

Traducción.

¿Qué es la Poesía? de Denis Thouard.

Alejandro González, Gabriel Adelio Saia, Pedro Tenner y Santiago Bellocq.

Cita:

Alejandro González, Gabriel Adelio Saia, Pedro Tenner y Santiago Bellocq (2019). *¿Qué es la Poesía? de Denis Thouard*. Traducción.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gabriel.a.saia/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ppmg/RSu>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Symploke

revista filosófica

ISSN 2468-9777

Revista nº 11, diciembre 2019



Handwritten signature

Integrantes de la Revista

Calomino, Hernán E. :: Director
 Gutiérrez, Alejandro M. :: Director
 Amaya, Matías :: Secretario Editorial
 Valle, Lucas :: Corrector
 Cruz, Gustavo :: Diseño de Tapa

La Revista

Comité científico

Abellón, Milton :: Dr. en Filosofía (UBA)
 Benvenuto, Rodrigo :: Lic. en Filosofía (UNSAM)
 Bertorello, Mario Adrián :: Dr. en Filosofía (UBA)
 Bieda, Esteban :: Dr. en Filosofía (UBA)
 Castello, Luis Ángel :: Dr. en Letras Clásicas (UBA)
 Cladakis, Maximiliano :: Dr. en Filosofía (UNSAM)
 Fernández, Jorge :: Dr. en Filosofía (USAL)
 Gardella Hueso, Mariana :: Dra. en Filosofía (UBA)
 Gianneschi, Horacio :: Lic. en Filosofía (UNPE - UNSAM)
 Inverso, Hernán :: Dr. en Filosofía (UBA)
 López, Cristina :: Dra. en Filosofía (USAL)
 Mársico, Claudia :: Dra. en Filosofía (UBA)
 Menniti, Martín :: Lic. en Filosofía (UNSAM)
 Pico Estrada, Paula :: Dra. en Filosofía (UBA)
 Ralón, Graciela :: Dra. en Filosofía (UBA)
 Tursi, Antonio :: Dr. en Filosofía (UBA)
 Vecchio, Ariel :: Lic. en Filosofía (UNSAM)

Consejo científico externo

Garrera-Tolbert, Nicolás :: Dr. en Filosofía (Universidad de Memphis)
 Malaspina, Ermmano :: Dr. en Filología (Università di Torino)
 Quijano, Antonio Ziri6n :: Dr. en Filosofía (UNAM)
 Rodríguez, Ramón :: Universidad Complutense de Madrid
 Rossetti, Livio :: (Università di Perugia)
 Vigo, Alejandro :: Dr. en Filosofía (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg)
 Walton, Roberto :: Dr. en Filosofía (UBA)

Revista Symploké
 ISSN: 2468-9777
hola@revistasymploke.com
www.revistasymploke.com
 Pacheco 2558
 CP 1431
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires
 Argentina

Índice

Las instituciones, lo político y la justicia en la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur. Roberto J. Walton	5 a 15
Fenomenología y hermenéutica desde Merleau-Ponty. Graciela Ralón de Walton	16 a 22
La parodia del tema trágico en el universo ficcional de W. Allen. Adrián Bertorello	23 a 27
Fenomenología de la música I. Santiago González Casares	28 a 39
“Lo esencial es la contingencia”. Ontología y literatura en <i>La náusea</i> . Maximiliano Cladakis	40 a 45
El mundo cultural: cuerpo, intersubjetividad y praxis. Edita Elizabeth Pérez Ruiz	46 a 52
Dos objeciones al proyecto fuerte de la IA. Alejandro Villamor Iglesias	53 a 59
Reaprendiendo a ver el mundo de manera inacabada. Jorge Schulz	60 a 66
Existencialismo y aborto. Santiago Bellocq	67 a 73
La originareidad y la historia. Matías E. Amaya	74 a 79
¿Pertenece la filosofía a un género distinto al de la literatura fantástica? Horacio A. Gianneschi	80 a 85

Las Sirenas de J. F. Cerquand. Laura Carolina Durán - Pedro Tenner	87 a 100
¿Qué es la Poesía? de Denis Thouard. Alejandro González - Gabriel Saia - Pedro Tenner - Santiago Bellocq - Matías Amaya	101 a 113
Reseña: <i>¿Por qué funciona el populismo?</i> Agustina Victoria Arrigorria	115 a 116
Reseña: <i>El enigma de Cleobulina.</i> Pamela Gimena Vázquez	117 a 118
Entrevista Luca Vanzago	120 a 126

¿Qué es la poesía?

Denis Thouard

Traducido en el marco del programa Interpres
de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).
Coordinador: Alejandro González. Participantes: Gabriel Saia,
Pedro Tenner, Santiago Bellocq, Matías Amaya.

Fecha de recepción: 25/10/2019

Fecha de aceptación: 11/12/2019

La tardía novela de Ludwig Tieck, *Muerte del poeta*, evoca al gran poeta portugués Camoens.¹ Ignorado en vida, rechazado por el ejército colonial que saqueaba las Indias, desapareció calumniado en el anonimato junto con su fiel servidor negro, Antonio. Asistió así desde las sombras a la caída del imperio colonial portugués de Indias, al mismo tiempo que al apogeo de su propia gloria. La poesía reemplazó la empresa imperialista, obra de brutos sin fe ni ley. El poeta es despreciado en el mundo, pero con el tiempo su poema es la única cosa que permanece. El poeta se toma revancha.

La paradoja de la poesía romántica está plasmada bastante bien en la novela. La poesía sobrevive al precio de la desaparición del mundo y del mismo poeta. ¿No ha arriesgado éste la vida durante un naufragio para salvar su poema? La dimensión profética del poeta es subrayada por la oposición política que ejercen los teólogos oscurantistas. El nacimiento mismo de un nuevo mito, el sebastianismo, espera mesiánica de retorno del emperador, es descrito de manera sarcástica. La única salvación reside en la lectura de los poemas que se presentan literalmente como una Pascua, una resurrección (p. 214).

La *Muerte del poeta* indica el abandono de la maestría [*maîtrise*]. No solo el poeta es despreciado, atrapado en las querellas de cortesanos y colonos, injustamente atacado, sino que debe también desvanecerse, retirarse a las sombras, expulsado de un mundo donde solo cuentan la fuerza y el dinero. El retrato del gran poeta portugués encarna así la inversión de la figura trascendental del poeta demiurgo. El desdoblamiento en la sobre-conciencia deviene ahora un arte de la disociación.

Se puede hacer una lectura política de la novela, pero también se la puede leer como si sancionara el abandono de la ambición romántica de una poesía trascendental, que refleja a cada paso su consumación. Tieck había ilustrado esto perfectamente en sus primeras piezas, como *El gato con botas*, una ilustración tanto más perfecta por cuanto poco le importaba ser tal. El poeta era finalmente el tema principal de una pieza de la cual ya se conocía la trama. Es la reflexión la que hacía la poesía, y el humor. La puesta en escena de la ironía desmultiplicaba la obra englobando el juicio que se hacía sobre ella. La abría virtualmente a la comunidad de espectadores reunidos para ver la pieza, luego a todo público posible. El personaje o el papel, señalaba Peter Szondi, “es lúcido sobre el carácter dramáticamente condicionado de su propia existencia. Pero no por ello la reduce, sino que, por el

¹ TIECK Ludwig, *Tod des Dichters* (1833), Berlin, ed. Klaus Günzel, VdN, 1984.

contrario, la potencia”.² Tieck jugaba en sus comedias con la oposición entre el cuento infantil y la condición moderna marcada por la conciencia y la Ilustración. ¿Cómo encantar todavía a un público tan versado? No se trataba más que de remitirlo a los juegos del desdoblamiento de la imaginación y la reflexión, en una puesta en abismo que se interrumpe a sí misma, jugando sobre la ambigüedad de la iluminación mística (*Erleuchtung*) y de la conciencia racional (*Aufklärung*). El proyecto del poeta de sumergir al espectador en la fascinación de la infancia pasada fracasa, pues es imposible olvidar aquello que se ha aprendido, siquiera por dos horas.³ No queda más que jugar con el círculo de esta imposibilidad. El poeta abandona la escena al final del epílogo maldiciendo la ingratitud de su siglo, que hace prácticamente imposible el ejercicio de su profesión a pesar de que la “conclusión completa” (*völliger Schluss*) de la pieza involucra a lectores que la comentan. El poeta se transforma así en crítico.

Podemos tomar el paso del *Gato con botas* —y la poética que él representa— a la *Muerte del poeta* como una reflexión sobre la experiencia romántica de la figura del poeta, pues constatamos un acrecentamiento de la oposición al mundo. Cuanto más rechazado es el poeta y más ignorada es su poesía, más valor cobran ambos. Lo simbólico recupera con intereses las pérdidas sufridas en el plano de lo real. El mundo no ha sido romantizado. El poeta no ha sido profeta de nada, salvo de reinos imaginarios. Pero la valorización masiva de la poesía permanece. Esta debe a partir de entonces confrontarse con un mundo de baja prosa.

¿Acaso la transformación romántica de la poesía aspira a esta sobrecompensación simbólica, resulta do del desmembramiento extremo de lo ideal y lo real? ¿O su contribución no es más bien la de intentar abrir categorías y difuminar los puntos de referencia que siguen determinando nuestra mirada?

Podemos tentarnos con atribuir a los románticos las dos figuras sucesivamente ilustradas por Tieck: por un lado, la poesía sobre-reflexiva; por el otro, la poesía como sobrevida de una palabra excepcional que porta el sentido de la historia. Sin embargo, entre la aspiración a una reflexión absoluta y la voluntad de someterse a una palabra mítica recuperada hay una contradicción manifiesta. Ahora bien, ambas dimensiones forman parte de la herencia romántica; si bien se ha intentado combinarlas posteriormente, no por ello dejan de perfilar opciones diametralmente opuestas. Los románticos no inventan los elementos de esta doble determinación del decir poético, pero la intensidad con la que ellos formulan estas opciones sin duda ha generado una transformación profunda de nuestro entendimiento y de nuestra intelección de la poesía.

El meollo de la cuestión radica en el hecho de que la revalorización moderna de la poesía ha tenido lugar quizás aquí. Ella se debería no a una resurgencia de ciertos rasgos neoplatónicos extraídos de antiguas “Defensas de la poesía”, sino a la transformación radical de su estatuto que se da con el romanticismo alemán. Sin esto no habría culto moderno alguno de la poesía, como en Mallarmé o Stefan George, mucho menos en Eliot o Blok. Sobre todo, no habría sobrepujamiento filosófico tal como el emprendido en los años 1930 por Heidegger alrededor de la obra —y también del mito— de Hölderlin. Ni tampoco la problemática de la poesía crítica del mundo moderno ilustrada por el slogan “¿Para qué poetas en tiempos de penuria?”, que alimentó lo esencial de las sobrevaloraciones contemporáneas. Vale la pena entonces volver a ese momento decisivo donde se redefinió la poesía.

Considerando la complejidad del paisaje que habría que recorrer, no es fácil aprehender eso que los románticos designan *poesía*. Para retomar la cuestión con una apariencia de orden cronológico, podemos intentar evocar:

1. Lo que ellos consideran “poesía”: ¿a qué formas literarias pasadas se refieren prioritariamente, y cuáles son sus modelos privilegiados?
2. Lo que ellos producen bajo esta denominación: ¿qué tipo de poesía escriben, qué importancia ha podido tener este aporte en el seno del romanticismo y en la historia literaria? ¿Qué pensamiento de la poesía se enuncia en ella? Para abordar este aspecto será necesario observar de cerca un

2 SZONDI Peter, “Über Tiecks Komédien”, *Schriften II*, Berlin, Suhrkamp, 2011, p. 29.

3 TIECK Ludwig, *Der gestiefelte Kater*, Francfort-sur-le-Main, Irisel, 1986, p. 104-105.

texto célebre, que es a la vez invención de una nueva forma poética y reflexión sobre el estatuto de la poesía.

3. Lo que ellos dicen que la poesía sería, o debería ser. ¿Cuál es su concepción de la poesía, particularmente de lo que debería ser, e incluso de lo que será algún día?

El pasado transformado

Los románticos alemanes mostraron un interés constante por todas las formas de poesía, tanto de la literatura clásica griega y latina como de las expresiones populares. Pero a diferencia de Herder, que despertó la sensibilidad por las formas cándidas y *naïves* del lirismo, el entusiasmo de los románticos es, desde el comienzo, erudito, histórico y filológico. El conocimiento de la literatura griega ofrecido por la filología invita a abordar del mismo modo otras literaturas, al menos hasta la de la India; del mismo modo, la evolución de la sensibilidad por los cantos y cuentos transmitidos oralmente pudo tener importancia para el estudio de las epopeyas (Blackwell, Wood, Wolf). Los comienzos dependen inextricablemente de la emergencia espontánea de las formas líricas y de la ciencia filológica, que se pregunta por su formación y nos brinda acceso a ella. Al contrario que Herder, que comprendió a Homero al contemplar el mar durante su viaje de Riga a Nantes, Friedrich Schlegel sabe que estamos irremediabilmente constreñidos a formular hipótesis sobre la epopeya homérica⁴. No hay Homero sin Wolf.

Al mismo tiempo, la fuerza y el dinamismo de la invención poética son reconocidos inmediatamente desde el comienzo. Homero, los Nibelungos y los trovadores despiertan de inmediato el interés⁵. Ahora bien, la importancia de las literaturas medievales, germánicas y latinas obedece tanto a la capacidad espontánea de invención de formas como del grado elevado que la ciencia ya presentaba. Además de la *gaya scienza* de los trovadores, Friedrich Schlegel señala expresamente que los tres poetas fundadores de la literatura italiana, Dante, Boccaccio y Petrarca, fueron también letrados⁶, eruditos y filólogos. A ese estudio de los grandes poetas italianos se le añade una tentativa de reconstrucción de la poesía italiana en su totalidad, de la que el texto sobre Boccaccio ofrece una síntesis parcial⁷, antes de la confección de las *Lecciones de literatura* de Viena. En esa reconstrucción de la poesía, las obras de Cervantes y de Shakespeare ocupan un lugar decisivo. Pero con ellas ya se ha alcanzado la modernidad plena⁸.

Una estructura de dos niveles justifica estas reconstrucciones⁹. El lenguaje provee una primera poesía, en la que emerge la consciencia del mundo. Mitologiza espontáneamente. En una segunda instancia, el espíritu poético da forma conscientemente a esa primera materia mitológica. En ese sentido, la poesía es siempre poesía de la poesía, pues es poesía de una mitología.

Esta comprensión de la mitología como necesaria a la poesía remite en un primer momento (antes de banalizarse) al polo de la *realidad* de la que, según Schlegel, la poesía sería portadora. Ese polo se completa con lo ideal, con la reflexión crítica. La naturaleza elevada a la consciencia en el

4 Sobre esto, *cfr.* Thouard, D. (dir.), *Symphilosophie. F. Schlegel en Jena*, París, Vrin, 2002.

5 “Si nos ponemos a un lado el canto *des Nibelungen* y los poemas que forman parte del *Libro de los Héroes*, podemos afirmar que los poetas de la *Provence* fueron el modelo para los [poetas] alemanes, franceses e italianos. La flor de la poesía romántica europea se desarrolló en los siglos XII y XIII”, escribe Ludwig Tieck en 1803, introduciendo una recopilación de poemas y cantos de amor cortesanos, en Charles Le Blanc *et al.* (dir.), *La forma romántica del mundo*, París, José Corti, 2003, pp. 564-565.

6 *Cfr.* Schlegel, F., “La Esencia de la crítica” en Thouard, D., *Crítica y hermenéutica en el primer romanticismo alemán*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 173; Schlegel, F., *La esencia de la crítica. Escritos sobre Lessing*, Ed. Pascale Rabault, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

7 “Relación de las obras de Juan Boccaccio” (1801), traducido en *Crítica y hermenéutica en el primer romanticismo alemán*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 79-109.

8 Schlegel, F., *Geschichte der alten un neuen Literatur*, Viena, Karl Schaumburg und Compagnie, 1815, 12ª Lección; *cf.* Schlegel, A.W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, gehalten in Berlin 1801-1804*, Ed. J. Minor, Stuttgart, Göschen, 1884, vol. 3.

9 Encontramos de ello una presentación muy comprensible en Schlegel, A. W., *op. cit.*, vol. 1, 23ª Lección, p. 260-302.

poema se realiza en la reflexión filológica y filosófica.

El cuadro general que se establece, al menos en Friedrich Schlegel, es el de una oposición parcialmente superada entre Antiguos y Modernos, pues la literatura asimila su reflexividad crítica. Los poetas románticos son los medievales que los filólogos actuales acaban de comprender y de editar. Las bases del gran movimiento científico, filológico y lingüístico de la investigación de las literaturas del pasado, de las literaturas comparadas y de las lenguas del mundo encuentra aquí su fundamento. La traducción, al igual que la edición, forma parte de la apropiación que la modernidad hace de los documentos del pasado o de tierras lejanas. Grimm, Creuzer, Boeckh, Bopp, todos ellos, por muy diferentes que sean, están en deuda con ese gran movimiento centrífugo, a pesar de que intenten científizarlo.

La poesía romántica se confronta desde el comienzo con los saberes, tanto con la lingüística naciente como con la filología que se apodera de las lenguas modernas. Por un lado, parecería como si la poesía fuera entendida como algo del pasado, considerada desde una época posterior, reflexiva y crítica. Pero, por otro lado, esa secuencia resulta inoperante para el período presente, pues en él ninguna poesía ha precedido a la fase crítica. Así, desde la perspectiva romántica, es necesario volverse hacia el porvenir para contemplar una nueva poesía, que a su vez esté fundada sobre una nueva mitología. Pero una mitología concebida por el espíritu es un sinsentido: una mitología semejante sólo podría ser una ciencia, y nunca una inspiración para la invención poética.

“Romántico” se dice aquí, entonces, en dos sentidos, pues la palabra sirve para calificar las poesías espontáneas, en principio orales, de la tradición europea (para empezar, los trovadores y la poesía italiana). Pero esa poesía ha desaparecido, ya que no fue objeto de un tratamiento crítico similar al que salvó del olvido las obras de la literatura griega. En el momento en que le hizo falta, la literatura europea no contó con un alejandrismo. Se propagó en cambio una era crítica, pero que no se apoyaba sobre ninguna poesía¹⁰. La poesía romántica, en el segundo sentido, debía entonces mezclarse con la filosofía, como proclaman los fragmentos del *Athenaum*.

Así, habría dos figuras de la poesía. En primer lugar, la poesía espontánea, que precede a la reflexión pero que virtualmente ya la contiene. Luego, la poesía que buscaría recapturar la reflexión, y que por ese hecho necesariamente es abierta o, para usar un término schlegeliano, *progresiva*. Por medio de la reflexión, la poesía ha escapado de su envoltura imaginativa. A partir de entonces es libre, flota y puede investir la prosa; puede lanzarse a la conquista del mundo.

El trabajo operado sobre las fuentes de la poesía ha permitido disociar lo poético de las formas de la poesía. De ello resulta la siguiente paradoja: cuanto más se ha hecho de las diferentes tradiciones poéticas un objeto de conocimiento, más se ha librado a la poesía de todas las formas establecidas y de toda poética fija de los géneros. Sin duda, esa explosión del objeto explica parcialmente por qué el primer romanticismo, a pesar de exaltar la poesía, no le ha dado un lugar tan destacado.

En el presente progresivo

La poesía en la prosa: Novalis

De hecho, la revista *Athenaeum* le dedicó muy poco lugar a la poesía, a no ser en forma de traducciones, realizadas por A. W. Schlegel, de elegías e idilios griegos, de un canto de *Orlando furioso*, de algunos pocos sonetos. Hay una excepción en la que debemos detenernos: los *Himnos a la noche* aparecen en la *Athenaeum*. Por lo demás, el primer romanticismo no dejó huella en la historia de la

10 Friedrich Schlegel, en su ensayo sobre “La esencia de la crítica”, designa el lugar de la poesía en el conjunto de las ciencias, o incluso de la actividad humana en general: “A falta de una erudición y de una crítica, nosotros, los contemporáneos, y particularmente los Alemanes, hemos pues perdido nuestra Poesía y con ella la antigua forma de pensar que era propia de nuestra nación”; “Somos una nación sabia, nadie puede contradecir nuestra reputación, y si no damos erudita y críticamente un fundamento asegurado a nuestra literatura, que aún queda en gran parte por nacer, temo que perdamos la poca que aún nos queda” (*La esencia de la crítica*, op. cit., p. 96 y 100).

poesía alemana¹¹. Friedrich Schlegel compuso algunos textos que se conservaron gracias a su uso musical en forma de *Lied*. Su hermano fue un excelente traductor y un versificador talentoso, pero no (mucho) más que eso. Aparte de Novalis, nada. Después de él y de Jena, ciertamente debemos distinguir a Clemens Brentano, aunque su gloria está muy ligada a la colección de canciones populares de *El cuerno mágico del niño*. Luego habrá que esperar hasta los últimos destellos del romanticismo, con Eichendorff, Heine o Mörike, para encontrar una poesía que sobreviviera por un camino alternativo al de los *Lieder*, incluso cuando ese era el caso¹².

Provisoriamente, podríamos concluir que esos románticos, tan ocupados en glorificar la poesía, perdieron la práctica de esta. Quizá la sombra de Goethe deba tenerse en cuenta: el poeta ya está allí, es contemporáneo, innegable. Se trata casi solamente de entenderlo. O tal vez es necesario considerar que perseguían una tarea más hermenéutica que poética al intentar hacer visible la poesía de cada cosa, abriendo las literaturas del mundo a la inteligencia común mediante la traducción, la edición o el comentario.

¿Dónde ubicamos a Novalis en este panorama? ¿Viene a contradecir o a confirmar lo que se ha planteado? Las pocas canciones de fiesta o la imitación de poesía antigua, principalmente de Horacio, no permitían presagiar la concentración del poema a la noche¹³. Se produjo una mutación que se corresponde con el pensamiento de Novalis, pero de la cual no sabemos nada con precisión. El poema se escribió originalmente en verso, se publicó en la *Athenaeum* en prosa, con partes en verso para las secciones cuatro y cinco, mientras que la sexta está completamente versificada¹⁴. Aunque fue Schleiermacher quien se ocupó de las últimas revisiones para la impresión en Berlín y quien tuvo carta blanca en el asunto, debemos suponer que no fue él quien procedió por su cuenta a “prosificar” el poema, sino que siguió un manuscrito, desaparecido, del propio Novalis, pues este reitera que la versificación es asunto del entendimiento, que la poesía es independiente de esta. “Hay momentos donde los abecedarios y los *compendia* nos parecen poéticos¹⁵.” En el sentido en que Novalis la entiende, la poesía es del orden de una *Stimmung*, asunto del *Gemüth*, y no de un saber-hacer. Se refiere a una subjetividad en el sentido en que es parcialmente inobjetable. Eso es lo que funda su ubicuidad y su complicidad con la noche.

En el pasaje del verso a la prosa, es decir, en la vuelta del verso a la continuidad de la prosa, se logra la invención de otra poesía. Sin duda, este no es el comienzo del poema en prosa. Hay otros antecedentes: en el S. XVIII el procedimiento era relativamente común, ya que los traductores de poesía no hacían más que proponer versiones en prosa¹⁶. Aquí, podríamos llegar a decir que Novalis se traduce a sí mismo, del lenguaje de los versos libres al de la prosa. Y al traducirse de esta manera, reinventa la poesía conforme a la idea que él tiene de ella. La poesía nunca se adecua a la forma que

11 Rudolf Borchardt, en *Ewiger Vorrat deutscher Poesie*, Munich, Bremer Presse, 1926 (reimpreso en Stuttgart, Klett, 1977), antología que reivindica el establecimiento de un canon poético, da un texto de F. Schlegel, *Im Wald*, célebre gracias a Schubert, y dos breves poemas de Novalis, mientras que Brentano, Eichendorf, Mörike e incluso Lenau o Platen, es decir Schelling, son mucho mejor representados. Wolfgang Kayser bien cita la prosodia de *Abendröte* de F. Schlegel en la lección “*metrischer Rythmus*”, pero para comentar: “*So unmelodisch hat wohl kaum je ein dichterischer Nachtigall gesungen*”, Kayser, W., *Kleine deutsche Verschule*, Berna, Francke, 1946 (1962), p. 106.

12 Hay una diferencia notable con el romanticismo inglés: no hay nada de Wordsworth ni de Coleridge, tampoco Keats de Byron o de Shelley en el romanticismo alemán.

13 Novalis, *W II*, 7-148 (cito la edición en tres volúmenes de sus *Werke* por Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich, Hanser, 1978).

14 La edición de Richard Samuel permite comparar fácilmente una versión manuscrita versificada, situada en la página de la izquierda, con la versión impresa en el *Athenaeum*, situada sobre la derecha. Ver Novalis, *W I*, 147.177.

15 “419. *In eigentlichen Poemen ist keine als die Einheit des Gemüths. Es können Augenblicke kommen, wo Abcbücher und Compendia uns poetische erschienen. Poesie = offenbarten Gemüth –wirksamer (produktiver) Individualitaet*”, *Fragmente und Studien, 1799-1800*, Novalis, *W II*, 838.

16 Como nos recuerda Hans Jürgen Balmes en su comentario, Novalis, *W III*, 69. Evoca los Idilios de Geßner (1756) para el género mezclado anacreóntico y la traducción alemana de las *Noches* de Edward Young por J.A. Ebert, un amigo de Klopstock (*Nachtgedanken*, Brunswick, 1760-1769). Novalis ha leído esta traducción como lo señala en su diario, *W I*, 458. Sobre el rol de la traducción en la invención del poema en prosa moderna, ver Dayre, E., *El absoluto comparado. Literatura y traducción. Una secuencia moderna: Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2009.

se le impone. Por eso le sugirió a Tieck advertir a Schlegel que dejara finalmente la denominación tradicional y poetológica de *himnos*, que ya no se adecuaba al texto¹⁷.

Presumo que el éxito poético de este poema procede de este doble movimiento de formulación poética, así como de la concentración extrema de los pensamientos. Esta cristalización de los pensamientos, para utilizar una imagen novalisiana, también se realizó gracias al proceso de apropiación de una traducción particular, un texto recibido con tanta mayor intensidad por cuanto estaba, en el momento en que Novalis lo leyó, por delante de su propia meditación: *Romeo y Julieta* en la versión de August Wilhelm Schlegel¹⁸. Así, en el último párrafo de la sección introductoria, uno de los más revisitados, donde la diferencia entre la variante en verso libre y aquella en prosa es de lo más evidente, se observa que una de las imágenes más cautivantes —sol de la noche— solo aparece al momento de la re-escritura¹⁹.

Más generalmente, podemos describir la transformación del poema como un silenciamiento²⁰. Los versos, a pesar de ser libres, pertenecían a una forma de declamación, incluso de canto. La puesta en continuidad gráfica devuelve a su propósito un espacio homogéneo, a veces marcado por el estiramiento de un guión. Pero sobre todo, la continuidad produce la intimidad del susurro que conviene al “mensajero silencioso de los infinitos secretos” (*unendlicher Geheimnisse schweigender Bote*). El desprendimiento del mundo en sus tres constituyentes clásicos —la piedra, la planta y el animal—, introducido por un *abwärts* que se sumerge en el reverso de una interioridad desconocida, implicó de hecho el cambio de registro rítmico. La propia *Stimmung* tuvo que surgir de esta poesía contrariada. El efecto de soterramiento y de involución, que corresponde a la toma de poder de la noche, no sería acaso mejor transmitido que por ese pasaje a la lentitud de una prosa que ha ido más allá y ha dejado atrás la experiencia del verso. La prosa despliega una horizontalidad nocturna. Las estrofas que permanecen en verso indican más bien movimientos ascendentes (*Hinüber wall ich* en 4, *Gehoben ist der Stein* en 5) o descendentes (*Hinunter in der Erde Schooß [...] Und senkt uns in des Vaters Schooß* en 6)²¹. En su totalidad, el doble final de 5 y 6, que recupera la simetría de una construcción prosódica y restituye una dirección desde el movimiento histórico enunciado en 5, por fuera de la pura subjetividad nocturna. Al mismo tiempo, podemos ver en los versos que permanecieron en el poema una sublimación adicional de la alquimia efectuada sobre los versos prosificados: “La prosa más alta y más auténtica es el poema lírico”, escribió Novalis²².

El poeta y las fuentes del sentido: Novalis y Hölderlin

La quinta sección contiene de manera extremadamente concentrada una filosofía de la historia que hace eco de la reflexión de *Cristiandad o Europa*, especialmente de la crítica a la Ilustración que allí aparece. Pero insertada en el centro del poema, esta meditación responde sin ninguna duda a los

17 Carta del 23 de febrero de 1800, Novalis, W I, 733.

18 Esencialmente a través del monólogo de Juliette en III, 2. La lectura fue bien explotada por Ayrault, R., *La génesis del romanticismo alemán*, t. IV, París, Montaigne, 1976, pp. 422-425.

19 Comparar: *Du kommst, Geliebte –/Die Nacht ist da –/Entzückt ist meine Seele* – con: *sie sendet mir dich –zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht*, (W II, 150 y 151). Ver Shakespeare: “Come, night, come, Romeo, come, thou day in night” (*The tragedy of Romeo and Juliet*, III, 2, *Shakespeare’s Tragedies*, Londres, Dent, 1906, p. 269).

20 Ayrault habla de una “prosa lenta, silenciada, impalpable” (*La génesis del romanticismo alemán*, t. IV, París, Montaigne, 1976, p. 420).

21 A partir de la sección 4 (justo después de la evocación de la cruz, como si la verticalidad de la disposición de la estrofa le diera cuerpo en el poema), 3 inserciones en 5, luego todo el 6 (que se asemeja más a un cántico, según ciertos comentaristas).

22 Novalis, W I, 325: Poeticismen, 51: “Es wäre eine artige Frage, ob denn das Lyrische Gedicht eigentlich Gedicht, Pluspoesie, oder Prosa, Minuspoesie wäre? Wir man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man lyrische Gedicht für Poesie gehalten –beydes mit Unrecht. Die höchste, eigentlichste Prosa ist das lyrische Gedicht. / Diesogenannte Prosa ist aus Beschränkung der absoluten Extreme entstanden –Sie ist nur ad interim da und spielt eine subalterne, temporelle Rolle. Es kommt eine Zeit, wo sie nichts mehr ist. Dann ist aus der Beschränkung eine Durchdringung geworden. Ein wahrhaftes Leben ist entstanden, und Prosa und Poesie sind dadurch auf das innigste vereinigt, und in Wechsel gesetzt”.

Dioses de Grecia de Schiller, largo lamento sobre la antigüedad perdida, oponiéndole el nacimiento del tiempo histórico ligado al cristianismo. Además, mantiene una relación con la elegía “Pan y vino” de Hölderlin, que le es estrictamente contemporánea: la meditación también pregunta por el lugar del poeta en esos “tiempos de penuria”²³. En la medida en que, como sabemos, es la exégesis heideggeriana lo que le permitió formular algunas de las ideas esenciales para una reconsideración de la poesía en el siglo XX, puede ser interesante observar de cerca cómo la ve Novalis.

El poema de Schiller establece el trasfondo del análisis de la época: el cristianismo ha vaciado de dioses a la naturaleza. El bello mundo (*schöne Welt*) se ha marchado²⁴. La naturaleza desdivinizada (*entgöttert*) se entrega a las leyes de hierro de la física. La belleza del mundo ha escapado hacia el país de los poetas, depositarios exclusivos del alma, los colores y la belleza, en definitiva, del sentido del mundo. Conclusión de Schiller: “*Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muss im Leben untergehen*.”²⁵

Este texto le atribuye al monoteísmo, y por lo tanto al cristianismo, la despoetización del mundo, aunque es posible atribuírsela también a la llegada de la Ilustración. De hecho, la desdivinización cristiana de la naturaleza fue una de las condiciones de la ciencia moderna. Conocemos el alcance ejemplar de este poema para esa época, en particular el uso que Hegel hizo de él en la *Fenomenología del Espíritu*, y luego en las *Lecciones de Estética*. Novalis hace referencias explícitas a él,²⁶ tanto en el panorama general del desencanto como en ciertas fórmulas como la del viento nórdico, agente de la abstracción que acaba con la diversidad pagana y sensual. La 13ª estrofa de Schiller dice: “*Alle jene Blüten sind gefallen/ Von des Nordes schauerlichem Wehn, / Einem zu bereichern unter allen, / Musste diese Götterwelt vergehn*”²⁷. Novalis escribe:

*Zu Ende neigte die alte Welt sich. [...] Einsam und leblos stand die Natur. Mit eisernen Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maass. Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüthe des Lebens. Entflohn war der beschwörende Glauben, und die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin, die Fantasie. Unfreundlich blies ein kalter Nordwind über die erstarrte Flur, und die erstarrte Wunderheymath verflog in den Aether*²⁸.

Se trata casi de una reescritura, pero esta reescritura es la ocasión de una corrección que invierte el significado de la declaración de Schiller. Es significativo observar en qué sentido lo hace, y confrontar esta revisión con aquella que emprende simultáneamente, aunque de manera independiente, Hölderlin en la elegía *Pan y vino*, que repite nuevamente el motivo de los *Dioses de la Grecia*²⁹.

23 Esta relación se da al menos en el tercer texto del poema de Schiller, al que ambos se refieren.

24 Bernauer, Joachim, *Schöne Welt, wo bist Du? Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Stuttgart, E. Schmidt, 1995, p. 141-165.

25 Schiller, Friedrich, *Die Götter Griechenlands*, en *Werke I*, 85 (edición de la Bibliothek Deutscher Klassiker, Weimar, Aufbau, 1978). Traducción castellana de Daniel Innerarity en *Poesía filosófica*, Hiperión, Madrid, 1994: “lo que ha de vivir inmortal en el canto/debe perecer en la vida.”

26 Evoca el poema en su larga carta a Friedrich Schlegel del 31 de enero de 1800, Novalis, W I, 726-728.

27 Schiller, Friedrich, *Werke I*, 85; traducción citada: “Todas aquellas flores han caído/ante el terrible azote del norte, / para enriquecer a uno entre todos / tuvo que perecer ese mundo de dioses.”

28 Novalis, W II, 165. En la traducción de Eduardo Barjau: “A su fin se inclinaba el viejo mundo [...] Sola y sin vida estaba la Naturaleza. Con cadena de hierro ató el árido número y la exacta medida. Como en polvo y en brisas se deshizo en oscuras palabras la inmensa floración de la vida. Había huido la fe que conjura y la compañera de los dioses, la que todo lo muda, la que todo lo hermana: la Fantasía. Frío y hostil soplabla un viento del Norte sobre el campo aterido, y el país del ensueño, la patria entumecida por el frío, se levantó hacia el éter.” Novalis, *Himnos a la Noche – Enrique de Ofterdingen*, Ediciones Orbis, 1982, pp. 205-6

29 La primera estrofa de la elegía de Hölderlin fue publicada independientemente en 1807 bajo el título *La noche* y fue elogiada por F. Schlegel y Tieck. Se sabe sólo de un encuentro, en junio de 1795, entre Novalis, Fichte y Hölderlin, en Jena. Sobre el problema de la cronología puntual de esos encuentros, ver Praz Olivier, “‘Quand le poète s’est rendu maître de l’esprit...’ Le concept de poésie transcendente dans les écrits théoriques de Hölderlin autour de 1800”, en Augustin Dumont y Laurent Van Eynde (eds.), *Modernités romantiques*, París, Kimé, 2011, p. 89-134, sobre todo el comienzo, p.90.

Para Novalis, la fuga de los dioses no significa la retirada hacia el mundo poético, sino hacia el sentimiento, hacia el *Gemüth*. El sentido se ha retirado al espacio de una subjetividad nocturna, que constituye un cosmos invertido. *Nicht mehr war das Lichte der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen*³⁰. Los dioses se han retirado del mundo diurno para resurgir en la noche -- *den Schleyer der Nacht warfen sie über sich. Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schooss -- in ihn kehrten die Götter zurück*³¹.

Sin embargo, esta retirada de los dioses es superada por la natividad del nuevo Dios, el comienzo de la historia. Mientras que el poema de Schiller era un lamento nostálgico por una era de plenitud perdida, el de Novalis es la anticipación profética de una revelación por venir, que tiene su fuente en el nacimiento de Cristo. La poesía no es el lugar donde los dioses se resguardan, ni la guardiana de lo divino, sino simplemente el lugar interior donde se lleva a cabo la revelación: el nuevo mundo aparece en “la pobreza de la cabaña poética” -- *¡otra Hütte, una dichterische Hütte!* El establo deviene entonces “poético”, en tanto que alberga al depositario del sentido nuevo. Ahora bien, parece que la revelación no es poética, sino que le corresponde a la religión. El poeta no es más que un mensajero de esa buena nueva: como los reyes de oriente, los primeros en reconocer la venida de los nuevos tiempos, el cantante o el aedo de Grecia se dirige a Palestina para ofrecer todo su corazón, *sein ganzes Herz*, al niño, nombrándolo el “signo consolador en la oscuridad”, *ein tröstlich Zeichen in der Dunkelheit -- / Der höhern Menschheit freudiges Beginnen*³². El poeta continúa su camino y llevará las noticias hasta la India, como un misionero pietista. Él está, en todo caso, claramente subordinado al acontecimiento que relata y a sus principales actores. El mensaje es de amor, de confianza, de fe en la resurrección. Se trata de un mundo recién nacido, del árbol de la vida, de un porvenir dorado, de una nueva patria, de un reino del amor. Sin entrar en la exégesis delicada de esta reapropiación del cristianismo, está claro que el pesimismo de Schiller ya no le cuadra.

Pan y vino es también un poema que se abre a la noche y a la retirada de las actividades diurnas, del trabajo y del comercio. La noche cobija la posibilidad de la renovación. Pero el espacio que ella designa es griego, que indica el lugar del dios por venir, la dichosa Grecia³³. Como en Schiller --que opone el *noch*, el “aún”, de un país habitado por dioses, al *jetzt nur*, el “de ahora en adelante”, de un mundo desencantado--, los dioses han desertado y hemos llegado demasiado tarde³⁴. Los dioses se han retirado a otro mundo y a veces se nos aparecen en sueños. Solo los héroes (*Helden*, v.117) podrían hacerlos salir de su indiferencia, o --agrega después de un titubeo-- los poetas (*Dichter*, v.122). ¿Cuál es su situación y cuál su mensaje? Si son sacerdotes, lo son de Dioniso. Ellos traen la memoria y tal vez el signo, el testimonio de los dioses fugados. El recuerdo de lo que quizá no sea tan radicalmente distante es fugitivo, y está relacionado a la embriaguez y al sueño, sobre los que se cierra el poema. El poeta hace entonces las veces de centinela, atento al regreso de los dioses, como el guardián al principio del Agamenón de Esquilo, que observa la noche. La última sección da indicios de una superposición de Dioniso y de Cristo, pero sin darle al poema una connotación decididamente cristiana, como sí lo hace Novalis.

En la proximidad de las preocupaciones a la vez políticas y religiosas que caracterizan el poema “La Noche” y la elegía “Pan y vino”, se delinea una oposición muy clara³⁵. Hölderlin permanece en la ambigüedad de un retorno de los antiguos dioses de Grecia, y asigna al poeta el rol de procurar mantener la memoria de ellos y preservar su huella (estrofa 9). Novalis apuesta por la religión cristiana para asegurar la regeneración esperada de la historia y de la humanidad: tal es el programa que puede leerse en la quinta sección del poema publicado en el *Athenaeum*, pero que *La Cristiandad*

30 “La Luz ya no fue más la mansión de los dioses, ni su signo celestial” (traducción de Eustaquio Barjau).

31 Novalis, W II, 165. Eduardo Barjau traduce: “con el velo de la Noche se cubrieron. Y la Noche fue el gran seno de la revelación, a él regresaron los dioses.”

32 Novalis, W II, 167.

33 Hölderlin Friedrich, *Sämtliche Gedichte*, ed. Jochen Schmidt, Frankfurt del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 2005 = SG, 287.

34 Sección 7, SG, 289.

35 Ayrault Roger ve allí incluso una “antítesis absoluta”, *La genèse du romantisme allemand*, t. IV, p. 444.

o *Europa* explicita al hablar de “nueva humanidad”, de “Nuevo Mesías”, de “nueva era de oro”, del tiempo de la reconciliación universal³⁶:

Allí donde no hay dioses, son los fantasmas quienes dominan, y el preciso momento en que los fantasmas europeos aparecen –lo que explica también su aspecto– es el período de transición de la mitología griega al cristianismo.³⁷

Es hacia María, figura privilegiada en el poema, que huye la humanidad, dejando el mundo “*In mancher Noth und Pein*”, en gran angustia y aflicción³⁸. El poeta acompaña con su canto este impulso de fervor religioso; no tiene una misión propia “*in dürftiger Zeit*”, en tiempos de penuria, como sí puede hallarse en Hölderlin. El poema se convierte incluso en la imagen de la reconciliación: “*Die Lieb’ ist frey gegeben, / Und keine Trennung mehr. / Es wogt das volle Leben / Wie ein unendlich Meer. / Nur Eine Nacht der Wonne -- / Ein ewiges Gedicht -- Und unser aller Sonne / Ist Gottes Angesicht*”³⁹. El poema eterno es así aquel que representa la noche de éxtasis, pero nunca la alcanza.

Más allá de producciones secundarias, vemos que la poesía propiamente ligada al primer romanticismo es portadora de sus interrogaciones filosóficas, que le confieren parte de su misterio y densidad. Los logros son contados. La Noche de Novalis es ciertamente, tanto en el plano de la invención formal como en el de la meditación propia, una demostración de las posibilidades de la poética romántica, pero no presenta al mismo tiempo más que una opción particular. Para terminar, nos queda examinar el concepto nuevo de poesía que aparece alrededor del *Athenaeum*.

El porvenir de la poesía

Si bien es posible reconocer ecos sorprendentes entre ciertas prácticas literarias y la teorización filosófica de algunos conceptos privilegiados, no siempre es ese el caso. Tieck o Hoffmann han sabido aprovechar, con la distancia necesaria, ciertas incitaciones propiamente románticas; pero, ¿no son excepciones afortunadas? Pues la poesía es el tema en cuestión, discutido por todos, con respuestas marcadamente diferentes. Más allá de un número reducido de escritos terminados, y de un número aún más reducido de obras acabadas, el romanticismo fue, ante todo, un lugar de intercambio y discusión, animado por un deseo visceral de renovación radical. Los cuadernos de notas de Schlegel, de Novalis y, en ocasiones, de Schleiermacher son un testimonio magnífico de ese hecho, mientras que la correspondencia, las reseñas y las discusiones llevan su huella, en una diseminación que debemos afrontar en retrospectiva.

El romanticismo es el momento de una experimentación conceptual a gran escala, cuya clave se encuentra en los fragmentos. Se trata de redefinir lo conocido siguiendo la idea de que nada de lo conocido se conoce realmente. En pos de ello, se procede a menudo por analogía, desplazando los conceptos de un ámbito a otro, adoptándolos de mala gana, echando mano de la ironía con un fin heurístico. La pedantería ligada a estos trabajos de una erudición a menudo muy sólida –por ejemplo Friedrich Schlegel tratando sobre la filología o las lenguas– queda como justificada en la forma del espíritu que interroga, cuestiona y se arroja a una experiencia intelectual y docta. En esa labor, el espíritu proyecta hipótesis o realiza vinculaciones, en ocasiones de manera arbitraria, como si se tratara de surrealistas *avant la lettre*, pero en general de forma regulada al menos por un procedimiento de investigación.

A partir de todos esos procedimientos de variación, resulta un pasaje experimental de elementos teóricos hacia nuevos contextos, ensambles y mezclas nuevos y, eventualmente, el surgimiento

36 Novalis, W II, 745 (*Die Christenheit oder Europa*, de 1799, ocupa las páginas W I, 731-750).

37 Novalis, W II, 746.

38 Novalis, W II, 173.

39 *Ibid.* En la traducción de Barjau: El Amor se prodiga. / Ya no hay separación. / La vida, llena, ondea / como un mar infinito; / una Noche de gozo / –un eterno poema– / y el Sol, el Sol de todos, / será el rostro de Dios.

de un conjunto orgánico inédito (para retomar la tripartición de los estados físico-químico-orgánico, que a menudo invocan los románticos). ¿Cuáles son los rasgos que se destacan en ese tratamiento del concepto de poesía? Una extensión de hecho indefinida. La poesía queda disociada de los poemas e informa no sólo la prosa⁴⁰, como vimos en Novalis, sino también el mundo mismo, que debe ser “romantizado”. La creación de verbos nuevos (“fichtizar”, “romantizar”, “potencializar”, etc.) indica el desplazamiento general desde un pensar de las cosas hacia un pensar de los procesos, desplazamiento que está en sintonía con el movimiento filosófico post-kantiano. Así, la poesía queda disociada de un lugar propio, de un género que se le asignaría, para informar el mundo. Es puro devenir, nunca termina, como lo enuncia el fragmento 116.

La conversación sobre la poesía evoca el principio de la universalidad de la poesía: cada uno porta en sí su propia poesía, así como todos los hombres son artistas. La poesía es entonces originaria, constitutiva del ser humano. Remite a un origen nunca perdido, a la fuerza del origen mismo en nosotros. Informe e inconsciente, puede asumir todas las formas y devenir consciente; de hecho, se realiza verdaderamente en la reflexión de sus poderes, en su unión con la filosofía. Es a través de ello que puede introducirse el tema de la poesía transcendental, que significa que la poesía es siempre al mismo tiempo poesía de la poesía. Así como el poeta da forma e individualidad a su aspiración, así también persigue como fin último pensar la totalidad del movimiento que ha comenzado.

Las indicaciones que Schlegel da, en cambio, son más tradicionales, pues piensa esencialmente como filólogo y no está dispuesto a abandonar el elemento literario. Pero Novalis, como hemos visto, sitúa la poesía en el nivel del *Gemüth*⁴¹. El *Gemüth* novalisiano se abre desde el comienzo sobre el inconsciente. Ese sentimiento de sí mismo antes del sí mismo está así virtualmente compartido por todo lo que es: Novalis se vuelve hacia la poesía de la naturaleza, que elucida al escribir que “el florecimiento es plenamente poético”, *Die Blüthe ist ganz poetisch*⁴². Novalis prefiere una acepción simbólica, monológica, asimilable a lo tautegórico⁴³:

Hay un sentido especial para la poesía, una armonía poética en nosotros (*Stimmung*). La poesía es enteramente personal, y por ello indescriptible e indefinible. Quien no sepa o sienta inmediatamente lo que la poesía es no puede formarse una idea de ella. La poesía es la poesía. Infinitamente distinta de la Poética (*Rede/Sprach/kunst*).⁴⁴

Esta posición puede parecer desalentadora para nuestro propósito y nuestra ambición inicial. Novalis insiste deliberadamente en lo afectivo, la pasividad, la autotelía. Schlegel propone una concepción fundada en la alegoría, la transgresión, el primado de la progresividad. Ambos se complementan mutuamente, pero ofrecen acentos particulares. Schlegel insiste en la reflexividad interna de una poesía de la poesía que siempre puede “potencializarse” más. El fragmento 238 del *Athenaeum* define la poesía transcendental de manera distinta que Novalis, que sin embargo usa la misma denominación. Novalis mantiene “transcendental” en su condición de adjetivo, mientras que Schlegel hace de “poesía-transcendental” una palabra compuesta. Novalis vincula la poesía al sistema de facultades transcendentales del hombre, tal como hay una medicina transcendental o un artista transcendental. Un poeticismo lo expresa con total rigor:

La poesía transcendental es una mezcla de filosofía y de poesía. En el fondo, reúne todas las funciones transcendentales y contiene de hecho lo transcendental en general. El poeta

40 “Alle Prosa ist poetisch”, Schlegel Friedrich, *Literary Notebooks 1797-1801*, ed. Hans Eichner, Toronto luego Berlín, Ullstein, 1980, p.40.

41 Recordemos que en Kant el término significa la sede de las facultades transcendentales. Por ende, no sólo ha sido captado por la tradición mística. Ver mi artículo “Gemüt” en el *Vocabulario europeo de las filosofías*, editado por Cassin Barbara, París, Seuil/Robert, 2004, p. 493-495.

42 Novalis, W I, 799. N. 279.

43 Puede vincularse a ese “poeticismo” el pasaje Novalis, W I, 339

44 Novalis, W II, 839, n° 431.

transcendental es el hombre transcendental en general⁴⁵.

Por el contrario, en Schlegel, *Transzendentalpoesie* remite al movimiento incesante de reflexión sobre la relación de lo real con lo ideal establecida en cada poema.⁴⁶ Esta concepción se origina claramente en la poetología de Schiller.⁴⁷ El término, analítico aunque también descriptivo, sirve, por ejemplo, para interpretar no sólo la poesía de Dante en sí misma, sino también en relación con la de Petrarca, que se sitúa en el pasaje a la poesía romántica. Asimismo, el concepto recibe un uso heurístico, a menudo indicado por abreviaturas algebraicas. Nos encontramos en el registro de la poesía reflexiva. Toda poesía es virtualmente moderna, retomada por el movimiento de reflexión, y, en cuanto tal, transcendental.

¿Es éste el cruce de un umbral fatídico que vincularía, irreversiblemente, la poesía con la reflexión filosófica?

Si la estructura de esta poesía retoma la tensión de lo naif y lo sentimental, complicándola, también retoma, junto a esa tensión, cierta filosofía de la historia. La poesía romántica se comprende en el juego de lo Antiguo y lo Moderno. Lo Antiguo solo es accesible por medio de la reflexión y de los conocimientos filológicos, históricos, poetológicos. Lo Moderno está en devenir, nos insta a nuestra colaboración para existir y procurar un acabamiento. Ni uno ni otro subsisten por cuenta propia. Depende uno del otro.

Esta interdependencia es también el fracaso de cualquier obra cerrada. El lector, crítico o receptor en general es tan importante como el primer autor, el cual no es más que un punto de partida, el primer término de una cadena. El lector toma parte en la obra que lee. La reflexión de la obra es también suya.

Por lo tanto, la poesía es en y por sí misma reflexiva, pero también lo es al incitar a esta apropiación. Esto es tanto más cierto para las llamadas obras clásicas, aquellas que siempre pueden releerse y en las que es posible formarse o cultivarse, ya que el lector está invitado a entrar en el proceso de “ciclización” que caracteriza dicha aproximación.

De esta manera, se anuda un nudo entre la filosofía y la poesía, pero también entre la poesía y la historia. “Proponiendo fundir las actividades del pensamiento y la creación poética”, se trata efectivamente, a decir de Olivier Schefer, de un “precedente en el orden de la filosofía y la escritura poética.”⁴⁸ Se plantea una solidaridad entre la actividad creadora, en su espontaneidad nativa o naif, y la reflexión, en su apropiación segunda y sentimental. ¿No se da aquí el reconocimiento del *devenir* en todas las cosas, en lugar más que una nostalgia por tiempos primigenios o una aspiración utópica a una edad de oro? Claro que, como hemos visto, estos *topoi* son retomados y nuestros autores juegan con ellos a voluntad. ¿Pero no se trata, para ellos, de restablecer una gran conversación entre épocas y entre obras, más que una conversión monoteológica o incluso monoteísta? El modelo de universalidad que los inspira no es ni el universal abstracto de la Ilustración, ni el universal único del monoteísmo. Sería más bien aquello que Schlegel designa en el último fragmento del *Athenaeum* como *Universalität*: “*Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe*”, es decir, una saturación recíproca de todas las formas y de todas las sustancias.⁴⁹ La variedad debe ser reconocida y honrada por ella misma, según su propia idea. La apropiación reflexiva, tanto en la historización filológica como en la complejización filosófica, tiene lugar en un devenir incierto. No se puede decir que el romanticismo redescubra el pasado: más bien, redescubre en él los signos de diferentes futuros, y extiende así el pre-

45 Novalis, W I, 325, nº 47.

46 Además del fragmento 238 del *Athenaeum*, ver “Die Eintheilung der Poesie in naive und sentimentale gilt, aber nur in der Transzendentalpoesie”, *Literary Notebooks*, op. cit., nº 757. Cf. nº 806.

47 *Literary Notebooks*, op. cit., nº 1041: Schön ist poetische Poesie. Die Transzendentalpoesie beginnt mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und des Realen. Da ist Schiller also ein Anfänger der Transzendentalpoesie und nur halber Transzendentalpoesie die mit der Identität enden muß”. Ver Schiller Friedrich, *Über naïve und sentimentalische Dichtung*, ed. Rolf-Peter Janz, Werke 8, Frankfurt del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 706-810.

48 Schefer Olivier, en *La forme poétique du monde*, París, José Corti, 2003, p. 514.

49 *Athenaeum*, fragmento 451.

sente en todas direcciones. El romanticismo opera en todas las dimensiones del tiempo una apertura que va en contra de ese aplanamiento de perspectivas temporales que conocemos. Algo que, quizás, torna su juego más difícil de comprender para nuestros contemporáneos, y quizás también tanto más valioso.

Ahora tenemos reunidos los elementos que posiblemente nos permitan una mejor intelección de la proposición central de la poética romántica, que inaugura el fragmento 116: la poesía romántica es una poesía-universal progresiva. *Poesía-universal* es una palabra compuesta que indica que cada cual es poeta y también artista. *Progresiva* remite al devenir al que apunta toda mirada, incluida nuestra situación, pero también refiere a la progresividad del objeto poético mismo, introducido en la estructura trascendental de una historicidad propia sujeta por los polos de lo naif y lo sentimental, de lo real y lo ideal. Toda poesía está en camino a su filosofía.

El desarrollo de una crítica, de una hermenéutica y de una historiografía resulta de esta redefinición de los lugares respectivos de la poesía y de la reflexión.

A partir de estas breves indicaciones, parecería que el romanticismo alemán ha sin dudas retomado elementos dispersos de la tradición concernientes al estatuto eminente de la poesía, pero los ha reunido alrededor de la figura del poeta. Y poeta es todo el mundo: las propiedades eminentes, “divinas”, de la poesía, son restituidas a la figura humana. Pero esta recuperación no implica de ninguna manera un declive de la poesía; al contrario, sus poderes se ven magnificados. Ella vierte en el mundo el sueño y la noche, pero manteniendo a su vez la reflexión de todas sus expresiones.

La poesía se amplía dirigiéndose hacia los géneros primitivos y las expresiones más descuidadas e incluso despreciadas: el cuento, la canción de cuna, las epopeyas. El romanticismo se hace cargo de su defensa. Ahora bien, para conocerlos mejor, no está lejos de trasladar los procedimientos más eruditos a su aplicación a las letras griegas. *Filologiza* las literaturas orales y populares: así han procedido los hermanos Schlegel, los hermanos Grimm, Karl Lachmann. He ahí la diferencia con Herder, cuyo entusiasmo no era una locura genialmente naif. Esa mirada sabia hace que la poesía popular se reúna en géneros, lenguas, períodos, en otras palabras, en una *historia literaria* que deviene una construcción cultural. Ésta tendrá un uso político, principalmente con el reagrupamiento de lenguas y poesías romances que servirán para ahogar la cultura francesa hegemónica en la masa de la “filología románica”. Ciencia y poesía irán desde entonces de la mano.

Frente a la complejización del acto poético, el acto creador se encuentra como inhibido. Habrá que esperar a que pase la ola especulativa para que renazca, sobre un modo menor, un lirismo encantador. En las páginas del *Athenaeum*, pero también en el entorno de la revista, sólo los *Himnos a la noche* vienen a aceptar el desafío, sólo ellos pueden compararse con la meditación de Hölderlin. Es por eso que era necesario abordarlos, tanto para ir más allá del misterio de un logro diríase no programado, como para apreciar posteriormente, como una de las opciones en disputa, la reflexión que ahí se despliega. El contraste con *Pan y vino* no hace más que liberar las apuestas comunes y divergentes. Finalmente, extendiendo de nuevo la mirada, constatamos que se esbozan dos gestos diferentes. Uno toma la poesía como la guardiana de la noche, pero la pone al servicio de una verdad religiosa de mayor amplitud; el foco está puesto en una subjetividad emotiva que oculta los múltiples poderes humanos, cuyo secreto es inaccesible al conocimiento. El otro hace de la poesía una actividad ya filosófica, tomada en el rebasamiento incesante de todas las formas, pura reapropiación de los logros humanos; compromete la poesía en la vía de la complejidad, de los juegos de desdoblamiento y de reflejos. Ambos han roto en principio con el gesto de un lirismo de efusión que, sin embargo, se sigue asociando con el romanticismo. Ambos dan cuenta del refinamiento de la poética moderna, atiborrada de una teoría que integra su propio límite y se abre visceralmente hacia otras formas de experiencia.

Cuando contemplamos la altura de las expectativas creadas entre Jena y Berlín, no podemos sino regocijarnos ante tal espectáculo de proyectos e ideas caóticas que, como fuegos artificiales, forman en su particularidad y su conjunto el diseño nebuloso de otro mundo. Y tampoco podemos sino

maravillarnos de que este *élan* hacia la complejidad apenas no haya ahuyentado para siempre de los espíritus y las gargantas la tentación lírica. Que tras los Schlegels y los Novalis haya habido incluso Brentanos, Eichendorffs, Heines y Mörikes. Incluso Uhlands y Lenau.

Bibliografía

- Athenaeum, eine Zeitschrift* von Schlegel August Wilhelm und Schlegel Friedrich, Berlin, Vieweg, 1798-1800.
- Ayrault, Roger (1976). *La genèse du romantisme allemand*. t. I-IV. Paris: Montaigne.
- Bernauer Joachim, *Schöne Welt, wo bist Du? Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Stuttgart, E. Schmidt, 1995.
- Borchardt Rudolf, *Ewiger Vorrat deutscher Poesie*, Munich, Bremer Presse, 1926 (reedición Stuttgart, Klett, 1977).
- Cassin Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/Robert, 2004.
- Dayre Eric, *L'absolu comparé. Littérature et traduction. Une séquence moderne: Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2009.
- Frank Manfred, *'Unendliche Annäherung'. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997.
- Hölderlin Friedrich, *Sämtliche Gedichte*, (dir.) Jochen Schmidt, Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 2005 (citado como SG).
- Kayser Wolfgang, *Kleine deutsche Versschule*, Berna, Francke, 1946 (1962).
- Le Blanc Charles, Margantin Laurent y Schefer Olivier, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003.
- Novalis, *Les disciples à Sais, Hymnes à la nuit, Chants religieux*, trad. Armel Guerne, Paris, Poésie-Gallimard, 1975.
- Novalis, *Werke I-III*, Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel (dir.), Munich, Hanser, 1978 (citado como W).
- Praz Olivier, «'Quand le poète s'est rendu maître de l'esprit...'». Le concept de poésie transcendante dans les écrits théoriques de Hölderlin autour de 1800», en Augustin Dumont y Laurent Van Eynde (dir.), *Modernités romantiques*, Paris, Kimé, 2011, p. 89-134.
- Schiller Friedrich, *Werke I-V*, edición de la Bibliothek Deutscher Klassiker, Weimar, Aufbau, 1978 (citado como Werke).
- Schiller Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Rolf-Peter Janz (dir.), Werke 8, 1992 (Theoretische Schriften, Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 2008).
- Schlegel Friedrich, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Viena, Karl Schaumburg und Compagnie, 1815.
- Schlegel Friedrich, *L'essence de la critique. Écrits sur Lessing*, ed. Pascale Rabault, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- Schlegel Friedrich, *Literary Notebooks 1797-1801*, ed. Hans Eichner, Toronto, Ullstein, 1980.
- Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, gehalten in Berlin 1801-1804, vol. 1-3, (dir.) Jakob Minor, Stuttgart, Göschen, 1884.
- Shakespeare William, *Shakespeare's Tragedies*, Londres, Dent, 1906.
- Szondi Peter, „Über Tiecks Komödien“, Schriften I-II, Berlin, Suhrkamp, 2011.
- Thouard Denis (dir.), *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, 2002.
- Thouard Denis (dir.), *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- Tieck Ludwig, *Der gestiefelte Kater*, Fráncfort del Meno, Insel, 1986.
- Tieck Ludwig, *Tod des Dichters* (1833), Klaus Günzel (dir.), Berlin, VdN, 1984.