podemos conocer tal como se presenta, que es a través de categorías constitutivas de la subjetividad, que sintetizan los datos sensibles.

Kant menciona en la *Crítica del juicio* que genio es el talento o dote natural que da la regla al arte como el talento mismo, en cuanto es la facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza. Novalis adaptó el idealismo de Fichte y después la filosofía de la naturaleza de Schelling, pero todas sus facultades de síntesis y abstracción se volcaron en la poesía.⁹⁷ El poeta tiene la facultad de la imaginación que le permite junto con su sensibilidad e ingenio ser intérprete de la naturaleza para así enriquecer las posibilidades de la totalidad expresándolo en diferentes maneras. Para Schlegel y Novalis existe una relación analógica entre mundo y poesía, el poeta tiene una sensibilidad para “ver” la alegoría de la naturaleza. Los poetas buscan la clave del texto natural. La concepción romántica del poeta es como un intérprete entre el mundo y los demás, se da cuenta que tiene la facultad de expresar algo más que las apariencias del mundo. En Novalis encontramos la idea de que la naturaleza ha de estar mezclada extrañamente al mundo de los espíritus. El poeta busca la verdad oculta, ayudado por la facultad de la imaginación que es a la vez creadora y reveladora de la naturaleza; lo que se

⁹⁵ De Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943*, 40.

⁹⁶ Alejandro Martín, *La nostalgia del pensar*, 39.

⁹⁷ Novalis, *Granos de polen*, 13.

oculta tras ella es una visión romantizada del idealismo trascendental kantiano. Este conocimiento es una experiencia que se aproxima a lo religioso, cuando aparece en forma de “revelación”, se puede entender como el conocimiento cubierto tras el velo, y la tarea del poeta es utilizar sus facultades para expresar el conocimiento revelado gracias a su intuición y plasmarlo en arte.

La cosmovisión romántica busca recuperar la *poíesis* como el impulso productor, y lo poético como la acción. Una de las ideas que encontramos es el impulso humano de crear. Schelling dice que la filosofía al igual que el arte, descansa en la facultad productiva, mientras tanto en Fichte se encuentra que la verdadera naturaleza del hombre es la actividad, y al producir se crea a sí mismo. Esta imagen es recurrente en los románticos como Novalis, Schiller, Schlegel. Por ejemplo Novalis dice acerca de la naturaleza:

La naturaleza es enemiga de las propiedades eternas. Según leyes permanentes, aniquila todos los indicios de propiedad, anula todos los indicios de su formación. La tierra pertenece a todas las generaciones: cada una tiene derecho a todo.⁹⁸

La aportación romántica a la nueva significación de la naturaleza se prolonga en la actividad volitiva del querer humano y, mediante el esforzado ingenio de éste, ambas actividades productivas convergen en la obra de arte. Porque somos voluntad, y porque somos libres, el motivo cuenta más que la consecuencia, pues las consecuencias no pueden ser controladas mientras que los motivos si pueden serlo. Kant menciona en la *Crítica del Juicio* que “debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”,⁹⁹ sería un trabajo fundado en la reflexión propia, y no podría existir algo exterior a la voluntad humana llamado arte.

Kant introduce una noción, la libertad, que pertenece al reino de lo suprasensible, en nuestra relación sensible con el mundo. La libertad es un concepto relevante en la creación u obra del genio, la figura del genio libre es acción

⁹⁸ Novalis, *Polen*, 18.

⁹⁹ Kant, *Crítica del Juicio*, 276.

pura. Isaiah Berlin en el texto *El sentido de la realidad. Sobre las y su historia sobre la libertad*, menciona que la naturaleza exterior incide en nosotros y nos detiene, pero no lo tenemos que ver como obstáculo, es una especie de arcilla para nuestra creación; al crear, recuperamos nuevamente nuestra libertad. Para los románticos lo que distingue a los hombres de los objetos de la naturaleza es precisamente en el compromiso con este o aquel curso de acción, esta o aquella forma de vida, que no pueden justificarse fuera de ellas mismas. Ser libre es dirigirse a uno mismo, ser nosotros mismos del modo más completo, la gran virtud, la más importante de todas es lo que los románticos denominan sinceridad.¹⁰⁰ El genio dice con tanto atrevimiento y seguridad lo que ve acontecer en su interior, porque no se encuentra atrapado en su representación y, en consecuencia tampoco su representación está atrapada en él, sino que su contemplación, así como también el objeto de la misma, se armoniza de modo libre, lleva al límite sus facultades como la imaginación, y de este modo parecen unirse libremente para formar una obra; “La naturaleza ha de estar mezclada extrañamente al mundo de los espíritus. El tiempo de la anarquía general, del estado sin ley, de la libertad, es el estado natural de la naturaleza: el tiempo anterior al mundo”.¹⁰¹

F. Schlegel menciona que “bello” es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, suscita en nosotros el sentimiento de la plenitud infinita de la vida. La naturaleza es orgánica, y la suprema belleza, por consiguiente, eterna y perpetuamente vegetal; lo mismo vale para la moral y el amor. En Kant puede parecer que el conflicto libertad-naturaleza se reduce a una cuestión moral, pero en realidad lo que muestra es que el hombre mismo vive en su ser ese conflicto, en cuanto él tiene experiencia de sí como un ser *sensible-natural* a la vez que como ser *libre-racional*. En la doctrina estética del clasicismo la belleza es una naturaleza “fingida” que debe ocultar su artificialidad. Se puede relacionar cuando Novalis escribe: “Elementos de lo romántico: los objetos deben aparecer, como los tonos de un órgano, a la vez, sin organización, sin revelar su instrumento”.¹⁰² La belleza se

¹⁰⁰ Berlin, *Las raíces del romanticismo*, tr. Silvina Marí, Taurus, Madrid, p. 184.

¹⁰¹ Novalis, *Polen*, 53.

¹⁰² Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 46.

puede ver como experiencia de la libertad: “La belleza como rostro visible del proyecto de la libertad en el mundo”.¹⁰³

Walter Benjamin menciona que en la teoría romántica del conocimiento no hay ninguna distinción entre percepción y conocimiento, atribuyendo al conocimiento rasgos distintivos de la percepción. El conocimiento es inmediato en el mismo grado en que sólo lo puede hacer la percepción. Como también se lee en Novalis: “la estrella aparece en el telescopio y lo penetra... La estrella... es una esencia luminosa espontánea; el telescopio, o el ojo, una receptiva”.¹⁰⁴ Observar una cosa significa moverla hacia el autoconocimiento. Novalis dice del auténtico experimentador: la naturaleza “se manifiesta a través de él tanto más perfectamente cuanto más armónica sea su constitución con ella”¹⁰⁵; a esta observación mágica se la podría calificar de irónica en el sentido propio de los románticos. La observación tiene más bien en cuenta sólo el autoconocimiento germinal en el objeto. Simultáneo a todo conocimiento de un objeto es el devenir propiamente dicho de ese objeto. Pues, según el principio fundamental del conocimiento de objetos, el conocimiento es un proceso que hace de lo por conocer aquello como lo cual es conocido, de ahí que Novalis escriba “el proceso de observación es un proceso al mismo tiempo subjetivo y objetivo, experimento a la vez ideal y real”¹⁰⁶. Con esto pasa Novalis de la teoría de la observación de la naturaleza a la teoría de la observación de productos espirituales. Tesis que por su sentido puede ser una obra de arte.

Isaiah Berlin escribe que el artista se expresa, crea algo, no crea una copia sino que actúa, hace, inventa; no describe, calcula, deduce o razona. El crear depende solamente de uno mismo en cierto sentido. Toda creación surge en algún sentido de la nada, es la única actividad completamente autónoma del hombre. Supone la liberación en uno mismo de las leyes causales, de los mecanismos del mundo exterior. El arte es expresión. Cuando más verdaderamente soy yo mismo

¹⁰³ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 46.

¹⁰⁴ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, 59.

¹⁰⁵ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, 60.

¹⁰⁶ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, 61.

es cuando creo, esa es la chispa divina que hay dentro de mí. Es decir: “La naturaleza es el complemento de la acción o el espíritu, la materia sobre la cual realizo mi voluntad”.¹⁰⁷ En otras palabras Schlegel dice que el hombre es una mirada retrospectiva y creadora de la naturaleza hacia sí misma.

Schiller quien se plantea que el problema de la belleza, como Novalis lo hará posteriormente, aparece como símbolo de aquello que Kant llamaba en la crítica de la razón pura, *el Ideal de la razón*, que supone la síntesis de las tres ideas trascendentales, para Kant no existe una ciencia de lo bello, sino una crítica¹⁰⁸. Martín Navarro en su libro *La nostalgia del pensar* menciona que para Schiller “lo estético tiene [...] un papel formativo, como portavoz sensible del fin de la razón. Debe mostrar al hombre su tarea moral en la historia, pues como dirá Novalis, ‘la belleza es el bien objetivo’. La cultura estética, tal y como la entiende Schiller, devuelve al hombre a una situación de libertad.”¹⁰⁹ Por lo que puede perder el estado de libertad en cuanto está determinado, pero en el momento de la experiencia estética recupera la libertad, por esto Schiller llama a la belleza ‘nuestra segunda creadora’:

“La belleza es, pues, una experiencia de la libertad. [...] Por eso entusiasma lo bello, porque despierta en el espíritu la conciencia de sí mismo, de lo que él es en verdad y de las leyes prácticas que lo empujan a dar a la naturaleza la forma de la libertad”.¹¹⁰

La naturaleza no es un término completamente contrapuesto al de libertad sino que nos devuelve la belleza, es el estado de la espontaneidad pura, de la posibilidad absoluta, de la libertad. La naturaleza, por medio de la belleza, es el origen de la libertad. Kant ve el objeto estético en primer lugar como naturaleza que afecta al sujeto. Si se invirtiera la prioridad y se diera primacía a la belleza artística,

¹⁰⁷ Berlin, *El sentido de la realidad*, 261.

¹⁰⁸ Kant, *Crítica del Juicio*, 277.

¹⁰⁹ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 47.

¹¹⁰ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 46.

las reglas del arte, como productos del sujeto, no serían más que otra de las formas que tiene el hombre de poner las leyes a la naturaleza.

2. Ironía

Para comenzar a hablar de este concepto partiremos de que el arte, según F. Schlegel es obra del genio y como artista-creador su tarea consiste en realizar una síntesis de lo finito y lo infinito. Para los románticos la concepción de lo infinito es central.

“Lo romántico alude a un estado muy peculiar del espíritu humano, un estado de anhelo y nostalgia seguido del desencanto y desolación, de los cuales surge la energía creadora que lleva al hombre a buscar, a través del sueño y de la imaginación, lo ilimitado, lo infinito, la plenitud del ser”¹¹¹

El papel del genio es el ser mediador sensible y poseedor de un sentido especial para encontrar las revelaciones, él actúa libremente para encontrar plenitud. Por medio del arte se fusiona lo infinito y lo finito, lo universal y lo particular, ambos son totalmente contradictorios entre sí tienen que anonadarse el uno en la otra. El concepto de ironía pertenece al genio, la ironía es este poner que es un anular y de un anular.¹¹²

El concepto moderno de ironía fue retomado de Sócrates por F. Schlegel, quien lo utilizó como concepto en la filosofía. D'Angelo menciona que F. Schlegel empieza a utilizar el término ironía en los escritos 1797, considerando que se ha distanciado inmediatamente de la acepción retórica que dice que la ironía es la afirmación de una cosa significando en realidad lo opuesto, para resaltar la inverosimilitud del vocabulario del adversario. Para Sócrates la “ironía” era simulación del juego del adversario, hecha con el fin de refutar al contrincante en

¹¹¹ Cf. Rafael Argullol, *El héroe y el Único, el espíritu trágico del romanticismo*, (Madrid: Taurus, 1999), 33.

¹¹² Cfr. D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 127.

persona mediante sus mismas armas.¹¹³ Para los románticos el concepto de ironía es concebido de otra manera, Schlegel lo describe de la siguiente manera:

La ironía supone otros horizontes teóricos: implica la concepción de lo infinito como objetivo al que debe llegarse y la inadecuación de todo pensamiento que mire lo infinito, en cuanto que es siempre un pensamiento determinado. Ahora bien, la ironía se inserta en este contexto como la actitud espiritual que tiende a superar y a disolver este “de-terminado” y por lo tanto, siempre apunta más allá.¹¹⁴

Es la teoría schlegueliana de la ironía la que circula entre los románticos. Novalis ve precisamente en la ironía de Schlegel la “presencia veraz del espíritu, el rasgo de la sagacidad”.¹¹⁵ Giovanni Reale en su texto la *Historia de la filosofía* menciona que al infinito puede llegarse o por la filosofía o por el arte; en cualquiera de los casos se reúne a medios finitos y en esto está justamente la verdadera dificultad: encontrar el acceso al infinito con medios finitos.

La ironía repite la temporalización de lo Absoluto por y en medio del arte. A través de la ironía, lo finito es puesto como tal, y es puesto de tal manera que es representado por aquello que ha sido expresamente referido. Lo que F. Schlegel y Novalis llaman ironía no es sino la forma discursiva de lo que llamaban también “romantizar”. (...) Todo lo finito se desmiente irónicamente y se refiere a lo Absoluto. De esta manera, lo irónico se funde con lo caricaturesco, en el mismo sentido en que Novalis dice que el contrario más brutal del ideal moral del hombre es el ideal del más fuerte, es decir, una caricatura del mismo.¹¹⁶

En la medida en que el pensamiento se abandona conscientemente a sí mismo. La forma de este abandono de sí es la ironía, lo gracioso, la risa de sí mismo. Schlegel relaciona la ironía con la paradoja, entre aquellas actitudes opuestas que la ironía consigue acordar alcanzan importancia, libertad/necesidad, autolimitación/arbitrio y sobre todo creación/autoanonadamiento. La ironía es “la

¹¹³ Giovanni Reale-Dario Antiseri, *Historia de la filosofía*, tr. Jorge Gómez, (Bogotá Colombia: SAN PABLO, 2009), 33.

¹¹⁴ Reale-Dario Antiseri, *Historia de la filosofía*, 33.

¹¹⁵ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 132.

¹¹⁶ Martín Navarro A., *La nostalgia del pensar*, 136.

forma de lo paradójico. Paradójico es todo aquello que es la vez bueno y grande”.¹¹⁷ La ironía provoca un sentimiento de contradicción incurable entre lo condicionado que es lo finito y lo incondicionado infinito que al mismo tiempo, aparece el deseo de eliminar dicha contradicción y de ahí el sentimiento de “imposibilidad” y de la necesidad de la perfecta mediación. La ironía nos pone así siempre por encima de nuestro conocimiento, acción u obra.

El considerar a la estética romántica carente de toda mediación intelectual o como si se la considerara como arbitrio absoluto del artista creador no le hace justicia. Cuando Schlegel describe a la ironía menciona la presencia de dos elementos básicos, que al inicio parecieran negarse uno al otro, nos dice que la ironía es ficción “absolutamente involuntaria y sin embargo absolutamente reflexiva” no debe engañar a nadie, en ella todo debe de ser broma y al mismo tiempo todo debe de ser en serio.

La ironía cuestiona los hábitos y lugares comunes, reaviva los aspectos problemáticos de toda solución, se muestra insatisfecha ante cualquier definición, incomoda la pedantería satisfecha, protesta contra lo estático y subraya el dinamismo de la vida. La ironía es una adición a lo contradictorio, el paso continuo del entusiasmo a la decepción, del orgullo al autodesprecio, la convicción- surgida de la experiencia de la insuperabilidad de lo finito – de que lo absoluto no se deja atrapar en nuestras redes pero no se oculta a la evocación.¹¹⁸

Solger¹¹⁹ aborda el problema de la ironía más sistemáticamente. La ironía como “el verdadero lugar del arte” su “germen vital”, para él la ironía es centro de una reflexión estética. De acuerdo con lo romántico un verdadero artista es aquel que se anula en cuanto finito para poder ser vehículo de lo infinito como tal, desarrolla entre los hombres una gran misión. Novalis dice: “Nada está más al

¹¹⁷ María Teresa Caro Valverde y María González García, *El camino a la imaginación*, 85.

¹¹⁸ María Teresa Caro Valverde, María González García, *El camino a la imaginación (el gusto, el genio, el sueño, el infinito)*(España: Azarbe, 2009), 85.

¹¹⁹ Filósofo romántico alemán, entre sus obras se encuentra *Lecciones de estética* (1829) donde desarrolla sus principales ideas sobre estética, pone énfasis en la negatividad del arte, exponiendo que en el arte la idea se revela como proceso dialéctico a través de su negación, proceso por el que accede del objeto a su representación.

alcance del espíritu que lo infinito”,¹²⁰ como síntesis de finito el infinito, el arte adquiere un aspecto también religioso porque religión es toda relación del hombre con lo infinito y toda religión es mística. El genio es justamente quien realiza una síntesis de lo finito y lo infinito. Müller definía a la ironía como la que expresa “todo el secreto de la vida artística”, es la revelación de la libertad del hombre. Esta libertad consiste en no quedar ligado a ningún contenido en particular. En este camino la ironía es esa capacidad de no entregarse enteramente a la cosa que nos ocupa, sino saber perderse en sus honduras manteniendo la libertad de volver a considerarla desde fuera, este concepto no solo es necesario en el arte sino también de la misma manera se necesita en la filosofía.

No sólo la ironía puede extender su campo a todo el arte, sino que además, la ironía trágica es su manifestación más alta; en este reconocimiento de la posibilidad de una ironía trágica, se concentra, de la manera más clara posible, el camino recorrido por el concepto de ironía en el romanticismo. Lo irónico y lo trágico confluyen.

Un aspecto de la ironía que se presta a exageraciones y simplificaciones peligrosas es la presencia de lo cómico o paródico, la ironía es más bien broma y seriedad a un mismo tiempo; llevada al extremo, puede convertirse en algo extraordinariamente serio.¹²¹

La ironía es primeramente un modo de autoconciencia y de control del artista el cual no se deja subsumir ni en el entusiasmo incontrolado ni el escepticismo absoluto. La ironía se trata de una genialidad arbitraria que disuelve todos los valores, este concepto es en realidad profundamente romántico, es un serio sentimiento de la inquietud.

Paz nos menciona en *los hijos del limo* que una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna es el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo

¹²⁰ Novalis, *Polen*, 40.

¹²¹ Cfr. D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 128.

sobrenatural todo esto constituye a la ironía, por otro lado la ironía es en el sentido de Schlegel, amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción define la paradoja del romanticismo alemán: La máxima que mejor resume su pensamiento en la materia es la siguiente: “piénsate como ser finito educado para lo infinito, y entonces pensarás en un hombre”.¹²²

Los románticos (como F. Schlegel) insisten en el carácter filosófico de la ironía. Toman a este concepto de ironía como agilidad; capacidad de moverse ágilmente entre interior y exterior de la obra. F. Schlegel dice que encuentra una perfecta filosofía de la naturaleza con una perfecta filosofía del arte. La ironía contiene y suscita un sentir la indisoluble “oposición entre lo incondicionado y lo condicionado”¹²³ contiene la imposibilidad y la necesidad de una comunicación perfecta. Paz menciona que Schlegel afirmó que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios como las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía.

Los poetas románticos como Novalis, Coleridge, Hölderlin conciben la experiencia poética como una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre.¹²⁴ El poeta dice, al decir o nombrar, hace. El poeta al decir hace existir a la acción, como mencionábamos antes, el genio es a la vez creador; la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia.¹²⁵

¹²² Giovanni Reale, *Historia de la filosofía*, 35.

¹²³ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 131.

¹²⁴ Paz, *Los hijos del limo*, 93.

¹²⁵ Paz, *Los hijos del limo*, 94.

A. Formación

El concepto de formación (traducido del alemán *Bildung*) lo tomamos como uno de los principales que conforman la idea de genio, al igual que la imaginación. La formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, entendiendo a la cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto,¹²⁶ designa en primer lugar, el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre. En la novela de *Enrique de Ofterdingen*, Novalis muestra como el personaje se va formando durante su viaje, está desarrollando sus capacidades para convertirse en poeta, creación que será un producto de la búsqueda en sí mismo: “El espíritu del hombre busca descanso y variación, y en qué sitio puede encontrarlos de un modo más noble y más bello que en el libre juego y en las obras de una facultad tan elevada como es su espíritu creador.”¹²⁷

Kant no emplea todavía la palabra formación. Él habla de la “cultura” de la capacidad o de la “disposición natural”, que como tal es un acto de la libertad del sujeto que actúa. Menciona que la obligación para con uno mismo es no dejar oxidar los propios talentos, así que de acuerdo a Kant el genio, para ser fecundado y productivo, tiene que ser laboriosamente disciplinado y cultivado.

La formación es determinante para el individuo. En el romanticismo a diferencia de Kant, la formación no es estructura a fuerza sino un retorno a lo griego, es búsqueda en la naturaleza. Entonces ¿El romanticismo cómo entiende la formación? ¿Cuál es la labor del genio en la formación?

El resurgimiento del concepto “formación” despierta más bien la vieja tradición mística:

W. von Humboldt menciona una fina diferencia entre el significado de cultura y formación. Formación no quiere decir ya cultura, esto es, desarrollo de capacidades o talentos. Formación se refiere a algo más elevado y más interior, al modo

¹²⁶Gadamer, *Verdad y método*, 38.

¹²⁷Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, 37.

de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter, la palabra formación despierta la vieja tradición mística según el cual el hombre lleva la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe reconstruirla en sí.¹²⁸

El resultado de la formación surge del proceso interior de la formación y conformación, por ello se encuentra en un constante desarrollo y progresión. El hombre se caracteriza por la ruptura con lo inmediato y natural que le es propia, en virtud del lado espiritual y racional de su esencia. Como dice Gadamer: “por este lado él no es por naturaleza lo que debe ser”,¹²⁹ por eso necesita formarse. Igual que la naturaleza la formación no conoce objetivos que le sean exteriores. La formación es diferente a la educación, instrucción y cultura. Hermann von Helmholtz¹³⁰ menciona que en la formación estética como en la histórica, la conciencia se conduce con la inmediatez de los sentidos, esto es, sabe distinguir y valorar con seguridad aun sin poder dar razón de ello.

Para el romanticismo formarse significa que el ser humano pueda llegar a ser lo que es; es una actividad que no parte de cero. Contrario a la creación su propósito no es crear seres humanos sino ayudar a formarse para llegar a ser un ser humano pleno, ser verdaderos hombres. Con la formación y el cuidado adecuado, se llega a formar buenos seres humanos: “Un verdadero sabio tiene que pasar noches en vela también para leer y estudiar las grandes obras de sus ilustres predecesores”.¹³¹ No sólo se nace genio, sino que se debe pasar por un proceso formativo, existe una dialéctica entre talento y trabajo. En este sentido “Novalis entendía que el estudio y el ejercicio profesional eran la vía de la elevación del ser humano, y con ello de la elevación del mundo”.¹³² Consideraba su actividad literaria como un medio de formación:

¹²⁸ Gadamer, *Verdad y método*, 39.

¹²⁹ Gadamer, *Verdad y método*, 41.

¹³⁰ Médico y físico alemán (1821 – 1894) conocido por su filosofía de la ciencia, ideas sobre la relación entre las leyes de la percepción y las leyes de la naturaleza, así como por sus ideas acerca de la ciencia de la estética.

¹³¹ Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 26.

¹³² Pau, *La nostalgia de lo invisible*, 128.

Estudio algunas cosas, y las medito y reelaboro con esmero. En mi opinión es necesario subir determinados escalones para completar la formación. Perceptor, profesor, artesano: eso habría que ser durante un tiempo, y después escritor.¹³³

El genio juega un papel importante para que la formación suceda en la cultura o en sociedad de manera intuitiva. El genio ayuda a los hombres a llegar a ser hombres, actúa con lo místico, teniendo experiencia con lo divino en medio de lo natural, la naturaleza es lo que está en movimiento, algo fugaz. Se conecta con aquello que es permanente en tanta movilidad, lo divino.

El que todo esto implique formación quiere decir que no se trata de cuestiones de procedimiento o comportamiento sino del ser en cuanto devenido. Novalis menciona en la obra inconclusa *Enrique de Otterdingen* un ejemplo de lo que es la formación, en específico la formación del genio. En esta novela considerada una de las más representativas del romanticismo, va desgranando la evolución psicológica del personaje desde la infancia hasta la madurez.¹³⁴ Es novela de experiencia, como puede traducirse lo que literalmente significa de educación, el esquema es un recorrido con frecuencia geográfico, el muchacho andará por los caminos conociendo gente y llegando a villas y ciudades, aprendiendo, formándose. Apoderarse de la propia individualidad trascendental es la tarea más elevada de la formación. El deber de todo hombre es llegar a la plenitud a través de la formación constante. Otterdingen describe la evolución del personaje desde el nacimiento de su vocación hasta que esa vocación llega a la plenitud, lo que se produce con la muerte de Mathilde. Enrique de Otterdingen va de la sociabilidad a la soledad, pues su meta es ser poeta.

Enrique había nacido para poeta. En su formación parecían haber confluído toda una serie de circunstancias y nada había perturbado todavía su vida interior. Parecía como si todo lo que oyerá o viera fuera una nueva puerta que se le franqueara, una nueva ventana que se le abriera. Ante sus ojos se le revelaba el mundo en toda la grandeza y multiplicidad de sus relaciones,

¹³³ Pau, *La nostalgia de lo invisible*, 127.

¹³⁴ Pau, *La nostalgia de lo invisible*, 175.

pero el alma de este mundo, la palabra, todavía no se le desvelaba.¹³⁵

Novalis se propuso hablar en este texto de la esencia de la misma poesía.¹³⁶ En la poesía todo es interior: “en la poesía no hay nada externo sobre lo que podamos apoyarnos cuando queremos saber lo que es. No es un arte que cree nada con las manos o por medio de instrumentos.”¹³⁷ El poeta sabe despertar en nosotros aquellas fuerzas secretas; hasta las palabras más usuales adquieren un nuevo sentido y sonido especial en los labios del poeta que son capaces de arrebatarse y fascinar al que las oye.

Otros artistas llenan nuestros sentidos exteriores con sensaciones agradables, pero el poeta llena el santuario interior de nuestro espíritu con pensamientos nuevos, maravillosos, placenteros.

La naturaleza misma quiere gozar del inmenso arte que en ella se encierra: por esto se transforma en seres humanos; en ellos se alegra de su propia magnificencia, separa lo placentero y dulce de las cosas y lo vuelve a crear de un modo tal que, bajo las más variadas formas, puede disfrutar de ello en todo tiempo y lugar.¹³⁸

Novalis da una definición idealizada de los poetas, “son hombres que ajenos al ajetreo de las ansias de poseer, aspiran sólo al perfume de los frutos de la tierra, no a consumirlos, porque si lo hicieran quedarían encadenados definitivamente al mundo de aquí abajo”.¹³⁹ Los poetas eran genios al poder por un instante alcanzar lo divino velado a nuestros sentidos.

La voluntad de Novalis al escribir esta obra era la de ejemplarizar la posibilidad de que en algún tiempo futuro se produzca la conciliación entre todos los elementos de la naturaleza. Se trata de un concepto místico, la mencionada unión de la naturaleza y

¹³⁵ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, 115.

¹³⁶ Pau, *La nostalgia de lo invisible*, 189.

¹³⁷ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, 41.

¹³⁸ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, 41.

¹³⁹ Pau, *La nostalgia de lo invisible*, 191.

la unión del poeta con la naturaleza, que en otros tiempos fue posible.¹⁴⁰

Antonio Pau resalta que Novalis, a lo largo de su obra –como todo romántico en definitiva- es un ser sorprendido, (extrañado, esta palabra en alemán que no sólo es extranjero), que está de camino entre dos mundos, entre dos edades de Oro. Tiene nostalgia de un hogar, su idealización de los poetas no le impide reconocer que la creación es tarea difícil, en las limitaciones internas y externas, las propias del poeta y las propias de la poesía. Sólo la madurez que da la experiencia enseña a evitar los temas que exceden las posibilidades de la poesía. “El poeta es el único hombre capaz de sentir la fuerza espiritual que mueve el mundo.”¹⁴¹ Antiguamente toda la naturaleza debió de estar más llena de vida y de sentido que ahora. Fuerzas que hoy en día los animales apenas parecen advertir y que sólo el hombre es capaz de sentir y gozar. El trajín de nuestro oficio ha borrado de nuestras mentes muchos recuerdos:

En los tiempos en los que ahora vivimos ya no existe contacto directo entre los humanos y el cielo. Las antiguas historias y las Escrituras son ahora las únicas fuentes por las que nos es dado saber lo que necesitamos conocer del mundo sobrenatural; y en lugar de aquellas revelaciones sensibles, ahora el Espíritu Santo nos habla por medio de la inteligencia de hombres sabios y buenos.¹⁴²

En consecuencia la novela es formativa, narra y muestra cómo actúa una persona formada o el camino para su edificación, ya que describe la vida humana en toda su complejidad al mismo tiempo que moraliza sin ser ésta su primera intención. La novela ayuda a los seres humanos a llegar a ser lo que son. Es donde entra una figura importante como lo es el genio, que al igual que el historiador debe ser poeta: “El trato con la naturaleza me ha llevado al mismo punto en que habéis sido conducido vos por el placer y la inspiración del lenguaje. El arte y la historia me

¹⁴⁰ Novalis, *Himnos de la noche*, XXV.

¹⁴¹ Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 43.

¹⁴² Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 27.

han hecho conocer la Naturaleza.”¹⁴³ Un buen historiador tiene que ser además un buen poeta, porque sólo los poetas poseen el arte de enlazar convenientemente unos hechos con otros. El genio forma al ser humano en lo que dice y en el modo en el que lo dice, en este caso en lo narrado. Se necesita escribir bien ya que a través de la novela el lector será afectado.

La historia no sólo es la búsqueda conocimientos de datos como lo plantea el historicismo. En el romanticismo las enseñanzas históricas son determinantes para una formación. En sus cuentos o novela hay más verdad que en la crónica de los eruditos. Lo que nosotros anhelamos encontrar es el modo de pensar y de ver las cosas de los espíritus, a la vez grandes y sencillos, de las distintas épocas.¹⁴⁴

Antonio Pau expresa que Novalis entendía que el estudio y el ejercicio profesional eran la vía de la elevación del hombre, y con ello de la elevación del mundo. Gracias a los poetas “el mundo y la vida se me han hecho más claros y diáfanos. Me ha parecido que deben de vivir en amistad con los agudos espíritus de la luz, con aquellas almas que penetran todas las cosas, que las distinguen unas de otras y que extienden sobre todas ellas un velo especial de tenues colores.”¹⁴⁵

En el concepto de formación acontecen otros conceptos como son: *sensus communis*, capacidad de juicio y gusto. Gadamer expone que en la formación entra el sentido moral del mundo, que se rescata de la tradición, es un sentido práctico de la vida donde existe un principio de autoridad que sería la edad de oro mencionada por Novalis.

Con las ciencias del espíritu surge un problema al pensamiento; que en su esencia no queda correctamente aprehendida si se les mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. Pero el objetivo de estas ciencias es la comprensión, no existe un método propio de las ciencias del espíritu sino que siguen siendo un problema filosófico. Gadamer en su libro *Verdad y Método* muestra que

¹⁴³ Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 206.

¹⁴⁴ Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 103.

¹⁴⁵ Novalis, *Enrique de Otterdingen*, 104.

frente al racionalismo perviven otros modos de verdad que van paralelos o se desarrollan al mismo tiempo que éste.

La época del clasicismo alemán había dado al concepto de humanidad un contenido nuevo. Principalmente fue con Herder al intentar vencer el perfeccionismo de la ilustración mediante el nuevo ideal de una “Formación del hombre” preparando así el suelo sobre el que podrían desarrollarse las ciencias del espíritu históricas. El concepto de la formación que entonces adquirió su preponderante validez fue sin duda el más grande pensamiento de siglo XVIII y es el que designa el elemento en que viven las ciencias del espíritu en el siglo XIX aunque ellas no acierten a justificar esto epistemológicamente.

Dicho lo anterior los conceptos nos ayudan a una autocomprensión histórica fundamentada, el arte, historia, vivencia, genio, expresión y estilo son conceptos que ocultan en sí un ingente potencial de desvelamiento histórico. El método nos muestra que hay otros caminos para llegar a verdades que son otros modos de develar la verdad. No sólo existe la verdad científica. Para Gadamer todos esos caminos confluyen en la obra de arte; en el arte se condensa conceptos como el gusto, la capacidad de juicio, la formación y el *sensus communis*. Es importante rescatarlos ya que forman parte importante en la formación del genio.

Para Kant originalmente el concepto de gusto es más moral que estético. El discernimiento sensible que opera el gusto, como recepción o rechazo en virtud del disfrute más inmediato, no es en realidad mero instinto, sino que se encuentra ya a medio camino entre el instinto sensorial y la libertad espiritual.

El gusto sensorial se caracteriza precisamente porque con su elección y juicio logra por sí mismo distanciarse respecto a las cosas que forman parte de las necesidades más urgentes de la vida. Gracián¹⁴⁶ considera el gusto como una primera “espiritualización de la animalidad” y apunta con razón que la cultura (*Bildung*) no sólo se debe al ingenio (*Geist*) sino también al gusto (*Geschmack*).

¹⁴⁶ Cfr. Gadamer, *Verdad y Método*, 66.

Por lo tanto, no cabe duda de que con el concepto de gusto hay una cierta referencia a un modo de conocer. El carácter decisivo del juicio de gusto incluye su pretensión de validez. El buen gusto está siempre seguro de su juicio, esto es, que es esencialmente gusto seguro, un aceptar y rechazar que no conoce vacilaciones, que no está pendiente de los demás y que no sabe nada de razones. De algún modo el gusto es más bien algo parecido a un sentido. No dispone de un conocimiento razonado previo. El buen gusto es una sensibilidad que evita tan naturalmente lo chocante que su reacción resulta, completamente incomprensible para el que carece de gusto. Kant tiene el prejuicio sobre el arte bello, pretende generalizar la estética, legalizar la generalidad del gusto. En “las bellas artes” existe una superioridad del genio, quien es el que crea la obra de arte bella. La figura del genio en Kant pasa a la hermenéutica romántica y la historiografía del s. XVII y XVIII sin ser deconstruida.

El *sensus communis* o sentido común pertenece al sentido que funda la comunidad. Esto nos vuelve a la tradición humanista, al *sensus comunitario* y al ideal humanístico de la *eloquentia*, momentos que aparecen en el concepto clásico del sabio. El “hablar bien” es sabiduría práctica; ha sido siempre una fórmula de dos caras, y no meramente al ideal retórico. Significa también el saber cómo decir lo correcto (lo bello), lo verdadero; y no sólo decirlo bien.

Tiene que ver con el tacto para decir la verdad. El saber hablar con prudencia *phrónesis*. La sabiduría de los antiguos, el cultivo de la *prudentia* y la *eloquentia* deberían seguir manifestándose frente a frente a esta nueva ciencia de la edad moderna y su metodología matemática.

La Formación del *sensus communis* es de importancia decisiva para la vida. Lo decisivo son las circunstancias y lo verosímil que son las cosas parecidas a la verdad. La educación no podría seguir camino de la investigación crítica. La juventud pediría imágenes para la fantasía y para la formación de su memoria, y esto no lo lograría el estudio de las ciencias con el espíritu de la nueva crítica. Por eso Vico coloca junto a la crítica del cartesianismo el complemento, la vieja tópica que sería el arte de encontrar argumentos y contribuiría a la formación de un sentido

para lo convincente que trabaja instintivamente y ex tempore, por eso no puede ser sustituido por la ciencia.

Existe una relación entre el concepto de sentido común y el concepto de la capacidad de juicio. “El sano sentido común” o “entendimiento común” se caracteriza de hecho de una manera decisiva por la capacidad de juzgar. Los filósofos moralistas ingleses destacan que los juicios morales y estéticos no obedecen a la *reason* sino que tienen el carácter del *sentiment*. La actividad del juicio, consiste en subsumir algo particular bajo una generalidad, en reconocer algo de una regla. Como señala Kant, para poder seguir este principio, haría falta sin embargo de nuevo una capacidad de juicio, por eso ésta no puede enseñarse en general sino sólo ejercerse una y otra vez. La filosofía ilustrada alemana no incluye la capacidad de juicio entre las capacidades superiores del espíritu sino en la inferior del conocimiento.

Kant dice que la capacidad de juicio es reflexiva, entendida como enjuiciamiento según el punto de vista de la finalidad tanto real como formal. No está dado ningún concepto: lo individual es juzgado “inmanentemente”. A eso Kant le llama enjuiciamiento estético.

El *sensus communis* es un momento del ser ciudadano y ético. Entre todo el campo de lo que podría llamarse una capacidad de juicio sensible, para Kant sólo queda el juicio estético del gusto. Aquí sí que puede hablarse de un verdadero sentido comunitario, y por muy dudoso que sea, si en el caso del gusto estético no se juzga por conceptos, sigue en pie que el gusto estético esté pensado la necesidad de la determinación general, aunque él sea sensible y no conceptual. Para Kant el verdadero sentido común es el gusto.

La relación que aparece entre la facultad de producción y de recepción, mejor dicho de genio y gusto es una problema que la filosofía kantiana deja abierto, pero para Schlegel al enfrentarse a esta problemática considera que estos conceptos no deben pensarse por separado sino que será considerado como que “el genio no es

sino gusto productivo”¹⁴⁷. Para esto el ser humano debe formarse durante el camino de la vida para desarrollar sus facultades al máximo, para crear con genialidad y expresarlo en sus obras; entre las facultades que constituyen al genio y fundamental en los románticos también se encuentra la imaginación, concepto que desarrollaremos continuación.

B. Imaginación

A los ojos de los románticos preguntarnos sobre las facultades que constituyen al genio ninguna tiene más importancia que la imaginación. Uno de ellos como lo fue F. Schlegel define a la imaginación como: “fundamento de la genialidad”¹⁴⁸. Novalis coincidiendo con esta fuerte idea sobre la relevancia de la imaginación nos dice: “el más alto bien es la facultad de imaginación”.¹⁴⁹ Es una facultad creadora y captadora de la verdad. La definición de la imaginación como la capacidad creadora de una segunda naturaleza es un tema determinante en la obra teórica de Novalis. Principalmente en el primer romanticismo el arte y belleza son considerados como reveladores de verdad. Los románticos veían en la experiencia estética la mediación y el instrumento capaz de hacernos penetrar en lo suprasensible, proporcionando a un tiempo la totalidad de la experiencia que, de otro modo, nos estaría vedada.¹⁵⁰ El arte es visto como una mediación hacia lo absoluto mismo, es revelación o producción de lo absoluto, donde el genio estaría entendido como un mediador entre la naturaleza y la producción artística.

Nos referimos a lo absoluto que es etimológicamente *ab-solutus*, a lo suelto de todos los vínculos: aquel que no está en relación con nada¹⁵¹. El arte nos da la posibilidad de penetrar o tener acceso a este absoluto. Un conocimiento de este

¹⁴⁷ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 149.

¹⁴⁸ D’Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid Visor, 1999), 151.

¹⁴⁹ Novalis, *Granos de polen* (México: Olimpia, 1987), 61.

¹⁵⁰ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 87.

¹⁵¹ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 87.

orden sin embargo, parece semejante al que tenemos de nuestra subjetividad. Nuestro poeta lo expresa de la siguiente manera:

Soñamos con viajes por el universo; pero, ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Dentro de nosotros se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es un mundo de sombras, proyectadas sobre el reino de la luz.¹⁵²

Estas palabras de Novalis son densas en significado. Aquí la subjetividad es el universo, para buscar y encontrar la eternidad, lo divino. Novalis como genio va más allá del mundo aparente para captar ese sentido profundo del universo expresándolo desde su interior; como poeta plasma su sentir en la poesía, sin necesidad de imitar lo exterior que sólo es “un mundo de sombras”, sólo siluetas de lo que realmente existe. La imaginación es como la herramienta que es utilizada para poder crear ese universo al que se anhela conocer.

Con el romanticismo se ha producido un corte con las teorías tradicionales de arte. En el siglo XVII y XVIII aparecen fuertemente algunas categorías que van a constituir el proyecto de la estética moderna como son los conceptos de imaginación, genio, ingenio, ironía, entre otras. Operando todos ellos hay un desplazamiento hacia los componentes creativos y constructivos del proceder estético, se va debilitando el presupuesto de la imitación y aparece la creación. Novalis afirma que “sobre todo nada de imitar a la naturaleza, la poesía y el arte no son registros de impresiones, sino producciones activas, que se mueven de dentro afuera y no al revés. Poetizar es generar”¹⁵³. Con esta crítica del principio de imitación los románticos no tratan de negar tajantemente la belleza o el carácter poético de la naturaleza, ni jerarquizarlas, sino más bien afirmar que tanto la naturaleza como el arte son dos fuerzas creadoras autónomas.

Tras esta visión romántica del concepto de imaginación se encuentra el idealismo trascendental kantiano, donde la imaginación ocupa un lugar fundamental

¹⁵² Novalis, *Granos de polen*, 18.

¹⁵³ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 121.

como condición de posibilidad del conocimiento. Kant atribuye a la imaginación una función sintética que tiene una estrecha relación con la espontaneidad del sujeto, como una facultad productora que permite al genio expresarse. Kant¹⁵⁴ trata de expresar que el uso empírico de la imaginación debe fundamentarse en su uso transcendental. Por una parte, es cierto que la imaginación debe tener un uso empírico, aplicarse a un objeto de la experiencia. Pero, por otra parte, este uso de la imaginación no es suficiente para un conocimiento válido de objetos, porque se funda en leyes empíricas que son particulares y contingentes. Por lo tanto, es necesario que el uso empírico de la imaginación se complemente con su uso transcendental. De acuerdo a lo transcendental, la imaginación realiza una síntesis a priori que no depende de la experiencia, sino que es producida por la espontaneidad del sujeto. Esta síntesis, primero lo espontáneo, refiriéndose a un objeto de la experiencia y luego lo trascendente no se excluyen; ambos son necesarios para el conocimiento. Novalis lo dice de este modo: “Nada más poético que el recuerdo, por un lado, y el pensamiento o imaginación, por el otro”¹⁵⁵.

Los románticos van más allá, retomando la noción kantiana de imaginación transcendental, ven en la intuición intelectual una facultad eminentemente estética, coincidente con la fantasía, o en enteramente substituida por ella, incluso la conciben como la imaginación productora, creadora. Novalis afirma: “sobre todo nada de imitar a la naturaleza, la poesía y el arte no son registros de impresiones, sino producciones activas, que se mueven de dentro afuera y no al revés. Poetizar es generar.”¹⁵⁶

La imaginación, como podemos observar en la poesía de Novalis, es determinante ya que es la capacidad de creación de una segunda naturaleza. Por medio de ella el arte va a asumir su propia función creadora frente al viejo concepto de imitación¹⁵⁷. Novalis sostiene que no hay imitación en el arte. El arte no utiliza material externo; diferente al decir que el arte está hecho con cosas del mundo

¹⁵⁴ Cfr. Kant en la *Crítica de la razón pura*.

¹⁵⁵ Novalis, *Granos de polen*, 29.

¹⁵⁶ D'Angelo, *La estética del romanticismo*, 121.

¹⁵⁷ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar, Novalis y los orígenes del romanticismo alemán* (Madrid: Plaza y Valdés, 2010), 144.

exterior como son palabras, sonidos, colores, formas etc., pero lo que lo determina como arte no son esas cosas, sino la forma en que están tratadas, es decir, el genio que ha visto en ellas ese algo más de lo que ellas son en el mundo. La imaginación es a la vez creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se oculta tras ella; es una visión romantizada del idealismo trascendental¹⁵⁸. En palabras de Novalis:

El genio expresa tan atrevidamente y con tanta seguridad lo que ve pasar en sí mismo, porque no se siente prendido a la descripción, su observación y lo observado parecen coincidir libremente, parecen unirse libremente en una obra.¹⁵⁹

El genio tiene una capacidad casi divina al recrear la naturaleza, su genialidad es como la misma naturaleza, creadora como libre, el genio no hace una descripción, la obra de arte expresa su interior, su sentir, esa facultad de imaginar lo hace productor de la obra de arte, que al ser creada desde el interior del genio, en un principio la hace una misma con su productor. Coleridge¹⁶⁰ poeta romántico, hace una distinción entre imaginación y fantasía. Es uno de los autores que proporciona una de las distinciones más completas. Nos dice que la fantasía es un “modo de memoria”, que opera asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos; en cambio la imaginación es la facultad unificadora, una capacidad “mágica y sintética”, sintética porque su modo de operar consiste en disolver en una sola cosa la imagen y su contenido. La imaginación funde, plasma y reúne en una cosa sola e inescindible, la idea y la forma sensible, creando novedad.

Al igual que Novalis encontramos en Coleridge la mención a la imaginación como facultad productiva, como una fuerza creadora y formadora, actividad que cabe poner en obra dando sentido elevado a lo común. Novalis hace una distinción entre la imaginación y la fantasía:

¹⁵⁸ Monroe, C. y John Hospers, *Estética. Historia y Fundamentos* (Madrid: Cátedra, 2007), 66.

¹⁵⁹ Novalis, *Granos de polen*, 19.

¹⁶⁰ Filósofo, crítico y poeta inglés (1772-1834), uno de los fundadores del romanticismo en Inglaterra. Contemporáneo de Novalis a pesar de estar en distintos países es interesante observar la coincidencia de ideas sobre la facultad de imaginación y la distinción que hace con fantasía.

La facultad de imaginación es un principio activo; llamamos a esta facultad fantasía cuando actúa sobre la memoria, y fuerza de pensamiento cuando actúa sobre la razón. La fuerza de imaginación ha de alcanzar un sentido directo (externo) e indirecto (interno) al mismo tiempo. El sentido directo ha de convertirse en directo y autoactivo a la vez. Estas transformaciones han de tener y tendrán lugar simultáneamente.¹⁶¹

La facultad de imaginación se distingue de la fantasía, el segundo concepto actúa sobre la memoria como lo menciona Novalis, para así formar algo nuevo gracias a los componentes o partes existentes, es una facultad inferior a la imaginación ya que es reproductora y temporal mientras que la imaginación tiende a lo eterno, actúa sobre la razón, produciendo y convirtiendo así lo creado en un nuevo conocimiento, develadora de la verdad.

Para Novalis la incapacidad del conocimiento intelectual para alcanzar el ser ocupa un lugar central; el concepto por el que llega a comprender tal imposibilidad es la reflexión. Lo que encuentra en la reflexión ya está presente, y sólo la imaginación considerada como facultad absolutamente productiva despeja el acceso a la verdad: “el hombre no existe sino en la verdad”¹⁶². Esta idea de que el arte sea esencialmente expresión también está presente en el primer romanticismo alemán.

En esta época la obra de arte no encuentra su justificación en una realidad exterior, sino en el principio creador del espíritu humano: la imaginación, el genio. La obra de arte tiene uno de sus confines en el producto natural, es creada inconscientemente; y otro con fin en el producto de la libertad porque es creada conscientemente. El arte empieza conscientemente y termina inconscientemente. La actividad consciente y la inconsciente, la libertad y la naturaleza no pueden encontrarse en el yo hasta que el yo no se hace consciente de su producir. El yo asumirá su unificación en tanto que don del genio artístico. La mostración concreta de la intuición intelectual existe, es el arte mismo. La intuición estética es la intuición intelectual hecha objetiva. Sólo el arte puede desvelar el misterioso poder de

¹⁶¹ Novalis, *Granos de polen*, 54.

¹⁶² Novalis, *Granos de polen*, 22.

nuestro conocer en el que se anula el contraste entre objetividad y subjetividad. Novalis menciona que:

Con cada rasgo de la perfección, la obra se aleja del maestro a distancias más que espaciales, y así, con el último toque, el maestro ve su obra separada de sí por un abismo de ideas, por un abismo cuya magnitud puede comprender, que puede ser mediada tan sólo por la fuerza de imaginación, por la sombra de ese gigante que llamamos inteligencia. En el momento en que la obra debería ser completamente suya, se convierte en algo superior a su creador. El artista pertenece a su obra, no la obra al artista.¹⁶³

Como sabemos para el romanticismo el arte es producción de verdad, la estética romántica no es sólo una estética de la obra sino es también una estética de la producción. Schlegel nos dice que el arte y la naturaleza están vinculados no porque el primero reproduzca a la segunda, sino porque ambos son fuerzas activas, generadoras, lo que se imita es la capacidad creadora de la naturaleza. El arte pretende funcionar como la naturaleza, no imitando sus productos sino funcionar como creador.

Con ese mirar y sentir hacia afuera, intenta Novalis expresar lo que considera propio del artista, él no recibe pasivamente desde el exterior aquello que considera su obra, sino que, él mismo sale hacia el mundo en busca de aquello que le sirva para configurar algo que, previamente, había surgido de una necesidad interior. La imaginación es únicamente productiva. Corresponde a la sensibilidad interna o externa. “Nos hallamos al mismo tiempo dentro y fuera de la naturaleza”¹⁶⁴. El genio va a ser considerado como un sinónimo de “hombre libre”. El arte nos conduce a la realización y expresión de la libertad ya que es creado desde el espíritu del artista-genio.

El genio es visto como acentuación de la capacidad de imaginación como Novalis afirma todo hombre posee. “El genio supone, pues, la facultad de tratar los objetos imaginados como si fueran reales”¹⁶⁵. Observar con precisión, describir

¹⁶³ Novalis, *Granos de polen*, 66.

¹⁶⁴ Novalis, *Granos de polen*, 52.

¹⁶⁵ Novalis, *Granos de Polen*, 19.

útilmente la observación, es cosa diferente al genio. Pero sin este talento el genio es sólo genio a medias. Se puede tener la facultad genial de ver que, por falta de este talento, no llegará nunca a desarrollarse. No es sólo necesario poseer genio en el arte, sino en toda actividad que sea verdaderamente creadora, libre, innovadora. Al igual que Novalis, otro romántico como lo es Schlegel nos dice que la posesión del genio es el estado natural del hombre, al menos en el sentido de que todo hombre cabal posee genio¹⁶⁶.

Novalis dirá que “sin genialidad no es posible existir realmente”; que el “genio es necesario para todo” para él el genio no es una determinada actividad sino aquello que hace posible que la actividad tenga como resultado una auténtica obra de arte, de tal suerte que el genio artístico en sentido estricto termina por manifestarse como una especie de genialidad a la segunda potencia: “aquello que normalmente se denomina genio es el genio del genio”¹⁶⁷.

Tanto para Schlegel como para Novalis, sólo el Poeta (también con mayúscula)—puede ser el intérprete de la naturaleza, ya que posee imaginación, sensibilidad e ingenio (*Witz*), facultades que le permiten no sólo “presentir” la alegoría de la naturaleza sino también unir y mezclar representaciones (el mundo que es un conjunto de signos) con otras representaciones que amplían y enriquecen las posibilidades de la totalidad. Dado que para el primer romanticismo alemán existe una relación analógica entre mundo y poesía, la búsqueda de la clave del texto natural constituye el núcleo de todos los afanes del poeta, quien sabe que tras las apariencias sensibles se encuentra oculta la verdad del mundo—simbolizada por Isis, diosa de la sabiduría, cuyo rostro se encuentra cubierto tras un velo— y que dicho conocimiento se aproxima a una experiencia de índole religiosa, que se presenta bajo la forma de ‘revelación’.¹⁶⁸

La esencial copertenencia de lo poético y lo sagrado es desde el principio de su actividad literaria, un motivo recurrente en la obra de Novalis. F. Schlegel no piensa distinto cuando dice que “el filósofo poetizante y el poeta filosofante es un

¹⁶⁶ Cfr. D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 29.

¹⁶⁷ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 148.

¹⁶⁸ Adriana de Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica* (México: UNAM, 2009), 62.

profeta.”¹⁶⁹ La creación del poeta es profecía, puesto que la tarea del poeta es la transformación del mundo natural en el mundo mágico, la creación del mundo verdadero a partir del mundo meramente natural.

El poeta tiene la facultad de imaginar que le permite junto con su sensibilidad e ingenio, ser intérprete de la naturaleza para así enriquecer las posibilidades de la totalidad. Para el primer romanticismo alemán hemos dicho que existe una relación analógica entre mundo y poesía: el poeta tiene una sensibilidad para poder “ver” la alegoría de la naturaleza. Los poetas buscan la clave del texto natural, la concepción romántica del poeta es como un intérprete entre el mundo y los demás, se da cuenta que tiene la facultad de expresar algo más que las apariencias del mundo, busca la verdad oculta. Este conocimiento es una experiencia que se aproxima a lo religioso, como cuando aparece en forma de “revelación”; se puede entender como el conocimiento cubierto tras el velo, y la tarea del poeta es utilizar sus facultades para expresar el conocimiento revelado gracias a esa sensibilidad que va más allá de lo aparente: “Nada más indispensable para la existencia de una verdadera religiosidad que un intermediario que nos ligue a Dios. El hombre no puede entrar en relación inmediata con la divinidad.”¹⁷⁰ El arte nos permite penetrar a ese mundo desconocido y misterioso donde el hombre es afectado por él. En otras palabras, D’Angelo expone que “sólo el arte puede desvelar ese misterioso poder de nuestro conocer en el que se anula el contraste entre la objetividad y subjetividad”.

Schelling define el genio como un “oscuro desconocido poder” representando un elemento divino en el hombre. Entrar en sí mismo para los románticos es hacer abstracción del mundo exterior. El arte de transformar de un modo agradable, de convertir en extraño un objeto al mismo tiempo conocido y atrayente: eso es la poesía romántica.¹⁷¹ Ahí la imaginación es creadora y formadora. El genio con su obra es el puente que nos ayuda a conectar lo divino con el mundo, crear es

¹⁶⁹ Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 198.

¹⁷⁰ Novalis, *Granos de polen*, 25.

¹⁷¹ D’Angelo, *La estética del romanticismo*, 49.

expresar el espíritu, lo misterioso, lo mágico, lo que no puede ser dicho sólo con la razón:

El primer paso es mirada hacia el interior (...) Pero quien se quede ahí, alcanza sólo la mitad. El segundo paso debe ser mirada actuante hacia el exterior, observación activa y fija del mundo exterior. (...)

El que representa debe poder representarlo todo.¹⁷²

La percepción de lo profético en Novalis está muy relacionada con la niñez, quizás para acentuar el aspecto imaginativo y estético de tal representación. Novalis tiene la idea de que el niño ve el mundo tal y como es en realidad, es decir, espiritual, mágico. Todo es para él semilla de otra cosa posible, polen. Existe en la poesía de Novalis como en el romanticismo en general, la idea de que la facultad de la imaginación es esencial para la creación y por lo tanto constituye la esencia del genio. Sólo la imaginación es fuerza, es la única actividad que cabe poner en obra, dar sentido elevado a lo común. Unos poseen más facultad que otros para la revelación; unos parecen poseer un sentido especial para hallar estas revelaciones, otros poseen más espíritu para conservarlas.

Para Novalis su imaginación da poder a su sentimiento vital y lo incrementa. Produciendo una nueva realidad, aunque sólo sea subjetiva, eso es para Novalis la imaginación productiva. A través de la imaginación nos transformamos e incrementamos a nosotros mismos y a los demás. Todo este proceso es para Novalis romantizar, y así también actúa esta imaginación en el amor a Sophie y surge una nueva realidad. En el tercer himno es donde se encuentra la referencia más clara de la vivencia en el sepulcro de la amada¹⁷³ : “Antaño, cuando yo derramaba amargas lágrimas; cuando, disuelto en dolor, se desvanecía mi esperanza”¹⁷⁴.

En el sepulcro de Sophie Novalis expresa en su himno instantes de alegría como si estuviera con la amada, eso es la imaginación productiva. Esta facultad lo

¹⁷² Martín Navarro, *La nostalgia del pensar*, 200.

¹⁷³ Safranski, *Romanticismo*, 110.

¹⁷⁴ Novalis, *Himnos a la noche—Enrique de Offerdingen*, 5.

arrastra a un imaginario más allá, que para él es real, como también lo podemos ver en el tercer himno cuando nos dice: “-la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable –ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo, tú viniste sobre mí (...), -a través de la nube vi los rasgos glorificados de la Amada. En sus ojos descansaba la eternidad”¹⁷⁵.

En Novalis aparece esa fuerza interna que lo hace producir esta realidad, expresar su sentimiento, su espíritu. El tema de la muerte es uno de los principales en su obra, con la muerte de Shopie, Novalis y su poesía se convierten en una clara expresión de la imaginación, La fuerza vital se compone de razón y sentimiento, de cálculo e imaginación. Sólo con la fuerza vital cabe captar el mundo en su doble dimensión visible e invisible.¹⁷⁶ Novalis es en su vida y poesía la expresión de un genio.

¹⁷⁵ Novalis, *Himnos a la noche*, 6.

¹⁷⁶ Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, 167.

CONCLUSIÓN

Tras el recorrido que se hizo sobre el concepto de genio en Novalis, podemos vislumbrar que el arte ha tenido a lo largo del tiempo distintas concepciones donde el artista-genio es parte fundamental en la obra, es el creador que trata de develar otros mundos. Partimos en el inicio de este trabajo de un problema: adoptamos uno de tantos caminos para esclarecer sin agotar la cuestión de a qué se le puede llamar genio romántico. Un concepto complejo que abordamos a partir de las ideas de la época romántica, particularmente apoyados en el poeta Novalis, un romántico temprano. Entonces ¿qué es un genio para Novalis? ¿Cómo se llega a ser lo que ya es en el caso del genio?

Podemos recapitular diciendo que el concepto de genio fue tomado del pensamiento de Kant por los románticos pero haciendo algunas modificaciones, ya que en el romanticismo aparece una valoración al sentimiento y esto supone el nacimiento de una nueva sensibilidad: el genio es fuerza capaz de crear sin seguir reglas, su creación es original.

El romanticismo como lo mencionaba Octavio Paz, es algo más que una estética, es una forma de vivir, es aquí donde surge el nacimiento de la sensibilidad moderna. El genio es consciente de su ser sensible y lo cual permite recrear el mundo. El ser humano siempre ha tenido la preocupación de buscar sentido al mundo, de reflejar su ser libre, compartir su sentir y conocimiento a la sociedad. Es en la filosofía y el arte el lugar donde el genio se expresa y devela la verdad.

En el capítulo segundo encontramos que en Kant aparece la naturaleza y el artista-genio como mediador entre fuerza y obra de arte, mientras que en el romanticismo es algo más antropológico, donde el genio se basa en la formación, de modo que sus obras son creadas por el sentimiento que sufre el artista y es expresado en su obra. Para Kant las producciones artísticas del genio deben ser modelos, crear sus propias reglas como la naturaleza y no ser representación de ella o tratar de imitarla. Para Kant el artista es el genio, éste posee un talento que

pertenece a la naturaleza. El espíritu romántico adecúa el concepto de genio integrando la valoración de sentimientos, que al ser expresados liberan al alma.

En Schopenhauer el arte aparece como la reproducción de ideas concebidas de la contemplación, el genio contempla, crea un mundo de libertad, la idea sólo será alcanzable por el genio. Para Schopenhauer el genio es aquel que tiene la capacidad de contemplación. El arte toma un papel fundamental, es el producto de esa contemplación creadora, donde el genio puede desligarse del servicio de la voluntad. El genio, la contemplación y el arte son una mezcla donde puede darse la libertad. El genio en Novalis es pues, libertad y naturaleza, y junto con ellas complementa al genio otro concepto como la ironía, que implica encontrar el acceso infinito con medios finitos.

En el tercer capítulo aparte de que encontramos el concepto filosófico de genio en la poesía de Novalis y sus escritos, también podemos encontrar filosofía en la poesía como el mismo Novalis menciona: “Sin la filosofía los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos”¹⁷⁷. En la poesía encontramos su filosofía, sus experiencias y pensamientos, especialmente el concepto de genio, por lo tanto es necesaria la poesía para expresar y complementar a la filosofía; y la filosofía para profundizar y expresar pensamientos en la poesía, ya que los poemas son creencias y sentimientos de los hombres, en la poesía se ocupa la crítica y razonamiento.

En este contexto el concepto de formación cobra importancia como una búsqueda en la naturaleza, que da forma a las capacidades naturales del hombre. La formación está en constante progresión y desarrollo. Formarse para llegar a ser plenos, ser verdaderos hombres. Un camino según Novalis que con el estudio nos lleva a la elevación del hombre. El genio se conecta con lo divino. Se apodera de la individualidad.

Como hemos visto, uno de las facultades más importantes es la imaginación, fundamento de la genialidad. Facultad creadora y captadora de verdad, la

¹⁷⁷ Novalis, *Polen*, 32.

posibilidad de conocimiento. El arte nos permite crear, a diferencia de la imitación. El arte es eterno y actúa sobre la razón. El arte y la naturaleza son fuerzas activas: producir es hacerse consciente.

Podemos decir que el concepto filosófico de genio lo encontramos en la poesía de Novalis tal como se proponía en nuestra hipótesis: sus escritos están penetrados de conocimiento y sentimiento, como el mismo Novalis menciona: “Sin la filosofía los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos”¹⁷⁸. En la poesía encontramos su filosofía, sus experiencias y pensamientos, especialmente sobre el concepto del genio; es necesaria la poesía para expresar y complementar a la filosofía; como la filosofía para profundizar y expresar pensamientos en la poesía, ya que los poemas son creencias y sentimientos de los hombres, en la poesía se ocupa la crítica y razonamiento.

María Zambrano en su libro *Filosofía y poesía* afirma que: “El acto de la creación es algo estético, es el dar forma”¹⁷⁹, el arte no es el ser forjador de sombras y fantasmas sino la revelación de la verdad más pura, manifestación de lo absoluto. Sin saberlo, menciona H. Heimsoeth, el genio artístico revela “el interior de esa naturaleza bien aventurada en el que no hay ninguna oposición”¹⁸⁰. Las formas del arte son las formas de las cosas en sí. Y termina diciendo Heimsoeth que las ideas que la filosofía sólo se consigue interpretar en el sistema abstracto y se hacen objetivas por medio del arte como almas de cosas reales.

Tanto Zambrano como Heimsoeth dejan patente la vigencia del pensamiento romántico y de su concepción de arte: “En el romanticismo, poesía y filosofía se abrazan llegando a fundirse en algunos momentos con una furia apasionada, se funden con la pasión que procede de la muerte. Toca lo divino que excede en ambas a las fuerzas de un ser humano”¹⁸¹. Novalis hace de su poesía una expresión

¹⁷⁸ Novalis, *Polen*, 32.

¹⁷⁹ Zambrano M., *Filosofía y poesía*, 4ª ed. (México: FCE, 1996), 78.

¹⁸⁰ Zambrano, *Filosofía y poesía*, 79.

¹⁸¹ Zambrano, *Filosofía y poesía*, 79.

con sentido filosófico, dando pie a que poesía y filosofía no tengan caminos irreconciliables ya que ambas buscan conocer la verdad.

Finalmente ha de reconocerse en el genio a un hombre libre que crea desde el espíritu del artista. Novalis nos dice que el genio trata a los objetos imaginados como reales. No sólo es necesario poseer genio en el arte, sino en toda actividad que sea verdaderamente creadora, libre, innovadora. Schlegel al igual que Novalis, dice el genio es el estado natural del hombre, por lo tanto todo ser humano tiene genio, desarrollar sus facultades y formarse lo hace ser, en palabras de Novalis, genio del genio.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica:

Beguín, A. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Monteforte. México: FCE, 1954.

Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Trad. Silvina Marí. Madrid: Taurus, 2000.

Caro Valverde M. T., y María González G. *El camino a la imaginación (el gusto, el genio, el sueño, el infinito)*. España: Azarbe, 2009.

Kant, I. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Martín Navarro, A. *La nostalgia del pensar, Novalis y los orígenes del romanticismo alemán*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.

Novalis. *La Enciclopedia*, (Notas y Fragmentos). Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

- *Himnos a la noche—Enrique de Offerdingen*. Trad. E. Barjau. Barcelona: RBA, 1999.

- *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Trad. R. Caner-Liese. Madrid: Akal, 2007.

- *Granos de polen*. Trad. A. Selke y A. Sánchez Barbudo. México: Olimpia, 1987.

Pau, A. *Novalis, La nostalgia de lo invisible*. Madrid: Trotta, 2010.

Paz, O. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1999.

Safranski, R. *Romanticismo, Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás Pallás. México: Tusquets, 2009.

Bibliografía complementaria:

Argullol, R. *El héroe y el único*. Madrid: Taurus, 1999.

Beguín, A. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Monteforte. México: FCE, 1954.

Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, las afinidades electivas*, de Goethe, El origen del Trauerspiel alemán, Obras, Libro I, Vol. 1. Trad. A. Brotóns. Madrid: Abada, (1989) 2006.

D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.

Gadamer, H-G. *Verdad y Método I*. Trad. Ana A. Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, (1975) 1996⁶.

Kozlarek, O. *Modernidad, crítica y humanismo*. México: Silla Vacía, 2015.

- *Crítica, acción y modernidad*. México: Dríada, 2004.

Mendoza, E. J. *El ethos romántico, Fundamentos de la poética del primer romanticismo filosófico*. Tesis de maestría., Instituto de investigaciones filosóficas, 2009.

Monroe, C. Beardsley, J. *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 2007¹².

De Teresa Ochoa, A. *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*. México: UNAM, 2009.

Escudero, A. *Genio y gusto en la estética kantiana* en Rev. Anales del Seminario de Metafísica, n.º 29-1995. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense. Madrid.