

UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA «DR. SAMUEL RAMOS»

EL ETHOS ROMÁNTICO

FUNDAMENTOS DE LA POÉTICA
DEL *PRIMER ROMANTICISMO FILOSÓFICO*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA:

EMILIANO JOSÉ MENDOZA SOLÍS

ASESOR:

DR. VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO, 2009

Agradecimientos

En la elaboración de este texto he contraído compromisos inestimables, enraizados más allá de las dos orillas del Atlántico. Agradezco a mis profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en especial a aquellos con lo que he mantenido en diferentes momentos un diálogo fructífero y cordial: Rosario Herrera, Jaime Vieyra, Cristina Ramírez, Mario Teodoro Ramírez, Eduardo González Di Pierro y especialmente los comentarios y sugerencias vertidas en el proceso de revisión y reescritura por Víctor Manuel Pineda.

En la otra orilla agradezco a mis profesores de la Universidad Complutense de Madrid, su motivación y orientación en temas que supusieron en su momento un nuevo reto: Virginia López-Domínguez, Julián Santos Guerrero, Ana María Leyra, Miguel García-Baró y José Luis Pardo, cuyas atentas sugerencias y comentarios fueron imprescindibles en la redacción de la primera versión del trabajo. En un referente más bien *mundano*, las conversaciones con Tomás Segovia y los consejos bibliográficos de Javier Ovejero resultaron de gran ayuda para comprender los entresijos de un pensamiento, como el romántico, alejado en muchos sentidos de las demarcaciones y dominios propios de la *filosofía escolar*.

A mis padres Laura Eugenia Solís Chávez y José Mendoza Lara mi reconocimiento y admiración. Gracias por mostrarme con su empeño incansable, la importancia del trabajo intelectual como parte de un compromiso vital, de imaginación y alegría.

A mis hermanos Janikua, Vandari, Paulina; a los integrantes del taller de la editorial Jitanjáfora mi gratitud por su extraordinaria actividad materializadora de ideas intangibles.

Estas páginas no serían posibles sin la paciencia y el apoyo de Kathia Arjona Díaz; en tus manos un inconcluso juego de signos instiga a descifrar algo más allá, *in der Flüssen nördlich der Zukunft*.

A Kathia

A Emilia Aitana, que aprende a ver, también

ÍNDICE

EL ETHOS ROMÁNTICO FUNDAMENTOS DE LA POÉTICA DEL PRIMER ROMANTICISMO FILOSÓFICO

Agradecimientos

A. INTRODUCCIÓN

A.1. <i>Romantizar, una operación ignorada por completo</i>	3
A.2. <i>Procedimiento</i>	10

PRIMERA PARTE

1. EL ETHOS ROMÁNTICO COMO POÉTICA DE LA HISTORIA

1.1. <i>El primer romanticismo filosófico y la cuestión del ethos</i>	15
1.2. <i>Poética de la historia</i>	26
1.3. <i>Ironización de la forma</i>	36
1.4. <i>El malestar de la teoría</i>	45

SEGUNDA PARTE

1. FRAGMENTO Y SISTEMA: LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN

2. 1. <i>La construcción de una poética especulativa</i>	53
2. 2. <i>La razón crítica</i>	64
2. 3. <i>Juicio e imaginación</i>	72
2. 4. <i>La voluntad de sistema</i>	85

TERCERA PARTE

2. EL SABER SIMBÓLICO

3. 1. <i>El pensamiento vivo</i>	93
3. 2. <i>La crisis del logos</i>	105

B. CONCLUSIÓN

B. 1. <i>Posibilidad de la filosofía</i>	125
--	---	---	---	---	-----

D. BIBLIOGRAFÍA	129
-----------------	---	---	---	---	-----

1. <i>Bibliografía Principal</i>
1. 1. <i>Antologías y ediciones críticas sobre romanticismo alemán</i>
1. 2. <i>Antologías temáticas sobre romanticismo alemán</i>
2. <i>Bibliografía crítica</i>				
3. <i>Bibliografía complementaria</i>

I. INTRODUCCIÓN

ROMANTIZAR, UNA OPERACIÓN IGNORADA POR COMPLETO

Hay que romantizar el mundo. Así se recupera el sentido primigenio. Romantizar no es más que una potencialización cualitativa. En esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una semejante serie cualitativa de potencias. Esta operación es todavía ignorada por completo.

Novalis, Fragmentos

1

Cuando Walter Benjamin escribe a propósito de la obra de Friedrich Hölderlin «si lo poético dejara de ser un concepto-límite sería vida o poesía»¹ advierte la compleja situación conceptual de eso que a falta de una expresión más precisa es designado como *lo poético*, *das Gedichtete*, en clara referencia a un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del hacer humano. La equivocidad que acompaña a este término puede vislumbrarse en las diversas traducciones empleadas en castellano como *poético*, *poemático* o *dictamen*, ésta última en cercana alusión a la palabra alemana *Dichtung*.² Se trata, sin embargo, de una equivocidad persistente si tomamos en cuenta cómo *lo poético* implicaba ya para Aristóteles el reconocimiento de cierto tipo de *producciones*, las hechas sólo de palabras, cuya curiosa característica consistía en la

¹ W. Benjamin, *La metafísica de la juventud* (Tr. L. Martínez), Paidós, Barcelona, 1993, p. 142.

² Philippe Lacoue-Labarthe observa cómo el significado de lo poético y su posibilidad de análisis, significa para Walter Benjamin sobre todo una cuestión metodológica: «¿cómo acceder al *Gedichtete*, al dictamen, a lo poemático? Es una cuestión de método como no se cansará de repetir Benjamin». Ph. Lacoue-Labarthe, «El valor de la poesía» en *Heidegger, la política del poema* (Tr. J. F. Megías) Trotta, Madrid, 2007, p. 83.

carencia de un nombre específico para referirse a ellas. Ahora bien, la observación de Benjamin sobre lo poético se refiere menos a lo sentenciado por Aristóteles que a la idea de poética y de poema acuñada en el *Frühromantik* o primer romanticismo alemán. Lo poético, en este contexto, designa una *compleja unidad sintética* orientada hacia el orden del espíritu y de la intuición. Se trata claramente de terminología de cuño romántico sustraído, a su vez, de cierto léxico caro al pensamiento kantiano. Ello implica que la tarea de escudriñar el fenómeno poético en general, y la poética del romanticismo en particular, debe articularse a través del *esquema trascendental aportado por el poema*. Tanto lo poético como la acción de poetizar aluden a ese arte oculto en las profundidades del alma como lo es la imaginación trascendental.

El presente trabajo está pensado como un análisis de los fundamentos de la poética especulativa de esa constelación de pensadores, comúnmente clasificados en la historia del pensamiento y de la literatura, dentro del denominado *Frühromantik* o primer romanticismo alemán.³ Esto es, las pretensiones de este texto se limitan al análisis del proceso poético-productivo articulado en el interior de las poéticas del primer romanticismo; poéticas cuyo carácter teórico o

³ Comúnmente los historiadores de la literatura alemana emplean diferentes formas o expresiones para referirse al romanticismo, tal es el caso del romanticismo de Heidelberg (*Heidelberg Romantik*), romanticismo tardío (*Spätromantik*), o romanticismo político (*politische Romantik*), etc. Como lo ha observado Ernst Behler, el romanticismo temprano (*Frühromantik*) o primer romanticismo —como lo llamaremos en primera instancia en este texto—, es una expresión «abierta» cuya función depende de la perspectiva histórica adoptada al analizar un movimiento con decantaciones tan complejas como lo es, en términos generales, el romanticismo alemán. Ahora bien, comúnmente se ha denominado *romanticismo tardío* al movimiento consagrado a la recuperación del *folklore* popular, así como a la descripción de leyendas y tradiciones de la nación alemana. En este caso los representantes más emblemáticos serían los hermanos Grimm. En tanto el *primer romanticismo* ha sido definido generalmente por su proximidad al Idealismo alemán y su relación conflictiva —a veces filial, otras tantas polémica—, con las teorías neoclásicas del arte de Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller y Johann Gottfried Herder, esto otorga una particular orientación filosófica y cosmopolita respecto al resto de las denominaciones. Cf. E. Behler, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin, New York, 1992, p. 13ss.

especulativo —instaurado más allá de la legalidad normativa propia de las poéticas clásicas— nos remite, desde el principio, a la búsqueda de los límites de un *fundamento* implantado a partir del descubrimiento moderno de un saber reflexivo. En todos los casos el principio adoptado por los pensadores del primer romanticismo, de Friedrich von Hardenberg —conocido como Novalis— a Friedrich Hölderlin, de Friedrich Schlegel a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, pasa por el reconocimiento de la autonomía del sujeto como punto de partida para la edificación de toda teoría.⁴ De esta manera es posible comprender por qué uno de los rasgos definitorios de las poéticas románticas consiste en su filiación a la filosofía del arte o estética, lo cual implica el reconocimiento de un ámbito autónomo de sus objetos de estudio legitimado a partir de la actividad crítica cuya finalidad es propiciar la valoración de las producciones filosóficas y artísticas, sin perder de vista tanto el contexto histórico como sus efectos en la totalidad del pensamiento.

Ahora bien, si el fundamento desde el cual se origina la teoría romántica es aportado por la conciencia reflexiva del hombre, ¿en qué consiste tal determinación? ¿Cuáles son sus objetivos y sus alcances? En uno de los fragmentos programáticos más conocidos de Friedrich Schlegel se advierte claramente: «la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el [Wilhelm] *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la Época.»⁵ En efecto, se trata de tres aspectos indisociables para comprender los entresijos de la conciencia romántica en el plano histórico, filosófico y literario. Sin embargo,

⁴ Cf. E. Behler, «Das Problem des Anfangs in der modernen Literaturgeschichte», *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992, p. 226ss.

⁵ «Die Französische Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre*, und Goethes *Meister* sind die größten Tendenzen des Zeitalters.» Frag. 216, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967. **En adelante citaré esta obra con la abreviación KFSa.**

compete a la influencia del pensamiento de Johann Gottlieb Fichte la adquisición de un fundamento original sin el cual resulta imposible comprender el proyecto romántico. Tal fundamento consiste, a grandes rasgos, en adoptar como principio la originalidad del yo. Esto es, situar al yo como acto vivo a través del cual es posible comprender la estructura de la conciencia y con esto alcanzar el saber de su particular constitución lógica. Ante esta reorientación la filosofía debe consagrarse a la búsqueda de los principios de la realidad interna del hombre: el yo libre y la conciencia ideadora del mundo.

Este principio, argumentado en la *Wissenschaftslehre* de Fichte, significa el punto de arranque del romanticismo propiamente filosófico. Para los románticos la autoconciencia significa un saber más allá del cual es imposible situarse; representa un genuino centro neurálgico donde todo se vincula. Debido a la inmediatez de la autoconciencia ésta no requiere prueba alguna, lo cual no la convierte en un elemento estático; todo lo contrario, estamos ante una autoconciencia activa que puede transformarse de una conciencia superior a otra más elevada, constituyéndose en un novedoso saber fundado en la libertad y la infinitud propios de un proceso *productivo* inacabable. A partir de este proceso trascendental del yo es preciso interpretar las palabras de Novalis cuando nos habla de la necesidad de *romantizar el mundo*: «en esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una semejante serie cualitativa de potencias.»⁶ Romantizar significa actualizar las potencias cualitativas del hombre: aportar una forma inédita al mundo recuperando así el *sentido primigenio*. Una operación, según la firme creencia de Novalis, *ignorada por completo* en tanto supone la infinitud del proceso transformador. De lo anterior se deducen dos postulados aparentemente

⁶ Novalis, *Escritos escogidos* (Tr. E. Keil y J. Talens), Visor, Madrid, 1984, p. 112.

contradictorios: por una parte los románticos aceptan la imposibilidad de alcanzar un objeto fijo, al tiempo que reconocen la posibilidad de trascendencia ilimitada hacia un yo superior. El *Ethos* romántico alude en todos los casos a este principio fundamental a partir del cual se justifica tanto el origen de toda reflexión, como la irrenunciable libertad que permite a la subjetividad cierta efectividad transformadora. El *ethos* del romanticismo, su perenne indeterminación, puede expresarse de manera más inteligible si atendemos lo observado por Albert Béguin respecto a lo singular y lo propio del *carácter* romántico:

«la esencia del romanticismo (y de todo lo que le ha seguido, porque somos románticos en ese sentido preciso) es haberse resignado —o más o menos haberse resignado audazmente— a una investigación sin un objeto que pudiera fijarse por adelantado. El acto literario, a partir del romanticismo, cambió de sentido: ya no se trata de expresar algo antes conocido, sino de lograr ciertos gestos (combinaciones de palabras, según afinidades que sólo un oscuro poder efectivo puede percibir y elegir) de los que el poeta sabe, con una certeza irracional, que tienen un carácter inmenso pero indefinible. Estos gestos de la creación estética intentan asir una realidad, que ningún otro acto del espíritu podría lograr.»⁷

El hecho de no contar con un objeto predeterminado, de emprender un viaje inédito a ninguna parte, pero al fin, emprender el viaje, no significa la imposibilidad del fundamento. El *ethos* romántico consiste en una particular renuncia, o si se quiere, en una *audaz resignación* a la finitud; una finitud suspendida en medio del caos absoluto de lo infinito, y sobre todo, en la persistente certeza de que al final de la jornada la *potencia cualitativa* del hombre debe prosperar: saber del crepúsculo. La conciencia de sí implica la conciencia radical de la historicidad de toda obra humana. Para los románticos esto representa la

⁷ A. Béguin, *Creación y destino. I Ensayos de crítica literaria* (Tr. M. Mansour), FCE, México 1986, p. 72. El énfasis es mío.

liberación del sentido de la historia, y por lo tanto, la posibilidad de encontrar un significado *primigenio* a los acontecimientos del pasado con la mirada puesta en el futuro. Tal determinación supone reconocer la relatividad de todos los puntos de vista; esto es, la historia ya no la escriben unos cuantos hombres a la orden del soberano, sino hombres liberados de las ataduras impuestas por el *Ancien régime*, lo que otorga autonomía a la valoración de aquello que tradicionalmente había quedado fuera de los dominios del historiador. La afirmación de la libertad es una constante en todas las producciones modernas a través de las cuales surge un principio autónomo caracterizado por no admitir nada dado. El hombre recupera la certeza del valor de sus obras y se identifica con todo aquello producido, poetizado, ideado libremente. Novalis, en una de sus notas de lectura a la *Wissenschaftslehre* fichteana, logra resumir mejor que ningún otro de los primeros románticos tanto la precariedad del fundamento filosófico, como esa necesidad de trascendencia tan humana, y al mismo tiempo tan difícil de conocer, de ser aprendida; un ideal de plenitud irrenunciable, vivo. *Romantizar el mundo* es la aspiración a un fundamento absoluto y la renuncia a él siempre que actuamos libremente. Ninguna acción logra alcanzar su objeto. Todo el tiempo el hombre produce obras fragmentarias de algo inalcanzable, de algo, al fin, ignorado por completo:

«El filosofar tiene que ser un modo peculiar de pensar. ¿Qué hago cuando filosofo? Reflexiono sobre un fundamento. En el fondo del filosofar encontramos, pues, la aspiración a pensar un fundamento. El fundamento, sin embargo, no es la causa propiamente dicha —sino la hechura interior— la conexión con el todo. Así pues, todo filosofar tiene que alcanzar finalmente un fundamento *absoluto*, una necesidad que sólo podría ser satisfecha *relativamente* —y que, por tanto, nunca cesaría. Mediante *la libre renuncia al absoluto surge en nosotros la actividad libre e infinita— el único absoluto posible*

que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto. Este absoluto que nos es dado sólo puede ser conocido negativamente en la medida en que actuamos y descubrimos que ninguna acción alcanza lo que buscamos.»⁸

2

Dicho lo anterior apenas hace falta aclarar que el presente escrito no pretende agotar el tema en cuestión; su mayor ambición consiste en elaborar un primer acercamiento a la poética del primer romanticismo filosófico y aclarar algunos conceptos básicos para su empleo en posteriores investigaciones. Por esta razón, tanto el análisis como el trato que damos a los conceptos no pretende ser exhaustivo, sobre todo si se tiene en cuenta la inexistencia en nuestro idioma de una edición crítica que compendie las obras más importantes del romanticismo alemán. Lo que ofrecemos a continuación puede resumirse como la descripción del proceso de construcción y fundamentación de la poética especulativa romántica; poética no sólo dedicada a la articulación de una teoría literaria, sino que comprende un proceso de producción (*poíesis*) más amplio el cual guarda importantes implicaciones metafísicas.

La primera parte del trabajo está orientada al problema de la fundamentación de la poética *construida* por el primer romanticismo filosófico. El comienzo de todas las reflexiones se concentra en el nacimiento de la *conciencia histórica*, un aspecto instaurado como un valor agregado en las obras románticas.

⁸ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (Tr. R. Caner-Liese), Akal, Madrid, p.172. El énfasis es mío.

Esto significa la *pérdida de la inocencia* con la que antiguamente eran adoptadas las ideas y conceptos de la tradición, evidenciada a partir de la actividad crítica propia del romanticismo. Justamente este carácter, eminentemente moderno, muestra un nuevo orden del conocimiento que condiciona la continuidad de la tradición en tanto precisa de un punto de partida inédito que posibilite materializar el sentido del pensamiento *desde el principio*. En este momento la subjetividad aporta su propia orientación como *pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia*, constituyéndose en un particular *Arjé* de la modernidad.

Posteriormente veremos de qué manera el romanticismo filosófico intenta proveer un *fundamento teórico relativo a la conciencia de una verdad conflictiva manifestada históricamente*. Un fundamento que en sí mismo representa la necesidad de superar el concepto de *teoría* propio de la ciencia moderna, al tratar de recuperar algunos rasgos de la noción antigua donde la teoría establece una relación diferente a la dicotomía sujeto-objeto. Esto nos lleva al reconocimiento de cierta *actitud performativa* asignada a la teoría y a la poética, actitud que deja en evidencia la ineficacia del concepto de teoría empleado en la modernidad, y particularmente muestra las carencias del concepto de teoría literaria contemporánea y su ambición por comprender el sentido de la obra literaria como objeto de estudio. La teoría literaria se enfrenta a la *resistencia* impuesta por la propia obra, a su exigencia de ser reconocida sin domesticar su persistente *carácter subversivo*, repelente a toda sistematización proveniente de cualquier teoría ya sea científica o literaria.

En la segunda parte del trabajo nos aproximaremos al problema de la *construcción* de las poéticas especulativas del romanticismo y del Idealismo alemán. Las poéticas especulativas, tal como lo ha observado Peter Szondi, establecen un vínculo teórico entre el romanticismo del Grupo de Jena y el Idealismo. Para comprender la poética especulativa es preciso explorar la argumentación tanto del

discurso fragmentario como del discurso sistemático. La paradoja de la construcción de una poética se debate entre el carácter sistemático de las poéticas de Schelling y Hegel, y la actitud fragmentaria de las obras producidas en el Grupo de Jena. Esta paradoja redonda en la necesidad de obtener un criterio que permita dilucidar el significado de la relación entre sistema y fragmento. En el discurso fragmentario del Grupo de Jena, especialmente en Novalis y Friedrich Schlegel, encontramos una insistente demanda por interpretar el fragmento como parte de una producción más amplia. El fragmento es un *género* en sí mismo constitutivo de una particular forma de expresión como obra inconclusa. Entonces es preciso emprender la valoración del sistema para comprender el verdadero significado de las producciones románticas: el sistema se convierte en la totalidad donde el fragmento irrumpe críticamente contribuyendo al *movimiento y organicidad del conocimiento*. La valoración del sistema nos remite directamente a la teoría del conocimiento y del juicio estético kantianos: los juicios sobre lo particular y lo contingente surgido más allá de los confines del sistema. El proyecto ilustrado y la razón pura contrastan claramente con las ambiciones del romanticismo; el referente abierto por Kant en la *Crítica del juicio* es imprescindible en la articulación del *corpus* de la teoría estética romántica, especialmente cuando observamos que la imaginación, *Einbildungskraft*, *facultad productora*, se convierte en el centro mismo de toda la reflexión estética romántica. Esto, sin embargo, es simplemente el punto de arranque para valorar el sinuoso proceso sistemático que demanda configurar una *ciencia* orgánica de la imaginación, consistente en crear imágenes de algo inalcanzable a la percepción, algo que no puede ser visto o aprehendido por teoría alguna. Para ello es *fundamental* partir de una especial manera de *juzgar*, de poner la regla, de *articular una teoría novedosa*, de *recordar*, es decir, *construir* una forma veraz que permita *observar (théoros)* de forma distinta la realidad. Veremos cómo el

significado de la poética radica en remitirse a esta actividad productiva, *poíesis*, en la que recae la dificultad de explicar el concepto-límite de *lo poético*.

En la última parte del trabajo exploraremos los efectos del concepto de imaginación en la crítica romántica a la razón ilustrada. La revalorización de la mitología y del fenómeno simbólico-lingüístico emprendida por Johann Gottfried Herder, aporta el referente preciso para justificar una crítica a la razón a partir del significado vinculante instaurado de antiguo en el discurso mítico. El resultado de esta crítica arroja sus frutos en la formulación de una *nueva mitología* de signo moderno; una mitología que supera las limitantes de la mitología clásica al erigirse en una novedosa y desconcertante *mitología de la razón*. *¿Qué significa el quebrantamiento de una división a tal punto tradicional como lo es aquella que separa y contrapone al mito de la razón?* En principio esta trasgresión romántica, alude a la evidente precariedad de la razón ilustrada: su fracaso al tratar de aportar un sentido efectivo de la realidad, así como su incuestionable deficiencia como discurso vinculante. Por el contrario, la mitología de la razón representa, a la manera de una *insignia* que emite signos contradictorios, la necesidad de un saber simbólico cuya característica esencial es la exigencia de llevar hasta las últimas consecuencias los efectos de un pensamiento cuyo modelo orgánico supone el reconocimiento del devenir propio de un *pensamiento vivo*. La ciencia romántica del símbolo nos *recuerda* la precariedad del pensamiento, y con esto, deja en evidencia la inocultable *crisis del logos*. Cuando el pensamiento niega su insaciable impulso productivo comienza a extinguirse la fuerza vivificante de la filosofía; la frágil serie cualitativa de potencias del hombre se apaga. Por el contrario, romantizar será vivificar, ir *más allá*. Actualizar la *potencia cualitativa* justo donde impera la *indiferencia*.

PRIMERA PARTE

EL ETHOS ROMÁNTICO COMO POÉTICA DE LA HISTORIA

El espíritu de la época moderna se orienta, con evidente consecuencia, hacia el aniquilamiento de todas las formas puramente finitas.

F. W. J. Schelling, *Lecciones sobre el método*

1.1 El primer romanticismo filosófico y la cuestión del ethos

Lo que llamáis espíritu de los tiempos no es en el fondo otra cosa que el espíritu particular de esos señores en quienes los tiempos se reflejan; y a decir verdad, todo ello resulta muchas veces una miseria tal que uno se os aparta con ascos al primer golpe de vista. Es un cesto de basura, un cuarto de trastos viejos, y a lo sumo un gran dramón histórico con excelentes máximas pragmáticas, de esas que también cuadran en la boca de títeres.

J. W. Goethe, *Fausto*

La incursión en el territorio del pensamiento estético del *primer romanticismo alemán*, *Frühromantik*, supone de inmediato al menos dos grandes ámbitos problemáticos, pues nos encontramos ante un escenario conflictivo en el campo de las ideas que coincide con una profunda crisis cultural. Conceptualmente las

repercusiones de esta crisis se ven reflejadas en la expresión *Zeitgeist*,⁹ empleada comúnmente en este contexto como elemento estructural para interpretar los rasgos del hombre dentro de la historia sin ceñirse a leyes universales, principios abstractos o modelos eternos en disciplinas a tal grado disímiles como la ética y la estética, la física y la matemática. El *Zeitgeist* o *espíritu del tiempo*, parte de una distinción radical entre el método apropiado para el estudio de la naturaleza física y el requerido para el espíritu humano. Lo que implica una reorientación en la interpretación del tiempo histórico a través de la cual el sujeto deja de concebirse como un ser desvinculado de su comunidad de valores culturales. Esta noción, imprescindible para comprender el proyecto filosófico del primer romanticismo, aporta un punto de referencia extraordinario en un contexto epocal difícil de analizar como el que alcanza su expresión más radical en la «década prodigiosa» acaecida durante el crepúsculo del siglo XVIII, y que marca el itinerario filosófico de las primeras décadas del XIX. Un periodo breve a la luz de la perspectiva histórica, pero de enormes repercusiones en el pensamiento filosófico que encuentra —acaso por última vez— el entusiasmo necesario para erigir sistemas especulativos de la totalidad de los dominios del hombre, justo cuando la conciencia europea comienza a mostrar cansancio e incapacidad para cristalizar los imperativos impuestos por la razón ilustrada. Bajo el influjo de esta crisis, el *Zeitgeist* no es sino la expresión de esa *contradicción* autoconsciente del hombre moderno representada, en uno de sus extremos, en la figura de *Fausto* para quien

⁹ *Zeitgeist* es la traducción alemana del término ilustrado francés *esprit du temps* o *esprit du siècle*. La expresión fue acuñada por Voltaire y J. G. Herder la traduce al alemán como lo hizo con *Volksgeist*, «espíritu del pueblo». Sin embargo *Zeitgeist* es un término mucho más amplio que representa el ambiente cultural de una época. Cf. I. Berlin, «Herder y la Ilustración» en *Antología de ensayos* (Tr. J. Abellán), Espasa Calpe, Madrid, 1995. Sobre las implicaciones de esta noción en el contexto contemporáneo Cf. J. Habermas (ed.), *Observations on the «spiritual situation on the edge»*, Cambridge, Mass. MITpress, 1984. En relación a la utilidad del *Zeitgeist* en la historia de las ideas Cf. F. Gil Villegas, *Los profetas y el mesías*, FCE-COLMEX, México, 1996.

el *Zeitgeist* no es sino la penosa puesta en escena de un *dramón histórico* propio de guiñoles.

La actitud de los primeros románticos alemanes será bien distinta al pesimismo fáustico cuando se enfrentan al problema de la construcción de una teoría para la comprensión de la historia. Se trata de una cuestión que incluso se convierte, como lo veremos a continuación, en central para toda su cosmovisión, pues forma parte de esa contradicción constitutiva del hombre moderno que motiva al *ethos* romántico. Para comprender un poco más el significado del *carácter* propio del romanticismo temprano es preciso acercarnos a esa imagen difusa que proyecta su tiempo: *¿Qué es el romanticismo?* Más aún, en el caso que nos ocupa *¿a qué apela lo que se ha denominado primer romanticismo o romanticismo temprano?* Esta cuestión no se resuelve aplicando simplemente un criterio cronológico a partir del cual el «primer romanticismo» precede, ya por originalidad, ya por talante o por finalidad programática a un «segundo» romanticismo más genérico, más literario o sencillamente más tardío. Sobre este tema se ha vertido mucha tinta y buena parte de ella probablemente ha sido en vano, pues la única certeza hasta hoy es la inexistencia de criterios uniformes que aclaren las fuentes y la configuración de un movimiento tan heterogéneo y con variaciones tan disímiles como originales.¹⁰ Ante esto es necesario elaborar una serie de precisiones, asumiendo en todo momento el riesgo que supone adoptar una postura firme sobre arena movediza.

¹⁰ Para mostrar esta ambigüedad Isaiah Berlin ha confrontado una serie de caracterizaciones y definiciones sobre el romanticismo a través de diferentes contextos socioculturales. El resultado de este *experimento* arroja una imagen maximalista llena de contradicciones que evidencia la dificultad de definir «algo» como romántico. La descripción de Berlin se torna finalmente en una imagen cercana al paroxismo. Cf. I. Berlin, *Las raíces del romanticismo* (Tr. S. Marí), Taurus, Madrid, 2000. p. 34ss.

En principio el *primer romanticismo* coincide en muchos aspectos con el romanticismo definido «canónicamente», cuando se quiere delimitar una corriente, la romántica, que encuentra expresión prácticamente en todas las artes como exaltación de la subjetividad, interiorización de la naturaleza, fascinación por la experiencia de lo sublime donde el hombre permanece fiel al sentido que emana de su propia experiencia; el regreso a la tradición, a la figura del héroe clásico, al mito y la tragedia. A todo esto debe agregarse cierta iconografía (en ocasiones cercana al estereotipo) que identifica lo romántico con las ruinas góticas, la noche, el paisaje informe, el sueño. A partir de una lectura más bien heterodoxa, y quizás menos predecible, Octavio Paz ha definido al romanticismo a partir de su relación con la *modernidad crítica* como una relación al mismo tiempo filial y polémica, y por tanto en la que impera el cambio incesante propio del espíritu del *polémos*:

«El romanticismo *fue* el gran cambio no sólo en el dominio de las letras y de las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas. *Fue* una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir. Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo del futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. *El romanticismo es la gran negación de la modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total.*»¹¹

¹¹ O. Paz, «La otra voz. Poesía y fin de siglo» en *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 1999, p. 607. El énfasis es mío.

El entusiasmo que el movimiento romántico despierta en la perspectiva de Octavio Paz explicable, en un principio, por su originalidad respecto al pensamiento, la imaginación y sus repercusiones culturales, lo acercan a la noción de *crítica de la razón crítica* y con esto a una concepción de la temporalidad desde la cual el *tiempo de la historia sucesiva se confronta con el tiempo del origen antes de la historia*. Las palabras de Paz son importantes en tanto adelantan lo que a partir de la subjetividad romántica puede definirse como una *relativización* de todos los puntos de vista en el momento de construir y de comprender la historia. Esto representa un cambio de óptica en relación a la modernidad ilustrada, pues remite al estudio y análisis del discurso mítico, y de manera más general a la reinterpretación del sentido de la existencia del hombre.¹² Entonces el romanticismo es antes que nada una búsqueda de formas nuevas que rompe necesariamente con la forma tradicional de ver el pasado; un pasado ahora sólo comprensible a partir de un enfoque crítico que no puede ser sino una *incesante negación crítica dentro de la modernidad*. A partir de esta relativización de la temporalidad como nuevo fundamento para interpretar y criticar la historia, es comprensible la metamorfosis del pretérito usado por Paz al comenzar el pasaje, *el romanticismo fue*, en una afirmación que termina por incidir en el presente: el romanticismo *es* hasta nuestros días la crítica más radical a la modernidad dentro de la propia modernidad.

Tomando en cuenta este antecedente es posible dar un paso más en la valoración del primer romanticismo tal como aquí nos interesa, siempre bajo el

¹² La crítica de la cultura elaborada por Paz puede interpretarse a partir de este *principio romántico*, de esta concepción del origen de la historia pues «un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra revela que toda cultura –entendida como creación y participación común de valores– parte de la convicción de que el orden del universo ha sido roto o violado por el hombre.» O. Paz, «El Laberinto de la soledad» en *Obras completas V*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 66.

influjo de la crítica de la razón crítica que aparece al mismo tiempo como una novedosa afirmación de la razón; una afirmación, en la negación, perceptible al seguir el camino del pensar crítico-filosófico. El romanticismo, en este sentido, demanda ser pensado desde su raíz filosófica pues es ahí donde surgen sus complejas decantaciones estéticas y literarias. A partir de esta determinación, en la que se tocan inextricablemente *literatura* y filosofía, es inteligible el significado del primer romanticismo y particularmente del *primer romanticismo filosófico*, como lo designa Manfred Frank, cuando habla de un «primer romanticismo», *Frühromantik*, que sin perder su carácter equívoco, reclama un tratamiento distinto al romanticismo tal como se ha definido tradicionalmente a través de su carácter predominantemente literario.

El *primer romanticismo filosófico* (al que nos referiremos en adelante de manera indistinta), es una expresión afortunada al menos en dos sentidos; por una parte logra representar la asombrosa proximidad entre el Idealismo alemán (Fichte, Schelling, Hölderlin) y el Grupo de Jena, congregado en torno a los hermanos Schlegel y a la revista *Athenäum*. Por otra parte, a través de lo propiamente filosófico del movimiento romántico es posible dilucidar en qué consiste la reflexión estética que da lugar a la construcción de una nueva poética o teoría del poema, donde coinciden, en un primer momento, el pensamiento romántico y la filosofía idealista del joven F. W. J. Schelling.¹³ Habiendo aclarado esto, la siguiente dificultad surge cuando tratamos de superar cierta limitación «profesional» pues, como lo ha observado Frank,

¹³ Manfred Frank designa «primer romanticismo filosófico» a la constelación de pensadores y poetas del Grupo de Jena al cual agrega, por «razones estructurales» a Hölderlin y al joven Schelling. En este texto nos referiremos de igual manera a esta constelación romántica integrada por poetas y filósofos fluctuantes entre romanticismo e Idealismo. Cf. M. Frank, *Hölderlin y el primer romanticismo filosófico*, Sileno, No. 4, Madrid, 1998.

«[...] los filósofos profesionales han esquivado más bien esa época dada su invencible desconfianza hacia aquellos colegas suyos que no sólo piensan de manera fragmentaria, sino que encima son capaces de ganar laureles también en el género literario [...] Por su parte, los germanistas de profesión han sentido de siempre horror ante poetas que además sean capaces de pensar, y encima de pensar de manera tan ambiciosa como, por caso, Hölderlin o el Grupo de Jena en torno a Friedrich Schlegel.»¹⁴

Se trata de una ambigüedad difícil de sortear que no se limita a un conflicto meramente disciplinario. Con el surgimiento del romanticismo no sólo está en juego la constitución de un «campo literario» donde se instaura un nuevo discurso, sino que implica de inmediato la influencia propia de una revolución del pensamiento filosófico sin precedentes en la historia de la filosofía. Este *entrecruzamiento*, denominado por Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy *absolu littéraire*, puede representarse como la *producción* de algo inédito, de algo que no encuentra mejor expresión en este contexto que el término *literatura*, suponiendo desde el principio, lo literario como un concepto en sí mismo indefinible, que los románticos tratan perennemente de delimitar pues lo tendrán,

«[...] en todo caso explícitamente referido bajo las especies de un género nuevo, más allá de las divisiones de la poética clásica (o moderna), capaz de resolver las divisiones nativas (genéricas) de la cosa escrita. Más allá de las divisiones de toda definición [*dé-finition*], ese género es entonces programado en el romanticismo como el género de la literatura: *la genericidad* [généricité], me atrevería a decir *la generatividad* [générativité]

¹⁴ Ibid., p. 12.

de la literatura cogiéndose y produciéndose ella misma una Obra inédita, infinitamente inédita. El absoluto, por consecuencia, de la literatura.»¹⁵

La idea de un *absoluto literario romántico* agrupa una serie de presupuestos importantes para profundizar en lo propiamente constitutivo del *romanticismo filosófico*. Desde un principio Lacoue-Labarthe y Nancy encuentran en la *producción* de algo inédito eso que trata de categorizarse explícitamente a partir de un género nuevo, como lo era en el siglo XVIII el término literatura¹⁶; pero en este caso se trata de una noción de literatura que no designa simplemente la «cosa escrita», pues se encuentra en relación a parámetros diferentes dentro de las artes poéticas como un género *indefinido*, es decir, no limitado a los grados de su *finitud*, sino dividido en los géneros propios de aquello que se *genera* continuamente y en cada obra establece un límite. Pero esta «generatividad» [*générativité de la littérature*], no sólo supone la dificultad de dar nombre a aquello que es pura producción y se constituye a sí mismo como *Obra* singular. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *Obra* puede crearse *absolutamente Obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar esto es preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros a partir de la cual lo absoluto de la literatura no es tanto la «poesía» (aunque pretendiese ser «poesía absoluta» como lo querían los simbolistas franceses) o cualquier otro género del *corpus* poético, sino más bien «poíesis» (ποίησις), que tal como se ha

¹⁵ «[...] en tout cas explicitement visé sous les espèces d'un *genre* nouveau, au-delà des partages de la poétique classique (ou moderne) et capable de résoudre les divisions natives ("generiques") de la chose écrite. Au-delà des partages et de toute dé-fition, ce *genre* s'est donc programmé dans le romantisme comme le genre de la littérature : la genericité, si l'on ose dire, et la générativité de la littérature, se saisissant et se produisant elles-mêmes en une Œuvre inédite, infiniment inédite. *L'absolu* par conséquent, de la littérature.» Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989. p. 21.

¹⁶ Aristóteles ya había dejado patente esta dificultad cuando afirma: «Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica [...], le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones.» Aristóteles, *Poética* (Tr. J. D. García Bacca), UNAM, México, 2000. p. 2.

vertido tradicionalmente del griego antiguo al castellano quiere decir *producción*. De manera que la *poíesis*, como *generación productora*, concierne menos a la producción de la cosa literaria que a la aristotélica «disposición productiva acompañada de razón verdadera.»¹⁷ Este proceso *generativo* cuyo fundamento no se resuelve en un argumento formal, ni se limita a la búsqueda de una definición conceptual, adopta desde el principio ese carácter equívoco observado en primer lugar por Aristóteles cuando más que definir a la poesía aporta «una seña para el pensar»¹⁸ que alude a toda producción artística o natural como actividad reproductora: *poíesis*. Basta recordar, a manera de ejemplo, el postulado aristotélico (bajo la condicionante de esta acción productora) donde se valora la cercanía entre filosofía y poesía: «la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia.»¹⁹ En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación a la poesía como género literario pues, tal como lo han observado Lacoue-Labarthe y Nancy «La poesía romántica piensa penetrar la esencia de la *poíesis*, la cosa literaria y producir la verdad de la producción de sí [...] de la autopoíeis.»²⁰

La aportación romántica a la nueva significación de la *poíesis* (frente a la concepción de los antiguos griegos), consiste en la entrada en escena de una *subjetividad conciente* enraizada en la naturaleza. Lo que ocurre en este momento puede explicarse a través de un sinuoso proceso *trascendente* donde la actividad poética de la naturaleza se prolonga en la actividad volitiva del *querer* humano y, mediante el esforzado *ingenio* de éste, ambas actividades productivas convergen

¹⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (Tr. M. Araujo y J. Marías), Madrid, CEC, 1949, 4, 1140^a 11-22.

¹⁸ Cf. M. Heidegger, *Observaciones relativas al arte —la plástica— el espacio. El arte y el espacio*, (Tr. F. Duque), UPN, 2003, p. 98.

¹⁹ Aristóteles, *Poética* (Tr. J. D. García Bacca), UNAM, México, 2000, p. 14. En la edición de V. García Yebra se traduce «la poesía es más filosófica y *elevada* que la historia [...]» Cf. Aristóteles, *Poética* (Tr. V. García Yebra), Gredos, Madrid, 1974, p.158.

²⁰ «la poésie romantique entend pénétrer l'essence de la poésie, la chose littéraire et produit la vérité de la production en soi [...] de l'autopoiesie », op. cit., *L'absolu littéraire*, p. 21.

en la obra de arte. De esta manera la naturaleza (*physis*) interviene en la actividad productora (*poíesis*) de toda obra de arte, coincidiendo con la actividad consciente propia del *querer*, pues «el *querer* es en general la condición suprema de la autoconciencia.»²¹ Por esta coincidencia las ideas alcanzan realidad sensible y logran, posteriormente, una síntesis de lo consciente y lo no consciente de la naturaleza que produce el mundo ideal del arte. Schelling describe en su *Sistema del idealismo trascendental* este complejo proceso: «El mundo ideal del arte y el real de los objetos son, por tanto, productos de una y la misma actividad; el encuentro de ambas (la consciente y la no consciente) sin conciencia proporciona el mundo real, con conciencia el mundo estético.»²² Ahora bien, esta descripción del proceso productivo de las obras románticas muestra la participación de la *poíesis* en relación a la naturaleza y el arte; Schelling da un paso más y describe lo que sucede en el caso de las producciones de la filosofía:

«La filosofía, al igual que el arte, descansa en la facultad productiva y la diferencia entre ambas se basa sólo en la distinta dirección de la fuerza productiva. Pues en vez de dirigirse la producción, como en el arte, hacia fuera, a fin de reflejar lo inconsciente a través de productos, la producción filosófica se encamina directamente hacia dentro para reflejarlo en una intuición intelectual. El verdadero sentido para comprender este modo de filosofía es, por tanto, el *estético* y, precisamente por eso, la filosofía del arte es el verdadero *organon* de la filosofía.»²³

Centrémonos en este momento en la legitimación del vínculo entre filosofía y poesía a través de la trascendencia de un acto estético originario, el más elevado

²¹ F. W. J. Schelling, *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, (Tr. V. Serrano) Abada, Madrid, 2006, p. 106.

²² F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, (Tr. V. López-Domínguez y J. Rivera), Anthropos, Barcelona, p. 159.

²³ *Ibid.*, p. 160.

al que puede acceder el hombre. El proceso antes descrito supone la revelación de la conciencia a sí misma y la posterior síntesis de lo consciente y lo inconsciente después de un complicado devenir. El saber autoconciente —*un saber más allá del cual no podemos ir*— es el punto donde todo se vincula y no requiere prueba alguna dada su inmediatez. Pero sobre todo se trata de una autoconciencia activa que sólo puede modificarse por una «conciencia superior y esta de una más elevada y así hasta el infinito.»²⁴ A grandes rasgos este deseo ilimitable de infinito es lo que define al *ethos* del romanticismo filosófico; en él se aglutina la potencia del proceso generativo y la actividad conciente del querer que condiciona a la autoconciencia; la actividad productiva de la filosofía y la fuerza productiva del arte; la poíesis donde la cosa literaria (la poesía trascendental) busca producir su propia veracidad autopoética. El término *ethos* (ἦθος), en el sentido que aquí nos interesa, tiene la ventaja de congrega, en sus dos acepciones como *carácter* o como *morada*, lo que puede considerarse las dos vertientes o estrategias constitutivas del romanticismo como proyecto filosófico moderno: una estrategia subjetiva y otra propiamente histórica.²⁵ Ambas actúan simultáneamente y representan dos vías privilegiadas para comprender la poética del romanticismo filosófico. En el momento que Novalis escribe «los poemas operan hasta ahora en su mayor parte dinámicamente; la futura poesía trascendental podría llamarse *poesía orgánica*.

²⁴ Ibid., p. 164.

²⁵ Bolívar Echeverría ha interpretado la estética romántica y particularmente el *ethos romántico* a través de un impulso distinto al descrito aquí: «para la estética romántica, el objeto de la representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser “rescatado” de ellas; que sólo se entrega a la experiencia estética a través de una identificación empática con ellas, capaz de descubrirlo como su significado profundo, incluso en contra de ellas mismas.» B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, p. 170. La inexactitud de la interpretación de Echeverría radica en no tomar en cuenta la distinción entre los diferentes tipos de romanticismo posibles (¿de cuál romanticismo nos está hablando?). La generalización de la experiencia estética romántica a través de una *fuga* de la realidad subjetiva contrasta radicalmente con un pensamiento fiel a la experiencia y a la percepción práctica de las cosas, no a su negación. Esto es lo que motiva Novalis a afirmar, por ejemplo, «el verdadero sentido del filosofar es el de acariciar.» Novalis, op. cit., *Fragmentos*, p. 30.

Cuando se la invente, se verá que todos los auténticos poetas han poetizado hasta ahora, sin saberlo, orgánicamente [...] de tal manera que en su mayor parte sólo en el detalle eran poéticas auténticamente, pero, habitualmente no poéticas en su conjunto»²⁶; sin duda, en este momento, nos encontramos ante la definición de un programa para la poesía del futuro, pero sobre todo estamos frente a la idea entorno a la cual deberá construirse una *poética de la historia* que muestre cómo los verdaderos poetas, hasta ahora eclipsados en un tiempo indistinto, han *poetizado orgánicamente* incluso sin darse cuenta.

1. 2. *Poética de la historia*

No se puede forzar a nadie a considerar a los antiguos como clásicos o como antiguos; eso depende en definitiva de las máximas.

F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente*

La triada filosofía-poesía-historia no deja de emitir señales contradictorias. Nuevamente Aristóteles ofrece una señal orientadora en el capítulo noveno de su *Poética*; justo después de mencionar la cercanía entre poesía y filosofía, insiste en la pretensión universal que une a éstas frente a la historia, pues «[...] la poesía trata sobre todo de lo universal, mientras que la historia de lo particular.»²⁷ La universalidad permanece como un vínculo fomentado laboriosamente a través de un *esfuerzo riguroso* entre las producciones del filósofo y del poeta, a diferencia de la actividad del historiador, quien en el orden de los oficios y las artes griegas se dedica a una actividad consagrada a la descripción de hechos sueltos de cada caso,

²⁶ Novalis citado por W. Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I, Vol. 1* (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006, p. 93.

²⁷ Op. cit., *Poética*, p. 14.

ya se trate de situaciones y usanzas de otros pueblos, o de la organización de sumarios en procedimientos judiciales. Con esto queda claro que la concepción aristotélica de la historia —como la del resto de sus contemporáneos—, se distancia de la concepción histórica moderna, principalmente por el hecho incontrovertible de que los griegos carecen de una conciencia histórica del tiempo, de una *conciencia de sí* que en la modernidad se torna radicalmente conciencia del *sujeto* dentro de una época histórica; en otros términos, los griegos carecen de un *Zeitgeist* orientador del hombre como ser histórico vinculando *espiritualmente con su tiempo*. Esta falta de conciencia histórica en la época clásica atañe igualmente a las *producciones* filosóficas pues, como lo ha observado Hans-Georg Gadamer, «la filosofía griega ignora la autoconciencia, sólo conoce las ideas. El *nous* es sólo una primera aparición de la «reflexividad», mas esta «reflexividad» no tiene todavía el carácter de la subjetividad moderna.»²⁸

Entonces la *autoconciencia reflexiva* es el punto de partida del romanticismo filosófico. Se trata de una auténtica piedra de toque sin la cual es imposible entender la poética y la teoría del arte romántica. Esta cuestión, como lo advierte Walter Benjamín en su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*²⁹, congrega los postulados epistemológicos subyacentes a toda construcción teórica del romanticismo. Al observar la importancia de la reflexividad autoconciente Benjamin trata de trazar, siguiendo el proceso reflexivo de la autoconciencia, una orientación metodológica como garantía para la consecución de un camino seguro en la comprensión del proceso *paradójico* de la constitución de la conciencia; un tema conflictivo en todo momento pues supone la relación problemática con el concepto de reflexión aportado por el Idealismo alemán:

²⁸ H-G. Gadamer, *El inicio de la filosofía occidental*, (Tr. R. Alonso y M. C. Blanco), Paidós, Barcelona, 1995, p. 23.

²⁹ W. Benjamín, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I*, Vol. 1 (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006.

«La exposición de la teoría romántica del conocimiento conviene basarla en la paradoja de la conciencia, explicada por Fichte, la cual se apoya en la reflexión. *Los románticos, en efecto, no se escandalizaron ante esa infinitud rechazada por Fichte, y con ello se plantea la cuestión de en qué sentido concibieron y hasta qué punto acentuaron la infinitud de la reflexión.* Evidentemente, para que esto último pudiera suceder, la reflexión, con su pensamiento del pensamiento del pensamiento, etc., tenía que ser para ellos más que un proceso infinito y vacío, y, por extraño que parezca a primera vista, *para la comprensión de su pensamiento todo se reduce a seguirles en esto de cerca*, y admitir hipotéticamente su afirmación, a fin de averiguar en qué sentido la enuncian. Ese sentido no se revelará por lo demás abstruso en absoluto, sino más bien —en el ámbito de la teoría del arte— tan fructífero como rico en consecuencias.»³⁰

En efecto, la teoría romántica del conocimiento e incluso lo que podría llamarse *teoría de la reflexión poética del romanticismo*, siguen un camino ya vislumbrado por el Idealismo alemán como la orientación producida por un *pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia* y, simultáneamente, como el fundamento sobre el que descansa todo postulado filosófico romántico en su búsqueda de una garantía de *inmediatez del conocimiento*. Este primer paso supone enfrentarse a la paradoja de *la infinitud de la reflexión*, uno de los temas que separan al idealismo fichteano de la teoría de los primeros románticos. Ahora la cuestión radica en encontrar la significación de esa paradoja, resultado del pensamiento reflexivo adoptado por el romanticismo como la *inacababilidad reflexiva* donde cada reflexión precedente es objeto de la siguiente hasta aportar, tal como lo observa Benjamin, una «especial significación sistemática» —ya advertida y rechazada por

³⁰ *Ibíd.*, p. 28s. El énfasis es mío.

el propio Fichte—, dando lugar a una «sorprendente estructura del pensamiento.»³¹ La paradoja de la *reflexión infinita* no sólo motiva la labor crítica del romanticismo, también cobra sus propias repercusiones —como paradoja— respecto a la idea de historia.

A la luz de este proceso reflexivo inacabable, no debe de extrañarnos que la cuestión de la historia, tal como se presenta para los románticos, nos introduzca al campo de las aporías de la modernidad, una de las cuales, quizá la más radical, tiene como antecedente la célebre *Querelle des anciens et des modernes*. El tema de la historia implica sobre todo una cuestión *conflictiva* como lo es ya el discernimiento de las cualidades y diferencias de las producciones artísticas de cada época; también se trata de una cuestión particularmente esclarecedora si tomamos en cuenta que según Friedrich Schlegel «no hay ningún autoconocimiento como el histórico.»³²

Nos encontramos, entonces, ante una compleja contradicción en el pensamiento romántico susceptible de ser analizado a partir de dos planos o ejes problemáticos. El primero corresponde a la producción de las obras artísticas modernas y su relación conflictiva con las obras de los antiguos que, en la cosmovisión romántica, busca recuperar con la *poíesis* el impulso productor de obras nuevas. Se trata claramente de un impulso cuya limitación no se restringe a la preservación ideal de una forma acabada a través de un modelo inmediato, por el contrario, este impulso *quiere* mostrar ese ideal como una tarea infinita que adopta las contradicciones propias de su época histórica. El romanticismo logra con esto un distanciamiento crítico, lo que supone la pérdida de una unidad histórica cada vez más difícil de argumentar; con lo cual el anhelo de reestablecer un orden, de restituir la unidad, se torna inalcanzable. Los primeros estragos de

³¹ *Ibíd.*, p. 24s.

³² «Es gibt keine Selbstkenntnis als die historische», F. Schlegel, *KFSA, Ideen*, frag. 139.

esta crisis se proyectan directamente sobre las «poéticas miméticas» y la estética neoclásica predominante en el siglo XVIII.

En su *Estudio sobre la poesía griega* Friedrich Schlegel va directamente al problema cuando escribe: «La única norma según la cual podemos apreciar la cumbre suprema de la poesía griega son los límites de todo arte. Pero se preguntará: “¿cómo? ¿No es el arte capaz de un perfeccionamiento sencillamente infinito? ¿Tiene límites su progreso?”»³³ Al plantear de tal manera las cosas Friedrich Schlegel lleva a cabo —incluso contra sus pretensiones originales— la superación del clasicismo; una superación indudablemente condicionada por un cambio de postura en el pensamiento histórico.³⁴ La teoría de la historia argumentada en el *Estudio sobre la poesía griega* pone en funcionamiento una serie de conceptos cuyo correlato puede rastrearse en diferentes fuentes que van de la teoría del conocimiento de Fichte y Schelling, a la filosofía de la historia de Herder. Esto no resta la más mínima originalidad a la interpretación de Friedrich Schlegel cuando plantea la idea de una *Edad de oro del arte griego* que logra conciliar la perfección de aquella época con un ilimitado devenir progresivo. En realidad la poesía griega representa siempre el límite último de la formación natural del arte y del gusto (en este sentido no hay negación del principio neoclásico), pues la poesía antigua consume el estado de formación pleno alcanzando la *uniforme perfección del todo*. Este estado, en tanto afecta a un conjunto completo y simultáneo (aquí comienza a funcionar propiamente la perspectiva histórica romántica) puede

³³ F. Schlegel, *Sobre el estudio de la filosofía griega* (Tr. B. Raposo), Akal, Madrid, 1996, p. 105.

³⁴ Para Peter Szondi la clave de esta ruptura se puede plantear de una manera esquemática «romanticismo temprano en lugar de clasicismo, y filosofía de la historia en vez de Historia.» El pensamiento de Schlegel, nos dice Szondi, prepara paulatinamente la *asimilación* de esta ruptura a través de tres ejes temáticos, a saber: «1) Como doctrina de los modos de composición fundada en la historia de la literatura, 2) como concepción de la poética de los géneros en términos de filosofía de la historia, 3) como teoría del conocimiento que se remite a esa filosofía, una especie de crítica de la razón poética.» P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia II* (Tr. J. L. Arántegui), Visor, Madrid, 2005, p. 91.

denominarse Edad de oro: «El goce que proporcionan las obras de la Edad de oro del arte griego es susceptible de un añadido, sin embargo no tiene perturbación ni necesidades... es completo y autosuficiente.»³⁵ Lo *sumo bello* o belleza suprema de la época clásica representa el *ejemplo perfecto* de una idea finalmente inalcanzable. Una idea perceptible, como el arquetipo inigualable del arte y del gusto alcanzado en la antigüedad, pero cuya suprema satisfacción admite aún añadidos.

Prescindiendo del referente de la poesía clásica, Friedrich Schlegel insiste en el funcionamiento de esta peculiar teoría de raigambre claramente romántica:

«El arte es infinitamente perfectible y no es posible un máximo absoluto en su constante evolución, pero si un máximo relativo condicionado, un próximo fijo insuperable. Porque la tarea del arte consta de dos clases de elementos muy distintos: en parte, leyes determinadas que sólo pueden o bien ser cumplidas por completo o bien trasgredidas por completo, y en parte exigencias iniciables e interminadas, cuya suprema satisfacción todavía admite un añadido. Toda fuerza realmente existente es capaz de agrandarse y toda perfección real finita es capaz de aumentar infinitamente.»³⁶

La teoría de la historia de Friedrich Schlegel trata de establecer un equilibrio a partir del supuesto de la infinita perfectibilidad del arte; pero se trata de una perfección donde no es posible la consecución de un máximo absoluto. Por ello la evolución del arte cumple únicamente sus aspiraciones en un *máximo relativo condicionado* y un *próximo fijo insuperable* que bien podría ser la regla instaurada en el ideal griego. Pero también se reconoce la posibilidad de disentimiento si no se quiere continuar por el camino de la heteronomía estética y el artista decide transgredir la ley siguiendo la *interminada* exigencia *cuya suprema satisfacción todavía*

³⁵ Op. Cit., *Sobre el estudio de la filosofía griega*, p. 105.

³⁶ Ídem.

admite un añadido. Para Friedrich Schlegel el genio tiene la posibilidad de refrendar su autonomía y continuar por el camino instaurado por el arte clásico o bien la posibilidad de explorar en los insondables caminos del arte dada su infinita perfección.

Esto nos arroja al segundo eje problemático en la concepción romántica de la historia, el cual concierne directamente el tema de la modernidad como una *época histórica conciente de sí misma* que difícilmente escapa de la contradicción proveniente de la idea de que el hombre se entiende y realiza en la historia. La paradoja de la modernidad comienza con la conciencia de pertenecer a una tradición histórica y esto la separa de las otras épocas por la «imagen» que el propio hombre hace del transcurrir histórico en la conciencia.³⁷ Esta imagen del mundo no es una meta inherente a cada civilización, más bien se trata de una perspectiva inventada por la modernidad para representar un orden de cosas que demarca una visión del mundo propia y particular.³⁸ Con esto la imagen del mundo no pasa, por ejemplo, de lo medieval a lo moderno, sino que el hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen es la característica esencial de la Edad Moderna.

La conciencia histórica tan difícilmente acotada y argumentada por Friedrich Schlegel y sus compañeros en este momento se vuelve críticamente contra la propia cosmovisión romántica; una cosmovisión que por primera vez encuentra las herramientas hermenéuticas que le permiten saber, por ejemplo, no sólo lo que efectivamente dijeron Homero y Platón, sino también lo que quisieron decir en sus obras sin darse cuenta: cómo se hace un poema épico y cuál es el contexto histórico que posibilita su escritura. Pero se trata de un saber marcado desde su raíz por la

³⁷ Cf, Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo» en *Caminos de bosque* (Tr. H. Cortés y A. Leyte), Alianza, Madrid, 2000.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 72ss.

contradicción; es un saber que deja a los románticos en la orfandad tras la irremediable certeza de que el hombre moderno ya no tiene el poder de escribir la *Iliada* y carece de toda posibilidad de recrear una tragedia. Sobre este incuestionable avance en el estudio de la tradición Friedrich Schlegel escribe:

«También en el estudio de los griegos en general y de la poesía griega en particular, nuestra época está en el umbral de una importante fase. Durante mucho tiempo sólo se conoció a los griegos por medio de los romanos, el estudio era aislado y sin ningún principio filosófico (primer periodo); luego se ordenó y se guió el gusto, todavía aislado, según hipótesis arbitrarias o según principios parciales y puntos de vista individuales (segundo periodo). Ahora ya se estudia a los griegos en conjunto y sin hipótesis filosóficas, más bien desatendiendo todo principio (crisis de la transición del segundo al tercer periodo). Sólo queda por dar el último y más grande paso: ordenar todo el conjunto según principios objetivos (tercer periodo).»³⁹

La historia de la formación en la poesía moderna no representa sino el constante conflicto entre la predisposición subjetiva y el paulatino predominio de la tendencia objetiva de la capacidad estética. En cada cambio esencial entre lo objetivo y lo subjetivo empieza un nuevo grado de formación. La poesía moderna ya ha recorrido dos grandes periodos de formación, pero éstos no se siguen el uno del otro aisladamente, pues son *eslabones* de una misma cadena. Friedrich Schlegel explica este proceso a través de una crítica al carácter nacional cuya acción va en detrimento de la cosmovisión moderna y sobre todo del ideal de universalidad cosmopolita:

³⁹ Op. cit., *Sobre el estudio de la filosofía griega*, p. 146.

En el primer periodo el carácter nacional unilateral tuvo en absoluto el predominio más decidido dentro de todo el conjunto, y sólo aquí y allá se hacían sentir pocas huellas de la dirección de los conceptos estéticos y de la tendencia a lo antiguo. En el segundo periodo la teoría y la imitación de los antiguos dominó en una gran parte de todo el conjunto; pero la naturaleza subjetiva aún era demasiado poderosa para poder obedecer por completo a la ley objetiva; era lo bastante atrevida como para volver a introducirse furtivamente bajo el nombre de la ley. La imitación y la teoría, y con ellas el gusto y el arte mismos siguieron siendo unilaterales y nacionales. La subsiguiente anarquía de todas las maneras individuales, de todas las teorías subjetivas y de las diferentes imitaciones de los antiguos y, en fin, la difuminación y extinción de la nacionalidad unilateral representan la crisis de la transición del segundo al tercer periodo. En el tercero, se alcanzará realmente lo objetivo, por lo menos en puntos particulares del conjunto: teoría objetiva, imitación objetiva, arte objetivo y gusto objetivo.»⁴⁰

El cosmopolitismo romántico encuentra en estos pasajes una de las más claras exposiciones a través de un proceso cuya finalidad es superar la anarquía representada por el individualismo, el subjetivismo y las malogradas imitaciones. Por esta razón el tercer periodo supone la extinción de todo nacionalismo y su consecuente crisis como antesala de una etapa de la objetividad. La *objetividad* mencionada por Friedrich Schlegel implica el nacimiento de un nuevo orden pues «la caótica riqueza de todo lo particular y la disputa entre las diferentes visiones del todo llevarán necesariamente a buscar y encontrar un orden universal de todo el conjunto.»⁴¹ Se trata de un cosmopolitismo universal, es decir, de una nueva cosmovisión e incluso de una la exigencia de nuevas formas para el pensamiento

⁴⁰ Ibid., p. 145.

⁴¹ Ibid., p. 147.

en tanto que «filosofar significa buscar el saber universal en forma comunitaria»⁴². Frente a este impulso indudablemente constructivo llama la atención cómo la teoría de Friedrich Schlegel y en general la teoría de la historia del primer romanticismo filosófico, surge un incisivo reconocimiento al caos originario. Un caos propenso a aparecer en cualquier momento bajo la figura de la anarquía, el malentendido o la dispersión subjetiva e individualista. El reconocimiento de la existencia del caos, más que una afirmación nihilista se trata de la conciencia de un orden finito. Por esta razón para Friedrich Schlegel es muy importante la consecución de un punto de referencia; es preciso ante todo evitar cualquier tipo de extravío «el conocimiento de los griegos nunca puede llegar a ser completo ni el estudio de la poesía griega agotarse; pero se puede alcanzar un punto fijo que asegure al pensador, al historiador, al conocedor y al artista contra peligrosos errores de base, orientaciones absolutamente falsas y experimentos equivocados.»⁴³

Sin embargo, la conciencia romántica, como lo dijimos antes, termina por entrar en una contradicción mayor. La compleja teoría de la historia del romanticismo demuestra el grave equívoco de aquellos que aún hoy piensan que la reflexión romántica entra en confrontación con la razón o en disputa abierta con el pensamiento científico. En realidad la verdadera paradoja del romanticismo comienza por este reconocimiento de finitud del conocimiento humano; por la precariedad latente de la comprensión, no por una negación abierta y sin argumentos de la razón. La emergencia y posibilidad de la *infinitud del caos* (subyacente a todo orden) y por tanto el verdadero nombre de la *paradoja romántica* es la ironía. Pero la ironía no podría subsistir, ni tendría posibilidad siquiera de ser concebible sin la razón crítica ilustrada, a la vez que sería *incomprensible* del todo

⁴² «Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen.», F. Schlegel, KFSÄ, *Atenäum*, Frag. 344.

⁴³ *Ibid.*, p. 146.

sin el desarrollo científico que en estos momentos comienza un viaje sin retorno hacia la transformación de la visión del mundo propia del hombre moderno.

1. 3. *Ironización de la forma*

*La ironía es la clara conciencia de la eterna agilidad
de la plenitud infinita del caos.*

F. Schlegel, *Ideen*

No hay definición posible de la ironía que logre escapar a la contradicción. La conciencia de la agilidad e infinitud del caos no alude a ningún estamento definible. La ironía, tema recurrente y acuciante en la obra fragmentaria de Friedrich Schlegel alude a cierta *escisión ilimitable* pues «es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande.»⁴⁴ La forma de la paradoja deja una estela perecedera, se interna en la obscuridad donde se diluyen los contornos; la forma de la paradoja inhabilita a la propia forma y corroe agresivamente los cimientos de toda construcción historiográfica hasta clausurar el camino de la *comprensión*. La abolición de la forma en el proceso reflexivo es el límite de la ironía y por lo tanto significa la principal dificultad para dilucidar la poética romántica (como teoría de la literaria) y su posible función dentro de las ciencias históricas. Para atisbar esa posibilidad es preciso proyectar un camino distinto al propuesto por Benjamin cuando pretende *seguir* una a una las repercusiones contradictorias de la *infinitud de la reflexión*. Desde luego, esta determinación no debe abandonarse debido a que el camino escogido por

⁴⁴ F. Schlegel, *Poesía y Filosofía* (Tr. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó), Alianza, Madrid, 1994, p. 54.

Benjamin no sea tan fructífero y de consecuencias tan ricas como se promete, sino porque definitivamente nos encontramos ante una toma de postura en relación a la forma de comprender el problema de la historia que se disputa en el interior del romanticismo. La ironía romántica, cultivada principalmente en el Grupo de Jena, no sólo es una planta de frutos bellos y amargos; también, en ocasiones, sus frutos pueden ser venenosos. Sin embargo para referirse al tema de la ironía y la comprensión (donde toda posible ironización expresa su potencia y establece se toda tentativa histórica) Friedrich Schlegel no utiliza una metáfora biológica materializada en una naturaleza generadora de frutos sustanciosos, se remite más bien a una imagen artificial donde la mano del hombre ha dejado directamente sus huellas como lo es la arquitectura. En *Sobre la incomprendibilidad [Über die Unverständlichkeit]*, uno de sus textos más polémicos, escribe:

«¿Pero es entonces la incomprendibilidad algo tan demoníaco y rechazable? Me parece que el bienestar de las familias y de las naciones está basado en ella, al menos si no estoy equivocado acerca de los Estados y los sistemas, acerca de las obras de arte de la humanidad, a menudo tan ingeniosas que uno no puede admirar bastante la sabiduría de sus inventores. Una porción increíblemente pequeña [de incomprendibilidad] basta para comprender que ésta se encuentra preservada por una inquebrantable confianza y pureza, y que ninguna inteligencia inquieta se atreve a acercarse a su sagrada frontera [...] *Ésta debe permanecer en lo oscuro si se desea que todo el edificio permanezca erecto y estable; perdería inmediatamente su estabilidad si este poder fuera a ser disuelto por medio de la comprensibilidad.* Verdaderamente, te quedarías completamente horrorizado si tus demandas fueran respondidas y todo el mundo llegara a ser de súbito totalmente serio, comprensible. ¿Acaso no está todo este

mundo infinito hecho de incomprensibilidad, de caos, por medio de la comprensión?»⁴⁵

Proponer, ante esto, un modelo de comprensión con la finalidad de reproducir la contradicción de la ironía significa, al menos, reconocer que nuestra pesquisa está orientada —si de algo sirve tal orientación— a seguir las implicaciones de una forma del caos, una forma ironizada que termina por aniquilar a la propia forma. Benjamin, sin embargo, persiste en su postura y trata de aportar un punto de discernimiento para analizar el concepto de obra de arte en los primeros románticos y esto lo remite ineludiblemente a la cuestión de la ironía. En primer lugar Benjamin observa la imposibilidad de «reunir sin contradicciones» en un sólo concepto los elementos heterogéneos de la ironía de Friedrich Schlegel. Ya en el interior de la teoría del arte, el concepto de ironía tiene dos significados; por una parte el interpretado comúnmente como un «subjetivismo puro» cuya expresión en términos jurídicos, significa una «legalidad objetiva» a la que se somete la obra de arte en su forma. En este caso el «arbitrio» del verdadero poeta consiste en tener «su campo de juego sólo y únicamente en la materia, y, en la medida en que actúa conciente y lúdicamente, se irá convirtiendo en ironía.»⁴⁶ Esta concepción «positiva» representa la oportunidad de poetizar la materia, de

⁴⁵ Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? – Mich dünkt das Heil der Familien und der Nationen beruht auf ihr; wenn mich nicht alles trügt, Staaten und Systeme, die künstlichsten Werke der Menschen, oft so künstlich, daß man die Weisheit des Schöpfers nicht genug darin bewundern kann. Eine unglaublich kleine Portion ist zureichend, wenn sie nur unverbrüchlich treu und rein bewahrt wird, und kein frevelnder Verstand es wagen darf, sich der heiligen Grenze zu nähern [...] der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? F. Schlegel, «Über die Unverständlichkeit» *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 191. El énfasis es mío.

⁴⁶ W. Benjamín, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I*, Vol. 1 (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006. p 82s.

ennoblecerla bajo un modo de proceder que sólo tiene lugar en la confrontación con la materia de la cual surgen creaciones nuevas. Frente a esto existe un tipo de ironía «negativa» la cual «no sólo ataca a la materia, sino que también pasa por encima de la unidad de la forma poética.»⁴⁷ Más que en la materia, como momento objetivo de la obra, la ironización se distiende en el *comportamiento* del sujeto y produce esa actitud tan favorable a la noción de un subjetivismo romántico. No obstante el esfuerzo de Benjamin para alcanzar un criterio claro de discernimiento termina por percibir de inmediato la fragilidad de su propia distinción: «Al igual que la mayoría de oscuridades que persisten en sus teorías, también a ésta contribuyen lo suyo los románticos, pues ellos mismos nunca dieron expresión a la escisión objetivamente clara como tal. La ironización de la forma consiste en su destrucción deliberada [...]»⁴⁸ Benjamin continúa citando numerosos pasajes de la obra de Friedrich Schlegel sin lograr establecer un criterio para valorar el sentido de la ironización de la forma y finalmente permanece atrapado en los complejos laberintos de la retórica romántica: «La ironización de la forma de expresión es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la sustancia inmediata de la obra en tanto que misterio.»⁴⁹ La disertación de Benjamin termina por destacar la *falta de intencionalidad* del autor cuando produce la ironía formal, con lo que el llamado «momento objetivo de la obra» adquiere más relevancia que su correlato «subjetivo» donde queda implantada una carencia subjetiva de límites. Esta inclinación por la *materialidad* de la obra de arte en la ironización, se debe a que

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 83.

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 86.

«representa el paradójico intento de seguir construyendo en lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea.»⁵⁰

Al concentrar la atención en los aspectos «objetivos» de la poética y por consecuencia en la ironización positiva, Benjamin da un gran paso en la valoración de la idea de obra de arte romántica pero deja a un lado deliberadamente las implicaciones del concepto de historia respecto a la teoría romántica del arte. La ironía, como la filosofía —que para Friedrich Schlegel es «la verdadera patria de la ironía» [*Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie*]⁵¹, no se sustrae fácilmente del cuestionamiento histórico. Una evidencia de ello es el recurrente manejo de la «metáfora arquitectónica» tan próxima siempre a la cuestión de la ironía, ya como el benjaminiano *construir* que en lo formado utiliza la demolición para continuar produciendo, ya como el permanecer en la oscuridad donde todo *edificio* persiste estable o, finalmente, como esa perpetración del intruso irónico en el *territorio* constitutivo de la patria (*Heimat*) de la filosofía. El uso recurrente de esta metáfora va acompañado de un significado que precisa ser tomado en cuenta, pues ya el acometer la *destrucción* de un edificio o *demoler* la estructura de una obra arquitectónica, supone necesariamente la pre-existencia de algo construido, de una materia formada a partir del esfuerzo de aquel que quiere erigir algo *habitable* frente al acecho de la intemperie y el caos; se precisa, sobre todo, de un ingenio constructor cuya resistencia se oponga a todas las adversidades de la exterioridad. Estas construcciones, como todos los vestigios y ruinas de edificaciones destruidas por el corrosivo devenir de los tiempos, guardan la imagen de una época cuyo significado es eminentemente histórico. En ello radica la importancia de la conciencia histórica expresada con sus propias implicaciones y características en la modernidad, como una toma de conciencia que al fin y al cabo es un privilegio del

⁵⁰ Idem.

⁵¹ F. Schlegel, KFSa, *Lyceums*, Frag. 42.

hombre moderno, conciente de la historia, de su presente y de eso que Gadamer llama con exactitud «la relatividad de todas las opiniones.»⁵² Un privilegio adoptado indistintamente en el interior de primer romanticismo filosófico pero que, ante todo, es visto como resistencia al caos y al relativismo donde el sentido de la historia puede ser devorado por la nada, y como la posibilidad inédita de llevar a cabo la libertad cuya expresión se muestra primeramente como propiedad del sujeto frente a la objetividad de la naturaleza y, posteriormente, frente a la historia. En este punto el romanticismo encuentra las condiciones para edificar un saber «científico», orientador y constructivo, sin el cual no entenderíamos hoy cabalmente las «ciencias históricas» y los estudios culturales. A grandes rasgos se trata de un proceso reflexivo que aporta sus propios objetos de estudio pues, como lo expresa inmejorablemente Gadamer

«la conciencia histórica no oye más bellamente la voz que viene del pasado, sino que, reflexionando sobre ella, la reemplaza en el contexto donde ha enraizado, para ver en ella el significado y el valor relativo que le conviene. Este comportamiento reflexivo cara a cara con la tradición se llama interpretación.»⁵³

En este momento el primer romanticismo filosófico descubre diferentes vías para escuchar a la tradición más antigua con una radicalidad inédita, al tiempo que comprende la importancia de su tradición más inmediata y reorienta, por ejemplo, la reflexión estética hacia una *manifestación libre de forma* siguiendo los pasos de

⁵² G-H. Gadamer, *El problema de la conciencia histórica* (Tr. A. D. Moratalla), Tecnos, Madrid, 1993, p. 41. La filosofía hermenéutica contemporánea, hunde sus raíces y encuentra parte de su legitimación moderna en el pensamiento romántico, como puede observarse en el análisis histórico elaborado por Gadamer exhaustivamente a lo largo de toda su obra. Cf. M. Ferraris, «El romanticismo y la formación del canon de las “ciencias del espíritu”» en *Historia de la hermenéutica* (Tr. A. Perea), Siglo XXI, México, 2002, p. 95ss.

⁵³ *Ibíd.*, p. 53.

Friedrich Schiller. La tradición liberal y cosmopolita del romanticismo, justificada históricamente en la Revolución Francesa y filosóficamente en la no menos relevante revolución filosófica kantiana, cobra sus propias dimensiones como teoría del arte. Mientras las producciones de la naturaleza se ven como la expresión de un conjunto de leyes dictadas por el azar y la necesidad, el arte romántico asume la autonomía propia de los nuevos tiempos y adopta los ideales propios de una moral autónoma. Esta diferenciación termina por zanjar la cuestión aristotélica —vigente incluso en la filosofía ilustrada—, de la esencia del arte como *imitación* de lo que *es por naturaleza*. La libertad del sujeto moderno frente a la objetividad natural, propicia una especie de síntesis entre las reproducciones artísticas en su forma natural y la voluntad libre como expresión de la interioridad del artista. Para el artista romántico el mundo exterior, ya se trate de modelos naturales o de modelos transmitidos por la tradición, no resultan suficientes para que la obra llegue a la belleza verdadera. Menos aún si la asimilación de las formas se desprende de una técnica o escuela que gobierne y predisponga la libertad del creador. Friedrich Hölderlin reconoce esta doble exigencia en *A los jóvenes poetas* (*An die jungen Dichter*) no sin aportar un guiño pedagógico:

«Mis queridos hermanos, quizá va a madurar
 nuestro arte, tras un largo fermentar juvenil,
 y llegará a lograr la calma de lo bello;
no dejéis la virtud, imitad a los griegos.

A los dioses amad, pensad en los mortales.

Ni ebriedad ni frialdad, ni descripción

Ni lección; si os asusta algún maestro

*Pedid sólo consejo a la naturaleza.*⁵⁴

Cuando todas las fuerzas del artista se entregan a la naturaleza para sacar de ahí una forma nueva, la figura del genio libre pasa a ocupar el papel protagonista. Es incuestionable la importancia que tendrá en este nuevo orden el genio intelectual y artístico; no tanto esa imagen engañosa del *genio individual* que tal como lo menciona Benjamin, tiende a radicalizarse en un «subjetivismo intencional» y en la negación de la materialidad de la obra, sino la figura del genio que lleva al límite sus sentidos y escucha el llamado de la tradición, a la vez que materializa su actividad creando obras nuevas, explorando lenguajes olvidados y produciendo, reflexivamente, formas inéditas de conocimiento. En este caso Friedrich Schlegel acierta al definir al genio como un «espíritu orgánico» [*Genie ist organischer Geist*]⁵⁵ que suele atribuirle la forma de su interior a los objetos particulares del mundo exterior. Esta actividad orgánica significa, por ejemplo, que el genio del historiador es capaz de articular la pluralidad de acontecimientos en el despliegue de una unidad de sentido vivificando la secuencia narrativa. La actividad del historiador, como la del poeta, es el reflejo de un compromiso libre, materializado en la expresión concreta de una conciencia que aporta sentido a la historia. En definitiva, el genio del historiador logra hacer de la pluralidad de hechos una auténtica vida interior en el despliegue libre de la subjetividad pues en su quehacer coincide con otros espíritus geniales, tal como lo expresa Novalis cuando afirma «pienso que un buen historiador tiene que ser además un poeta, porque sólo los poetas poseen el arte de enlazar convenientemente unos hechos

⁵⁴ F. Hölderlin, «A los jóvenes poetas» en *Antología poética* (Tr. F. Bermúdez-Cañete), Cátedra, Madrid, 2006. El énfasis es mío.

⁵⁵ «Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist.» Op. cit., KFSa, *Athäneum*, Frag. 366.

con otros.»⁵⁶ Finalmente la división trazada por Aristóteles respecto a la historia y el vínculo establecido «laboriosamente» entre poesía y filosofía, es superada a la luz de la conciencia histórica romántica. Ahora el vínculo pertenece también a las producciones del historiador pues pueden obedecer a la orientación aportada por la *Poesía*, lo cual implica sobre todo, un esfuerzo teórico dirigido hacia ese proceso reflexivo descrito lacónicamente por el propio Novalis: «la filosofía eleva la Poesía a principio. Nos hace conocer el valor de la poesía. Filosofía es la teoría de la Poesía, nos muestra qué es la Poesía, que es una y todas las cosas.»⁵⁷

La poética de la historia argumentada en el primer romanticismo filosófico surge a partir de esta nueva orientación constitutiva de lo que hemos llamado *ethos*; la cimentación de una morada donde el genio de la filosofía, de la literatura y la historia, representa un ejemplo vital y constructivo, expresado a través de una actividad *orgánica*. La *teoría* romántica, entonces, no se encuentra ceñida a los límites de la subjetividad individual, va más allá, a la experiencia de la vida misma: «el verdadero sentido del filosofar es el de acariciar.»⁵⁸ Este es el verdadero *carácter* del romanticismo filosófico, develado a través del impulso de un espíritu libre y transformador. La *Poesía elevada a principio* nos remite al programa trazado por Novalis cuando se refería a la inminente aparición de una *poesía trascendental*, una *poesía orgánica* que, al fin, aportará una *poética en su conjunto*.

⁵⁶ Novalis, *Enrique de Ofterdingen* (Tr. E. Barjau), RBA, Barcelona, 1999, p. 103.

⁵⁷ Novalis, *La conciencia romántica* (Tr. J. Hernández-Pacheco), Tecnos, 1995, p. 268.

⁵⁸ Novalis, op. cit., *Fragmentos*, p. 30.

1.4. El malestar de la teoría

Pero no hay que ponerse a buscar el poder legislador de la cultura estética moderna. Ya está constituido, y es la teoría.

F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*

El lugar inédito que el primer romanticismo filosófico asigna a las producciones literarias modernas, no es mérito exclusivo de la *reflexión que logra construir una poética sin prescindir de la crítica*, ni de la adquisición de una *superconciencia* histórica que deja al hombre cara a cara con la tradición; sobre todo, la nueva orientación de la teoría literaria moderna debe buscarse en lo que podríamos llamar la *confrontación romántica con la esencia conflictiva de la verdad*; pero *¿qué es y cómo logra tal reorientación esta conciencia conflictiva de la verdad?*⁵⁹ Si regresamos rápidamente sobre nuestros pasos, podemos percibir cómo el impulso romántico que parte de la «crítica a la razón crítica» evidencia, en primer lugar, el talante fundamentalmente filosófico en el que se inscriben sus obras. La apropiación de la crítica reproduce, simultáneamente, un tipo de *negatividad* merced a la paradoja de la *ironización de la forma*. Ya en el seno de esta ironización encontramos lo que podría llamarse el «fundamento teórico» del romanticismo filosófico, comprensible a la luz de un pensar que reflexiona infinitamente, que no es sino la acción de la paradoja reproducida incesantemente como «crítica de la crítica». Finalmente hemos visto como la figura del hombre de genio se involucra en este proceso reflexivo en tanto *ser orgánico* y autónomo, libre materializador de un impulso crítico a través de un

⁵⁹ Para Heidegger la conciencia de la *esencia conflictiva de la verdad* significa que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso en diferentes aspectos. La conciencia de este problema marca, en la concepción de una historia de las ideas en Heidegger «el primer cumplimiento de la metafísica occidental en la filosofía de Schelling y Hegel.» M. Heidegger, *Parménides* (Tr. C. Másmela), Akal, Madrid, 2005, p. 27.

impulso productivo más amplio. El hombre de genio, inmerso desde el principio en los caracteres aportados por su tiempo (*Zeitgeist*), se enfrenta en su dimensión de *espíritu crítico y libre*, a las convenciones y límites impuestos por su época histórica; y como *ser histórico*, logra apropiarse ejemplarmente del soporte ofrecido por la tradición. Esta disyuntiva *trágica de la cultura*, encarnada en la figura del genio, en realidad es la de todos los hombres modernos oscilantes entre tradición y crítica, continuidad y ruptura. Se trata de una escisión que perturba a la conciencia humana al reconocer la relativización histórica de todo punto de vista. El hombre moderno concibe súbitamente que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso según la perspectiva.

El romanticismo filosófico al encarar esta interrogante, logra configurar una de las formas de cuestionarse por *la esencia conflictiva de la verdad*, y a su vez determina toda tentativa de construcción de una teoría del conocimiento y de una poética o teoría literaria de la modernidad, al situarla dentro de esta escisión que evidencia la situación dramática de la cultura moderna. Una cultura cuyo fundamento no se encuentra más en el pasado ni en ningún principio inmovible, sino en el incesante cambio. El espíritu de la época moderna, como lo auguraba Schelling, «se orienta, con evidente consecuencia, hacia el aniquilamiento de todas las formas finitas.»⁶⁰ Y una de estas consecuencias queda bien implantada en la imagen del tiempo producida por la modernidad, pues representa la conciencia de una ruptura con la tradición: al cambiar la imagen del tiempo histórico, cambia, por consecuencia, la relación del hombre con la tradición. Así, el significado de la tradición para el hombre moderno es inseparable de la conciencia histórica: por una parte la tradición es una crítica del pasado; y por otra

⁶⁰ F. W. J. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (Tr. E. Tabernig), Losada, Buenos Aires, 1965, p. 93.

es una tentativa por fundamentar a través del incesante cambio histórico, como el único principio incommovible a la crítica pues se confunde con ella misma.⁶¹

De esta manera, el *fundamento teórico* del romanticismo no puede ser sino relativo a la conciencia de una verdad conflictiva expresada históricamente; un fundamento donde la teoría tendría que aceptar como uno de sus principios el aniquilamiento de todas las formas finitas expresadas históricamente. Evidentemente el fundamento en cuestión no puede permanecer subrogado a la noción de *teoría* acaparada por la ciencia moderna, definida como una hipótesis de trabajo cambiante según los resultados producidos, y que obtiene su validez no de lo que *revela*, sino de la forma en que *opera*. En definitiva, el sentido de teoría conveniente para comprender la esencia conflictiva de la verdad, no debe pensarse, tal como lo ha advertido Gadamer, «primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado (*Pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación.»⁶² De esta forma la teoría recupera su significado como un observar [$\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\iota\nu$] y como una de las formas de *participar* en la actividad especulativa. Es decir, a través de una *theoría* donde *theorós*, el espectador que observa, participa con su presencia en la esencia de lo que verdaderamente es en conflicto.⁶³ El pensamiento clásico ya inquiere este carácter conflictivo congregado en el postulado aristotélico sobre la multiplicidad de posibilidades del ser: *el ser se dice de muchas maneras*. No está de

⁶¹ Cf. O. Paz, «Los hijos del limo» en *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 1999, p. 415.

⁶² H.-G. Gadamer, *Verdad y método* (Tr. A. Agud Aparicio y R. de Agapito), Sígueme, Salamanca, 1991, p. 170.

⁶³ Para Gadamer *Theorós* significa espectador en el sentido más auténtico de la palabra, es decir en el sentido que la tradición clásica lo entendía como participar, estar presente en una embajada festiva. Esta noción cobra otro significado en la experiencia estética pues, para Gadamer, «El espectador es un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético» que puede ejemplificarse con la definición aristotélica de tragedia en la cual se «incluye expresamente la constitución propia del espectador.» *Ibíd.*, p 174.

más enfatizar en este momento que la vuelta a la tradición perpetrada por el romanticismo filosófico puede comprenderse como *una especie de pensamiento inicial* fiel a la tradición, al tiempo que representa una ruptura frente a la metafísica y a la lógica imperantes hasta el siglo XVIII, resumida sumariamente como un pensamiento «que sigue la doctrina de que lo verdadero es lo opuesto a la no-verdad en su sentido de falsedad» donde de algo sólo puede decirse que es verdadero o falso.⁶⁴ Por el contrario el pensar que alcanza el conocimiento de que algo puede ser al mismo tiempo tanto verdadero como falso según la perspectiva, propicia la aparición de una discordancia en la forma de «negatividad» dentro de la cuestión *la verdad*. A partir del reconocimiento de una verdad en conflicto y de la posibilidad de relativización de toda verdad es posible comprender la infinitud del pensamiento romántico y en particular la infinitud de la reflexión filosófica: «de la proposición “toda verdad es relativa”, puesto que sobre cada combinación se encontrará una más elevada y así hasta el infinito, se sigue inmediatamente la proposición: “toda filosofía es infinita”.»⁶⁵ De esta audaz argumentación de Friedrich Schlegel no debemos concluir tanto la abolición de todo conocimiento verdadero y la aniquilación de toda verdad posible, como en la imposibilidad de una *verdad absoluta*. La verdad es finita pues el terreno en el cual nos hemos orientado es el de *la aniquilación de todas las formas finitas*.

La perspectiva propia de este conflicto de la verdad, se expresa en los jóvenes seminaristas del *Stift* de Tubinga y en el Grupo de Jena como una negatividad del pensamiento no ceñida a las categorías de la poética y de la retórica clásica. Ante esto es preciso interpretar el *inicio* de la poética o teoría literaria moderna a partir de una crítica a las poéticas miméticas de raigambre

⁶⁴ Cf. M. Heidegger, *Parménides* (Tr. C. Másmela), Akal, Madrid, 2005, p. 27ss.

⁶⁵ F. Schlegel citado por G. Portales, *Crisis, abismo y creación* en Revista filosófica No. 25, Instituto de Filosofía-PUCV, Valparaíso, 2003, p. 10.

aristotélica, y como un distanciamiento respecto a las *poéticas normativas* imperantes durante la Edad Media. Las poéticas del romanticismo y del Idealismo alemán no adoptan un edificio de reglas preestablecido, más bien apuestan por la potencia especulativa orientada por la reflexión; expresan, con esto, el conflicto de la razón filosófica y comparten los efectos de este conflicto con otras disciplinas de la filosofía como la lógica, la ética y la metafísica. No es casual que los ejemplos mejor logrados de las *poéticas especulativas* se encuentren en las obras de Schelling y de Hegel, en tanto poéticas filosóficas que no buscan reglas para explicar en la práctica, ni consejos que habrían de seguirse en el momento de escribir, sino un conocimiento que se basta a sí mismo. Las poéticas idealistas constituyen una parte de la esfera de la estética general como filosofía del arte pues, como lo expresa Peter Szondi, «un sistema filosófico completo de la poesía, y, más allá de ella: del arte, fue dado no por Friedrich Schlegel, sino por Schelling, no por Hölderlin, sino por Hegel.»⁶⁶ Una de las características fundamentales de estas poéticas es la de hacer posible una síntesis entre historia y sistema.

Entonces la verdad conflictiva captada en el primer romanticismo filosófico como negatividad de un pensamiento reflexivo se proyecta en la construcción de teorías donde la búsqueda de la verdad, tal como lo ha observado Terry Eagleton, «no sólo reside en las proposiciones constatativas de la investigación teórica, sino en la actitud performativa de la propia teoría.»⁶⁷ La teoría —y esto aplica no sólo a la visión sistemática de Hegel y Schelling— es una especie de «artefacto» donde el contenido es al mismo tiempo una forma que se legitima a sí misma en el momento de su propia construcción. Este proceso, similar al descrito anteriormente en referencia a la materialización de la ironía, contrasta con la aparente inoperancia de

⁶⁶ P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia I* (Tr. F. L. Lisi), Visor, Madrid, 1992, p. 125.

⁶⁷ T. Eagleton, «El mundo como artefacto: Fichte, Schelling, Hegel» en *La estética como ideología* (Tr. G. Cano y J. Cano), Trotta, Madrid, 2006, p. 199.

la teoría literaria moderna. La teoría literaria, no obstante haber conseguido un aparente rango de autonomía respecto al *corpus* de la poética, no ha dejado de ser sino una de las acepciones ya contempladas dentro de los dominios de ésta. En principio el objetivo de toda teoría literaria es investigar y construir una «teoría interna de la literatura»⁶⁸ que aclare el significado de los fenómenos «productivos» en el lenguaje artístico. En este sentido el primer problema de toda teoría de la literatura no puede ser otro sino la pregunta *¿qué es la literatura?*; es decir, su tarea consiste en escudriñar *qué es lo literario como posible objeto de estudio*.

El surgimiento moderno de la teoría literaria como disciplina autónoma es inherente (aunque no siempre se reconozca abiertamente por sus teóricos), a la legitimación de un «estatus científico» y la consecución de un terreno sólido para los estudios literarios. Ante esto, el primer obstáculo de las teorías literarias —que precede incluso a la pregunta sobre la *cosa literaria*—, consiste en escapar de la contradicción impuesta por la búsqueda de una «verdad científica» en un campo que tradicionalmente define sus producciones a partir de la generación de verosimilitud lograda. *¿Qué tipo de disciplina científica que se precie de seria podría aspirar a construir una teoría cuyo único objeto sea simplemente verosímil?* La «resistencia» de la literatura «a la teoría», tal como lo denomina Paul de Man, se convierte entonces «en el principal interés teórico de la teoría literaria.»⁶⁹ La

⁶⁸ Esta orientación teórica o especulativa de la poética tradicional, convive con la perspectiva que entiende por poética la *elección* adoptada por un autor entre las posibilidades literarias —ya sea un género o una manera de utilizar el lenguaje—, que particulariza *estilísticamente* una obra frente a las de otros autores o corrientes literarias. Una tercera acepción que comúnmente ha sido integrada a la definición de poética se refiere a los *códigos normativos* construidos por una escuela o corriente, los cuales aportan un determinado conjunto de reglas prácticas, cuyo empleo es obligatorio para producir determinado discurso estético. Los tres significados de poética que van desde lo «especulativo» hasta lo «normativo», pasando por el momento conflictivo del genio productor (autor), se encuentran en alguna medida en la *Poética* aristotélica. Cf. O. Ducrot y T. Todorov, «Poética» en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Tr. E. Pezzoni), Siglo XXI, Argentina, 1974. p. 98ss.

⁶⁹ P. de Man, *La resistencia a la teoría* (Tr. E. Elorriaga y O. Francés), Visor, Madrid, 1990, p. 11.

imposibilidad de su definición, la falta de independencia respecto a los sistemas filosóficos, religiosos o ideológicos, llevan a De Man incluso a dudar sobre el «supuesto» y la «posibilidad» de hacer una teoría de la literatura. La crisis del estudio de la literatura desde esta perspectiva secularizada, no es sino el resultado de las exigencias científico-técnicas y su pretensión de legitimar una «teoría» que, sin embargo, es constantemente reacia —como una anomalía que persistentemente impele la ley— a la sistematización impuesta por la propia ciencia. Esta negación termina por evidenciar la desvinculación radical de un tipo de racionalidad, pues claramente el problema no radica tanto en la literatura como en la teoría que trata de «encausarla» y escudriñarla. Partiendo de esta disyuntiva, no queda sino hacer énfasis en cómo el inicio de la *teoría* sobre lo literario en la modernidad logra vislumbrarse con el primer romanticismo filosófico cuando cuestiona el sentido de la producción literaria, y sobre todo, en el momento que construye una teoría que no sustrae a la literatura del conflicto de la realidad, pues es ahí donde desenvuelve toda su potencia, donde la obra literaria sorprendentemente encuentra la manera de insertarse sin perder su significado, jugándose conflictivamente la *verdad* de sus producciones y, por fin, dejándolas a disposición del escrutinio público que es donde instaurará su propia regla. De la obra literaria se podría decir, al fin y al cabo, lo que Friedrich Nietzsche dijo alguna vez de una de sus obras: *es para todos y para ninguno*. En esta disyuntiva la poética especulativa construida por el primer romanticismo filosófico sale fortalecida al habilitar la *posibilidad* de una teoría de la literatura y restituir, al menos parcialmente, el sentido de la cuestión *¿qué es literatura?*

SEGUNDA PARTE

**FRAGMENTO Y SISTEMA:
LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN**

*El poeta se atreve a sensibilizar ideas
de la razón de seres invisibles.*

I. Kant. *Critica del juicio*

2. 1. *La construcción de una poética especulativa*

El verdadero sistema filosófico tiene que unir libertad e infinitud; o, dicho de un modo sorprendente, tiene que poner en un sistema la falta de sistema.

Novalis, *Estudios sobre Fichte*

Si bien el primer romanticismo filosófico introdujo un concepto de obra literaria y filosófica distinto al instaurado por la tradición clásica, esta nueva concepción no resulta suficiente en sí misma para salvar las diferencias imperantes entre el Grupo de Jena, con su producción de obras fragmentarias e inconclusas, y la construcción de obras sistemáticas y cerradas del Idealismo alemán. La teoría poética que desde el principio conquista un lugar protagónico dentro de las filosofías del arte

idealistas, revela, como ya lo advertía Szondi, cómo la construcción de un sistema filosófico completo de la poesía y del arte no es una aportación de Friedrich Schlegel, Novalis o incluso Hölderlin, sino de Schelling y Hegel, quienes dirigen su esfuerzo teórico a la argumentación y justificación histórica de «poéticas especulativas» no limitadas a la aplicación de reglas preestablecidas. Por el contrario, esta tarea «prescriptiva» recaerá sobre todo en las denominadas «poéticas normativas», orientadas a la constatación y verificación del orden discursivo a partir de criterios establecidos en un canon.⁷⁰ En este caso la poética no entra en ningún tipo de conflicto en lo tocante al fundamento teórico e histórico de las obras literarias, ni atiende a los aspectos críticos surgidos entre obra y autor. Estas limitantes, constitutivas de la poética normativa, terminan por clausurar definitivamente la libertad interpretativa y la *comprensión* del lector; un lector imposibilitado a rebasar los límites de la *adecuación* canónica tutelada de principio a fin por una autoridad incuestionable. Es importante tener en cuenta que la diferencia entre el ámbito normativo y el especulativo de la poética no es aún lo suficientemente clara en el contexto histórico en el que las teorías del romanticismo y del Idealismo se articulan. Cuando Schelling y Hegel redactan sus poéticas, subsiste una ambigüedad en los estudios del lenguaje, de la poesía y en general del arte; un ejemplo de tal ambigüedad se observa en la confección de la *Estética* de Alexander Gottlieb Baumgarten⁷¹; una obra publicada por completo hacia 1758 donde queda en evidencia cómo las categorías de la vieja retórica, la gramática y la poética clásica, se entremezclan con categorías y neologismos surgidos de la filosofía moderna, como lo es claramente la propia expresión *estética*. Friedrich

⁷⁰ La diferencia sustancial entre las poéticas especulativas y las normativas consiste en la dependencia de las primeras a una filosofía de la historia que las constituye y justifica; en tanto, el valor histórico de las poéticas normativas se limita a mostrar y constatar el funcionamiento de un canon establecido en determinadas épocas. Cf. P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia II* (Tr. F. L. Lisi), Visor, Madrid, 2005 p. 19.

⁷¹ Cf. A. G. Baumgarten, *Esthétique* (Tr. J-Y. Pranchère), L'Herne, Paris, 1988.

Schlegel dirige su mirada a esta ambigüedad en uno de sus fragmentos al afirmar: «Estético, en su significado forjado y vigente en Alemania [...] delata el mismo perfecto desconocimiento tanto de la cosa designada como del lenguaje con que se le designa. ¿Por qué se conserva todavía?»⁷² Para Friedrich Schlegel toda posibilidad de plausibilidad, y por lo tanto, la pertinencia para preservar la teoría estética como disciplina filosófica pasa por una redefinición de su significado:

«una legislación estética completa sería el primer órgano de la revolución estética. Su misión sería guiar la fuerza ciega, equilibrar lo que está en conflicto, ordenar lo indisciplinado hacia la armonía, proporcionar a la cultura estética una base firme, una orientación segura y un talante regular. Pero ya no hay que ponerse a buscar el poder legislador de la cultura.- Conceptos erróneos han dominado el arte durante largo tiempo y lo han inducido a extravíos; conceptos correctos tendrán que devolverlo al buen camino. Desde siempre, tanto los artistas como el público modernos esperaron y exigieron de la teoría una guía y unas leyes satisfactorias.»⁷³

La finalidad principal de la teoría estética es la de salvaguardar la autonomía, aportando un camino fiable para la cultura, y sobre todo, liberando al hombre moderno de todo *prejuicio dañino*. Para alcanzar sus objetivos la nueva legislación estética deberá sustentar sus leyes en el reconocimiento mayoritario de la opinión pública: «si la necesidad de una verdad de validez general es característica de la época, entonces un prestigio captado subrepticamente por artes retóricas será de breve duración; las falsedades unilaterales se destruyen unas a

⁷² F. Schlegel, «Lyceum» en *Poesía y filosofía* (Tr. D. Sánchez Meca y A. Rábade), Alianza editorial, Madrid, 1994, p. 52.

⁷³ F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, (Tr. B. Raposo), Akal, Madrid, 1996, p. 94.

otras, y los prejuicios caducos se desmoronan por sí mismos.»⁷⁴ El reconocimiento general del público debe coincidir con una teoría cuyo prestigio dependa de la coherencia y plausibilidad de la propia teoría para proporcionar leyes válidas hasta «elevarse a un verdadero poder público.»⁷⁵ De este interés por captar la atención general de la opinión pública se desprende la disputa entre las artes retóricas y la revolucionaria actividad teoría de la estética moderna, pues ambas dirimen sus argumentos ante el escrutinio público.⁷⁶ Entonces, la autonomía pretendida por la estética depende de su determinación por desmarcarse de las *falsedades*, en no incurrir en la utilización de *prejuicios*, materia prima de las prácticas persuasivas en las artes retóricas.

Tzvetan Todorov observa en el incuestionable predominio ganado por el pensamiento estético en la modernidad, la inminente *retirada* de la retórica; cuando la retórica pierde su dominio surge una auténtica transición en el orden discursivo donde la «ideología de los clásicos» deja su sitio a la «ideología de los modernos», siendo la diferencia substancial entre una y otra que en «la doctrina clásica el arte y el discurso se someten a un objeto que les es exterior, mientras que para los románticos constituyen un ámbito autónomo.»⁷⁷ Esta autonomía, paradójicamente, dará lugar a la fundamentación de ambiciosos sistemas especulativos, al tiempo que implica la liberación expresiva de un discurso fragmentario que prescinde, acaso por primera vez en la modernidad, de toda imposición en la composición

⁷⁴ Ibid., p. 95.

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ La valoración de la retórica en la obra de Friedrich Schlegel también comprende una versión positiva de ésta, cuyo empleo no se limita al uso sofístico o declamatorio: «hay una retórica material entusiasta [*materiale, enthusiastische Rhetorik*] que es infinitamente más sublime que el mal uso sofístico de la filosofía o el ejercicio de estilo declamatorio.» La retórica material se propone como objetivo «realizar prácticamente a la filosofía [*die Philosophie praktisch zu realisieren*] y no meramente vencer de un modo dialéctico a la no-filosofía práctica y a la antifilosofía.» F. Schlegel, *KFSA, Athenäum* Frag. 137.

⁷⁷ T. Todorov, «Los infortunios de la imitación» en *Teorías del símbolo* (Tr. F. Rivera), Monte Ávila, Caracas, 1991, p. 169.

literaria y permite abandonar toda regla en el uso literario y filosófico del lenguaje. Ya habiendo detectado el núcleo del problema en el terreno de la *autonomía del discurso estético moderno*, surge la cuestión de la construcción de una *poética* constitutiva de la teoría del arte romántica; una poética —como teoría general de la *producción*—, fluctuante entre el carácter sistemático de las poéticas de Schelling y Hegel, y la actitud fragmentaria de las obras producidas en el Grupo de Jena y en Hölderlin. La importancia de esta disyuntiva radica en la necesidad de obtener un criterio para dilucidar el significado de la relación entre sistema y fragmento. Es decir, en la consecución de un criterio que posibilite percibir la constitución de un discurso como expresión de la creciente autonomía predominante en la estética moderna y que es, sin duda, uno de los rasgos definatorios de las poéticas especulativas del romanticismo y del Idealismo. En un principio la novedad del discurso fragmentario romántico acapara la atención en tanto logra remover los cimientos del orden discursivo tradicional e irrumpe como un tipo de pensamiento conciliador de los valores estéticos y literarios de la Época Moderna. Un discurso que, en primera instancia, es una crítica frontal a las divisiones genéricas pues termina con la aparente incompatibilidad entre pensamiento y literatura, entre filosofía y poesía. Bajo este nuevo orden es posible detectar, de manera general, dos caminos para discernir el significado del pensamiento fragmentario romántico. En primer lugar está la perspectiva que ve en la expresión fragmentaria una crítica radical al carácter sistemático reinante en la filosofía idealista, cuya máxima representación es la obra de Fichte; por otra parte se encuentra la perspectiva desde la cual esta fragmentación permite apreciar una auténtica síntesis del sistema que ya no puede captarse sino a través de la singularidad y la finitud de sus partes.

Situados en el contexto histórico del primer romanticismo filosófico, no es difícil argüir la manera como el discurso fragmentario se convierte en uno de los

síntomas de la inminente crisis del pensamiento filosófico occidental. La construcción de sistemas holísticos en los cuales se articulan las diferentes ramas del pensamiento en un sólo *corpus* tienen, frente al discurso fragmentario, el desventurado mérito de mantener en pie lo que parece una endeble estructura frente al embate de las ideologías revolucionarias y el corrosivo devenir histórico; así, la idea de sistema se torna una tarea imposible, una empresa destinada al ineludible naufragio. Esta perspectiva fatalista, comúnmente endosada a las interpretaciones del discurso filosófico romántico, sirve como paliativo intelectual para aquellos que ven en la dispersión del pensamiento romántico un discurso limitado a construir una teoría a partir de los restos del naufragio idealista. Precaria aportación —se dice— la del Idealismo, que irónicamente deja como única herencia los restos de su desastroso fracaso. A través de la ironía fragmentaria, cara en todo momento al pensamiento romántico, resulta verosímil la obra de un *espíritu fragmentario*, un espíritu desventurado, tímido recolector de las piezas dispersas del Absoluto idealista, donde el fragmento es la expresión de la inminente quiebra del sistema merced a la incisiva crítica de la ironía romántica. Aparentemente el discurso romántico clausura así toda alternativa de *sistematicidad* e impide el desarrollo de la *subjetividad absoluta*, esa intacta aspiración de unidad compartida por Fichte y Schelling; una aspiración tristemente desvanecida frente a la desgastada imagen hölderlineana del hombre desdichado, *mendigo cuando reflexiona y dios al sumergirse en el sueño*.⁷⁸

La otra vía para interpretar el pensamiento fragmentario es menos escéptica frente al sistema (aunque no se encuentra necesariamente en contraposición «diametral» con lo expuesto antes) y puede describirse a partir de aquella

⁷⁸ Cf. F. Hölderlin, *Hiperión* (Tr. J. Munárriz), Hiperión, Madrid, 2000, p.26.

aspiración romántica de una *Poesía universal progresiva* expuesta por Friedrich Schlegel en el célebre fragmento 116 del *Athenäum*:

«La poesía romántica es una Poesía universal progresiva [*progressive Universalpoesie*]. Su destino no consiste meramente en volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y volver a poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe mezclar tanto como fundir también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte [*Kunstpoesie*] y poesía de la naturaleza [*Naturpoesie*], animar y socializar a la poesía, hacer poéticas vida y sociedad; poetizar el chiste y llenar y saciar las formas del arte, con materiales educativos de todo tipo, animándolas mediante las vibraciones del humor. Comprende todo lo que es solamente poético, desde los grandes sistemas del arte que encierran en ellos de nuevo a más sistemas, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto sin arte.»⁷⁹

Tal como se puede observar, a la idea de «reunificación de los géneros» se adhiere la idea de una *comunidad vinculante* entre poesía y vida social. Entonces aparece una desconcertante noción de sistema representada a través de una fuerza poética envolvente de *todo lo poético, desde el más grande sistema artístico que contiene en sí otros sistemas*. Lo primero que llama la atención es un aspecto más bien «formal» del texto de Schlegel *¿qué significa el reconocimiento de un sistema enunciado en el interior de lo que es en sí mismo un fragmento?* Al mismo tiempo hace

⁷⁹ «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.» F. Schlegel, *KFSA, Athenäum*, Frag. 116.

falta precisar *el sentido de esta peculiar sistematicidad expresada a través de la progresiva poesía universal.*

La propia estructura fragmentaria demanda al lector a aventurarse en pos de un sentido latente, revelado más allá del fragmento mismo, más allá de la unidad y de la clausura que éste impone. Friedrich Schlegel especifica en otro conocido pasaje: «igual a una *pequeña* obra de arte, un fragmento debe estar totalmente separado del mundo cercano, y cerrado sobre sí mismo como un erizo.»⁸⁰ Entonces el fragmento no es simplemente el *programa* o proyecto de la *poesía progresiva universal*; no lo puede ser debido a que la poesía progresiva se define por su infinitud, mientras el fragmento permanece clausurado sobre sí mismo, como un «erizo» resguardando perennemente su unidad y separado del mundo. Su función en el arte es evidentemente secundaria pues, como lo expresan Lacoue-Labarthe y Nancy «es puesto sólo en comparación con la obra de arte —y con una *pequeña* obra de arte. La obra fragmentaria no es ni directamente ni absolutamente la Obra. Pero está por tanto en relación a la obra que debe tomar su individualidad propia.»⁸¹ La obra fragmentaria debe medirse sobre otros parámetros, en una dimensión sin duda más limitada (quizá podría ser el límite mismo; el átomo inaprehensible de una teoría) en comparación con la obra de arte o con la Poesía progresiva hacia lo Absoluto. El sentido del fragmento radica en su demanda implícita de ser interpretado como parte de una productividad más amplia, como un género que no es sino el género propio de la *generación*, cuya constitución implica una particular forma expresiva; una obra ni directa, ni absolutamente Obra. De ahí que el fragmento se vea, en primera instancia, como la

⁸⁰ «Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abge sondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.» F. Schlegel, *KFSA, Athenäum*, Frag. 206.

⁸¹ «il n'est posé que par comparaison avec l'œuvre d'art —et avec une *petite* œuvre d'art. L'œuvre fragmentaire n'est pas directement ni absolument l'Œuvre. Mais c'est pourtant dans son rapport à l'œuvre qu'il faut saisir son individualité propre.» Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989, p. 64.

crisis del sistema, pues un fragmento en sí mismo no es necesariamente verdadero o falso, sólo evidencia una especie de proceso que bien puede ser el proceso de una *verdad en conflicto*, la cual se muestra parcialmente en estado de inconclusa infinitud.⁸² Entonces, más que el fragmento lo importante para comprender, en lo posible, al sistema es este *proceso* alusivo a la existencia de algo más amplio donde el fragmento aporta y recoge sentido. Recordemos la advertencia de Benjamin cuando, en su estudio sobre los primeros románticos, logra dilucidar cómo la vía plausible para comprender la teoría romántica del arte, la poética y en general su filosofía, reside en la acertada *valoración* del sistema.⁸³

El primer paso para alcanzar esta valoración es atender la presencia común del fragmento y del sistema, su doble significado, establecida sobre un mismo horizonte. El horizonte que aporta su particular referente geográfico y significa el lugar donde se produce la búsqueda del sistema es Jena. Para el romanticismo filosófico adoptar el ideal sistemático se convierte en una exigencia histórica que reactiva y aporta una extraordinaria potencia al pensamiento, conjugada con el *temperamento radical* que sólo el romanticismo podía expresar a través de sus originales recursos estilísticos. Entonces los pasos sucesivos están supeditados a la comprensión del *proceso* sistemático y su vínculo con la actividad productiva propia de la poética. Bajo este referente es posible observar claramente el desacierto del análisis del discurso fragmentario, representado en el primer camino cuyo argumento central remite a la crisis del pensamiento sistemático merced a la fragmentación del sistema; un desacierto consistente entre otras cosas en no tomar en cuenta cómo el propio sistema prevé la posibilidad de la crisis. Los

⁸² Ph. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy observan que este «dispositivo fragmentario es el proceso mismo de la verdad», una verdad que, si no se expresa bajo la figura del diálogo, se torna en el pensamiento de la identidad —tal como lo analiza Heidegger— como *meditación* de la no-identidad, que es exactamente eso que forma la totalidad fragmentaria. Cf. *Ibíd.* p. 66.

⁸³ Cf. W. Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I, Vol. 1* (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006.

sistemas de Hegel y Schelling son sistemas históricos y por tanto sistemas *del y en* conflicto. Como lo expresa Hegel en su importante estudio de juventud consagrado al examen de los sistemas de Schelling y Fichte, el sistema es susceptible de ser tratado históricamente y debe de estar motivado por un *espíritu viviente*:

«Todo sistema es susceptible de ser tratado históricamente. Lo mismo que toda figura viviente pertenece a la vez al fenómeno, así una filosofía, en cuanto fenómeno, se ha entregado a aquel poder que puede convertirla en una opinión muerta y desde el comienzo en cosa del pasado. *El espíritu viviente, que habita en una filosofía, exige para desvelarse ser alumbrado por un espíritu afín.*»⁸⁴

No profundizaremos, por el momento, en la complicada lógica hegeliana o, en su caso, en la concepción de *crisis* histórica en Schelling, tan próxima al espíritu trágico romántico para comprobar hasta qué punto estos pensadores fueron concientes de la contradicción de sus propios sistemas históricos y la posibilidad teórica de superar éstas contradicciones. Por si esto no fuera suficiente, el pensamiento de ambos filósofos entra directamente en conflicto entre sí, de manera que emprender la valoración correcta de sus sistemas —aún como una restringida y no exhaustiva tentativa de analizar sus poéticas— implica describir, a cada paso, en qué consisten sus disputas. Como ya se ha mencionado anteriormente, por cuestiones que podríamos denominar de «afinidad programática» Schelling es quien logra, con su teoría del arte y su poética, asimilar los elementos más significativos de la conciencia romántica. La poética especulativa sintetizada en la *Filosofía del arte* schellinguiana representa, al mismo

⁸⁴ G. W. F. Hegel, *Diferencia entre los sistemas de la filosofía de Fichte y Schelling* (Tr. C. Paredes), Tecnos, Madrid, 1990, p. 12. El énfasis es mío.

tiempo, una suerte de *edificación* sistemática de aquello no *materializado* bajo la forma de sistema por los integrantes del Grupo de Jena.

Los acontecimientos históricos y filosóficos se amalgaman en el análisis de la configuración del sistema y representan un proceso donde cada elemento, visto con perspectiva, aparece simultáneamente en un todo; esto contrasta con la exposición discursiva que impone su propio orden. Por lo tanto, cada uno de los aspectos que analizaremos a continuación no precede o antecede necesariamente a los otros elementos involucrados, pues se relacionan simultáneamente dentro de un mismo contexto histórico-temporal, aglutinados todos ellos en la última década del siglo XVIII. Valorar el sistema implica seguir un camino difícil de transitar, cuyo punto de partida es la filosofía de Kant desde la cual resulta inteligible el proyecto romántico y la configuración de las poéticas especulativas. Ya el propio Kant, al final de la *Crítica de la razón pura*, ofrece su propia definición de sistema como:

«la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Esta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo.»⁸⁵

El sistema, como unidad orientadora, es un todo donde encuentran cabida la pluralidad de los diversos conocimientos bajo el *concepto racional de la forma de un todo* definido *a priori*; esto significa la supremacía de la idea de totalidad gobernante sobre las partes, pues «el sistema se funda en una idea de la totalidad que precede a las partes; en el conocimiento vulgar o el mero agregado de

⁸⁵ I. Kant, *Crítica de la razón pura* (Tr. M. Ribas), Alfaguara, Madrid, 1998, B 860 – A832.

conocimientos, en cambio, preceden las partes al todo.»⁸⁶ El concepto kantiano de sistema parece menos una definición que el esbozo de un *programa*; la cuestión del sistema en Kant nos deja ante el pórtico del problema en tanto contrasta de inmediato con la idea romántica de un sistema conciliador de la libertad y la infinitud, cuya edificación contempla *la falta de sistema*, esto es, un sistema *viviente*, de la incertidumbre, y por tanto, alejado de la seguridad aportada por los dominios bien trazados de cualquier *apriorismo*.

2. 2. *La razón crítica*

Nuestra época es la época de la crítica, y hay que ver qué resultará de los intentos críticos de nuestro tiempo, especialmente en relación con la filosofía y la metafísica.

I. Kant, *Sobre el saber filosófico*

¿Qué es la razón crítica? ¿Cómo articula, desde el interior de la Ilustración, un discurso filosófico donde la razón emprende un examen crítico de sí misma? Estas interrogantes nos sitúan de inmediato en el pensamiento kantiano, imprescindible para comprender el límite y la trasgresión romántica. La obra de Kant representa el referente filosófico más importante de la época como la teoría que lleva a cabo la remodelación del edificio vetusto de la razón, al tiempo que termina por justificar la legitimidad de la Ilustración como discurso emancipador del hombre moderno.⁸⁷ Un análisis minucioso de la extraordinaria relación entre Kant, el primer romanticismo filosófico y el Idealismo, supondría una tarea interminable, pues al

⁸⁶ I. Kant, *Sobre el saber filosófico* (Tr. J. Marías), Facultad de filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 80.

⁸⁷ Cf. I. Kant, *Filosofía de la historia* (Tr. E. Ímaz), FCE, México, 1999. p. 25ss.

tiempo que la teoría kantiana somete a crítica los conceptos de la razón y de la Ilustración, cuestiona sus premisas y prepara el terreno a Fichte, Friedrich Schlegel, Schelling y Hegel. Esta compleja dependencia es perceptible de inmediato cuando analizamos los entresijos de la crítica kantiana a la racionalidad moderna. Contrario a la idea que comúnmente se fomenta, el impulso filosófico del romanticismo no se resuelve simplemente en la idea de una *reacción* contra la razón crítica y la sucesiva ruptura insalvable con la Ilustración.⁸⁸ Esta perspectiva termina por simplificar no sólo el esfuerzo reflexivo del romanticismo, también extralimita la motivación del proyecto filosófico kantiano que no se reduce a una exposición «unívoca» de la razón; un hecho ya evidente en cuanto percibimos sus preocupaciones teóricas sintetizadas en la conocida triada *¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar?*

Cuando Kant se pregunta por las posibilidades y los límites del conocimiento humano —impulsado por la primera interrogante—, el objeto de todas sus especulaciones se focaliza necesariamente en la facultad de la razón. *La crítica de la razón pura* advierte desde el título, que se trata un análisis de la *facultad* diferencial de la especie humana; un ser cuya razón lo hace conciente entre otras cosas de esta singularidad. Sin embargo, el análisis crítico está dirigido a una «razón pura» (*reinen Vernunft*), lo cual sugiere desde el principio la necesidad de encontrar los criterios para exponer una razón exenta de todo residuo de dogmatismo, de escepticismo o de cualquier creencia que implique una resolución religiosa o legitimada por alguna autoridad fuera de la propia razón. Ante esto no es difícil caer en la perplejidad cuando advertimos que los límites de la razón

⁸⁸ Un ejemplo vigente es la lectura de Ernst Cassirer quien reconoce *la conquista del mundo histórico* iniciada por el romanticismo al tiempo que afirma: «Nunca ha intentado medir a la Ilustración con su propia medida y no ha sido capaz de otra cosa que de ver y tratar polémicamente la imagen del mundo histórico elaborada por ella. Y no pocas veces esta polémica llega a los umbrales de la caricatura. Sólo la época que siguió al Romanticismo pudo lograr el equilibrio conveniente.» E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración* (Tr. E. Ímaz), FCE, México, 2002. p. 223.

exigen, de alguna manera, *ir más allá* de la propia razón que se pretende delimitar. Kant es consciente de las antinomias subyacentes al pensamiento y por este motivo su tarea requiere de un punto de partida que aporte una *orientación* filosófica más amplia y tal orientación sólo es posible gracias a una reflexión metafísica. La cuestión se complica aún más cuando descubrimos el estado de precariedad de la propia metafísica y su inminente requerimiento para someterse a un exhaustivo proceso de remodelación pues,

«La *metafísica*, conocimiento especulativo de la razón, completamente aislado, que se levanta enteramente por encima de lo que enseña la experiencia, con meros conceptos, donde, por lo tanto, la razón ha de ser discípula de sí misma, no ha tenido hasta ahora la suerte de poder tomar el camino seguro de la ciencia. Y ello a pesar de ser la más antigua de todas las ciencias, y de que seguiría existiendo aunque éstas desaparecieran totalmente en el abismo de una barbarie que lo aniquila todo.»⁸⁹

La *razón crítica* en su estamento autolegitimador como «discípula de sí misma», surge como el método para salir de la contradicción en la que se encuentra la razón ante las cuestiones metafísicas. Pero no hay que perder de vista, en esta razón crítica, la demanda propia de la época ilustrada por sustraerse de la «trágica situación» en que se encuentra la razón humana. El diagnóstico kantiano es muy claro respecto a esta demanda cuando especifica: «nuestra época es, de modo especial, la de la crítica. Todo debe someterse a ella. Pero la religión y la legislación pretenden de ordinario escapar a la misma [...]. Sin embargo, al hacerlo, despiertan contra sí mismas sospechas justificadas y no pueden exigir un respeto sincero, respeto que la razón sólo concede a lo que es capaz de resistir un examen

⁸⁹ Op. cit., *Crítica de la razón pura*, B XIV – XV.

público.»⁹⁰ Es importante atender, en este caso, la referencia al *examen público* pues muestra cómo la crítica es una exigencia de la propia época, y por ello requiere también de legitimidad histórica, fuera de la tradición, liberada de prejuicios y de toda autoridad que no sea la del propio *hombre legislador*. A partir de este impulso compartido entre razón e Ilustración, se lleva a cabo el proceso de *purificación* de la razón, pues la razón debe de mostrar sus resultados a la luz del escrutinio público.

Los criterios que guían a la razón por el camino seguro de la ciencia son suministrados por tres disciplinas: la lógica, la matemática y la ciencia natural. La lógica muestra un camino del pensamiento emprendido desde la antigüedad como el estudio de «las reglas formales de todo pensamiento.»⁹¹ Pero en la lógica, el entendimiento sólo se ocupa de sí mismo y de su forma, de manera que la lógica es simplemente el «pórtico» de las ciencias y desempeña en la crítica de la razón el papel de *contraste negativo* para las ciencias reales. La lógica se encuentra en disposición contraria a cualquier tentativa de poética dado su manejo del lenguaje: «no es, ciertamente, un arte inventiva general ni un órgano de la verdad; ni un álgebra con cuya ayuda puedan descubrirse verdades ocultas»;⁹² no obstante, resulta «útil e imprescindible como crítica del conocimiento, o para enjuiciar tanto la razón vulgar como la especulativa.»⁹³ En tanto, la matemática tiene una vocación científica muy distinta, pues nace de un supuesto subjetivo, que sin embargo, puede ser objetivamente válido. Aprovechando la posibilidad de *validez objetiva* de las matemáticas, Kant dirige su investigación al ámbito positivo de la razón a través de las *ciencias reales* que se ocupan de objetos. Las ciencias naturales representan así un modelo inspirador para el pensamiento kantiano desde el cual

⁹⁰ *Ibíd.*, A XI.

⁹¹ *Ibíd.*, B IX.

⁹² I. Kant, *Sobre el saber filosófico* (Tr. J. Marías), Facultad de filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 21.

⁹³ *Ídem.*

logra emprender una *revolución* del pensamiento de grandes magnitudes, como un «experimento de la razón» cuya acreditación supone un proceso que, en principio, trata de fundamentar la objetividad de la matemática y de la ciencia natural (también matemática), argumentada en la «estética trascendental» y en la «analítica trascendental». Se trata de un proceso desde el cual la razón se concilia consigo misma, tal como lo aclara Otfried Höffe:

«*La Crítica de la razón pura* contiene en sus dos partes una teoría filosófica de la matemática y de la ciencia natural matemática. Pero, frente a las tendencias del neokantismo a reducir la primera crítica de la razón a una “teoría de la experiencia” (Cohen), el escrito tiene otra parte: la “dialéctica trascendental”. Kant muestra en ella que el modo de pensar tradicional el objeto de la metafísica, lo condicionado, “no puede pensarse sin contradicción” (B. XX). Con el nuevo modo de pensar, en cambio, desaparecen las contradicciones (antinomias). Ésa es la prueba a favor de la revolución kantiana: la razón se concilia consigo misma, de modo que el experimento puede considerarse positivo y la propuesta se ratifica como verdadera y fundada.»⁹⁴

En otros términos, acontece un cambio de orientación denominada, como se sabe, *revolución copernicana*. Y esto, en la *Crítica de la razón pura*, significa algo más que una mera refutación a determinadas teorías metafísicas (racionalismo, empirismo, escepticismo) pues se trata en todo caso de *fundamentar* la nueva posición del sujeto en relación a la objetividad, donde el conocimiento deja de

⁹⁴ La crítica de Otfried Höffe toma claramente como supuesto la observación de Heidegger respecto al uso que el pensamiento «neokantiano» hace de la *Crítica de la razón pura* al reducir sus implicaciones a la teoría del conocimiento sin tomar en cuenta sus implicaciones ontológicas. O. Höffe, *Immanuel Kant*, Herder, Barcelona, 1986, p. 53. Véase también M. Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica* (Tr. G. Ibscher), FCE, México, 1996, p. 22ss.

regirse por el objeto, al recibir toda orientación de nuestro conocimiento.⁹⁵ Un proceso cuya exigencia para la razón consiste en liberarse de su enclaustramiento ante la perspectiva natural (entendida como *realismo gnoseológico*). Entonces, la necesidad y la universalidad, elementos del conocimiento objetivo, no nacen de los objetos en tanto su origen procede del sujeto cognoscente. De esta manera Kant no concibe un conocimiento objetivo dependiente de la constitución empírica del sujeto, trata más bien de investigar las condiciones del conocimiento objetivo independientes de la experiencia, pues en estas condiciones se encuentra la constitución pre-empírica del sujeto. En la *revolución* del conocimiento proclamada por Kant los objetos del «conocimiento objetivo» no aparecen por sí mismos, más bien éstos deben ser alumbrados desde el sujeto (trascendental); es decir, los objetos dejan de considerarse *cosas subsistentes en sí*, al considerarse como fenómenos. En otros términos: después de la *revolución copernicana* no serán los objetos los que rijan nuestras facultades de conocer sino ésta la que los rijan a ellos. La razón, a través de este giro, sólo reconoce sus propios productos. La constitución del mundo y de la experiencia sólo puede explicarse, ser *alumbrada*, desde nosotros mismos.

Este giro no representa un paso más entre otros, pues da lugar a un problema que afectará directamente la configuración filosófica del Idealismo. La distinción entre *cosa en sí* y fenómeno, se convierte en el campo de las disputas de la teoría del conocimiento de finales del siglo XVIII. Lo que está en juego a partir de este momento es algo tan elemental como la concepción filosófica de la realidad. La *cosa en sí* forma parte de los conceptos kantianos necesarios para concebir correctamente la posibilidad del conocimiento a partir de la experiencia: «la expresión “cosa en sí”, o más exactamente “cosa en sí misma (no considerada como

⁹⁵ Op. cit., *Crítica de la razón pura*, B XVI.

fenómeno)”, significa que aquello que se conoce no depende únicamente de las determinaciones subjetivas del conocimiento.»⁹⁶ Se trata de otro «actor» no perteneciente a la subjetividad empírica ni a la subjetividad apriorística. Este momento independiente del sujeto, sin el cual no es posible el conocimiento, se presupone como tal sin que pueda determinarse de modo más concreto, y por tanto, sin que sea posible conocerlo. Para la razón teórica kantiana, la cosa en sí es «simplemente un concepto límite»⁹⁷ como la base totalmente indeterminada de las sensaciones cuya permanencia es pura incógnita.

Fichte no pierde de vista el problema y encuentra en este punto la posibilidad de fundamentar una crítica al pensamiento de Kant, con lo que consigue dar el primer paso hacia el primer sistema especulativo del Idealismo alemán. Fichte va al fondo de la cuestión cuando analiza y critica tempranamente la noción de *cosa en sí*. El problema es crucial en la perspectiva de una nueva teoría del conocimiento y de una reorientación dentro de la metafísica, pues según Fichte el «presupuesto realista» constitutivo de la *cosa en sí* (en definitiva, lo que trasciende las posibilidades del conocimiento), es tomado como el punto de arranque de la «estética trascendental», sin lo cual no comenzaría el mecanismo formal de la *Crítica de la razón pura*. Para Fichte el problema surge una vez situados en las entrañas del mecanismo kantiano donde la *cosa en sí* es insustituible, lo cual obliga, necesariamente, a la aplicación de categorías a lo no fenoménico que es un presupuesto rechazado en la «analítica trascendental». Entonces la existencia de un objeto como *cosa en sí* (cuya persistencia consiste en permanecer independientemente de nuestro pensar) es contradictoria, pues al considerarla no la podemos abstraer de nuestro propio pensamiento. Fichte cree en la imposibilidad de salir de sí mismo superando —en el plano teórico— los límites

⁹⁶ Op. cit., *Immanuel Kant*, p. 126.

⁹⁷ Op. cit. *Crítica de la razón pura*, B 311.

de la subjetividad humana, ya que el sujeto es el único donador de sentido. De manera que las nociones de «sujeto» y «objeto» han de ser previas a toda representación. En definitiva, Fichte considera que estas nociones deben referirse a un *Sujeto último* y este Sujeto no puede identificarse con el *hecho* de la conciencia (pues la conciencia es siempre de algo), sino con el Yo, esto es, con un *sujeto Absoluto* que «no viene dado por intuición empírica, sino puesto por intuición intelectual»⁹⁸ en cuanto fundamento de las formas del pensar. Se trata de un Yo cuyo *ser es puesto por sí mismo como acción*, no una cosa que acompaña a la posición de cualquier otro objeto, aunque ese objeto sea *yo mismo* en cuanto empírico y singular. Con esto Fichte justifica, partiendo de la terminología kantiana, el punto de partida del Idealismo y ofrece una nueva dimensión a la filosofía, fundamental para el pensamiento romántico.

Está claro que la relación de la filosofía kantiana con el Idealismo y con el pensamiento romántico es compleja desde el primer momento; más aún cuando identificamos una influencia no sólo en la teoría del conocimiento, sino que compete también a la filosofía práctica y sobre todo, al ámbito de nuestro interés, la *Crítica del juicio*. Esto significa, en lo concerniente a los elementos de la teoría del conocimiento de Kant aportados para la construcción de las *poéticas románticas e idealistas*, una relación más bien limitada. Ante todo es preciso considerar como intermediaria a la filosofía fichteana, pues como afirma Szondi: «El pensamiento kantiano es crítico en el sentido de que se cuestiona por los presupuestos, por aquello a causa de lo cual surge algo. Por ello, sus reflexiones poéticas se detienen necesariamente allí donde comienza la poética, sea en el sentido que tienen las obras de Aristóteles hasta Gottsched, sea en las *obras especulativas* que suceden a la

⁹⁸ J. G. Fichte, *Reseña de "Enesidemo"* (Tr. V. López-Domínguez y F. Rivera), Hiperión, Madrid, 1982, p. 64.

Crítica de Kant.»⁹⁹ Para encontrar una aportación kantiana directa en la estética del romanticismo es preciso acudir puntualmente al examen del juicio estético de lo bello, a la categoría de lo sublime, del gusto, a la teoría del genio artístico, para lo cual —y esto es importante enfatizarlo— es necesaria la orientación de la *razón pura*. Todo el esfuerzo del filósofo de Königsberg por aclarar las categorías del gusto y la belleza, se congregan en el interior de las filosofías del arte del primer romanticismo filosófico. A la luz de una nueva orientación del pensamiento de Kant resulta inteligible por qué Schelling intenta resarcir la unidad entre las distintas facultades humanas a partir de la *facultad de juzgar*.

2. 3. Juicio e imaginación

Preguntar a qué se le da más valor en las cosas del arte bello, si es que en ellas se muestra genio o se muestra gusto, es como si se preguntase si importa más la imaginación o el juicio.

I. Kant, *Crítica del juicio*

La diferencia fundamental entre la *Crítica de la razón práctica* y la *Crítica del juicio* radica principalmente en que mientras la razón práctica toma las normas morales como válidas para todos los seres inteligibles (con lo cual impera el mismo criterio de universalidad de la *Razón pura*), la *Crítica del Juicio* limita sus reglas de validez

⁹⁹ P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia I* (Tr. F. L. Lisi), Visor, Madrid, 1992, p. 16.

estrictamente a los *seres humanos sobre la tierra*,¹⁰⁰ lo cual significa el estamento propio para valorar lo fragmentario, para valorar aquello incorporado al sistema a través del *conocimiento vulgar* como simple *agregado de conocimiento*, y por lo tanto, surgido fuera de los confines *apriorísticos* del sistema. Desde el principio es importante observar esta división pues la *Crítica del juicio* trata de juicios sobre lo *particular* que encierran siempre *algo contingente*, a diferencia de los universales con los que opera el pensamiento práctico y la razón pura. Ya en el interior de la *tercera crítica* estos particulares pueden ser de dos tipos, claramente divididos por Kant; en primer lugar están los objetos del juicio propiamente dichos, tales como un objeto que calificamos como algo «bello» sin poderlo subsumir bajo una categoría general de belleza como tal. En este caso no disponemos de ninguna regla aplicable universalmente, por ello no resulta extraño que Kant de un giro a la subjetividad, es decir, a la figura del genio artístico, en tanto éste representa en sí mismo la única posibilidad —aportada por la naturaleza— para *instaurar una regla en el arte*.¹⁰¹ Pero la cuestión del genio nos desvía por ahora del problema del juicio, pues el genio como productor de obras bellas, tiene antes que haber afinado el *buen gusto* para crear y valorar (aplicando juicios estéticos) sus propias producciones.¹⁰² La otra clase de particular expuesta por Kant, en la segunda parte de la *Crítica del Juicio*,

¹⁰⁰ La lectura de Hannah Arendt a la *Crítica del Juicio* (adoptada como punto referencia en este texto) parte de esta distinción en tanto representa la posibilidad de discernir un campo reflexivo sobre la acción del hombre en el mundo, lo cual repercute en el ámbito político, tema de interés para Arendt que, sin embargo, no es tratado explícitamente por Kant en su obra. Cf. H. Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (Tr. C. Corral), Paidós, Barcelona, 2003, p. 33s.

¹⁰¹ Para Kant la relación entre genio, naturaleza y arte bello, es parte de un mismo proceso: «pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio.» Y continúa: «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.» Cf. I. Kant, *Crítica del juicio* (Tr. M. García Morente), Espasa Calpe, Madrid, 2004, § 46.

¹⁰² Kant admite la subordinación del genio al gusto, pero especifica que sin el genio, el gusto no tendría nada que juzgar, por lo que el arte bello debe conciliar imaginación, intelecto y gusto. Cf. *Crítica del juicio*, § 50.

compete a la naturaleza y a la imposibilidad de derivar un producto particular de ella a partir de causas generales, lo cual impide toda posibilidad a la razón para comprender las producciones naturales a partir de «causas mecánicas». De esta manera el juicio de lo particular, ya sea dirigido a la belleza o a la naturaleza, se distancia claramente de toda ambición universal en comparación con los juicios de la razón práctica que, en definitiva, valoran al juicio desde un punto de vista muy distinto, tal como lo expresa Hannah Arendt:

«El juicio de lo particular —*esto es bello, esto es feo, esto está bien, esto está mal*— no tiene cabida en la filosofía moral de Kant. El juicio no es razón práctica; la razón práctica “razona” y me dicta qué debo y qué no debo hacer; establece la norma y es idéntica a la voluntad, y ésta expresa mandatos; habla en imperativos. El juicio, por el contrario, surge del “placer meramente contemplativo o *complacencia inactiva* [untätiges Wohlgefallen].»¹⁰³

Esta *complacencia inactiva* o *placer contemplativo*, recae necesariamente en un *espectador* que emite juicios sobre objetos particulares (obras bellas). Se trata de un *contemplar* que pone a prueba su propia capacidad de juicio, su capacidad de valorar el ideal de belleza representado en un objeto artístico, en un poema, en una pieza musical. En este sentido los juicios emitidos por el *espectador* no ponen a prueba en sí mismos *su* juicio, sino *el gusto* de quien lo emite. Como es bien sabido, Kant explora detalladamente los juicios del gusto pues cree que se dirigen a un fenómeno que puede determinar una capacidad de *discernimiento espiritual*. Lo propio del gusto implica reconocer como bella una u otra cosa en particular, y al

¹⁰³ H. Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (Tr. C. Corral), Paidós, Barcelona, 2003, p. 35s. Arendt parafrasea un pasaje de *La metafísica de las costumbres* donde Kant trata de especificar la singularidad del juicio moral frente a otros tipos de juicios, entre ellos el estético. Cf. I. Kant, *La metafísica de las costumbres* (Tr. M. García Morente), Madrid, Tecnos, 1989, p. 15.

mismo tiempo tener puesta la mirada en un todo con el que debe concordar esa belleza.¹⁰⁴ Por ello los juicios del gusto adquieren directamente un *sentido comunitario* guiado por el *sano sentido común*.¹⁰⁵ El hecho de que el reconocimiento de la belleza de lo particular conecte con un todo a través del gusto, no significa que este proceso esté exento de *conflictos*, lo cual queda patente en la valoración kantiana de la poesía, considerada un arte superior en comparación al resto de las artes bellas:

«La poesía (que debe acaso completamente al genio su origen y requiere menos que ninguna ser dirigida por preceptos o ejemplos) [ocupa entre las artes bellas] el primer puesto. Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la limitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas. Fortalece el espíritu, haciéndose sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza, de considerar la naturaleza y juzgarla como fenómeno según aspectos que ella no ofrece por sí misma no para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin y, por decirlo así, como esquema de lo suprasensible. Juega con la apariencia que provoca a su gusto, sin por eso engañar, pues declara su ocupación misma mero juego que, sin embargo, puede ser usado conformemente a su fin por el entendimiento y para los asuntos de éste.»¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. H.-G. Gadamer, *Verdad y método* (Tr. A. Agud Aparicio y R. de Agapito), Sígueme, Salamanca, 1991, p. 66ss.

¹⁰⁵ Cf. I. Kant, *Crítica del juicio* (Tr. M. García Morente), Espasa Calpe, Madrid, 2004, § 40.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, § 53.

Esta valoración de la poesía despierta más bien cierto sentimiento de armonía, pues desde el principio el genio encuentra un tipo de *identificación* con sus producciones; sin embargo Kant sitúa frente a las artes poéticas a la oratoria. La oratoria utiliza la misma materia que la poesía para elaborar sus propias obras, es decir, la práctica oratoria «toma de la poesía sólo lo que es necesario para seducir, en provecho del orador»;¹⁰⁷ pero el orador no duda, para conseguir sus fines, en utilizar el engaño y la confusión, limitando por completo la libertad de otros espíritus. Kant no guarda consideración de ningún tipo al oficio del orador en tanto éste comienza por reducir a la poesía a mero ornamento, hasta terminar por pervertirla como medio de artimaña y mentira. La molestia ante el uso perverso de la poesía alcanza tales repercusiones que Kant no duda en expresar su desaprobación respecto a las prácticas oratorias y en una nota al pie de la *Crítica del juicio* escribe:

«Debo confesar que una bella poesía me ha proporcionado siempre un placer puro, mientras que con la lectura del mejor discurso de un orador del pueblo romano o de los actuales parlamentos, o de un orador sagrado de todo tiempo, se mezcla el sentimiento desagradable de la desaprobación de un arte insidioso que sabe mover a los hombres como máquinas en cosas importantes, para un juicio que en la reposada reflexión debe perder en ellos todo peso. La elocuencia y el hablar bien (en conjunto, retórica) pertenecen al arte bello; pero la oratoria (*ars oratoria*), como arte de emplear las debilidades de los hombres al servicio de las propias intenciones, no es digna de ningún respeto.»¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ídem.

¹⁰⁸ Ídem.

Las consideraciones contra la oratoria¹⁰⁹ no significan una simple aversión caprichosa elegible entre otras. La oratoria representa incluso una especie de *evidencia* histórica, en la medida en que se trata de un género floreciente en la decadencia de los pueblos (como es el caso de Grecia y Roma); pero sobre todo en el pensamiento de Kant este uso corruptor del discurso atenta contra su propio proyecto filosófico, pues el análisis del juicio estético centra su posibilidad de consenso en «la capacidad de los hombres de comunicar sus pensamientos», en un *sensus communis*, a través de la «relación entre la imaginación y el entendimiento.»¹¹⁰ Esta dependencia a la imaginación y el entendimiento, se explica en la medida que a través de ellos es posible asociar conceptos a intuiciones y a éstos, a su vez, otros conceptos aglutinándolos finalmente, en un conocimiento. En realidad esta *comunicabilidad* pone a prueba la capacidad del juicio del gusto que, dirigida a objetos particulares, trata de establecer —como ya lo dijimos antes— un vínculo con un todo respecto al cual debe de concordar. El gusto, afirma Kant, «es la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto).»¹¹¹ En este proceso se juega toda posibilidad de que los juicios del gusto adquieran finalmente un *sentido comunitario*, es decir, la posibilidad de que los juicios logren expresar satisfactoriamente, y valiéndose de la imaginación, el sentido de aquello compartido por una comunidad. Ante esto resulta evidente que la capacidad comunicativa de la oratoria, valiéndose de la mentira y del uso elocuente de las palabras, se torne contra el entendimiento y sobre todo, represente

¹⁰⁹ Tzvetan Todorov identifica en esta crítica un paso más para justificar la *miseria de la retórica* en la modernidad, sin embargo el lingüista francés no especifica el énfasis de Kant por desvincular la oratoria de la retórica, pues ésta representa un «arte bello» que no entra en conflicto necesariamente con la poesía. Cf. Op. cit. *Teorías del símbolo*, p. 98s.

¹¹⁰ El gusto, afirma Kant, «es la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto).» *Ibid.*, § 40.

¹¹¹ *Ídem.*

la imposibilidad de esclarecer algún tipo de consenso, pues el orador no pretende otra cosa que favorecer su provecho individual. Bajo esta circunstancia es comprensible entender por qué Kant reivindica la figura del genio artístico y en particular la figura del poeta, un productor del lenguaje que mediante el uso de la «imaginación quiere igualar el juego de la razón en la perspectiva de un *maximum*»¹¹² para lo cual, sentencia Kant:

«es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas. Pero esa facultad, considerada por sí sola no es más que un talento (de la imaginación).»¹¹³

La imaginación, *Einbildungskraft*, permite al genio encontrar una expresión de las ideas mediante la cual la *disposición subjetiva del espíritu* pueda comunicarse a otros. Entonces el poeta logra captar aquello que ninguna ciencia puede enseñar, ya que ha prescindido de *preceptos y ejemplos*, y logra expresar «lo inefable en el estado del alma» producido por las representaciones en nosotros; representaciones para las que el común de las personas carecemos de palabras y que, por lo tanto, no podríamos comunicar a otros sin la ayuda del *genio poético*. La imaginación juega claramente el papel del fundamento (como facultad productora, o si se quiere, como facultad *poética*), pues el poeta «extiende el espíritu» siguiendo a la imaginación libremente y haciéndose de formas que le permitan la «exposición» del espíritu «con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas.»¹¹⁴ Entonces, ¿qué significa esta *elevación poética* del lenguaje? Kant parece dispuesto a conferir, a compartir con el poeta, con su genio, las facultades intelectuales propias

¹¹² *Ibíd.*, § 49.

¹¹³ *Ídem.*

¹¹⁴ *Ídem.*

del filósofo: un ser cuya aspiración consiste en elevarse, dilucidar y valorar con certidumbre las ideas. La particularidad del poeta consiste en su peculiar *atrevimiento*,

«el poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios, y también el amor, la gloria etcétera, se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia»¹¹⁵

La imaginación creadora pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación. El poder creativo de la imaginación se proyecta sobre «otra naturaleza» sacada de la materia, frente a la materia aportada por la verdadera naturaleza (naturaleza empírica). Cuando la experiencia de tal *verdadera naturaleza* se torna demasiado banal para el hombre, éste no puede constreñirse a sus mandatos y transforma su experiencia «por medio siempre de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón (y que son para nosotros tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende de la naturaleza empírica).»¹¹⁶ Es en este momento cuando Kant reconoce la libertad humana frente a la «ley de asociación» y con esto la materia aportada por la naturaleza es arreglada para otra cosa, para «algo distinto que supere a la naturaleza.» Entonces, este posible denominar a este tipo de representaciones de la imaginación ideas, dado su estatus de superioridad en relación a los límites de la experiencia y a su cercanía a «la exposición de los

¹¹⁵ Ídem. El énfasis es mío.

¹¹⁶ Ídem.

conceptos de la razón.» De esta manera Kant reconoce en la *Einbildungskraft*, no sólo una facultad productiva de la razón, también aporta con su teoría un legado inagotable para el sentido del quehacer filosófico que bien puede representarse en el asombro ante la posibilidad de dar una imagen a eso que *no puede ser visto* y que, sin embargo, la imaginación propia del genio poético, artístico y filosófico, hacen posible al participar en la *acción productiva de imágenes, Einbildungskraft*. Un proceso, el de la inagotable imaginación, que José Luis Pardo describe claramente:

«Hay imaginación solamente porque hay algo que no hay, es decir, porque hay algo que sólo puede aprehenderse si es imaginado, pues jamás puede ser visto, percibido o intuido al modo como lo son el resto de las cosas, y ese algo es precisamente *nuestro modo de ver*, la regla de acuerdo con la cual aplicamos reglas o las inventamos cuando no disponemos de ellas. Se precisa imaginación para juzgar, porque para juzgar hay que adelantarle a un Sujeto un Predicado que no es evidente ni se deduce de él o, lo que viene a ser lo mismo, hay que dar una imagen de aquello que de ningún modo puede ser visto porque, por decirlo de este modo, si intentásemos mirarlo directamente, su luz nos deslumbraría y nos quedaríamos ciegos y, por ende, seríamos incapaces de ver nada.»¹¹⁷

En efecto, crear imágenes de lo que de *ningún modo puede ser visto* requiere de una particular manera de *juzgar*, de poner la regla, de *articular una teoría*, es decir, articular una forma veraz que permita *observar (théoros)* de manera diferente la realidad. Entonces aparece una *tercera instancia* propiamente teórica consistente en comprender la distinción entre *productor* y *usuario; actor* y *espectador* o, para decirlo kantianamente, la distinción entre *genio (productor)* y *gusto (placer contemplativo)*. Y es que, mientras para *producir* obras de arte se requiere tener

¹¹⁷ J. L. Pardo, *La regla del juego*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2005, p. 599s.

genio, para juzgarlas y decidir el *estatus* de belleza de determinado objeto, solamente se precisa de «buen gusto».¹¹⁸ Ante esto, es posible reconocer un *tercer aspecto* donde queda *bien* representado el estamento propiamente *teórico* que trata de *avistar* la regla que conecta *actor* y *espectador*, obra de arte (genio) y juicio estético (gusto); una empresa que resulta exitosa sólo en la medida en que la teoría logra *producir imágenes acertadas*, es decir, en la medida en que el proceso propio de la imaginación, *Einbildungskraft*, acierta, y el *sentido común* del público otorga su aquiescencia (o por qué no decirlo, cuando se establece cierto tipo de *comunidad*) a la *imagen producida*. De esta manera lo que la imaginación habrá logrado, nos dice José Luis Pardo,

«ya no será exactamente un juicio —pues los espectadores e interlocutores no están realmente actuando en cuanto usuarios, no está haciendo nada más que contemplar o escuchar—, sino una “imitación del juicio” que pone de manifiesto la técnica de la praxis, es decir, la capacidad de juzgar en cuanto tal que es lo mismo que decir esa capacidad de aplicar reglas o de inventarlas en su ausencia y de la cual no podemos tener conocimiento directo, *Gerüst* o “el juego en su conjunto” .»¹¹⁹

No podemos dominar el juego en su conjunto porque es imposible producir y juzgar al mismo tiempo, del mismo modo que no se puede actuar en una obra de teatro y ser espectador simultáneamente. Esta parcialidad del juicio (expresada de manera inmediata en el vocablo alemán como *partición originaria* [*Ur-Teilung*])¹²⁰ no

¹¹⁸ Cf. Op.cit. *Crítica del juicio*, § 48.

¹¹⁹ Op. cit, *La regla del juego*, p. 602.

¹²⁰ Respecto a esta sugerente significación de juicio empleada como «*Ur-Teilung*» Hölderlin escribe: «Juicio [*Urteil*] es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual [*intellektualen Anschauung*], es aquella separación mediante la cual —y sólo mediante ella— se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria [*Ur-Teilung*].» Cf. F. Hölderlin, *Ensayos* (Tr. F. Martínez Marzoa), Hiperión,

implica por necesidad que la filosofía y el arte pierdan su capacidad de creación y *provocación* incluso en los momentos cuando parece que todo marcha con *normalidad*. La facultad productiva de la imaginación expuesta en la *Crítica del juicio* evidencia de alguna manera la *existencia de un impulso artístico, un impulso productivo (poético) común entre filosofía y poesía*. Un impulso cuya capacidad de provocación —tan propia, por cierto, de la figura del genio— es imprescindible, pues en ella radica todo *atrevimiento* y *posibilidad* de «aprender algo más acerca de la regla» aportada por la teoría filosófica o estética, como nueva experiencia o instancia del conocimiento. La inminencia del *conflicto* y la *provocación* hacen del arte y la filosofía actividades de *riesgo*, tal como parece suscribirlo Kant cuando afirma «todo lo que se llama *nueva filosofía* tiene que haber dado un *nuevo paso en la forma*.»¹²¹ Es decir, toda «novedad» filosófica supone la instauración de una forma, del mismo modo que a toda filosofía nueva corresponderá una novedad formal, una originalidad poética y, por lo tanto, una *provocación*. Entonces, ¿cómo conciliar la rígida estructura *apriorística* de la razón pura, y sobre todo, esa idea de *sistema* homologadora de los diversos conocimientos bajo un concepto *a priori*; cómo conciliar tal idea de sistema endosada al concepto racional de la forma de un todo, con la *posibilidad* de una forma nueva de la filosofía, con el reconocimiento de una actividad productiva de la filosofía merced a su ineluctable impulso artístico, impulso irrenunciable y provocador del inminente conflicto en tanto aporta una novedad y *da un paso más en la forma*?

Como es de presagiarse la salida argumentada por Kant a tal disyuntiva no dejará inconforme a la propia filosofía. Hemos especificado antes la concepción kantiana de la filosofía como un *sistema* de conocimientos filosóficos o

Madrid, 2008, p. 27; Cf. F. Hölderlin «Urteil und Sein» en *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2005, p. 52.

¹²¹ I. Kant, *Sobre el saber filosófico* (Tr. J. Marías), Facultad de filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 57. El énfasis es mío.

conocimientos racionales operados por conceptos. La cuestión radica en que esta definición sólo se trata de la *idea sistemática de filosofía*, la cual constituye simplemente su «concepto escolar» (*Schulbegriff*); frente a esta concepción sistemático-escolástica, Kant contrapone un «concepto mundano» (*Weltbegriff*) de filosofía como la ciencia «de los últimos fines de la razón humana».¹²² El *filósofo de la razón pura* y el *filósofo legislador* se reflejan consecuentemente en el concepto escolar y mundano, con lo que Kant parece encontrar, de alguna manera, en aquello que escapa al concepto escolar, y por tanto al sistema gobernado por la razón pura, la instancia dignificante y *productiva* de la filosofía cuya singular competencia es preguntarse por el fin último: «sin embargo, se pregunta uno siempre al final, ¿para qué sirve el filosofar y el fin último del mismo, la filosofía misma como ciencia, considerada según el concepto escolar?»¹²³ La significación escolástica de la filosofía apela sólo a la *habilidad*; en tanto que el concepto mundano, por el contrario, se refiere a la *utilidad*, es decir, concibe al filosofar como un saber, como doctrina de la sabiduría y de la legislación de la razón donde el filósofo no es *artífice* de la razón, sino su legislador.

Es así como lo propiamente mundano aporta dignidad y asigna un valor absoluto a la filosofía pues «efectivamente es también ella sola quien tiene únicamente valor interno, y sólo ella da valor a todos los demás conocimientos.»¹²⁴ A través de las *valoraciones* del filósofo legislador se construye la obra del *verdadero filósofo*, es decir, las obras propias de un pensador autónomo cuyo uso libre y personal de la razón lo alejan del *servil imitador*. Para Kant hay acaso una figura aún más nefasta que la de aquel pensador cuyos razonamientos se limitan repetir lo ya dicho; se trata del pensador cuyo *uso dialéctico de la razón* se consagra a dar a

¹²² Ibid., p. 25.

¹²³ Ibid., p. 26.

¹²⁴ Ibid., p. 25.

los conocimientos una apariencia de *verdad* y *sabiduría*: «esa es la labor de los meros sofistas; totalmente incompatible con la dignidad del filósofo, como conocedor y maestro de la sabiduría.»¹²⁵ Las figuras del sofista y del orador representan en su respectiva medida, el uso corruptor de las producciones del filósofo y del poeta. En el caso del sofista el uso *dialéctico de la razón* opera con meras apariencias o simulacros de sabiduría, limitando sus obras a una competencia dialéctica de la cual sacará provecho personal. El sofista evade el hecho sustancial de la filosofía y con ello su peculiar dificultad en tanto la filosofía consiste en aportar una nueva regla, en crear una teoría para lo cual se precisa de un *saber* específico, se requiere de algo tan elemental como *saber filosofar*:

«En general, *no puede llamarse filósofo nadie que no sepa filosofar*. Pero sólo se puede aprender a filosofar por ejercicio y por uso propio de la razón. ¿Cómo se debería poder aprender también filosofía? Cada pensador filosófico edita su propia obra, por así decirlo, sobre las ruinas de otra; pero nunca se ha realizado una que fuese duradera en todas sus partes. Por eso *no se puede aprender filosofía, porque no la ha habido aún.*»¹²⁶

La filosofía no es un conjunto de conocimientos científicos concluidos y cerrados; no es un saber terminado a través del cual puedan instruirse o transferirse conocimientos y métodos correctamente a los futuros pensadores. Por ello la actividad filosófica está condenada a una *edición interminable sobre las ruinas de otras obras*, condenada a una construcción infinita pues, en definitiva, todo pensar que se precie de filosófico tiene una exigencia productiva, una originalidad poética y con esto toda nueva filosofía adquiere una vocación subversiva y *provocadora*. Esta capacidad filosófica de provocar, de ir en busca del fundamento conflictivo de

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 28.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 27.

una verdad develada entre las ruinas de otras obras (históricamente), expresa hasta qué punto es vigente la actividad generativa de la imaginación, consistente en ir en pos de la imagen, en dar imagen a aquello que de ninguna manera *puede ser visto*.

2. 4. *La voluntad de sistema*

Es igualmente mortífero para el espíritu tener un sistema que no tenerlo. Por tanto hay que decidirse ya por unir a los dos.

F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente*

El extraordinario campo especulativo abierto por la *Crítica del juicio* es perceptible de inmediato en las teorías del primer romanticismo filosófico. La imaginación, *Einbildungskraft*, permanece implantada en el centro mismo de la *teoría poética* como facultad productiva a través de lo denominado por Friedrich Schlegel *forma poética romántica*; una forma cuyo devenir encuentra una «esencia propia, que no puede concluir jamás» pues «no puede ser agotada por teoría alguna.»¹²⁷ En la infinitud y la producción incesante de formas nuevas el romanticismo filosófico percibe una peculiar manera de fundamentar su teoría del conocimiento a partir de un proceso reflexivo inacabable y, al mismo tiempo, otorga a este proceso reflexivo una significación sistemática. Por ello, la reflexión garantiza en la misma medida la inmediatez del conocimiento y la infinitud del proceso reflexivo a través de una actividad donde la *forma poética*, tal como lo sentencia finalmente Friedrich Schlegel

¹²⁷ F. Schlegel, *La conciencia romántica* (Tr. J. Hernández-Pacheco), Tecnos, 1995, p. 223.

«es infinita, del mismo modo como sólo ella es libre; y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no admite ley alguna sobre sí.»¹²⁸

Pero sobre todo, la construcción de la denominada poética especulativa o teoría de la producción del romanticismo, depende de la receptividad del pensamiento de Fichte en tanto este representa una auténtica *voluntad de sistema* a la que el romanticismo filosófico, y explícitamente Hegel y Schelling, permanecen cautivos hasta el último momento. El sistema ejerce su influencia en todos los estamentos ya que representa el ejercicio mismo de la libertad donde el hombre, obedeciendo su libre voluntad, responde al impulso de forjar especulativamente un orden centrado en el sujeto, un orden que, al tiempo que encuentra, aporta sentido. Bajo esta premisa será posible comprender por qué las filosofías de Hegel y Schelling se decantan por diferentes caminos y terminan por establecer a la estética y la poética en sitios diferentes dentro del sistema.

Por otra parte, hemos visto cómo la teoría de Fichte parte del referente preparado por la filosofía de Kant, con la certeza de que *la razón teórica* es incapaz de encontrar un principio válido desde donde pueda construir un sistema filosófico sin dejar nada al margen. La noción de *sistema especulativo* adquiere sentido justamente a partir de la superación de la razón pura cuyo proceder consiste en ceñirse a la experiencia para no caer en equívocos, pero como el propio Kant lo reconoce, esta razón teórica y su enfoque sistemático, representa un discurso vacío de contenido (es decir, como teoría de las formas carece de *un fin último*). Tal es el caso de la *lógica* en sí misma desprovista de todo fundamento hacia el infinito y, por lo tanto, se trata de una ciencia que no aporta nada a la explicación de la realidad. Ante esto la *razón práctica* se presenta como alternativa generadora de sentido; un sentido fundado también en la experiencia, pero que va

¹²⁸ Ídem.

más allá, trascendiéndola, pues lo fundado no puede ser parte del fundamento. La experiencia, como tal, es una relación entre sujeto y objeto; entonces, para alcanzar un principio explicativo de la propia experiencia basta con eliminar esta relación. Para lograr este objetivo Fichte propone dos alternativas: la fundamentación de la realidad a partir de la *cosa en sí* o a partir del *Yo puro* aislado de toda referencia empírica. Este problema nos plantea, a su vez, dos posibilidades teóricas, de las que se desprenden concepciones antagónicas para fundamentar el sistema.¹²⁹ Fichte considera a toda filosofía cuyo principio adopte algo distinto al sujeto (una sustancia o Dios), negadora de la libertad del hombre a la manera de una filosofía dogmática; en contraste, la filosofía argumentada a partir de la *explicación trascendental en el Yo*, comienza afirmando la libertad y acoge las cualidades propias del pensamiento idealista. Esto deja en evidencia la necesidad de dirigir el pensamiento hacia la preocupación de la época, para lo cual Fichte concentra todos sus esfuerzos teóricos en la tarea de construir un *sistema de la libertad* a partir de la *explicación trascendental en el Yo*.

La elección del primer principio de la filosofía de Fichte reposa ante todo en una decisión moral y su respectivo giro hacia la razón práctica; sin embargo, tal determinación no significa el abandono de los requerimientos formales de la razón teórica. Fichte está al pendiente de las demandas elaboradas por los postkantianos (Reinhold y Schulze), y trata de argumentar la idea de una ciencia derivada de un *primer principio*.¹³⁰ Entonces la articulación argumentativa de semejante principio debe idearse como algo completamente originario pues sólo así puede servir como fundamento último de la realidad. Un principio fundado en sí mismo que no acude a ninguna otra instancia externa donadora de sentido debe ser, por tanto, un

¹²⁹ Cf. J. G. Fichte, *Reseña de "Enesidemo"* (Tr. V. López-Domínguez y F. Rivera), Hiperión, Madrid, 1982, p. 46.

¹³⁰ *Ibíd.* p. 47.

principio autodeterminado, lo cual confiere la posibilidad de hacer coincidir contenido y forma. Un claro ejemplo de esta conjunción está representado en la proposición *Yo soy yo*: contenido auto-identificado en el sujeto, donde coincide la forma de expresión con la identidad. Una afirmación que valida al sujeto pensante como pensamiento y como existencia, originado no en el pensamiento, sino sustraído directamente de la vida y la acción. Fichte termina de argumentar en este momento su ataque contra la lógica, en tanto ésta sólo posee un carácter derivado ya que su validez es puramente formal y sólo existe en el momento que otra instancia otorga validez real a todo posible contenido del pensar.

El *Yo puro* fichteano, a diferencia del *yo pienso* kantiano, se presenta como una actividad cuya acción no deja nada tras de sí, pues no precede a un sujeto, más bien se trata de una acción en la cual el sujeto, el resultado y la propia actividad coinciden. Esta dinámica es abordada en un párrafo ya clásico, comúnmente empleado para aclarar ese neologismo inaprensible fuera del ámbito germánico como lo es la *Thathandlung*: «El Yo es a la vez actuante y el producto de la acción, lo activo y lo que produce la actividad, acción (*Handlung*) y hecho (*That*) son uno y los mismo, de ahí que Yo soy sea la expresión de una acción originaria (*Thathandlung*), y además, la única posible.»¹³¹ Fichte aporta con esto un campo de interpretación imprescindible para el primer romanticismo como lo observó en su momento Benjamin,¹³² pues el Yo no está exento de superar obstáculos y de provocar conflictos. El sujeto, en su actividad, va descubriendo sus limitaciones, delineando sus contornos y con esto recreando la realidad que le rodea. Aquí entra en juego nuevamente la imaginación, *Einbildungskraft*, como facultad depuradora

¹³¹ Cf. J. G. Fichte, «Selección de textos» en *Fichte* (Tr. V. López-Domínguez), Ediciones del orto, Madrid, 1998, p. 67.

¹³² Cf. Op. cit., W. Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I, Vol. 1* (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006.

en su acción oscilante entre la *intuición intelectual* y la *intuición sensible*, entre lo finito y lo infinito:

«Esta reciprocación del Yo en sí mismo y consigo mismo —dado que él se *pone* a la vez como finito y como infinito— es la facultad de la imaginación. Esta reciprocación consiste justamente en un conflicto consigo misma y por ello se reproduce a sí misma. Debido a que el Yo quiere conciliar lo inconciliable, tan pronto intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito.»¹³³

La imaginación y su interminable actividad conciliadora de opuestos, representa el punto de encuentro entre la teoría y la praxis, como auténtica acción conciliadora de *la fuerza del movimiento con la forma* (como lo sugiere en todo momento el vocablo alemán *Einbildungskraft*). Fichte se aleja de la concepción kantiana de la imaginación no sólo por la función asignada, sino en el momento de colocarla como el inicio de toda actividad humana. La imaginación productiva ofrece la única verdad posible: *no hay más verdad que la del sujeto en tanto la potencia de su imaginación establece los límites*. Desde un principio el Yo *pone* al no-Yo por medio de la actividad imaginativa. No se trata, desde luego, de una *pura fantasía*, sino de la consecuencia de haber destacado hasta el máximo el carácter espontáneo del Yo en cuanto *facultad de poner (setzen)*. Tampoco se trata de un *poner por imaginación* algo que luego es declarado real: el «poner», el «imaginar» y el «ser real» son para Fichte la misma cosa. Lo cual no deja de suponer la inminencia del conflicto, pero al fin y al cabo se trata de un *conflicto productivo*: mientras el Yo *intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito*, el mundo opone resistencia a la

¹³³ J. G. Fichte, «Selección de textos» en *Fichte* (Tr. V. López-Domínguez), Ediciones del orto, Madrid, 1998, p. 71.

voluntad del hombre en determinados puntos de su actividad. De manera que concierne al sistema *poner* sus propios límites pues, por raro que parezca, el sistema mismo muestra los rasgos y el temperamento del sujeto, su determinación. La siguiente idea expuesta en la *Primera introducción a la doctrina de las ciencias*, muestra la relevancia del temperamento personal para comprender el sentido de los sistemas especulativos:

«El tipo de filosofía que uno elige depende, pues, de la clase de persona que se es; pues un sistema filosófico no es un utensilio muerto que pueda dejarse o tomarse según se nos antoje, sino que se halla animado por el alma de la persona que lo posee. Un carácter flojo por naturaleza o ablandado por la servidumbre del espíritu, el lujo refinado y la vanidad, un carácter torcido, no se elevará nunca hasta el idealismo.»¹³⁴

El sistema refleja el *carácter* del filósofo creador en tanto éste produce su propio sistema según criterios elegidos libremente. El sistema es producto de la acción del Yo y muestra la potencia de la imaginación, de manera que *los límites de la imaginación representan los confines del sistema*. En esta determinación radica buena parte de la importancia del idealismo fichteano. Las reflexiones de Fichte sobre estética y poesía son marginales, pero su aportación no radica en ello, sino en la concepción de la totalidad del edificio sistemático; su acierto consiste en poner a la luz el territorio donde Hegel, Schelling y los integrantes del Grupo de Jena, guiados por sus propios intereses teóricos, configurarían la topografía de su pensamiento. En términos generales Fichte aporta con su idea de sistema

¹³⁴ J. G. Fichte, «Primera introducción a la doctrina de las ciencias» en *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia* (Tr. J. M. Quintana), Tecnos, Madrid, 1997, p. 20. El énfasis es mío.

especulativo la posibilidad de vincular teóricamente todo aquello que Kant había dejado fuera de los alcances del conocimiento y con esto ofrece un referente inédito al pensamiento estético del romanticismo. Así como Kant marca las fronteras del conocimiento justamente ahí donde el conocimiento «objetivo» termina, sin dar un paso más allá de lo permitido por su método y su idea de razón, Fichte tiene la audaz iniciativa de llevar la *voluntad especulativa del sistema* a territorios inexplorados a partir de los cuales el Idealismo alemán construye un horizonte de conocimiento acorde con las potencias infinitas de la imaginación productiva. Esto confiere la posibilidad de internarse con el romanticismo a territorios olvidados por el pensamiento ilustrado; en ello radica la determinación romántica de adoptar el ideal sistemático, aunque tal determinación signifique algo tan *mortífero* como prescindir del propio sistema. Tanto el ideal de sistema, como la infinitud asignada a éste por el romanticismo filosófico, no dejan de estar condicionados por la finitud fragmentaria constitutiva de toda obra humana; de esta certeza se desprende otra aún más evidente: la adopción de la idea de sistema es a tal grado mortífera y perecedera como la vida misma. Sin embargo, la persistencia romántica, su *carácter*, prevalece como *voluntad de sistema*: una voluntad cuya vigencia depende de *poner* en el sistema *la falta de sistema*.

TERCERA PARTE

EL SABER SIMBÓLICO

Cada sistema es sólo aproximación de su ideal. El escepticismo es eterno. La ciencia debe de necesitar al símbolo, la verdad sólo puede ser producida (el pensamiento es productivo), yace en el centro de la indiferencia. Todo saber es simbólico.

F. Schlegel, *Vorlesungen über die Transzendentalphilosophie*

3. 1. *El pensamiento vivo*

Filosofar es perder la tranquilidad: vivificar.

Novalis, *Fragmentos*

Después de observar algunas implicaciones del concepto de imaginación, *Einbildungskraft*, en el proceso productivo del arte y la filosofía, es relativamente sencillo olvidar los estragos provocados por la *razón teórica* así como los efectos de su crítica en diferentes ámbitos de la teoría del conocimiento y la comprensión histórica. Ya hemos visto como la razón, apoyada en un dispositivo teórico-analítico, se somete a sí misma a un procedimiento reformador al que habrá de ceñirse el proyecto civilizatorio ilustrado. Kant es enérgico cuando busca un

criterio seguro para orientar el pensamiento y trata de evitar por todos los medios la injerencia de algún residuo contaminante en la actividad racional; el único fin es preservar la pureza de la actividad especulativa para lo cual Kant, como médico escrupuloso, se concentra en impedir el acecho de toda enfermedad que amenace con menguar la salud de la *sana razón común*:

«hay que rechazar la alta pretensión de la facultad especulativa de la razón, y sobre todo su autoridad (por demostración), que es puramente imperativa; en la medida en que la razón es especulativa no se le concederá sino la tarea de purificar de contradicciones el concepto racional común y de defender contra sus propios ataques sofisticos a las máximas de una sana razón.»¹³⁵

A través de este proceso «aséptico» la tarea de la razón especulativa consiste en depurar, en evitar todo tipo de contradicciones en el concepto común de la razón. La tarea de la razón es reductiva: debe defenderse de sus propios ataques sofisticos. De este modo la razón pura sólo tiene una «utilidad negativa» en tanto subroga su procedimiento y concentra toda su actividad en la «purificación» de la razón, evitando, por una parte, que la experiencia y la sensación interfieran en su actividad, y por otra, rechazando toda pretensión especulativa cuando la razón trata de imponer su sospechosa «autoridad imperativa». De esta manera Kant justifica la necesidad de la crítica como una exigencia de la Ilustración y asigna al espíritu ilustrado un impulso negativo, en este caso, a partir de un proyecto civilizador cuya demanda es desterrar de la conciencia humana los prejuicios infundados de la *actividad judicial* y la autoridad injustificada de la religión. La mutua legitimidad surgida entre razón crítica e Ilustración se lleva a cabo como un proceso *purificador* más amplio, el cual adquiere magnitudes históricas; se trata de

¹³⁵ I. Kant, *Cómo orientarse en el pensamiento* (Tr. C. Correas), Leviatán, Buenos Aires, 1982, p. 37. El énfasis es mío.

un proceso crítico consistente en demostrar cómo todos los beneficios de la razón teórica-analítica están fundados en un supremo acto sintético, a saber: la autoconciencia. La unidad de la autoconciencia hace posible fundamentar la conexión de nuestra concepción del mundo en el pensamiento. Análogamente, Kant fundamenta el *mundo ético* bajo un principio supremo, pero en este caso se trata de una idea no demostrable, aunque susceptible de ser fomentada de manera razonable en tanto exige la generalización de todas las acciones de acuerdo a su *tolerabilidad* hacia los otros, siempre y cuando se tome en cuenta su moralidad. En lo tocante a la concepción de la naturaleza, Kant impugna la interpretación mecánica de los procesos naturales aludiendo principalmente a las *formaciones de la naturaleza* cuyo funcionamiento no podría ser comprendido a través de la desarticulación de sus componentes elementales, sino atribuyendo a sus funciones mecánicas una finalidad —es decir, una idea— hacia la cual, y en cuyo servicio, trabajaría la mecánica. Ya mencionamos anteriormente cómo la definición kantiana de sistema advierte desde el principio la persistencia de un orden previo: *la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea* consistente en el *concepto racional de la forma de un todo*; tal unidad determina *a priori* tanto la amplitud de la diversidad, como el lugar respectivo de las partes. Entonces el sistema abarca bajo la forma de un todo los tres aspectos mencionados, es decir, la razón, la ética y la naturaleza, los cuales permanecen homologados en un sólo proceso de la razón que logra, incluso, legitimarse históricamente en el ideario ilustrado. Justamente a causa de esta eminente historicidad, la propia Ilustración no tardará en cuestionarse a sí misma como proyecto civilizador cuando queda al descubierto que el mundo ético y teórico sólo pueden ser comprendidos bajo el presupuesto de un principio sintético (de una idea); y sobre todo cuando se hace inteligible cómo este principio sintético se articula, paradójicamente, de manera original y total en la *poesía* pues, *¿no es*

acaso el poeta —como lo advierte Kant en la Crítica del juicio— quien con «imaginación y libertad puede elevarse estéticamente hasta las ideas»?

La crítica de la ilustración proveniente de la propia ilustración compete sin lugar a dudas al pensamiento de Johann Gottfried Herder. Para comprender la importancia del papel asumido en este momento por Herder podemos remitirnos a la expresiva fórmula utilizada por Rüdiger Safranski cuando se refiere al temperamento intelectual de este pensador del *Sturm und Drang* con quien comienza a surgir un violento cambio de orientación. Safranski nos dice, en referencia a Herder, «dos siglos y medio después de Colón, se había despertado en el filósofo y el esteta la exigencia de hacerse a la mar, a lo monstruoso.»¹³⁶ En efecto, hacerse a la mar significa no sólo cambiar el elemento: de la firmeza terrestre a la fluidez marítima. Tal cambio implica la acción de abandonar las pertenencias, abandonar la ciudad y con ello la tranquilidad del despacho de trabajo, del laboratorio de las ideas asépticas e impolutas, en suma, alejarse del *espacio civilizado* de la vida cotidiana. Hacerse a la mar sobre todo implica cambiar el elemento de la vida: de lo firme a lo fluido, de lo cierto a lo incierto pues, como lo dicta el famoso verso de Hölderlin «el mar quita y da memoria».¹³⁷ Ahora bien ¿cómo se lleva a cabo este cambio de orientación del pensamiento hacia la aventura

¹³⁶ R. Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán* (Tr. R. Gabás), Tusquets, Barcelona 2006, p. 54.

¹³⁷ Para Friedrich Hölderlin el mar evoca tanto la incertidumbre del espíritu viajero, como la búsqueda del un origen desconocido para el hombre y atesorado intempestivamente en el mar. Hacerse a la mar significa para el poeta entrar en contacto directo con su elemento, fijar la mirada en sí mismo y en la naturaleza. Sin demasiado énfasis pero con la propia nitidez aportada por las palabras de Hölderlin, es preciso reconocer el elemento del poeta no en los bosques ni en sus inextricables sederos, no en los parajes y parcelas estáticas del labriego, sino en el incesante oleaje, en la perturbadora presencia del mar; es preciso *aventurarse* a la mar, abandonar el *Heimat*. El poeta y el filósofo consagrados a la navegación descubren súbitamente la falta de tierra firme bajo sus pies, no hay espacio civilizado. En palabras de Hölderlin: «Muchos no se aventuran a acercarse a la fuente; / sin embargo, el origen / de la riqueza está en el mar [...] / Pero el mar quita y da memoria; / también el amor fija las atentas miradas; / mas lo que permanece, lo fundan los poetas». Cf. F. Hölderlin, «Recuerdo» en *Antología poética* (Tr. F. Bermúdez-Cañete), Cátedra, Madrid, 2006, p. 228.

de lo indeterminado y la incertidumbre? La aportación de Herder radica en observar cómo la Ilustración se ha olvidado de la *razón histórica* y del saber simbólico aportado por el mito. Para el pensamiento ilustrado las verdades históricas son contingentes y por lo tanto no pueden ser demostradas como verdades necesarias y racionales.¹³⁸ Herder ve en este gesto despectivo de la razón Ilustrada un elemento dogmático, cuyo postulado principal consiste en afirmar que el único sistema de comprensión habilitado para juzgar de entre todas las épocas de la evolución humana, es el sistema de comprensión de la época en la cual se formula este juicio. La modernidad ilustrada muestra así su soberbia: la razón deja de verse a sí misma como producto de la historia, en cambio se mira en el espejo de las ciencias objetivas como una vigorosa facultad gobernada por sí misma, libre de prejuicios, sin pasado y sin memoria. El concepto de historia articulado en la Ilustración, como ya lo veía Goethe en su *Fausto*, se encuentra gobernado por *máximas pragmáticas*. El espíritu del tiempo se proyecta sobre la conciencia ilustrada como una especie de *dramón histórico* infundado, en tanto trata de imponerse la necesidad empírica en la historia. En ello radica el concepto pragmático de la historia: implanta un orden riguroso, un encadenamiento lógico empíricamente basado en acontecimientos para los que la razón ha sido previamente advertida. Schelling matiza esta crítica de la historiografía ilustrada emprendida por Herder:

«la simple conexión de los acontecimientos según una necesidad empírica, no puede ser sino pragmática, mientras que la historia, en su acepción más alta, debe mantenerse independiente de todo fin subjetivo y debe de ser

¹³⁸ Kant, por ejemplo, afirma tajantemente «los conocimientos racionales se oponen a los conocimientos históricos.» Op. cit., *Sobre el saber filosófico*, p. 23.

libre, el punto de vista empírico no puede ser el que debe predominar en las exposiciones históricas.»¹³⁹

Antes de que la historia abandone el encorsetamiento impuesto por la razón teórica y se convierta en «la ciencia de lo real como tal»¹⁴⁰ y por ende en una actividad *productiva* (como la poesía y la filosofía) con Schelling y el primer romanticismo filosófico, Herder emprende un viaje por los límites del pensamiento ilustrado.¹⁴¹ A grandes rasgo podemos definir la aportación de Herder al pensamiento romántico y a su poética a través de dos campos: por una parte en su obra la conciencia histórica entra en escena como una particular manera de reconocer *la relativización de todos los puntos de vista en la historia*. Esto es, reconocer el valor —y si se quiere la «validez»— de las otras historias, de las historias contadas desde civilizaciones antiguas y naciones distantes. El reconocimiento del significado y el valor relativo de la historia precisa no sólo de ejercitar la reflexión sobre el significado de otras épocas y de otras culturas; implica sobre todo

¹³⁹ F. W. J. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (Tr. E. Tabernig), Losada, Buenos Aires, 1965, p. 101. El énfasis es mío.

¹⁴⁰ En definitiva para Schelling el historiador es un artista y sus producciones obras de arte. La historia es real y al mismo tiempo ideal «esto es posible sólo en el arte, que deja subsistir la realidad, como el teatro representa sucesos reales o ficticios, pero en una perfección y unidad tales, que se vuelven expresiones de las más altas ideas. Es el arte, pues, el medio por el cual la historia, que es la ciencia de lo real como tal, se eleva al mismo tiempo por encima de lo real a la esfera más alta de lo ideal, en donde reside la ciencia.» F. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (Tr. E. Tabernig), Losada, Buenos Aires, 1965, p. 102.

¹⁴¹ Herder no abandona del todo la perspectiva ilustrada de la razón, al menos no lo hace con la determinación característica del romanticismo filosófico. En un texto programático de juventud (redactado entre 1767 y 1768) afirma: «el verdadero y único método de la filosofía es el *analítico* y éste debe basarse, por fuerza, en los *conceptos del sano entendimiento* y elevarse de aquí a las alturas de la razón abstractiva [*abstrahierende Vernunft*]. Todos los conceptos auténticamente filosóficos son algo *dado* al filósofo, por lo que éste no puede entenderlos como quiera y ofrecer explicaciones lingüísticas arbitrarias de espacio, tiempo, espíritu, virtud, etcétera. Estas palabras le son dadas de manera sensorialmente clara y el *buen y sano entendimiento* debe llevarlas a un nivel superior, por así decirlo, mediante la filosofía. Pero la manera en la que le son dadas es *confusa*. Debe exponerlas *con claridad* por medio de la abstracción y, en consecuencia, someterlas a disección tanto como pueda.» J. G. Herder, *Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente* (Tr. L. F. Segura), Signos filosóficos, UAM, No. 14, 2005, p. 103.

reconocer que la historia, el saber histórico, es ingobernable por la razón teórica y su instrumental analítico. Así Herder es uno de los primeros en reconocer la relativización histórica de todo punto de vista y con esto en tomar conciencia de la posibilidad de que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso según la perspectiva. Nos hemos referido antes a esta cuestión como una de las maneras de preguntarse por *la esencia conflictiva de la verdad*, que a su vez determina toda tentativa de construcción de una teoría del conocimiento y de una poética o teoría literaria de la modernidad. Pues bien, Herder se sitúa en el centro de esta escisión y asume la incertidumbre que supone abandonar la concepción del pasado como un principio inamovible, gobernado por la razón según una necesidad y exigencia empírica, es decir *pragmática*. La segunda gran aportación de Herder al romanticismo filosófico se encuentra estrechamente relacionada a su historicismo y consiste en la sorprendente participación de la *Einbildungskraft*. La imaginación productiva nos permite ingresar, al menos parcialmente, en la mentalidad de las sociedades remotas y plantearnos la posibilidad de entender el significado de los actos y creencias de hombres de otras épocas; a través de la imaginación se indaga sobre los criterios interpretativos de los signos de otras culturas lo cual permite articular un saber sobre el lugar que ocupan éstos en sus concepciones del mundo, con la finalidad de establecer cierta familiaridad con el universo de imaginación en cuyo seno los actos son signos. En este momento aparece la reivindicación de Herder respecto a la pertinencia de una *nueva mitología*, producto de la imaginación simbólica e instauradora en otros tiempos de la poesía como *maestra de la humanidad*. La rehabilitación de la mitología surge con el objetivo de alcanzar una racionalidad diferente; una razón cuya capacidad de conocimiento de lo real no se encuentre determinada por su grado de correspondencia (*adequatio*) con el conocimiento ordinario de los hechos, sino en la relación con las capacidades que cada individuo entabla con la imaginación. El triunfo de la racionalidad analítica se

lleva consigo la capacidad de convicción del hombre y el entusiasmo por explorar el mundo más allá de los postulados apriorísticos de la razón analítica. Ante esto, la nueva mitología nos recuerda la necesidad de que el pensamiento emprenda un viaje hacia lo indeterminado, establezca contacto con lo desconocido con el objetivo de recuperar las capacidades explicativas de la razón. El giro hacia el discurso mitológico debe comprenderse en función de la búsqueda de una racionalidad vinculante, cuya determinación es la de crear por medio de símbolos un ámbito de la fundamentación y legitimación al que, debido a su propia naturaleza, el uso abstracto y analítico de la razón no puede acceder. En palabras de Manfred Frank:

«Lo importante es que la postura de Herder, que sitúa las raíces de la mitología en el ámbito de una imagen del mundo lingüística, le obligó a definirse con mayor claridad frente a la ilustración. Si el mundo sólo se diferencia a partir del entramado de un lenguaje, y si además a la parcela concreta del mundo que se abre ante una determinada población se le da el nombre de espíritu de la época o peculiar modo de razón de dicha época, entonces será necesario desarrollar también las capacidades de la razón a partir de las capacidades del lenguaje y, es innegable que el logro histórico de Herder es haber iniciado esta empresa.»¹⁴²

Desarrollar las capacidades de la razón a partir de las capacidades humanas del lenguaje, aporta un referente objetivo y un criterio de universalidad inédito. Ahora el mundo y la historia resultan concebibles a través del lenguaje; si en el seno de la imaginación los actos son signos, los propios signos suministrarán el referente objetivo para interpretar, en lo posible, tanto culturas diferentes como la pluralidad de hombres que habitan en ellas a través de los procesos productivos del lenguaje suscitados en el interior de cada civilización:

¹⁴² M. Frank, *El Dios verdadero* (Tr. H. Cortés y A. Leyte), Ediciones del Serbal, Madrid, 1994, p. 144.

«Si, por lo tanto, cada lengua originaria —que es una planta que crece en un país— se desarrolla de acuerdo con el clima y la región de éste; si cada lengua nacional [*Nationalsprache*] se forma [*bildet*] de acuerdo con las costumbres y el modo de pensar de su pueblo, también, en sentido inverso, la literatura de un país —que es originaria y nacional- debe formarse de acuerdo con la lengua originaria de tal nación, de modo que lo uno corra al parejo con lo otro. La literatura crece en el lenguaje y el lenguaje en la literatura: desafortunada es la mano que quiere ver a ambas cosas separadas; engañoso es el ojo que trata de ver lo uno sin buscar lo otro. El más grande filólogo del Oriente es el que entiende como un oriental la naturaleza de las ciencias orientales, el carácter del lenguaje de su país. Un griego original y nacional es aquel cuyo sentido y lengua se formaron [*gebildet*], por así decirlo, bajo el cielo griego. A quien ve con ojos extraños y pretende parlotear con lengua bárbara acerca de los santuarios griegos no lo ve Palas: es un profano en el templo de Apolo.»¹⁴³

De lo dicho por Herder difícilmente se puede erradicar una perspectiva relativista. El relativismo es un supuesto ineludible al que el hombre moderno tiene que enfrentarse sin dubitaciones, con el auxilio de la imaginación productora y con una afinada facultad para juzgar acertadamente. Ahora bien, no se sigue necesariamente de la teoría de Herder que el centro de su pensamiento se trate, como ya lo ha observado Isaiah Berlin, de un *supuesto pensamiento relativista*, de un relativismo histórico cuyo punto de partida enuncie la inexistencia de valores objetivos, es decir, «que los hombres se encuentren totalmente atados, por su tradición o su cultura o su clase, a actitudes o escalas de valor determinadas que hacen que otras perspectivas o ideales les parezcan extraños y, a veces, incluso

¹⁴³ Op. cit., *Fragmentos acerca de la literatura*, p. 103.

ininteligibles.»¹⁴⁴ Estamos más bien en relación a una teoría cuyo punto de partida reconoce la posibilidad del conflicto entre diferentes interpretaciones del mundo y, sobre todo, donde se afirma la posibilidad de cierta pluralidad de valores en la interpretación de las culturas y de la historia como el propio Berlin lo aclara:

«El hecho de que los valores de una cultura puedan ser incompatibles con los de otra, que estén en conflicto en su propio interior o en un grupo o en un ser humano individual, en momentos diferentes —o, en tal caso al mismo tiempo— no implica un relativismo de los valores, sino tan sólo la noción de una pluralidad de valores no estructurada jerárquicamente; cuestión que, desde luego, conlleva la permanente posibilidad del conflicto ineludible entre valores, así como la incompatibilidad entre las perspectivas de civilizaciones diferentes o de etapas diversas de una misma civilización.»¹⁴⁵

El interés de Isaiah Berlin es menos enunciar las implicaciones de una *verdad conflictiva* y el conflicto propio de la relatividad de puntos de vista, que destacar el pluralismo aportado a través del historicismo de Herder. Las culturas de otros tiempos y de otras latitudes articulan su propia configuración de la realidad, haciéndose muchas veces de valores extraños desde nuestro punto de vista: «esos valores pueden atraernos o repelernos, pero entender una cultura del pasado es comprender cómo y por qué hombres como nosotros, en un medio particular, natural o construido, pudieron encarnarlos en sus actividades; es observar, con el uso de la investigación histórica y la comprensión imaginativa, cómo las vidas humanas (es decir, las vidas inteligibles) podían ser vividas en función de ellos.»¹⁴⁶

¹⁴⁴ I. Berlin, «El supuesto relativismo en el pensamiento europeo del siglo XVIII» en *El fuste torcido de la humanidad* (Tr. J. M. Álvarez), Península, Barcelona, 1998, p. 108.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

En términos diferentes a los utilizados por Berlin puede decirse que el reconocimiento de la relatividad de todo punto de vista en la historia (empleamos el término «relatividad» en una acepción muy específica, cuyo principio no supone la inexistencia de valores objetivos, sino la posibilidad de discernimiento conflictivo, la posibilidad de juicios diferentes y divergentes, e incluso la posibilidad de afirmaciones diversas respecto a la «objetividad» asignada a los valores en una época y culturas determinadas) no implica ser un relativista y afirmar con ello la creencia, contraria al pluralismo, de que el hombre se encuentra imposibilitado a comprender tradiciones, culturas o épocas diferentes a la suya. Lo que entra en juego en este momento es algo más determinante para el pensamiento filosófico como lo es la aportación de un nuevo referente lingüístico a través del cual se implantan nuevos criterios de universalidad y objetividad para el saber filosófico. La cuestión diferencial radica en el giro hacia el lenguaje. Este giro al lenguaje y a la materialidad aportada por éste, logra rehabilitar un concepto de razón diferente al concepto analítico de la Ilustración. El punto de partida se articula a través de una percepción del lenguaje que en sí misma constituye la forma de la ciencia: «no sólo la forma en la que se configuran los pensamientos, sino también la forma de acuerdo con la cual se configuran los pensamientos: el sitio en el que —en todas las partes de la literatura— el pensamiento se une con la expresión y se conforma [*bildet sich*] de acuerdo con ésta última.»¹⁴⁷ La alusión de Herder a la «literatura» hace énfasis en la amplitud del referente científico aportado por el lenguaje: «en todos los conceptos sensoriales [*sinnliche Begriffe*], en todo el lenguaje de la vida común [*gemeines Leben*], el pensamiento se une con la expresión. En el lenguaje del poeta, ya sea que éste articule sensaciones o imágenes, el pensamiento aviva [*belet*] el lenguaje, como el alma lo hace con el

¹⁴⁷ Op. cit., *Fragments acerca de la literatura*, p.100.

cuerpo.»¹⁴⁸ En el momento de reconocer el trabajo con imágenes del poeta, su particular actividad como una capacidad vivificadora del lenguaje, Herder asigna a la imaginación cierta preponderancia respecto a su papel en el pensamiento, lo cual da pie a pensar que «la razón es un resultado de la imaginación.»¹⁴⁹ Y en efecto, Herder llega incluso a afirmar que la *razón sólo se forma por medio de ficciones* lo cual significa, como lo observa Manfred Frank, «que todo el sistema de ideas y pensamientos con el que el racionalismo creía poder controlar el uso de la razón y por lo tanto también la caída en las divagaciones fantásticas, tiene su origen genealógico en la facultad imaginativa, que también se encuentra en el origen del lenguaje.»¹⁵⁰

Por la vía del lenguaje Herder lleva a cabo la liberación del discurso historiográfico y filosófico en el momento de emprender un análisis a partir de la imagen lingüística del mundo, al tiempo que prepara los basamentos para rehabilitar una concepción de la razón distinta a la razón analítica, una razón cuyos cimientos se hunden en un saber simbólico. Esta liberación del discurso habilita al romanticismo filosófico para emitir afirmaciones tan audaces y radicales como la de Novalis cuando instiga a perder la tranquilidad imperante en el pensamiento: «Filosofar es perder la tranquilidad: vivificar [...] sólo en tiempos más recientes ha empezado a considerarse la filosofía como un ser vivo, y bien podría suceder que, de este modo, surgiese el arte de crear filosofías.»¹⁵¹ O aquella de Friedrich Schlegel donde se postula una *ciencia del símbolo* nutrida en la capacidad productiva del pensamiento, un pensamiento nómada, viajero, guiado por una verdad de la

¹⁴⁸ *Íbid.*, p. 101.

¹⁴⁹ M. Frank, *El Dios venidero* (Tr. H. Cortés y A. Leyte), Ediciones del Serbal, Madrid, 1994, p. 145.

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ *Op.*, cit., *Fragmentos*, p. 89.

incertidumbre; en tanto la verdad «yace en el centro de la indiferencia. Todo saber es simbólico.»¹⁵²

3. 2. *La crisis del logos*

El conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento.

Novalis, *Fragmentos*

La idea de una ciencia del símbolo implica un reacomodo en la totalidad de los saberes; esto es el establecimiento de nuevos límites en la teoría de los géneros (considerados como tipos de discurso) y sobre todo, la ciencia del símbolo formula la necesidad de transformar el método y el procedimiento del conocimiento científico orientándolo hacia un destino donde impera la conciencia histórica de la destrucción de todas las forma finitas. Tras este replanteamiento la teoría del lenguaje determina todos los caminos a seguir, especialmente el lenguaje consagrado a la crítica del objeto.¹⁵³ La crítica forma parte del lenguaje de la obra de arte como una producción de sentido que complementa a ésta. El análisis crítico supone la retirada del culto ilimitado al sujeto creador (genio) y simultáneamente otorga preeminencia a la concepción del sentido de la materialidad de la obra; en el

¹⁵² «Jedes System ist nur Approximation seines Ideals. Die Skepsis ist ewig. Die Wissenschaft darf Symbole brauchen, die Wahrheit kann nur produziert werden (das Denken ist productiv) liegt inder Mitte der Indifferenz. Alle Warheit ist relativ. Alles Wissen ist sybolich.» F. Schlegel, *Vorlesungen über die Transzendentalphilosophie*, KFSa, 18, p. 417.

¹⁵³ El estudio de Walter Benjamin dedicado al concepto de crítica del los primeros románticos aporta perspectivas inéditas, y aún no del todo exploradas, sobre la función de la crítica en el romanticismo alemán. Una de ellas es la concerniente a la ironización de la materia como ejercicio dedicado más a la materialización de las formas abstractas que al reconocimiento del genio creador como productor esencial de sentido. CF. W. Benjamín, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán» en *Obras, Libro I*, Vol. 1 (Tr. A. Brotons), Abada, Madrid, 2006. Sobre todo el capítulo segundo dedicado a la obra de arte.

momento de prescindir del sujeto como fuente originaria de significación, el sentido deja de ser simplemente expresión de la subjetividad. Pero antes de esta revalorización crítica de la materialidad en la obra de arte, el romanticismo filosófico trata de definir en lo posible en qué consiste y cuáles son los confines de la materialidad aportada por el lenguaje. La repuesta se concentra en cierta indagatoria sobre el lenguaje a partir de las cuestiones abiertas por el pensamiento ilustrado. En términos generales el romanticismo filosófico se opone a las teorías lingüísticas ilustradas a partir de la fundamentación aportada por un ideal orgánico cuyo procedimiento está ceñido a la *lógica del pensamiento vivo*;¹⁵⁴ es decir, a una concepción lógica cuya característica sustancial consiste en desmarcarse de las leyes del pensamiento analítico.

Es Friedrich Schlegel quien insiste más que ningún otro autor romántico en el *método* lingüístico articulado a través de una filosofía de la vida frente a las categorías y conceptos del intelecto analítico. La filosofía orgánica se presenta como *ciencia experimental del espíritu* y su método redunda en una *lógica* lingüística diferente de la lógica del cálculo aplicada en la *ciencia del pensamiento*. Un estudio histórico de la concepción del lenguaje en el primer romanticismo alemán, como el elaborado por la lingüista italiana Lia Formigari, muestra claramente el significado de este procedimiento lógico y su relación con el lenguaje: «la lógica lingüística debe reconstruir las modalidades con que el espíritu percibe todo dato real en su pureza y lo lleva al estadio del lenguaje, expresándolo claramente y de manera comprensible mediante la construcción gramaticalmente correcta del discurso. Esta lógica superior es “norma lingüística intrínseca”, auténtica

¹⁵⁴ El distanciamiento de la ligüística romántica respecto a la lingüística de la Ilustración es parcial en tanto persiste una continuidad en la temática y la terminología empleada. El ejemplo más evidente es el común interés por el estudio del naturalismo lingüístico. Cf. L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán* (Tr. A. Pano), Ediciones del Serval, Barcelona 2007, p. 21ss.

gramática del pensamiento vivo” .»¹⁵⁵ Entonces la ciencia experimental del espíritu comprende una lógica lingüística, una teoría de la percepción de lo real, y por último, una gramática que garantiza la organicidad del pensamiento a través de la vitalidad aportada por el lenguaje. Evidentemente se trata de un procedimiento lógico que participa en el ideal de lo denominado por Friedrich Schlegel *ciencia del símbolo*, en tanto su finalidad es la consecución de una *verdad indigente*. Para Lia Formigiari las consideraciones concernientes al método de la filosofía de lo vivido pueden calificarse como una metodología «ambigua» en tanto «el lenguaje se presenta a menudo como un instrumento ambiguo que desvela la conciencia real pero que se presta al mismo tiempo, como instrumento complaciente, a desvelar una conciencia fragmentada.»¹⁵⁶ Sin duda el de Friedrich Schlegel se trata de un procedimiento propenso a desesperar a lingüistas e historiadores de las ideas si se toma en cuenta la manera cómo la lógica del pensamiento vivo adopta el procedimiento propio de la lógica de un saber simbólico. Un saber cuya meta se encuentra subordinada al concepto de verdad conflictiva, una verdad movediza y contingente, cuyo punto de partida es la certeza de un origen desconocido, mismo al que habrá de internarse todo saber después de haber alcanzado la certeza del conocimiento. Novalis, conciente de las dificultades de este simbolismo, trata de describir el intrincado proceso del conocimiento propio de una lógica de la incertidumbre:

«Lo desconocido, misterioso, es el resultado y el comienzo de todo. (Nosotros sólo conocemos en realidad lo que se conoce a sí mismo.) Consecuencias de ello. Lo que no se deja concebir está en una situación imperfecta (Naturaleza) –debe hacerse poco a poco concebible. El concepto o el conocimiento es la prosa –lo

¹⁵⁵ Ibid. p. 26.

¹⁵⁶ Ibid., p. 27.

*indiferente. A ambos lados hay un más y un menos. El conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento».*¹⁵⁷

El conocimiento adopta a la prosa como modo de expresión, en tanto ésta deja patente la experiencia de aquello que el sujeto logra extraer de lo radicalmente diferente por desconocido y misterioso. La prosa alude a lo explícito (exotérico) superando la ambigüedad de lo misterioso (esotérico) de manera que para Novalis «la filosofía es la prosa [...] lo útil es prosaico *per se*»¹⁵⁸ Del mismo modo para Schelling la prosa representa un orden del discurso propicio para fomentar la claridad y el entendimiento «la prosa en general es el lenguaje del que el entendimiento ha tomado posesión y ha formado según sus fines.»¹⁵⁹ El conocimiento no puede ser sino *indiferencia* —entendida ésta como lo no-diferente— ya que sólo podemos conocer aquello que se conoce a sí mismo —en todos los casos lo que se conoce a sí mismo no es lo diferente: conocer lo diferente, lo que impone su alteridad radical supondría dejar de ser uno mismo—. Sin embargo lo desconocido debe concebirse en la medida de lo posible, debe concretarse en conocimientos. Al conocer, el sujeto aporta forma a lo informe, se enfrenta al caos de las *diferencias*: escribe la prosa del mundo. Es así como el lenguaje se encuentra inextricablemente unido a la lógica y a la gramática aportada por lo simbólico. Tal es el caso de la concepción lingüística de Schelling, para quien el lenguaje es un arte universal presente en todo lo que atañe al hombre, y al mismo tiempo, es el medio a través del cual la creatividad encuentra su más plena

¹⁵⁷ Novalis, *La Cristiandad o Europa - Fragmentos* (Tr. M. Truyol Wintrich), IEP, Madrid, 1977. p. 123s. El énfasis es mío.

¹⁵⁸ Op. cit., *La Cristiandad o Europa - Fragmentos*, p. 123s.

¹⁵⁹ F. Schelling, *Filosofía del arte* (Tr. V. López- Domínguez), Tecnos, Madrid, p. 368.

satisfacción orgánica. Schelling echa mano del mismo acervo conceptual aportado por Herder y recuperado por Friedrich Schlegel y Novalis. En este caso el énfasis se pone en la universalidad lingüística: en el interior de la estructura del lenguaje, lo individual se encuentra determinado por el todo, de manera que no es posible una forma única o un discurso singular que no aluda simultáneamente a la totalidad. Schelling reconoce la pluralidad de lenguajes y de universos lingüísticos conformados bajo su propia interrelación entre las partes y el todo. Esta pluralidad no supone la dispersión y la consecuente relatividad del sentido merced a que todas las lenguas son expresión íntima de la razón y comparten entre sí una multiplicidad de particularidades:

«El lenguaje considerado absolutamente o en sí es uno solo, así como la razón sólo es una, pero, igual que de la identidad absoluta salen las distintas cosas, también de esta unidad salen las distintas lenguas, cada una de las cuales es en sí un universo absolutamente separado de los otros y, a pesar de ello, todas son *esencialmente* una, no sólo según expresión interna de la razón sino también en lo que se refiere a los elementos, que en todas las lenguas son los mismos exceptuando unos pocos matices.»¹⁶⁰

La universalidad del lenguaje y su vínculo con la razón adquieren pleno significado en el simbolismo. La identidad absoluta se expresa inmejorablemente a través de las designaciones del lenguaje. En ellas lo sensible y lo no sensible son una misma cosa «lo más a la mano se hace signo para lo más espiritual. Todo se hace imagen de todo y precisamente por eso el lenguaje mismo se convierte en símbolo de la identidad de todas las cosas.»¹⁶¹ El lenguaje como símbolo consiste en una afirmación infinita la cual «pronunciada de modo viviente es el símbolo

¹⁶⁰ Op. cit., *Filosofía del arte*, p. 171s.

¹⁶¹ Ídem.

supremo del caos que se encuentra de una manera eterna en el conocer absoluto.»¹⁶² El caos se encuentra directamente relacionado a la concepción del lenguaje de Schelling en tanto depende de este desorden originario e infinito que la presencia del hombre cobre pleno sentido. El hombre muestra su libre voluntad y los alcances de ésta sobreponiéndose al caos, asignando sentido al mundo, dando forma a lo informe; haciéndose de lo que está a la mano, decide internarse en el espeso bosque de signos de la prosa del mundo. Las producciones poéticas intervienen en este proceso constitutivo del mundo con determinación, tal como lo expresa Schelling: «el lenguaje en sí mismo es el caos con que la poesía debe formar los cuerpos de sus ideas. Pero como cualquier otra obra de arte, la obra poética debe ser algo absoluto en lo particular, un universo, un cuerpo físico.»¹⁶³ La poesía y la obra de arte en general, representan una especie de cuerpo físico separado del resto del lenguaje en tanto constituyen una totalidad «que tiene su tiempo y su fuerza motriz en sí misma»,¹⁶⁴ motivo por el cual carecen de toda finalidad fuera de su ámbito universal particular.

La importancia del poeta, la nobleza de su actividad, radica en traer al mundo esa otra temporalidad intacta y originaria instaurada por el símbolo. La fuerza del poeta, su *magnetismo*, logran romper el orden mundano del día a día donde la palabra se desgasta en el uso convencional de lo cotidiano. El lenguaje de los poetas, tal como Novalis lo afirma, representa la revelación de otra temporalidad histórico-poética habilitadora de los mitos sustraídos de la rigurosa exégesis del caos simbólico del lenguaje: «son los poetas, aquellos extraños caminantes que pasan de vez en cuando por nuestras casas y que renuevan el

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ Ibid., p. 365.

¹⁶⁴ Ibid., p. 367.

misterio antiguo y venerable de la Humanidad y de sus primeros dioses.»¹⁶⁵ La ciencia del símbolo habilita al mito en tanto éste despliega en la representación de lo lingüístico el relato histórico comprimido en el símbolo y lo pone en acción. El símbolo transforma la idea en imagen haciéndola completamente sensible y presentándola sin restos; la convierte totalmente en intuición, por ello «lo momentáneo, lo total, lo insondable del origen y la necesidad son los rasgos característicos fundamentales del símbolo.»¹⁶⁶ El símbolo al entrelazarse con la materia, hundido en ella, logra trasponer su consistencia empírica y entrega una significación de alcance universal; une la forma material de la cosa con la subyacente dimensión del espíritu que funda la existencia y el sentido. En cambio en el mito y la alegoría representan esencialmente un relato sucesivo. Los mitos más antiguos no son sino exposiciones narrativas de símbolos complejos: «símbolos expresos».¹⁶⁷ Para ellos se precisa una comprensión razonada de su sentido; mito y alegoría representan una instancia reflexiva del símbolo (constituyen una simbolización de segundo grado), en tanto lo propiamente alegórico y lo mitológico convierten la imagen y la forma en signo de algún rasgo moral o una fuerza natural.

El romanticismo filosófico cobra conciencia sobre todo del valor histórico del mito destacando, por una parte, su importancia en el arte de los antiguos griegos, y por otra, su veracidad reflexiva, en tanto los mitos revelan un tipo de *mentalidad* cuyo referente es la creencia popular según la cual la poesía es, como lo afirma Friedrich Schlegel, un don, una revelación divina; y el poeta un *sacerdote sagrado*, portavoz de los dioses en tanto que «la fuente de toda cultura y también de toda doctrina y ciencia de los griegos fue el mito. *La poesía fue la más antigua y la*

¹⁶⁵ Novalis, *Himnos de la noche – Enrique de Ofterdingen* (Tr. E Batjau), RBA, Barcelona, 1999, p. 114.

¹⁶⁶ M. Frank, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la Nueva Mitología* (Tr. A González), Akal, Madrid, 2004, p. 35.

¹⁶⁷ Ídem.

única maestra del pueblo antes de que surgiera la elocuencia.»¹⁶⁸ En efecto, la poesía fue en otro tiempo la maestra de la humanidad y su saber un saber simbólico expresado por medio de la materia del mito en el arte. Schelling da un paso más respecto al papel que el mito tendrá en la nueva configuración de las ciencias y los saberes; en su *Sistema del idealismo trascendental* observa cómo únicamente el arte logra *objetivar* con validez universal aquello que para el filósofo sólo puede aprehenderse por medio de representaciones; es decir, sólo puede hacerse concebible subjetivamente. Ante esto, nos dice Schelling, es de *esperar*, puesto que el pensamiento filosófico «ha nacido y ha sido alimentado por la poesía durante la infancia de la ciencia»¹⁶⁹, que todas las ciencias vuelvan a ser conducidas por la poesía; entonces, el destino de las ciencias depende del retorno a su fuente originaria y para ello es preciso reconocer antes la función asignada en este momento al mito:

*«Y cuál será el miembro intermedio de este retorno de la ciencia a la poesía no es difícil decirlo en general, puesto que tal miembro intermedio ha existido en la mitología antes de que hubiera ocurrido esta división que ahora aparece irresoluble. Pero cómo puede nacer una nueva mitología que no sea invención de un poeta particular sino de una nueva generación que sólo represente por así decirlo, un único poeta, es un problema cuya solución puede esperarse únicamente de los destinos futuros del mundo y del curso posterior de la historia.»*¹⁷⁰

El retorno de la ciencia a la poesía depende del nacimiento y la materialidad aportada por la nueva mitología. Para tal retorno se precisa de una ciencia del

¹⁶⁸ F. Schlegel, *Sobre el estudio de la filosofía griega* (Tr. B. Raposo), Akal, Madrid, 1996, p. 142. El énfasis es mío.

¹⁶⁹ Op. cit., *Sistema del idealismo trascendental*, p. 426

¹⁷⁰ Ídem. El énfasis es mío.

símbolo en tanto que «la mitología no es sino el universo en un ropaje superior, en su figura absoluta, el verdadero universo en sí, imagen de la vida y del portentoso caos de la imaginación divina, incluso ya poesía en sí y, a la vez materia y elemento de la poesía.»¹⁷¹ La mitología representa un suelo fértil para cultivar los productos del arte. Las creaciones artísticas, merced a su vínculo con la naturaleza, comparten la misma realidad e incluso una realidad superior respecto a la realidad de la naturaleza: «Así como la filosofía configura la materia, y el arte, en el sentido más estricto, configura la forma, la mitología es la poesía absoluta, por así decirlo, la poesía en conjunto. Es la materia eterna de la que surgen tan maravillosas, tan diversamente todas las formas.»¹⁷² No obstante la alternativa materializada en la mitología y el arte, impera una escisión irresoluble en el conocimiento y la historia. La modernidad debe producir su propia mitología, una mitología creada no a través del genio de un poeta particular, sino resultado del genio del pueblo. La idea de una nueva mitología, una mitología de cuño moderno, ha quedado expuesta en varios documentos programáticos del romanticismo filosófico. De estos escritos sin duda *El primer programa de un sistema del idealismo alemán*¹⁷³ (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*), representa el más sugestivo dada la dificultad que impone para su interpretación y lo que ahí se plantea como tarea para la filosofía del futuro. Tal como lo anuncia el título asignado por Franz Rosenzweig¹⁷⁴ nos encontramos ante un texto proyectivo donde se congregan las aspiraciones filosóficas de juventud de Hölderlin, Hegel y Schelling. Se trata de un fragmento de página encontrado en los legajos del archivo de Hegel pero cuya

¹⁷¹ Op. cit., *Filosofía del arte*, p. 68.

¹⁷² Ibid. p. 69.

¹⁷³ G. W. F. Hegel, «El primer programa de un sistema del idealismo alemán», *Escritos de juventud* (Tr. J. M. Ripalda), FCE, México, 1998, p. 219s. En adelante citaremos esta traducción.

¹⁷⁴ Cf. Franz Rosenzweig, «Zweistromland, kleinere Schriften zu Glauben und Denken», *Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften III*, Martinus Nijhoff, 1984. Véase también: VV. AA., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Stuttgart, 1984.

autoría es dudosa, lo que ha dado lugar a una extensa e inconclusa discusión con el objeto de aclarar el contexto de su composición y la paternidad de las ideas expuestas en el documento. Lo poco comprobable, sin temor a equívocos, es la caligrafía del autor de *La fenomenología del espíritu* aunque seguramente en su redacción intervinieron los tres amigos del *Stift* de Tubinga.¹⁷⁵ Sin negar la atracción invocada por el tema, resulta pernicioso diferenciar las ideas de cada pensador. Así pues el *Systemprogramm* logra aglutinar el espíritu de días aciagos en los cuales impera el entusiasmo irradiado por la Revolución Francesa. El entusiasmo, aunado a la audacia con la que se expresan las ideas, deja entrever, utópicamente, una nueva época de la humanidad la cual encausaría la *reconciliación* entre razón e historia. En este sentido el *Systemprogramm* dista de ser un mero testimonio nostálgico del fracaso de la Revolución Francesa; más bien es un *documento* que *esboza* la tarea filosófica del futuro: la rehabilitación de la ciencia y la religión; la revitalización de la razón histórica y la filosofía estética cuya labor no es posible sin una restauración aún más radical en tanto su sentido se encuentra en la configuración de una *Imagen* del cosmos; una *Imagen* donde la mitología tendría que renacer, tal como lo sentencia Novalis en sus *Himnos de la Noche*.¹⁷⁶ Este ideal impulsa al pensamiento romántico a emprender la búsqueda de una materia aportadora de soporte para la consecución de una *nueva racionalidad*; racionalidad necesariamente distinta a la razón teórica kantiana, cuya naciente intención sería

¹⁷⁵ El primer intento de Schelling para justificar una nueva mitología es anterior incluso a su estancia en el seminario de Tubinga; en 1793 con apenas 18 años Schelling redacta *Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo*, texto en el que trata de justificar una *Filosofía mítica*. Cf. F. W. J. Schelling, *Experiencia e historia. Escritos de juventud*, (Tr. J. L. Villacañas), Tecnos, Madrid, 1990. Sobre el contexto histórico de este escrito Cf. F. G. Nauen, *Revolution, idealism and human freedom: Schelling, Hölderlin, and Hegel and the crisis of early german idealism*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1971.

¹⁷⁶ Novalis escribe: *¿Qué haremos, pues, en este mundo, / llenos de amor y de fidelidad? / [...] Quien amó con piedad el mundo pasado/ no sabrá ya que hacer en este mundo / [...] los tiempos en que el hombre conocía / el rostro y la mano de su padre; / en que algunos, sencillos y profundos / conservaban la impronta de la Imagen*. Novalis, *Los himnos de la noche* (Tr. E. Barjau), RBA, Barcelona, 2003, p. 15.

fundar la *nueva mitología* pero no una mitología de cualquier signo, sino una «mitología de la razón» (*Mythologie der Vernunft*) como fórmula para instaurar por fin una racionalidad que logre vincular a los hombres con la realidad histórica y natural. Esta novedosa idea de la razón es ininteligible en tanto no se atiendan las diferentes ideas de su particular constelación. Para ello dividiremos lo expuesto en el texto en dos grupos temáticos de ideas con la finalidad de aclarar su funcionamiento y lo aportado por éstas a la poética del romanticismo filosófico.

En primer lugar el *Systemprogramm* expresa la determinación de transformar radicalmente la subjetividad humana a partir de la idea fichteana consagrada a *representar el Yo como un ser absolutamente libre*. Al mismo tiempo esta idea significa el punto de partida a través del cual cobra sentido una nueva constitución del conocimiento más allá de la relación sujeto-objeto. Se trata de sortear la escisión del mundo y culminar la obra comenzada por Kant, ya que el proyecto idealista aspira a la *síntesis* de la unidad, donde la «física moderna pueda satisfacer el espíritu creador», así como, en el ámbito humano, se precisa establecer los principios críticos para una ciencia histórica cuya finalidad será evidenciar «toda la miserable obra humana». Sólo a partir de una reformulación a tal punto radical de las ciencias de la naturaleza y del hombre, tiene sentido la inquietante cuestión subyacente desde el primer momento: «¿Cómo tiene que estar constituido el mundo para un ser moral?» Esta cuestión, en principio dirigida a la física, deriva en una crítica al Estado: «Con la idea de la humanidad delante quiero mostrar que no existe una idea del Estado, puesto que el Estado es algo mecánico, así como no existe tampoco una idea de una máquina. Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea.»

El otro grupo de planteamientos del *Systemprogramm* puede interpretarse como la voluntad de sintetizar un nuevo sistema del pensamiento a partir de un *ideal estético*: «la idea que unifica todas las otras es la idea de belleza». En este caso

el acto supremo de la razón que abarca todas las ideas es un acto estético, y la filosofía será la encargada de legislar esta *razón estética* en la búsqueda de su fuente original. Satisfacer tal empeño implica volver al origen, a la unidad perdida presente de lo Absoluto. El filósofo, para construir el sistema sintético del arte no sólo «tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta», también tiene que recurrir al impulso poético-productivo más original para hacer de la filosofía una *filosofía mitológica* y con esto «transformar a los filósofos en filósofos sensibles». Después de este sinuoso proceso «reinará la unidad perpetua» y cobrará pleno sentido la existencia de una nueva mitología cuyo contenido expresivo corresponda al aportado por una *mitología de la razón*.

El papel de la poesía dentro del complejo conglomerado de ideas descrito en el *Systemprogramm* puede observarse concretamente en un par de pasajes que concentran el significado y los efectos de su actividad productiva. La primera referencia compete a una *restitución* de la poesía a su sitio original dentro del sistema. Esto coincide claramente con el reconocimiento de Friedrich Schlegel de la poesía como guía y maestra de la humanidad; en tanto que en el *Systemprogramm* se afirma «la poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*; porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes.» De esta manera la poesía queda instaurada como acción productora originaria, *poíesis*, órgano original de las ideas, elevado sobre todas las divisiones del conocimiento; órgano hacia el cual el poeta dirige toda su actividad a través de un ejercicio de contemplación introspectiva como el descrito por Hölderlin con la clarividencia característica de sus palabras:

«Ideas son de aquel común Espíritu
que serenamente se cumple

dentro del alma del Poeta»¹⁷⁷

Las ideas como patrimonio de la comunidad, permanecen resguardadas dentro del alma del poeta quien como un hábil artesano, trabaja con ellas y logra, serenamente, comunicarlas a su pueblo incluso en los momentos de *penuria* cuando lo mejor sería no proferir palabra alguna. En la particular clarividencia del poeta radica su capacidad evocativa y *provocadora*. Esto nos arroja al otro pasaje del *Systemprogramm* que aclara la posición de la poética, en este caso, como impulso auténticamente vinculante a través de una reconfiguración radical del *logos*: «hablaré aquí primero de una idea que, en cuanto yo sé, no se le ocurrió aún a nadie: tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la *razón*.» La nueva mitología, implantada como alternativa de conocimiento desde el pensamiento de Herder, no debe conformarse con aportar un referente material y una razón vinculante. Si a la mitología se le exige estar al servicio de las ideas es justamente porque representa su materialización. La función asignada a la mitología en el *Systemprogramm* incide directamente en la reconstitución del *logos*. Si la mitología logra congrega todas las fuerzas productivas y transformadoras de la poesía, igualmente tendrá que ser el vínculo intermediario entre la ciencia y la poesía. La división más evidente, por tradicional, entre mito y razón es superada de momento, en tanto la *mitología de la razón* supone dejar atrás toda escisión del conocimiento. Esta superación no debe interpretarse como la pérdida de los privilegios aportados por la razón ilustrada: «mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas, carecerán de interés para el pueblo y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse

¹⁷⁷ F. Hölderlin, «Como en el día de fiesta» en *Himnos tardíos. Otros poemas* (Tr. N. Silvetti Paz), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1961, p. 31.

de ella.» El estado óptimo de la *nueva mitología* depende de su capacidad para asimilar la potencia de la razón. La mitología de la razón no implica el regreso a la superstición o una *retracción post-ilustrada* (si acaso tal oxímoron aportase alguna ininteligibilidad). Mientras *la mitología no sea racional*, la filosofía debe desconfiar de la mitología. En ningún caso se trata de rehabilitar el contenido supersticioso de los mitos antiguos, sino su función simbólica vinculante; un objetivo compartido y suscrito claramente por Friedrich Schlegel:

«[La nueva mitología] vendrá a nosotros por una vía del todo opuesta a la de la antigua, que fue en todo la primera flor de la joven fantasía, adhiriéndose e informándose inmediatamente a lo más cercano y vivo del mundo sensible. La nueva mitología debe, por el contrario, llegar a formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu; debe de ser la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras, *un nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas.*»¹⁷⁸

La *crisis del logos* es el efecto más acuciante del conflicto entre la mitología de la razón, sustentada en la poesía como guía orientadora, y la razón teórica, ceñida a las estructuras de un pensamiento *lógico-analítico*. En este caso una razón analítica abandonada a sí misma en tanto ha destruido todos los *residuos* míticos; *residuos* que efectivamente han perdido legitimidad y que, ante el proceso *purificador* de la razón, el lugar antes ocupado por los antiguos mitos queda vacío. Se trata de una racionalidad eficiente si tomamos en cuenta el éxito obtenido al llevar a cabo su misión emancipadora y al superar la antigua cosmovisión mitológica. Sin embargo desde el punto de vista teórico queda en evidencia la incapacidad de la razón

¹⁷⁸ F. Schlegel, «Discurso sobre la mitología» en *Poesía y filosofía* (Tr. D. Sánchez Meca y A. Rábade), Alianza, Madrid, 1994, p. 118. El énfasis es mío.

analítica y de su lógica para fundamentarse con sus propios medios. Por este motivo, escribe Manfred Frank, «la crisis del “logos” nos deja adivinar el interés que pudo tener el romanticismo alemán en fortalecer el papel de la poesía. En efecto, la poesía resulta muy apropiada para compensar el déficit de legitimación de la razón analítica, por muy desmesurada que nos parezca semejante pretensión hoy día.»¹⁷⁹ Una idea desmesurada sólo en apariencia y en la medida que exige la comprensión de una razón orientada en la poesía. Esto es, la mitología de la razón reconoce que la función legitimadora del mito consiste en llevar a cabo una síntesis, integrando lo múltiple, contingente y disperso bajo una idea totalizadora, donde adquiere sentido lo que acaece en concreto. El *discurso mítico* en cuanto proceder sintético, a la contra del logos analítico, determina un pensamiento a través de esquemas a priori, los cuales salvan la contingencia del acaecer mediante principios de síntesis pertenecientes a la imaginación simbólica. En la medida en que tal proceder sintético aporta una totalidad de sentido, el mito actúa como vínculo social de la comunidad.¹⁸⁰ De manera similar al rito, y en ciertas ocasiones en conjunción con él, el mito aporta la conciencia de pertenecer a una comunidad ética mediante la participación de un mismo patrimonio simbólico.

La mitología, merced a este proceso simbólico, tiene como propósito colmar al mundo de sentido. Schelling en su *Filosofía del arte* expresa claramente esta intención cuando reconoce el carácter de la verdadera mitología en «la universalidad y la infinitud.»¹⁸¹ Lo que implica una nueva valoración de la temporalidad pues el *mundo arquetípico*, del cual el mito es la representación inmediata, no sólo debe representar lo presente o lo pasado, sino también debe comprender el futuro; debe de adaptarse o *adecuarse* con anterioridad, como por

¹⁷⁹ Op. cit., *El dios venidero*, p. 196.

¹⁸⁰ Cf. P. Cerezo Galán, «El claro del mundo: del logos al mito» en VV. AA., *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito*, Cuadernos de Seminario Público, Fundación Juan March, Madrid, 1997.

¹⁸¹ Op. cit., *Filosofía del arte*, p. 79.

una «anticipación profética» a circunstancias futuras e infinitos desarrollos del tiempo, «esta infinitud debe expresarse en oposición al entendimiento: ningún entendimiento es capaz de desarrollarla completamente; en ella reside una posibilidad infinita de establecer relaciones siempre nuevas.»¹⁸² El simbolismo expuesto por Schelling puede representarse del mismo modo a través del *infinito poema que guarda los gérmenes de todos los demás poemas* de Friedrich Schlegel. Una totalidad infinita cuyas representaciones logran materializarse en la temporalidad real y finita de cada época determinada. Para Schelling esta manifestación del arte es conflictiva en tanto muestra una contradicción en la temporalidad expresada a través del tiempo materializado por la propia obra de arte:

«Así como el arte es en sí eterno y necesario, del mismo modo tampoco hay ningún azar en su manifestación temporal sino necesidad absoluta. También en este sentido es objeto de un posible saber, y los elementos de esa construcción están dados por las contradicciones que muestra el arte en su manifestación temporal.»¹⁸³

¿En qué consisten los opuestos que el arte muestra en su manifestación temporal?

La oposición más evidente y general es la que el propio Schelling expone implícitamente en este pasaje: la manifestación temporal del arte es una necesidad absoluta que se ofrece como objeto de conocimiento posible, expresado en la escisión entre Época Antigua y Moderna: «esta contradicción universal y formal que atraviesa todas las ramas del arte es la del arte antiguo y moderno.»¹⁸⁴ Tal

¹⁸² Íbid. Schelling define con las mismas palabras a la imaginación: «la posibilidad infinita de establecer relaciones siempre nuevas.» Cf. También p. 42.

¹⁸³ Íbid., p. 21. El énfasis es mío.

¹⁸⁴ Idem.

escisión se muestra con toda su potencia ontológica-temporal en los dominios del símbolo, donde se pone en juego lo que Schelling ha llamado la contradicción entre lo *consciente* y lo *no consciente* que, en el actuar libre, pone en movimiento al impulso artístico. Para Schelling sólo el arte puede satisfacer nuestra aspiración infinita y resolver nuestra última y extrema contradicción. Es preciso recordar aquí, cómo la utopía estética expuesta en el *Systemprogramm* ya proponía como uno de sus objetivos retomar «la idea que unifica a todas las otras, la idea de la belleza, tomando la palabra en su sentido platónico superior.» Y es que la peculiar lectura que en este momento se elabora de Platón y del neoplatonismo, influye en toda la cosmovisión romántica, donde lo sensible y la naturaleza, emergen como un estrato de representaciones estético-simbólicas que establecen un vínculo entre el hombre, la naturaleza y la totalidad del mundo (*Anima Mundi*).¹⁸⁵ En pocas palabras puede sintetizarse este complicado proceso cuando comprendemos cómo el símbolo logra conectar lo más diverso convirtiéndolo en una impresión unitaria y conjunta. El lenguaje alinea cosas individuales llevándolas siempre a la conciencia de manera fragmentaria, lo que, para captarlo de forma general, ha de presentarse necesariamente con una mirada del alma.

Resulta comprensible a partir de esta cosmovisión por qué para Schelling la idea, como manifestación temporal del arte, se representa, ya simbólicamente, ya en la realidad, como mitología. Una *imagen simbólica* que se manifiesta temporalmente y que constituye, por así decirlo, el *conjunto del tiempo* en la medida que consigue reunir la división entre un *antes* y un *después*. De esta *sutura* depende el carácter profético del símbolo mitológico. El símbolo logra captar otra temporalidad más allá de la temporalidad objetiva captada por la *idea pura* y la

¹⁸⁵ Cf. R. Argullol, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1999, p. 24ss. En relación a la influencia del neoplatonismo renacentista en el romanticismo Cf. A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*. (Tr. M. Monteforte), FCE, México, 1954.

materializa, actualizándola, en un *presente* mítico-simbólico; esto es, el mito no niega el tiempo físico del ahora en el cual se encuentra implantado y que muchas veces, como lo suscribe Schelling, deja en evidencia la escisión de la historicidad, en este caso, entre la edad antigua y la moderna. Ante esto, el tiempo de las *ideas puras* supera la inmanencia y aporta un orden con respecto al *ideal* como fundamento de todos los presentes. Pero el fundamento aportado por la idea no hace sino volver infinita la representación de los presentes, lo que significa una insuficiencia en su fundamento en tanto éste no deja de ser relativo a aquello que funda y toma prestados los caracteres de lo fundado intentando sustentarse en ellos. A diferencia de la idea pura, el mito-simbólico permanece instaurado en un *presente material* lo cual le permite apresar algo del tiempo que escapa al contenido empírico de la temporalidad definida por un orden formal vacío; de esta manera, la imagen del mito-simbólico encuentra correspondencia con la *imagen de una acción*; con un relato cuya evocación implica acercarnos a esa otra temporalidad atrapada expresamente por el mito.

En efecto, el saber simbólico trata de concebir una racionalidad diferente, cuya capacidad de conocimiento de lo real no se encuentra determinada por su grado de correspondencia o *adequatio* respecto al conocimiento ordinario de los hechos. Lo extraordinario de este proceso radica en percibir cómo el saber simbólico se fundamenta apoyándose en un *a priori* en tanto reconoce la capacidad profética del símbolo que, como se ha dicho, manifiesta temporalmente el *conjunto del tiempo* en tanto reúne un *antes* y un *después*. El símbolo representa la sutura del tiempo. El apriorismo del símbolo radica en su capacidad de anticipación a circunstancias futuras en oposición al entendimiento. La comprensión y el *reconocimiento* de esta simbología, cuya manifestación es fragmentaria e inconclusa, puede ser posible a través del genio artístico y de la imaginación productora. En

ello radica la importancia de la *poética especulativa* construida por el primer romanticismo filosófico. Una teoría que reconoce el conflicto de la simbología expresado más allá del orden discursivo y normativo imperante en determinada circunstancia histórica. Esto es, reconoce el conflicto latente de una temporalidad orgánica e inagotable, inherente a las imágenes simbólicas y mitológicas *traídas* por el poeta; imágenes procedentes de una temporalidad anterior a todo formalismo. No es casual que los griegos hayan designado *Mnemosyne*, Memoria, a la madre de las musas en alusión directa al *recuerdo* de lo que es preciso poetizar. Un elemento mítico que tampoco puede ser casual en la cosmovisión de Novalis: «las fuerzas superiores que laten en nosotros, y que como genios realizan un día nuestra voluntad, son ahora las musas que en esta penosa vida nos recrean con dulces recuerdos.»¹⁸⁶ El tiempo de la memoria no coincide con el tiempo entendido a la manera kantiana, como un *a priori* de la sensibilidad: marco donde la materia sensible se formaliza espacio-temporalmente. Frente a tal noción del tiempo, cuya pretensión es la medida objetiva de las cosas, Schelling y el primer romanticismo filosófico nos hablan de una dimensión *orgánica* de la temporalidad; un tiempo primordial, rítmico, *configurador de la identidad en la diferencia*, ligada al carácter orgánico que puede, incluso, sufrir regresiones o perecer. La poesía como arte discursivo establece relación directa con la música. A través de esta relación puede entenderse cómo el discurso poético y el musical se mueven con libertad e instauran un orden temporal en sí mismo, subordinado a su propia legalidad, a su propio ritmo original en tanto logra captar algo de lo otro en sí mismo, tal como lo expresa Schelling: «*el ritmo, en general, es la configuración de la identidad en la diferencia; por tanto, encierra en sí cambio, pero un cambio ordenado por la propia actividad, subordinado a la identidad de aquello con lo que se encuentra.*»¹⁸⁷

¹⁸⁶ Op. cit., *Fragmentos*, p. 85.

¹⁸⁷ Op. cit., *Filosofía del arte*, p. 366.

Un tiempo donado, instaurado por el poeta desde *otro* tiempo. La organicidad de este proceso lleva consigo su finitud: la memoria no es posible sin el olvido. El símbolo cobra sentido al *recordarnos* la existencia de una alteridad inabarcable, demasiado grande. Hay algo *demasiado grande* para el hombre que cobra sus propias dimensiones en la posibilidad de *reconocimiento* de lo olvidado. Por ello, para Schelling, la filosofía consiste en emprender una *dialéctica viva* constitutiva del propio hombre.¹⁸⁸ El desarrollo orgánico del tiempo es un elemento fundamental de la verdad del sistema y de su saber simbólico, en el cual «el movimiento es lo esencial de la ciencia, si se le quita este elemento vital moriría como los frutos separados del tronco vivo.»¹⁸⁹ Así, memoria y olvido son componentes de una ciencia de la sabiduría, donde el tiempo y la verdad se entretajan en una producción continua: *poiésis*. Con esto la ciencia deja de ser un sistema de proposiciones universales cuyo objetivo es resguardar una verdad eterna separada de su posición en el tiempo. Para el saber simbólico cada proposición sólo es verdadera en el tiempo de su desarrollo; la proposición, como un *fragmento*, logra captar el movimiento vivo que le da origen: un fragmento cuyo tiempo interior es ese otro tiempo, tiempo de la esencia inagotable trabajosamente perceptible a través del caos absoluto.

¹⁸⁸ Cf. F. Pérez-Borbujo, "Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a las edades del mundo de F. W. J. Schelling" en *Revista de filosofía*, vol. 31, N. 1., UCM, Madrid, 2006, p. 101ss.

¹⁸⁹ F. W. J. Schelling, citado por F. Pérez-Borbujo, *Ibid.*, p. 121.

B. CONCLUSIÓN

POSIBILIDAD DE LA FILOSOFÍA

Tendría que dismantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber, incendiar la biblioteca de las poéticas.

J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*

Si tuviéramos que especificar en pocas palabras en qué consiste la aportación filosófica más original y perdurable del primer romanticismo filosófico, tal aclaración necesariamente nos remitiría a la cuestión de la posibilidad del pensamiento filosófico: *¿es posible la filosofía?* La respuesta a tal interrogante seguramente dejaría perplejos a muchos: la filosofía sólo es posible en la medida que aceptamos cierta imposibilidad de hacer de ella un conocimiento fijo, un objeto de estudio identificado como saber estático. La filosofía es *relativamente* posible. Se sabe, se ha tenido noticia de ella, pero cuando emprendemos su búsqueda no encontramos señales claras que garanticen su existencia. No hay datos precisos o contrastables cuya correspondencia evite el desfallecimiento de nuestra *pretensión*. No hay señales para identificar a esa pasajera furtiva, para continuar la pesquisa de esa extraña compañera nómada. Incluso, en ocasiones, provocativamente, ella toma la iniciativa haciéndose presente cuando olvidamos su búsqueda.

Los románticos tratan de explicar este comportamiento, por otra parte nada extraordinario si tomamos en cuenta se trata de algo designado a través de un estado tan frágil y engañoso como es el *amor* a la sabiduría. Somos la medida de una pretensión: voluntad y *carácter*. Algo en el fondo de nosotros mismo nos cuestiona radicalmente y cuestiona los límites de la subjetividad (una morada laboriosamente construida) arrojándonos a la intemperie, fuera de nosotros mismos: *filosofar es acariciar*. Adquirir algún tipo de certeza sobre la posibilidad de la filosofía es algo tan complejo como saber algo objetivo y veraz de la poesía; ambas, filosofía y poesía, participan del mismo impulso *productivo*. Ambas nos remiten a la sensibilidad y la imaginación, *Einbildungskraft*, planteándonos aquella exigencia radical de *ser* sujetos productivos, de *hacer* imágenes de algo nunca antes visto, oído, sentido. Filosofía y poesía son posibles sólo a través de su perenne indefinición.

La filosofía es posible a pesar de la precariedad de sus *fundamentos* sobre los cuales se alcanza a identificar la totalidad de los efectos del *ethos* romántico: una libre determinación humana que evidencia la incapacidad de alcanzar y conocer lo absoluto. El hombre vive y perece, como sus obras, en la indeterminación del caos infinito. La potencia productiva del pensamiento sólo testimonia tal finitud; un estado de imperfección, que sin embargo, no impide la aspiración humana a la infinitud. Tal aspiración, como lo definía Novalis, es una *donación* sólo conocida negativamente: en la medida que el hombre explora sus capacidades productivas, ninguna de sus novedosas producciones, incluso ninguna acción, alcanza lo buscado. Ello garantiza la posibilidad de la infinita reflexión: toda filosofía es infinita. El *concepto mundano* de filosofía es un saber que otorga sentido al resto de las producciones del espectro del conocimiento. Sólo este concepto mundano es susceptible de aportar dignidad y *recibir* un valor absoluto. Sin duda nos ha sido *donada* tal posibilidad infinita de filosofar. La certeza de la infinitud de un saber

sólo limitado o condicionado por las capacidades y potencias productivas del hombre, por la fuerza asignada a sus ideas, por la veracidad y la originalidad de sus creaciones y descripciones, por la capacidad de dar una imagen certera a eso inaprensible a toda *teoría*, algo de ninguna manera posible de percibir, de *ver* directamente.

La *lengua* filosófica y poética establece una compleja relación en tanto la razón y la imaginación son una y la misma (una en lo ideal, la otra en lo real). Esta identidad entre lo racional y lo imaginario opera en detrimento del punto de vista unilateral del entendimiento. Si la razón es producto de la imaginación, es porque la esencia interna de lo absoluto, y por tanto, del saber originario, es una imagen: síntesis que *produce* unidad. Producción poética que uniforma sin uniformizar, guardando lo universal y lo particular en la impronta que produce. De ahí, en razón de esta particularidad, su vínculo esencial con una poética. La esencia interna del absoluto es una infinita *trans-formación* que se expande profusamente. Una *emanación* que atraviesa el mundo de los fenómenos a través de la razón y la imaginación. Por este motivo no será posible separar filosofía y poesía, *filosofema* y *poema*. Sólo será posible plantear cierto tipo de *traducción* de una a la otra. La posibilidad de la filosofía depende de su potencia poética: a toda nueva filosofía concierne dar un nuevo paso en la forma; *dar* una imagen a lo nunca antes visto. La posibilidad de la filosofía depende de su *originalidad poética*, de su capacidad provocativa, de ser *otra cosa* aún desconocida.

BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLOGRAFÍA PRINCIPAL:

HEGEL, G. W. F., *Diferencia entre los sistemas de Filosofía de Fichte y Schelling*, tr. M. C. Paredes Martín, Tecnos, Madrid, 1990.

— *Escritos de juventud*, tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998.

HÖLDELIN, F., *Hiperión*, tr. J. Munárriz, Hiperión, Madrid, 2000.

FICHTE, J. G., *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia*, tr. J. M. Quintana, Tecnos, Madrid, 1997.

— *Reseña de “Enesidemo”*, tr. V. López-Domínguez y J. Rivera de Rosales, Hiperión, Madrid, 1982.

KANT, I., *Crítica del juicio*, tr. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

— *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, tr. D. M. Granja, FCE-UNAM-UAM, México, 2004.

— *Filosofía de la historia*, tr. E. Ímaz, FCE, México, 1999.

— *Sobre el saber filosófico*, tr. J. Marías, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998.

— *Crítica de la razón pura*, tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.

— *Cómo orientarse en el pensamiento*, tr. C. Correas, Leviatán, Buenos Aires, 1982.

NOVALIS, *Himnos de la noche – Enrique de Ofterdingen*, tr. E. Batjau, RBA, Barcelona, 1999.

SCHELLING, F. W. J., *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, tr. V. Serrano, Abada, Madrid, 2006.

— *Filosofía del arte*, tr. V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 1999.

— *Sistema del idealismo trascendental*, tr. J. Rivera y V. López-Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988.

— *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, tr. E. Tabernig, Losada, Buenos Aires, 1965.

SCHLEGEL, F., *Sobre el estudio de la poesía griega*, tr. B. Raposo, Akal, Madrid, 1996.

— *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung, Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967.

A. 1. ANTOLOGÍAS Y EDICIONES CRÍTICAS (SOBRE ROMANTICISMO ALEMÁN)

A. 1. 1. ANTOLOGÍAS MONOGRÁFICAS:

HERDER, J. G., *Obra selecta*, tr. P. Ribas, Taurus, Madrid, 1982.

HÖLDERLIN, F., *Antología poética*, tr. F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2006.

— *Ensayos*, tr. F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1976.

— *Himnos tardíos. Otros poemas*, tr. N. Silvetti Paz, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1961.

GOETHE, J. W., *Obras completas*, T. II, tr. R. Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1991.

SCHELLING, F. W. J., *Experiencia e historia. Escritos de juventud*, tr. J. L. Villacañas, Tecnos, Madrid, 1990.

SCHILLER, F., *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr. J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona, 1990.

SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, tr. D. Sánchez Meca y A. Rábade, Alianza editorial, Madrid, 1994.

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

- *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, tr. J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.
- *Fragmentos*, tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvltvra, México, 1943.

A. 1. 2. ANTOLOGÍAS TEMÁTICAS:

- HERNÁNDEZ-PACHECO, J., *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire*, Seuil, Paris, 1989.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V., *Fichte*, Ediciones del Orto, Madrid, 1999.
- *Schelling*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.
- VV. AA. *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000.

B. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA (SOBRE ROMANTICISMO ALEMÁN):

- ARGULLOL, R., *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1999.
- BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. M. Monteforte, FCE, México, 1954.
- BEHLER, E., *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin, New York, 1992.
- *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992.
- 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, tr. A. Brotóns, Abada, Madrid, 2006.
- *La metafísica de la juventud*, tr. L. Martínez, Paidós, Barcelona, 1993, p. 142.

- BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, tr. Silvina Marí, Taurus, Madrid, 2000.
- *El fuste torcido de la humanidad*, tr. J. M. Álvarez, Península, Barcelona, 1998.
- D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, tr. J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.
- DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, tr. M. García, Tecnos, Madrid, 1992.
- DE MAN, P., *La ideología estética*, tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- *La resistencia a la teoría*, tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.
- DUQUE, F., *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998.
- ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.
- FORMIGARI, L., *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, tr. A. Pano, Ediciones del Serval, Barcelona 2007.
- FRANK, M., *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, tr. A. González, Akal, Madrid, 2004.
- *El Dios verdadero*, tr. H. Cortés y A. Leyte, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- HEIDEGGER, M., *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, tr. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *Heidegger, la política del poema*, tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- NAUEN, F. G. *Revolution, idealism and human freedom: Schelling, Hölderlin, and Hegel and the crisis of early german idealism*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1971.
- SZONDI, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, tr. J. Chamorro, Abada, 2006.
- *Poética y filosofía de la historia II*, tr. J. L. Arantegui, Visor, Madrid, 2005.
- *Poética y filosofía de la historia I*, tr. F. L. Lisi, Visor, Madrid, 1992.
- TODOROV, T., *Teorías del símbolo*, tr. F. Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- VV. AA., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984.
- VV. AA. *Der Mensch der Romantik*, Magnus Verlag, Essen, 2004.

C. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura*, Obra completa, T. 11, tr. Alfredo Brotons, Akal, España, 2003.

ARENDT, H., *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, tr. C. Corral, Paidós, Barcelona, 2003.

— *Entre el pasado y el futuro*, tr. A. Poljak, Península, Barcelona 1996.

ARISTÓTELES, *Poética*, tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000.

— *Poética*, tr. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

— *Ética a Nicómaco*, tr. M. Araujo y J. Marías, CEC, Madrid, 1949.

BAUMGARTEN, A. G., *Esthétique*, tr. J.-Y. Pranchère, L'Herne, París, 1988.

— *La metafísica de la juventud*, tr. L. Martínez de Velazco, Paidós, Barcelona, 1993.

BLANCHOT, M., *El libro porvenir*, tr. C. de Peretti y E. Velasco, Trotta, Madrid, 2005.

BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, tr. M. Gras, Alianza, Madrid, 2005.

BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*, tr. P. Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003.

CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, tr. E. Ímaz, FCE, México, 2002.

COLLI, G., *El nacimiento de la filosofía*, tr. C. Manzano, Tusquets, Barcelona, 2005.

CREUZER, F., *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, tr. A. Brotóns, Barcelona, 1991.

CUESTA ABAD, J. M., *Teoría hermenéutica y literatura*, Visor, Madrid, 1991.

DELEUZE, G., *La filosofía crítica de Kant*, tr. M. A. Galmarini, Cátedra, Madrid, 1997.

- *Lógica del sentido*, tr. M. Morey, Paidós, Barcelona 1989.
- *Différance et répétition*, PUF, París, 1968.
- DERRIDA, J., *Memorias para Paul de Man*, tr. C. Gardini, Gedisa, Barcelona, 1989.
- DETIENNE, M., *La invención de la mitología*, tr. M. A. Galmarini, Península, Barcelona 1985.
- DILTHEY, W., *Hegel y el idealismo*, tr. E. Ímaz, FCE, 1956.
- DUCROT, O. y TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. E. Pezzoni, Siglo XXI, Argentina, 1974.
- DUQUE, F., *La humana piel de la palabra*, UACH-Jitanjáfora, Morelia, 1994.
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*, tr. G. Cano y J. Cano, Trotta, Madrid, 2006.
- ELIOT, T. S., *Crítica al crítico*, tr. M. Rivas Corral, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- FERRARIS, M., *Historia de la hermenéutica*, tr. A. Perea, Siglo XXI, México, 2002.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, tr. E. C. Frost, Siglo XXI, México, 1997.
- GADAMER, H-G., *Arte y verdad de la palabra*, tr. J. F. Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1998.
- *El inicio de la filosofía occidental*, tr. R. Alonso Díez M. C. Blanco, Paidós, Barcelona, 1995.
- *El problema de la conciencia histórica*, tr. A. D. Moratalla, Tecnos, Madrid, 1993.
- *Verdad y método I*, tr. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991.
- GIL VILLEGAS, F., *Los profetas y el mesías*, FCE-COLMEX, México, 1996.
- GRAVE, C., *Metafísica y tragedia*, Ediciones sin nombre / FFYL-UNAN, México, 2008.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989.
- *Observations on the “spiritual situation on the edge”*, Cambridge, Mass. Mitpress, 1984.
- HEGEL G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, tr. W. Roces, FCE, México, 2000.
- *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, tr. R. Valls Plana, Alianza, Madrid, 1999.

- *Lecciones sobre la estética*, tr. A. Brotóns, Akal, Madrid, España, 1989.
- HEIDEGGER, M., *Parménides*, tr. C. Másmela, Akal, Madrid, 2005.
- *Observaciones relativas al arte —la plástica— el espacio. El arte y el espacio*, tr. F. Duque, UPN, 2003.
- *Caminos de bosque*, tr. H. Cortés, A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000.
- *Carta sobre el humanismo*, tr. H. Cortés, A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000.
- *Kant y el problema de la metafísica*, tr. G. Ibscher, FCE, México, 1996.
- HÖFFE, O., *Immanuel Kant*, Herder, Barcelona, 1986
- JAMESON, F., *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, tr. H. Pons, Gedisa, Argentina, 2004.
- *Teoría de la postmodernidad*, tr. C. Montolio y R. Castillo, Trotta, Madrid, 1996.
- ISER, W., *Rutas de la interpretación*, tr. Ricardo Rubio, FCE, México, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *Poétique de l'histoire*, Galilée, Paris, 2002.
- *La poésie comme expérience*, Christian Boutgois, France, 1997.
- LLEDÓ, E., *La memoria del logos*, Taurus, Madrid, 1990.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, tr. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 2003.
- *Escritos sobre retórica*, tr. L. E: de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000.
- PARDO, J. L., *La metafísica*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- *La regla del juego*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2005.
- PAZ, O., *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 1999.
- PÉREZ-BORBUJO, F., *Schelling, el sistema de la libertad*, Herder, Barcelona, 2004.
- PLATÓN, *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*, tr. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, 1997.

— *Diálogos. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Volumen V, tr. M. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Camos y N.L. Cordero, Gredos, Madrid, 1988.

RICŒUR, P., *La memoria, la historia, el olvido*, tr. A. Neira, Trotta, Madrid, 2003.

— *La metáfora viva*, tr. A. Neira, Ediciones cristiandad, Madrid 2001.

ROVATTI, P. A., *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, tr. C. Catropi, Gedisa, Barcelona, 1999.

ROSENZWEIG, F., *Der Mensch und sein Werk*, Gesammelte Schriften III, Martinus Nijhoff, 1984.

SAFRANSKI, R., *Schiller o la invención del Idealismo alemán*, tr. R. Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006.

SZONDI, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, tr. J. Chamorro, Abada, 2006.

TRÍAS, E., *La filosofía y su sombra*, Destino, Barcelona, 1995.

YATES, F. A., *El arte de la memoria*, tr. I. Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1964.

VERNANT, J-P., *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, tr. J. D. López, Ariel, Barcelona, 1973.

VV. AA., *Historia de la teoría literaria I*, Gredos, Madrid, 1995.

VV. AA., *Historia de la literatura alemana*, tr. M. J. González y B. Balzer, Cátedra, Madrid, 1991.

VV. AA., *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum*, Ediciones Intemperie / Palinodia, Santiago de Chile, 2005.

VV. AA., *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito*, Cuadernos de Seminario Público, Fundación Juan March, Madrid, 1997.

ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 2004.

— *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid, 2007.

D. ARTÍCULOS DE REVISTAS

BEIERWALTES, W., *El neoplatonismo de Schelling*, **Anuario filosófico**, No. 33., Madrid, 2000.

FRANK, M., *Hölderlin y el primer romanticismo filosófico*, **Revista Sileno** 4, Madrid, 1998.

HERDER, J.G., *Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente*, tr. L. F. Segura, **Signos filosóficos**, UAM, No. 14, 2005, p. 103.

PÉREZ-BORBUJO, F., *Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a las edades del mundo de F. W. J. Schelling*, **Revista de filosofía**, vol. 31, N. 1, UCM, Madrid, 2006.

PORTALES, G., *Crisis, abismo y creación*, **Revista filosófica**, No. 25, Instituto de Filosofía-PUCV, Valparaíso, 2003.