

En *La actualidad del primer romanticismo alemán*. Buenos Aires (Argentina): TeseoPress-ECU-UNCA.

Friedrich Schlegel, actualidad de un pensamiento. La lectura de Blanchot.

Garnica, Naim.

Cita:

Garnica, Naim (2019). *Friedrich Schlegel, actualidad de un pensamiento. La lectura de Blanchot*. En *La actualidad del primer romanticismo alemán*. Buenos Aires (Argentina): TeseoPress-ECU-UNCA.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/naim.garnica11/36>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p30e/3dy>



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>.

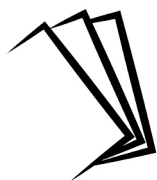
Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Modernidad, filosofía y literatura



NAÍM GARNICA
(COMPILADOR)

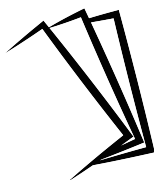


LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Modernidad, filosofía y literatura

Naím Garnica
(compilador)



La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura / María Jimena Solé ... [et al.]; compilado por Naím Garnica. – 1a ed. – Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2019.

Libro digital, HTML

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-661-343-9

1. Filosofía. 2. Literatura. I. Solé, María Jimena II. Garnica, Naím, comp.

CDD 801

ISBN: 9789876613439

Traducciones: Maximiliano Gonnet del alemán de los textos de Chistian Benne y Markus Ophälders; Elsa Ponce del portugués del artículo de Constantino Luz de Medeiros; Héctor Feruglio del italiano del trabajo de Giulia Valpione y Naím Garnica del inglés de los trabajos de Elizabeth Millán-Brusslan y Laure Cahen-Maurel.

Imagen de tapa: Caspar David Friedrich, “Landschaft mit Gebirgssee, Morgen”

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 18705. Sólo para uso personal
teseopress.com

Friedrich Schlegel, actualidad de un pensamiento

La lectura de Blanchot

NAÍM GARNICA

Alrededor de 1800, Schlegel publica un texto denominado “Sobre la incomprensibilidad” (“Über die Unverständlichkeit”) en el cual intenta explicitar algunas indicaciones como respuestas a las críticas que su proyecto de los fragmentos había suscitado. Estas acusaciones estaban fundamentalmente dirigidas contra el modo asistemático de exposición de su pensamiento, como también contra la forma paradójica que él mismo asumía. Al inicio se pregunta con toda ironía contra sus críticos:

[...] ¿qué podría resultar más fascinante que la cuestión misma de si es posible alguna forma de comunicación? ¿Y qué nos brindaría una mejor oportunidad de someter dicha posibilidad o imposibilidad a todo tipo de experimentos, que escribir en una revista como *Athenäum* o participar en ella como lector?¹

La pretensión de Schlegel, en este breve ensayo, comienza por cuestionar la posibilidad de distinguir entre lo comprensible y lo incomprensible, en la medida en que el lenguaje que empleamos para volver comprensible o no algo se refiere siempre a sí mismo. La incomprensibilidad de algo deviene relativa pues:

¹ Schlegel, F., “Sobre la incomprensibilidad”, en *Fragmentos*, Barcelona: Marbot, 2009, p. 221.

[...] las palabras se comprenden mejor a ellas mismas que quienes las usan, advertir del hecho de que entre las palabras de los filósofos (que, a veces, cual huestes de espíritus nacidos demasiado pronto, siembran la confusión en sus escritos y ejercen el poder invisible del espíritu universal incluso entre aquellos que los rechazan) debe existir por fuerza alguna relación de hermandad secreta [...].²

Acto seguido, el joven romántico sostiene que la incompresibilidad no surge del espíritu humano como una forma de intención distorsionada, sino que es constitutiva de las artes y las ciencias. La incompresibilidad es un valor inherente al lenguaje, por lo cual el propio Schlegel reconoce no haberlo aplicado del todo en momentos anteriores de su producción intelectual, como por ejemplo, en su novela *Lucinde*. No obstante, esta medida que Schlegel reconoce en su propio trabajo no fue reconocida como tal por sus contemporáneos. En una carta a Goethe fechada en año posterior a la publicación de *Lucinde*, Schiller deja ver todo su rechazo al trabajo schlegeliano. Schiller sostiene lo siguiente:

Hace algunas horas mareé tanto mi cabeza con la *Lucinde* de Schlegel que todavía me repercute. Por lo extraña que es, Ud., debería mirar esa labora. Como toda obra que representa hechos, caracteriza a su autor mejor que todo lo demás que ha producido, solo que lo pinta más caricaturizado. Aquí se vuelve a encontrar lo eternamente sin forma y lo fragmentario y un apareamiento por demás curioso de lo *nebulístico* con lo *característico*, tal como Ud. jamás habría esperado que fuera posible. Como él siente cuán mal progresa en lo poético, compuso un ideal de su propio yo a base del *amor* y de la *agudeza*. Cree que está reuniendo una infinita calidez amoratoria con una agudeza terrible, y una vez que se constituyó, se lo permite todo e incluso declara a la insolencia su diosa. La obra, por lo demás, no se puede leer toda porque *el hue-ro palabrero da nauseas*. Desde las bravuconería de greicidad,

² *Ibid.*, p. 222.

y después del tiempo que Schlegel dedicó al estudio de la misma, yo habría esperado que nos recordara un poquito la simplicidad e ingenuidad de los antiguos, pero esta obra es el colmo de la negación moderna de la forma y de la naturaleza; uno cree leer una mezcolanza del *Woldemar*, del *Sternbald* y de una insolente novela francesa.³

Debemos subrayar la sensación de náuseas que Schiller siente al leer *Lucinde*, pues será una valoración representativa de las consideraciones generales que acompañarán la obra, no solo de Schlegel, sino de buena parte de los autores románticos de Jena. De hecho, el reclamo de Schiller radica en dos valoraciones como la simplicidad y la ingenuidad como criterios estéticos de la época en torno a lo antiguo, los cuales el Romanticismo cuestiona, no solo repensando a lo antiguo, sino también a partir de las nuevas condiciones que la modernidad plantea.

Esta situación se presenta, a juicio de Schlegel, en un contexto que él identifica como la época crítica donde “todo se hace cada vez más y más crítico”.⁴ En ese marco, las acusaciones contra su proyecto editorial parecen confundir los momentos en los que la ironía romántica se hace presente y en aquellos en los cuales está ausente por completo. Por caso, Schlegel sostiene que, en los momentos en los que describe que su época está marcada por Goethe, Fichte y la Revolución francesa, lo hace sin ningún tipo de ironía, dado que solo expresa su opinión, pese a que sus críticos entiendan lo contrario. De cualquier modo, la intención de Schlegel en este ensayo de autorrevisión de su obra de juventud es mostrar de qué modo el gran problema “de la incomprensibilidad del *Athenäum* se debe a la ironía que, en mayor o menor medida, se manifiesta en la revista por doquier”.⁵

3 Carta de Schiller a Goethe del 19 de julio de 1799 en Goethe, W. J., y Schiller, F., *Epistolario completo (1794-1805)* “La más indisoluble unión”, Bs. As.: Miño y Davila, 2014, p. 416.

4 *Ibid.*, p. 224.

5 *Ibid.*, p. 229.

En consecuencia, Schlegel enfrenta el problema distinguiendo seis tipos de ironía. Las clasificamos según el orden de su exposición: 1) la ironía vulgar; 2) la ironía fina o delicada; 3) la ironía extrafina, donde Schlegel incluye una ironía *bis*, que sería 3a) la ironía honrada; 4) la ironía dramática; 5) la ironía doble; y 6) la ironía de la ironía. A partir de esta clasificación, Schlegel observa que la ironía se extiende en cualquier manifestación posible. De hecho, se pregunta: “¿Qué dioses nos salvarán de todas estas ironías?”⁶ La ironía de la ironía constituye una duplicación radical que hace que la ironía sea una fuerza que no se puede controlar, identificar o advertir sin más. El joven romántico explica:

[...] por el momento [lo que] hemos convenido en llamar “ironía de la ironía” puede surgir por más de una vía: cuando se habla sin ironía de la ironía, como acabo de hacer; cuando hablamos con ironía de una ironía sin percatarnos de que nos encontramos ya en una forma de ironía aún más flagrante; cuando a uno le resulta imposible desembarazarse de la ironía, como parece estar ocurriendo en este ensayo sobre la incomprendibilidad [...].⁷

La fuerza de la ironía no puede ni contravenirse, ni mucho menos tratar de jugar con ella. Schlegel lanza esta advertencia en función de las posibilidades irónicas que el arte posee, en cuanto su fuerza crítica no puede reducirse a buscar las formas de su comprensión.

Precisamente, el hecho de que obras como las de Shakespeare contengan ironías constata que no es una intención producto del autor llevarlas a cabo o practicarlas. Schlegel sostiene que sospecha “que algunos artistas más conscientes del período anterior siguen practicando la ironía mucho después de su muerte con sus más fervientes seguidores y admiradores”.⁸ De ese modo, la ironía se vuelve

⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁸ *Ibid.*, p. 232.

un elemento constitutivo de la producción humana tanto comprensible como incomprensible. El propio Schlegel dice que se ve obligado a reconocer “la incomprensibilidad del *Athenäum*”: “Puesto que todo se ha fraguado al calor de la ironía, no puedo desmentirlo, pues hacerlo implicaría contravenirla”.⁹ De esta forma, vuelve comprensible el hecho de la incomprensibilidad de su producción. Esa fuerza que empuja a Schlegel a comprender la incomprensibilidad, pues no le ha “quedado más remedio”,¹⁰ permite ver tanto la simultaneidad con la cual la ironía se presenta, esto es, en dos hechos opuestos como la comprensibilidad y su reverso, como también la fuerza casi inexplicable que jaquea la posibilidad de controlarla. Por ese motivo, Schlegel se pregunta: “¿Es la incomprensibilidad algo tan absolutamente reprobable y malo?”¹¹

De ese modo, la incomprensibilidad de la ironía se vuelve para Schlegel algo fundamental que sostiene todas las obras humanas. La incomprensibilidad no solo no podría ser juzgada, sino que además, en caso de que ella desapareciera, Schlegel afirma: “Os moriríais de angustia si, como exigís, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible”.¹² La amenaza de que todo se volviera comprensible es, para Schlegel, olvidar que el mundo, como sostenían los griegos, devino del caos y la incomprensibilidad al orden y la comprensión. En consecuencia, la revista *Athenäum*, la cual está marcada por la ironía de la ironía que provoca la incomprensibilidad, muestra que quienes critican su proyecto no pueden ver que no “se trataba de un mal pasajero”.¹³ La ironía del proyecto editorial *Athenäum* se anuncia para otra época que acaece en el siglo XIX, donde la poesía no será un mero resplandor, sino el cielo donde brillan sus rayos:

⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹¹ *Ibid.*, p. 233.

¹² *Ibid.*, p. 233.

¹³ *Ibid.*, p. 233.

[...] pronto ya no se tratará de tormentas aisladas: el cielo entero arderá en una sola llama, y cuando esto suceda todos vuestros ridículos pararrayos resultarán inútiles. En ese momento dará realmente comienzo el siglo XIX, y el pequeño enigma de la incomprensibilidad del *Athenäum* quedará resuelto. [...] entonces habrá lectores que sabrán leer: en el siglo XIX todo el mundo podrá saborear con deleite los *Fragmentos* [...] todo lector encontrará inocente *Lucinde*, protestante *Genoveva* e incluso demasiado simples e inocentes las *Elegías* didácticas de A.W. Schlegel. Y ello refrendará lo que, con espíritu profético, instituí como máxima en los primeros *Fragmentos*: un texto clásico nunca puede ser comprendido del todo. Pero los individuos cultos que siguen formándose deben querer seguir aprendiendo de él.¹⁴

Sin embargo, el siglo XIX tampoco logrará entender la propuesta de Schlegel y la ironía. La versión crítica sobre el Romanticismo que Hegel y sus contemporáneos establecen sobre la ironía y los escritos fragmentarios de Schlegel terminarán predominando en la historia de la filosofía. En esa dirección, el concepto de “ironía romántica” quedará prendado a las consideraciones generales sobre el Romanticismo como un concepto que reproduce categorías idealistas en términos poéticos o un movimiento antirracionalista que habría reaccionado contra la Ilustración. La ironía representaría un concepto poético irresponsable que muestra la vocación del Romanticismo por exaltar el genio artístico que juega con todo y solo goza con el caos y la interrupción. Las críticas de Hegel a la ironía serán reproducidas en términos culturales y políticos por una extensa literatura que buscaba fijar una imagen del Romanticismo como reaccionario, apolítico e irracional.

Uno de los intentos más representativos en ese camino es *La escuela romántica* de Heine. Alrededor de 1835, Heine publica este texto sosteniendo que el Romanticismo alemán era un movimiento reaccionario cuyo objetivo principal era

¹⁴ *Ibid.*, p. 234.

revivir la religión y las artes de la Edad Media.¹⁵ Este hecho se podía probar en la biografía tanto intelectual como de vida de muchos de los románticos que luego de 1806 se volvieron católicos, además de haber comenzado a trabajar para Metternich. A juicio de Heine, gran parte de los esfuerzos literarios de los románticos se inspiraron en sus valores políticos reaccionarios, los cuales recién en esta etapa se volvían, al fin, visibles. Estableciendo un contraste entre Romanticismo y clasicismo, Heine trata de mostrar cómo el clasicista es un humanista que piensa que el fin de la humanidad se realiza aquí en la Tierra, mientras que el romántico es un cristiano que cree que el bien supremo se logra solo en el Cielo. En consecuencia, los ideales políticos del humanista son la libertad y la igualdad, y los ideales románticos serían la fe en la iglesia y el Estado.¹⁶ De

¹⁵ Acerca de un libro de Schlegel que lleva por nombre *Lecciones sobre la historia de la literatura* publicado en 1815, período que aquí no nos ocupa, el autor sostiene: “Lo mismo puede decirse por lo que hace a las lecciones de Schlegel sobre literatura. Friedrich Schlegel contempla en ellas desde lo alto la literatura entera, pero la altura de su punto de vista es precisamente la del campanario de una iglesia católica. Y como fondo de todo lo que dice Schlegel se oye el tañido de las campanas, a veces, hasta el graznar de los cuervos que vuelan en torno a la torre. El libro me parece oler a incienso, cuando lo leo veo salir de él ideas tonsuradas. Pero a pesar de esos defectos no conozco mejor libro en su materia”. Heine, H. *La escuela romántica*, Madrid: Alianza, 2010, p.123. Muchas de las declaraciones y observaciones sobre las obras de los románticos tienen esta dureza en su juicio. Heine, a lo largo de los tres libros que componen su descripción del Romanticismo, ataca el ornamento y decoración que supondría la poesía romántica para encubrir tanto procesos políticos opresivos, como estructuras sociales restauradoras del antiguo régimen cristiano.

¹⁶ En su comentario de la novela de Von Armin *Isabel de Egipto*, Heine sostiene de qué modo la poesía asume la justificación de la crueldad y la naturalización de reglas sociales injustas mediante la estetización de tales procesos. Allí afirma: “En ella contemplamos el vagabundeo de los gitanos, a lo que aquí en Francia llaman *bohémiens* y también *égyptiens*. El extraño pueblo legendario vive y se mueve en la narración con su melancólico secreto. La abigarrada y bufonesca alegría esconde un gran dolor místico. Según la leyenda, que la novelita cuenta con mucha gracia, los gitanos tienen que vagar durante mucho tiempo por el mundo para purgar la inhospitalaria dureza con que en otro tiempo sus antepasados se negaron a acoger a la Madre de Dios con su niño cuando esta, camino a Egipto, buscaba albergue

ese modo, Heine logra concluir que el Romanticismo era aquella forma estética, particularmente literaria, que representaba la Restauración, y la fuente última de su inspiración provenía del cristianismo.

Tal imagen, como bien han documentado Frederick Beiser en *The Romantic Imperative* (2002) y Karl Bohrer en *La crítica del romanticismo* (2017), se extendió en el tiempo alcanzando a teorías como el marxismo de pensadores como Georg Lukács, hasta autores como Carl Schmitt. Este último autor, probablemente, resume las críticas más considerables sobre el supuesto apoliticismo de los románticos. En su obra *El romanticismo político*, el autor, inspirado en las críticas de Arnold Ruge y Hermann Hettner,¹⁷ entre otros, sostiene que el Romanticismo no solo tiene una base irracional desde la cual se inspira, sino que además su espíritu tiende a desligarse de la responsabilidad política objetiva. A juicio de Schmitt, el Romanticismo tuvo la oportunidad para la acción política, pero rechazó la acción y prefirió la irresponsabilidad de jugar otorgándole una excesiva prioridad a la subjetividad genial del artista. El autor sostiene que el yo fichteano se habría convertido en un sujeto romántico que desenvuelve su dialéctica en la realidad según su propio designio. Indica:

De este modo, también en el romanticismo se llega a una transformación del mundo, pero diferente de la que había postulado Fichte. Era la transformación en el juego y en la fantasía, la “poetización”, es decir, la utilización de los hechos concretos, incluso de toda percepción sensorial, como ocasión para una fábula, una poesía, un objeto de sensaciones estéticas o [...] una novela. Así se explican los fenómenos románticos aparentemente complejos: la torsión emotivo-

para Él. Por esta misma razón la gente se creía con derecho a tratarlos cruelmente. Y como en la Edad Media no disponía de un Schelling para justificarlo todo, la poesía tuvo que asumir la tarea de hermoear las leyes más indignas y crueles”. *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁷ Cf. Hettner, H., *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1850.

esteticista del yo absoluto de Fichte no da como resultado un mundo transformado por la actividad, sino uno convertido en estado de ánimo y fantasía. [...] al igual que el yo de Fichte –ella (la imaginación romántica) puede ser absolutamente creadora en la subjetividad absoluta, produciendo ella misma fantasías, “poetizando”.¹⁸

La imagen que Schmitt presenta del Romanticismo como una forma de poetizar la realidad escapando de la carga política de toda acción no solo está asociada a la idea del autor de fundamentar el modelo del *decisionismo* tendiente a la acción, sino que además reproduce la idea de Romanticismo presentada por Hetnner. Este último, en contra de Heine, ya había sostenido que el problema del Romanticismo no es su irracionalismo, sino su constitución enteramente estética, la cual hace del arte un fin en sí mismo, que nunca se vería comprometido por la realidad social o política. Debido a su impotencia en el mundo político, los románticos se retirarían al mundo de la imaginación literaria, el único lugar donde podrían disfrutar de una completa libertad. Siguiendo este postulado, Schmitt cree que el Romanticismo forma parte de un fenómeno histórico, social y psicológico como la burguesía. Mediante la estética el Romanticismo como sujeto burgués logra aislarse de la realidad separándose de todo y volviéndose él mismo un absoluto autónomo, por un lado. Mientras que, por otro lado, las realizaciones de sus pretensiones emotivas solo son posibles si existe un mundo reglamentado como el burgués. Para una existencia de esta naturaleza, deben existir las condiciones necesarias para ese tipo de ánimo, tales como la paz, la tranquilidad, el desarrollo intelectual, etc.

En ese contexto, no es casual que Schmitt entienda a la ironía romántica como el procedimiento por excelencia del Romanticismo para escapar del compromiso político de la realidad. Si la ironía es esa disposición espiritual que

¹⁸ Schmitt, C., *El romanticismo político*. Bs. As.: UNQ, 2000, pp. 146-147.

puede ser algo y simultáneamente volverse su contrario, dando cuenta de su carácter paradójico y caótico, el sujeto romántico mediante ella puede conservar su libertad genial sin comprometerse con nada, en cuanto juega con los extremos. Explica Schmitt el concepto de “ironía”:

El romántico se sustrae irónicamente a la objetividad opresiva y se guarda de comprometerse a cualquier cosa; en la ironía se encuentra la reserva de todas las posibilidades infinitas. Así preserva su genial libertad interior, la cual consiste en no renunciar a ninguna posibilidad. [...] la ironía de Schlegel es más bien una parodia excluyente. [...]. Según su esencia, la ironía romántica es un instrumento intelectual del sujeto que toma distancia frente a la objetividad, solo se necesita comprobar en qué medida la ironía del romántico se dirige contra sí mismo en la realidad práctica y corriente, no solamente en las comedias literarias [...].¹⁹

La ironía romántica representa la forma más cabal de una subjetividad que decide conscientemente renunciar a su relación con el mundo exterior y visible. La realidad se vuelve para el sujeto irónico una mera ocasión que utiliza como medio a su disposición para evitar el compromiso con cualquier elemento que no sea su propia condición. De esa manera, los objetos se convierten en un momento más de la oscilación del juego de la fantasía irónica del sujeto romántico, haciendo de los objetos una ocasión para su punto de partida lúdico.

La descripción de Schmitt de la ironía romántica de Schlegel también se ve apoyada por la posibilidad de un arte burgués cada vez más autonomizado de las demás esferas de la vida. Tal autonomía es entendida como una esfera que posibilita tener diversos estados de ánimo sin ninguna consecuencia, por lo cual “el burgués se entusiasma con el romanticismo y ve en él su ideal artístico y su reposo”.²⁰ El sujeto romántico, en cuanto sujeto burgués, es un individuo

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

aislado que toma la realidad como parte de un juego que mediante la ironía logra “asegurar su autarquía subjetivista y mantenerse en su postura ocasionalista”.²¹

La interpretación de Schmitt, como ya hemos señalado, forma parte de esa crítica al Romanticismo que considera a la ironía como un subjetivismo exacerbado que se aísla en sus propias condiciones. Se podría decir que dicha imagen crítica podría tener alguna validez para ciertas figuras intelectuales del Romanticismo, pero, si distinguimos al Círculo de Jena (Novalis, Schleiermacher y los hermanos Schlegel) y, en particular, el período intelectual que se extiende desde 1796 hasta 1802, la imagen presentada por la crítica no sería tan adecuada. Este hecho se encuentra relacionado con la falta de distinción de los períodos del Romanticismo. La imagen de Heine y Schmitt que acabamos de presentar parece estar más cerca de la imagen de la llamada *Spätromantik* que de aquellos pensadores del primer Romanticismo o *Frühromantik*, cuya política era muy distinta. Este retrato del Romanticismo parece descansar más en un prejuicio que en una fundamentación rigurosa. El supuesto de que la política no era esencial para los primeros románticos, como si fuera nada más que un instrumento u ocasión para su imaginación literaria, puede contradecirse si atendemos a sus textos, fragmentos y novelas.

A su vez, tal prejuicio está conectado al fundamental hecho de que las obras de Fr. Schlegel y Novalis permanecieron dispersas y sin una sistematización por lo menos hasta 1960. El caso de Schlegel es particularmente importante porque sus trabajos, durante el siglo XIX y comienzos del XX, no tenían un orden que permitiera distinguir entre su período de juventud y el período intelectual donde el pensador romántico se convirtió al catolicismo. De hecho, al interior de la *Schlegel-Forschung* se debate la posibilidad de leer la obra del autor de forma continuista contra otra tendencia que propone comprender su obra en dos

²¹ *Ibid.*, p. 163.

momentos radicalmente distintos. Ambas tendencias reconocen en Schlegel un período de juventud caracterizado a su vez en dos etapas. La primera, relacionada a su cercanía con el clasicismo y las preocupaciones sobre la poesía griega (debemos incluir aquí también sus escritos, poco atendidos, sobre los latinos), y un segundo período en el cual produjo los fragmentos y novelas románticas. Este momento de juventud es continuado por un momento de madurez que se puede identificar luego del cierre de la revista *Athenäum*. Tal período está caracterizado por su estancia en París, donde dictaría lecciones sobre historia y literatura y fundaría la revista *Europa*. Los años de *Europa*, cuyos cuatro números se publicaron entre 1803 y 1805, fueron sembrando la posibilidad de pasar de un revolucionarismo como el napoleónico a “republicanismo universal”, esto es, a mantener esperanzas en una Europa unida a través de la cultura y rejuvenecida gracias al discurso romántico. Las afinidades jacobinas de Schlegel, que venían de mucho antes, esto es, de su admiración por Georg Forster y Fichte, se desvanecieron en los años de expansión del imperio francés. Pero fue en 1808, con su conversión junto a Dorothea Veit al catolicismo, la creencia que en 1797 había definido como “cristianismo naif”, la que marcó el segundo momento de Schlegel. En el pasado dejaba la novela *Lucinde* y los fragmentos, que había publicado en 1799 y la cual había escandalizado a los censores del erotismo en esa alegoría del amor, tales como Schiller. Según Javier Arnaldo,²² la conversión de Schlegel podría estar relacionada a la atención que había prestado al estudio de la figura del emperador Carlos V y los logros incomparables del arte religioso en el Renacimiento, los cuales actuaron como una especie de proceso de seducción hacia el sistema de la fe católica.

²² Cfr. Arnaldo, J., “Schlegel Friedrich” en Bozal, V., *Historia de las Ideas estéticas y corrientes teóricas artísticas*. Madrid: La balsa de Medusa, 2000, pp. 251-256.

Los trabajos de Schlegel continuaron en esa dirección, acercándose a circuitos intelectuales más conservadores. No obstante, algunos de sus intereses tempranos se mantuvieron, como es el caso de la literatura. En 1808 publicó en Heidelberg *Sobre la lengua de la sabiduría hindú* (actualmente estudiado por los estudios sobre colonialidad y la imagen de Europa sobre las culturas no occidentales), pieza clave en sus estudios de indogermanismo y literatura comparada, y se trasladó a Viena, donde fundaría la revista *Deutsches Museum*, donde publicó doce números entre 1812 y 1813. En Viena había impartido en 1810 sus *Lecciones sobre historia moderna*, y dos años después, el ciclo *Historia de la literatura antigua y moderna*. En 1809, cuando ya había estallado la guerra franco-austríaca, fue nombrado secretario de la corte para el Ejército Imperial. Tiempo después, el canciller Metternich, adoptándolo como publicista, le encargó la creación de un periódico para Austria, al que puso el título de *El Observador Austriaco*. El primer número de este diario apareció en marzo de 1810. Schlegel lo dotó de una muy cuidada sección de cultura, pero la paulatina merma de las páginas culturales en favor de las políticas hizo que ya al año siguiente se desinteresara por el trabajo de redacción en este y proyectara la revista *Deutsches Museum*. Escribieron en *Deutsches Museum* Jean Paul, los hermanos Grimm, Von Arnim, Brenranc, Corres, Baader, Rumohr y Savigny. La mayoría de estos autores convergían en el estudio de las tradiciones nacionales y en la defensa de una cultura patriótica. Durante su estancia en esta ciudad, entre 1815 y 1818, concibió un nuevo proyecto de publicación, la revista *Concordia*, cuya aparición se hizo imposible por la presión de Metternich, quien discrepaba finalmente de las tesis políticas de Schlegel y de las fórmulas concretas de su propagandismo católico. Solo después de ser despedido de su puesto en el servicio diplomático pudo sacar adelante *Concordia*. Se publicaría entre 1820 y 1823, con la colaboración de Adam Müller, Franz van Baader, Carl Ludwig von Haller y otros, los cuales configurarían un órgano destacado

del romanticismo político de la Restauración. En *Concordia* Schlegel publicó trabajos de reforma política, como el ensayo “Signatura de la época” y textos de crítica literaria. Schlegel defendía en esta revista principios teístas que afectaban igualmente a su teoría del Estado, cuyo ideal identificaba con una estructura orgánica que resultaba de la federación de corporaciones y que se oponía tanto a las doctrinas liberales, como a los modelos del absolutismo centralista.

La tendencia continuista de, fundamentalmente, Behler²³ y Polheim²⁴ sostiene que se podría reconocer en el Schlegel maduro el modo en que las inquietudes tempranas de la acción combinatoria de la ironía, su movimiento arabesco y su espíritu de tensión permanente se fueron sustituyendo por figuras religiosas como las de Cristo, que reemplazaría el encanto combinatorio. Otros, como Michele Cometa²⁵, Klaus Peter²⁶ o Gert Mattenklott, prefieren dejar de lado el momento maduro y sus consideraciones luego de su conversión al catolicismo y tratan de centrarse en los trabajos de juventud de Schlegel, marcando una discontinuidad entre los dos momentos antes dichos. Ambas tendencias muestran el intento por recuperar aquella tendencia que buscaba modificar la visión negativa que pesaba en los estudios sobre el Romanticismo y Friedrich Schlegel del siglo XIX. Si bien los trabajos de Rudolf Haym²⁷, Oskar

²³ Cfr. Behler, E., *Die Ewigkeit der Welt*, Paderborn, Schöningh, 1965, p. 22; “Der Wendepunkt Friedrich Schlegel” en *Philosophisches Jahrbuch*, 1956 (64), pp. 247-250.

²⁴ Polheim, K. K., *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn, Schöningh, 1966, p. 113.

²⁵ Cometa, M., *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo: Novecento, 1984.

²⁶ Peter, K., *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*, Stoccarda, Kohlhammer, 1973, pp. 1-39.

²⁷ Haym, R., *Die romantische Schule*, Berlín: Gaertner, 1870. Recientemente, Frederick Beiser ha sostenido que su enfoque acerca del Romanticismo y Schlegel es heredero del estudio de Haym. Beiser sostiene: “Mi enfoque de la *Frühromantik* ha sido inspirado en el brillante libro de Rudolf Haym, *Die romantische Schule*. Veo mi propio trabajo como una continuación del proyecto original de Haym. Fue Haym quien primero hizo hincapié en la necesidad de una investigación detallada sobre los orígenes de la *Frühromantik*,

Walzel²⁸ y Ricarda Huch²⁹ a fines del siglo XIX intentaron modificar estos prejuicios, recién en la segunda mitad del siglo XX, con la edición de la obra de Schlegel en manos de Behler y Hans Eichner en 1958 estos prejuicios fueron revisados. No obstante, a inicios del siglo XX los esfuerzos de la editorial Minor y el trabajo de Walzel buscaron sortear la consideración de la crítica del Romanticismo, según la cual Schlegel no produjo trabajos filosóficos y serios que podrían ser considerados. Pese a ello, como advierte Diego Sánchez Meca, serían los artículos de Korner y Finke³⁰ los que mostrarían que en la misma crítica al Romanticismo se encuentra la posibilidad de ver su importancia, pues el pensamiento romántico muestra un proyecto alternativo al de Hegel. En virtud de lo señalado, una posible hipótesis acerca de la incompreensión del trabajo de Schlegel, probablemente, se deba a una articulación demasiado novedosa para el contexto de reflexión en el cual se halla ubicado.

quien originalmente insistió en poner entre paréntesis los prejuicios políticos y culturales, y quien también hizo de ello un tema de estudio histórico. En comparación, los primeros esfuerzos de Heine, Hettner y Gervinus eran *amateurs*, y además fueron desfigurados por los prejuicios políticos que Haym quería superar. Haym apreció plenamente la importancia fundamental de la filosofía para la *Frühromantik*, y tenía un enfoque holístico que hacía justicia a su naturaleza multidisciplinaria. Aunque nunca dejó de criticar a los románticos, sus críticas vinieron después de una reconstrucción comprensiva del material. De seguro, mucho en Haym está desactualizado; algunas de sus interpretaciones son simplistas; y nunca practicó plenamente la imparcialidad que exigía. Sin embargo, su preocupación por la imparcialidad, la profundidad histórica, la reconstrucción comprensiva y el holismo son tan válidos ahora como lo fueron en 1870. En aspectos fundamentales, Haym estableció los estándares que el trabajo contemporáneo todavía tiene que igualar”.

28 Walzel, O., (ed.) *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlin, Speyer und Peters, 1890.

29 Huch, R. *Blüthezeit der Romantik*. Leipzig: Haessel, 1899; Huch, R., *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig: Haessel, 1902, y Huch, R., *Die Romantik*. Leipzig: Haessel, 1924.

30 Cfr. Korner, J., “Friedrich Schlegels Glaubensbekenntnis?”, en *Hochland*, 1917 (15), p. 349. Y Finke, H., “Über Friedrich Schlegel”, en *Reden gehalten am 11 Mai 1918 bei der öffentlichen Feier der Übergabe des Prorektorats der Universität Freiburg*, Friburgo, Guenther, 1918, pp. 42-54.

Así, un pensamiento que admitía las contradicciones sin resolverlas en una síntesis última, lo cual daba lugar a un proceso diversificado, plural y multiplicado, no se adaptaba a la vocación sistemática, aunque tampoco se puede considerar el pensamiento schlegeliano como un pensamiento sin sistema o antisistema.

No obstante, y pese a todas las críticas antes indicadas, un significativo impulso en los estudios sobre Schlegel, la ironía y el Romanticismo ha sido dado por Walter Benjamin a comienzos del siglo XX. En *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, este autor logra advertir una recepción de las tesis fichteanas en Schlegel que no reproduce los prejuicios antes señalados, según los cuales la ironía sería un concepto estético que transforma el yo absoluto de Fichte en un yo individual que tiene el poder de convertir la consistencia objetiva de todo lo sustancial en mera apariencia. El trabajo de Benjamin, siguiendo la profundización del planteo kantiano acerca de la posibilidad racional de encontrar un conocimiento verdadero, observa de qué modo Fichte propone un yo absoluto, pero en términos de un sujeto de la reflexión. Si, según Fichte, para encontrar un conocimiento cierto es necesario identificar la forma anterior a todo dato objetivo y, a su vez, también ver de qué modo este conocimiento se produce entre el saber y el saber de este mismo saber. Tal operación mostraba para Fichte un nuevo fundamento para el pensamiento como la autoconciencia a partir de la cual el pensamiento puede reflejarse a sí mismo. Este procedimiento será entendido como una reflexión que tiene la oportunidad de constituirse como la relación más inmediata del pensamiento en virtud de la cual se podrían constituir las demás relaciones. De ese modo, el sujeto que Fichte está explicando es un sujeto reflexivo o yo absoluto que se conoce de manera

inmediata como autoconciencia en un sentido formal, esto es, una actividad infinita de un poner reflexivo y no una intuición como se conocería un objeto.³¹

Benjamin está convencido no solo de que la explicación fichteana de la reflexión podría filiarse a los conceptos románticos de Schlegel y Novalis, sino también de que además estos últimos profundizaron su sentido. Schlegel, a diferencia de Fichte, confiaba en que la reflexión es un pensamiento del pensamiento que concibe el absoluto como un *médium*. Tal concepción muestra que el sujeto de la reflexión no es un yo absoluto, sino el pensar con su correlato, y que la infinitud es la infinitud de esa relación en la que consiste la autoconciencia. De ese modo, para Schlegel la reflexión es un pensamiento que da cuenta de su propia forma o pensamiento del pensamiento, el cual debe entenderse como objeto tanto como sujeto que piensa. Esto habilita una reflexión infinita que desarrolla un proceso sin límites hacia el absoluto, pero no como una concreción de este, sino como el médium de la reflexión. Benjamin indica al respecto:

³¹ Benjamin explica la dialéctica fichtena del siguiente modo: “El acto efectivo fichteano se puede concebir formalmente como una combinación de estas dos modalidades de acción infinita del yo, en la cual estas tratan de rellenar y determinar mutuamente su respectiva naturaleza puramente formal, su vaciedad: el acto efectivo es una reflexión que pone o un poner reflexivo, ‘...un ponerse como ponente [...], pero de ningún modo, por ejemplo, un mero poner’, formula Fichte. Ambos términos significan algo diferente, ambos son de gran importancia para la historia de la filosofía. Mientras que el concepto de ‘reflexión’ se convierte en fundamento de la filosofía protorromántica, el concepto del ‘poner’ –no sin relación con el anterior– aparece plenamente desplegado en la dialéctica hegeliana. Quizá no se dice demasiado cuando se afirma que el carácter dialéctico del poner, precisamente debido a su combinación con el concepto de ‘reflexión’, no alcanza todavía en Fichte la misma expresión plena y característica que en Hegel”. Benjamin, W.: *Obras*, Libro I/vol. 1. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Abada Editores, Madrid, 2006, pp. 13-120, p. 25.

El pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconsciencia es el hecho fundamental del que parten las meditaciones epistemológicas de Friedrich Schlegel y también la mayor parte de las de Novalis. La referencia del pensamiento a sí mismo, presente en la reflexión, se contempla como la más próxima al pensamiento en general, a partir de la cual todas las demás se desarrollan.³²

Pese a ello, Benjamin destaca que Schlegel dio un paso más a partir de concebir el absoluto como médium de la reflexión como poesía. Si en Fichte la conciencia era la que establecía la mediación entre el yo y el mundo, en Schlegel sería el arte una naturaleza que se contempla a sí misma y se configura a sí misma, quien establezca la posibilidad de exteriorizar mediante la comunicación, el lenguaje y la creatividad al yo. De ese modo, ya no habría una subjetividad que se pusiera a sí misma como un absoluto, tal como la entendía Hegel, sino un lenguaje de imágenes e historia que reorientaran las consideraciones históricas. Valiéndose de la concepción de poesía trascendental progresiva e universal de Schlegel, Benjamin sostiene que la poesía es el médium de interpretación que revela tanto el momento objetivo como el subjetivo de la producción como un tejido que se modifica en la historia. La totalidad, de ese modo, no puede ser entendida como algo consumado, sino como la expresión de un movimiento de las situaciones históricas y la permanente reorganización de los elementos de la sociedad.

Benjamin distingue en el análisis de Schlegel dos etapas. Una relacionada a la época de *Athenäum* y otra posterior a 1800. Su intención es mostrar las relaciones y fracturas que en estas etapas el pensamiento romántico se planteó en relación con Fichte y a la profundización del pensamiento crítico kantiano. La relevancia, en este contexto, del

³² Benjamin, W.: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 21.

pensamiento romántico es haber desplazado las consideraciones epistemológicas sobre el conocimiento a consideraciones estéticas objetivas. Por eso indica:

El pensar del pensar, por el contrario, en cuanto esquema originario de toda reflexión, se halla también a la base de la concepción de la crítica por parte de Schlegel. Fichte ya lo determinó de manera decisiva como forma. Y él mismo interpretó esta forma como yo, como la célula originaria del concepto intelectual del mundo. Hacia 1800, el romántico Friedrich Schlegel la interpretaría como forma estética, en tanto que la célula originaria de la idea de arte.³³

No obstante, el trabajo de Benjamin plantea una serie de problemas de orden histórico, filológico y metodológico que impide una valoración completa y profunda tanto del Romanticismo como del pensamiento de Schlegel. Pese a la valoración que Benjamin hace del Romanticismo de aquellos aspectos que lo liberan del subjetivismo y la arbitrariedad del concepto de “genio estético”, su texto termina por reducir dichos aspectos a una dimensión mística y mesiánica. La interpretación benjaminiana, en esa dirección, coloca al Romanticismo bajo sus propios intereses mesiánicos. Por otra parte, el estudio benjaminiano parece contener orientaciones específicas respecto de un proyecto más general, donde el Romanticismo podría ser empleado como un momento crítico que cifraría la posibilidad de encontrar un cuestionamiento de los procedimientos artísticos de la época.³⁴ Tal como reconoce Florencia Abadi en su trabajo, Benjamin está persiguiendo las huellas del criticismo kantiano en el sentido de la experiencia religiosa. Abadi indica:

³³ *Ibid.*, p. 68.

³⁴ Pueden consultarse las críticas a los análisis de Benjamin sobre el Romanticismo en Hanssen, B. and Benjamin, A. *Walter Benjamin and Romanticism*, Nueva York: Continuum. 2002. En particular los ensayos de Rodolphe Gasché y Fred Rush.

El énfasis en la perspectiva sistemática de Schlegel responde también a un interés muy personal, a saber, el de hacer valer, de manera convincente, su orientación propia de la teoría del arte en un trabajo filosófico. Aquí buscamos mostrar que, más allá del deslizamiento hacia la esfera del arte y la efectiva voluntad de expresar su visión *propia* de la teoría del arte, el proyecto de Benjamin de esos años es uno solo, condensado en cierta concepción de la *tarea*, y que reúne los motivos que ya vimos: sistema, unidad, exigencia de redención, crítica, tradición, lenguaje. En definitiva, se trata de una fundamentación filosófica del conocimiento –finalmente desarrollada como fundamentación del conocimiento de las obras de arte– que está atravesada, como ya hemos insistido, por una filosofía mesiánica de la historia. Benjamin afirma que “el centro del Romanticismo temprano es: religión e historia”. En comparación con el Romanticismo tardío, la belleza y profundidad de este movimiento de fines del siglo XVIII radica para él en la *vinculación* entre estas esferas, que no abrevó en “hechos” [*Tatsachen*] religiosos o históricos, sino que buscó “producir en el propio *pensamiento* y en la propia vida la esfera más elevada en la cual estos dos debían coincidir”.³⁵

De hecho, Winfried Menninghaus ha marcado que la tesis de Benjamin ha sido, probablemente, la obra más citada en los estudios sobre ese período del pensamiento alemán, pese a todos sus problemas estructurales.³⁶ Gran parte de la evaluación de Benjamin sobre la especificidad del pensamiento romántico se llevó a cabo sobre la base de los pocos escritos accesibles en el momento, en una estrecha selección del material disponible. Obviamente, Menninghaus reconoce que no hay duda de que la tesis benjaminiana sigue dándonos un correcto y fructífero panorama de las primeras concepciones filosóficas románticas. Pero también muestra algunos de los problemas de la tesis de

³⁵ Abadi, F. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Bs. As.: Miño y Davila., 2014, p. 111.

³⁶ Cfr. Menninghaus, W., *Unendliche Verdopplung. Die Früromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Benjamin. Según este autor, la obra de Benjamin redundaba en una argumentación dispersa y en el uso libre de citas, que, en ocasiones, son empleadas para decir exactamente lo contrario a lo que ellas dicen en su contexto original. Además, la exégesis de algunos conceptos (como el concepto de “reflexión”) es esencialmente limitada y distorsionada. Una serie de fragmentos son tergiversados en su semántica o forzados en ciertas direcciones. Por último, la tesis hace un uso selectivo del material, selectivo hasta el punto de guardar silencio respecto a aquello que no se ajusta a su concepción, particularmente, porque Benjamin cita frases de Schlegel sin distinguir periodos o momentos que hacen a los supuestos en los cuales descansan los fragmentos. Esto es cierto para la primera parte de la tesis, en la que Benjamin sienta las bases filosóficas generales para su análisis de los principales conceptos del pensamiento romántico.

Pese a estas críticas al trabajo de Benjamin, lo que se impone es interrogarnos qué explica esta paradoja de una interpretación que produce resultados productivos a pesar de su escasa base textual y su distorsión sistemática. Menninghaus sugiere que el lúcido análisis de Benjamin del primer Romanticismo alemán no se desprende de ninguna intuición genial, sino desde su propia proximidad teórica a los problemas fundamentales planteados por Friedrich Schlegel y Novalis. Así, el modo en el que Benjamin se acerca al disperso *corpus* de escritos románticos disponibles en su tiempo podría estar compuesto de concepciones y conceptos relacionados con el proyecto romántico en sí mismo. Esta supuesta afinidad del pensamiento de Benjamin con los románticos parece plausible por dos motivos. En primer lugar, porque un gran número de tópicos de los que Benjamin se ocupó a lo largo de su carrera –desde la cuestión de la traducción hasta la de la obra de arte mecánica, por no hablar de la noción de crítica– ya fueron abordados en la tesis. En segundo lugar, porque sus propias teorías

sobre estos temas aparecen estrechamente relacionadas con lo que en la tesis había afirmado ser la posición de los románticos en estos asuntos.

Por lo tanto, el estudio de Benjamin, notablemente, es una de las mayores aportaciones positivas sobre el Romanticismo y el pensamiento schlegeliano. Como se puede advertir, es en el siglo XX cuando los estudios filosóficos se vuelven más próximos al pensar romántico. Contra la propia declaración de Schlegel, quien pensó que el siglo XIX sería el siglo en el cual el misterio de su pensamiento se destrabaría, la recepción de su pensamiento tuvo que esperar al siglo XX para recibir mayor atención, como también un creciente interés para describir lo que ocurre con el arte, la estética y la subjetividad en el siglo XX. En esa dirección, recuperaremos la lectura de Maurice Blanchot para mostrar una parte del interés que Schlegel despierta en la filosofía contemporánea. Creemos que esta lectura es representativa de buena parte de los estudios sobre el primer Romanticismo que proyectan la posibilidad de seguir problematizando la filosofía romántica en la actualidad.

La lectura de Blanchot

Precisamente, en el ámbito del pensamiento francés contemporáneo y sus diversas derivas, el primer Romanticismo ha sido considerado con un curioso énfasis. Por caso, los ensayos reunidos en *El absoluto literario* de Jean-Luc Nancy y Phillippe Lacoue-Labarthe, quienes, en su búsqueda de los fundamentos filosóficos de la emergencia de la literatura, destacan el trabajo de Benjamin, pero solo sobre sus consideraciones sobre el concepto de “fragmento”. Aunque su estudio no se detiene esencialmente en la ironía, sus consideraciones sobre ella, como también en lo que se refiere al fragmento y la poesía, entran en consonancia con lo

indicado por Benjamin. Los autores defienden que el proyecto estético-literario de Schlegel consiste en marcar el límite de la absolutización de los sistemas filosóficos, pero, al mismo tiempo, esa exigencia de sistematización no puede abandonarse. Estos autores veían en la crítica la labor de formación del carácter, esto significa: la presentación de capacidades para hacer obras³⁷.

De ese modo, la lectura en el siglo XX sobre el primer Romanticismo, en esta línea, insistirá sobre este aspecto crítico respecto de la clausura de los sistemas filosóficos heredados de la modernidad ilustrada. En esa misma orientación, parecen insistir algunos estudios del ámbito anglosajón que se podrían colocar bajo la estela del pensamiento francés. El pensamiento romántico, como intentan mostrar los estudios de Mark Hewson y Héctor Kollias³⁸, determinó discusiones del pensamiento francés de los años 60 (Blanchot, Nancy, Lacoue-Labarthe, Derrida, Bataille). Estos trabajos establecen que la preocupación de Blanchot, por caso, en la *Conversación infinita*, sobre la figura de Schlegel no solo evidencia el legado romántico sobre el pensamiento

³⁷ “La filosofía no puede entonces ejecutarse a través de la crítica sin antes haber sido [...] caracterizada por esa misma crítica [...]. Sea cual sea la conclusión es la misma: hay que poetizar la filosofía y le corresponde hacerlo a la crítica [...] la filosofía –no olvidemos que esto quiere decir aquí la ciencia misma del ideal– no está formada. La crítica debe formar su carácter [...]. La característica constituye la esencia de la crítica porque quiere ser la ciencia del criterio [...]. El *kriterion* da el idioma, la propiedad, y lo distingue del *phantasma*, de la vana ilusión. Conviertan la representación en presentación, hagan del fantasma un idioma y tendrán la criteriología del romanticismo [...]”. Nancy, J-L., y Lacoue-Labarthe, P., *El absoluto literario*, Bs. As.: Eterna cadencia, 2012, pp. 479-481.

³⁸ Los trabajos sobre la ironía romántica y sus lecturas contemporáneas en los trabajos de Héctor Kollias muestran la recepción y lectura del pensamiento schlegeliano en Paul de Man, Blanchot y Derrida. Puede verse al respecto John McKeane y Hannes Opelz, (Ed.) *Blanchot Romantique*. Le Romantisme et après-en-France, vol. 17, Peter Lang, Berna, 2010. También pueden verse: Kollias, H., *Exposing Romanticism: Philosophy, Literature, and the Incomplete Absolute*, UK: University of Warwick, 2003, y Rhonda Khatib, Carlo Salzani, Sabina Sestigiani and Dimitris Vardoulakis (edited) *Blanchot, the Obscure, COLLOQUY text theory critique* 10, Monash University (2005).

francés, sino una afinidad constitutiva al romper las fronteras entre filosofía y literatura. En el ensayo escrito en 1964, dedicado a Schlegel y el *Athenäum* de *La conversación infinita*, el escritor francés sostiene la imposibilidad de definir al Romanticismo como una corriente estética, un movimiento cultural e histórico o una escuela de pensamiento. Blanchot deduce que las características fragmentarias, dispersas e incongruentes del Romanticismo son semejantes a la figura de Friedrich Schlegel, cuyo derrotero intelectual y espiritual es inconceptualizable. A raíz de esto, Blanchot destaca que el concepto de “ironía” elaborado por Schlegel constituye el mejor intento de explicación del Romanticismo, pues cualquier intento de definición será interrumpido sucesivamente.³⁹

Blanchot parte del presupuesto de que el Romanticismo es un proyecto político que tuvo una suerte variada tanto en Alemania como en Francia. Este puede estar ligado a expresiones reaccionarias (literatos del nazismo) como renovadoras (Ricarda Huch y Dilthey) del espíritu de una época. Lukács, por ejemplo, lo condena como movimiento oscurantista. Solo Hoffmann escapa a ese juicio. En Francia, por caso, los críticos de extrema derecha condenan al Romanticismo alemán por dos razones: una porque es alemán y romántico, esto es, porque “el irracionalismo amenaza el orden; la razón es mediterránea; la barbarie viene del Norte”. En cambio, el surrealismo se reconoce en sus expresiones de poética, pero algo todavía más fundamental: “la poesía, poder de libertad absoluta”.⁴⁰ Más tarde, indica Blanchot, los germanistas franceses como Beguin y las publicaciones de los *Cahiers du Sud*, las investigaciones sobre los períodos de juventud de Marx y Hegel y la pretensión de L. Lefebvre de buscar en el marxismo la fuente romántica ayudaron a un conocimiento más profundo de este movimiento, pero, a su vez, reconocieron “un

³⁹ Cfr. Blanchot, M., *La conversación infinita*, España: Arena, 2008, pp. 451-463.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 451.

sentimiento nuevo del arte y de la literatura que prepara otros cambios, todos ellos orientados hacia una recusación de las formas tradicionales de organización política”.⁴¹ Esta descripción del contexto de recepción y reconstrucción del Romanticismo alemán en Francia presume, según Blanchot, una especie de luz oscura que vino a iluminar la sensación de una literatura “aún por venir”. Señala el autor:

El romanticismo venido de Alemania desempeña un papel crítico que implica una negación muchas veces radical, como si la noche –una noche sin ilusión, sin apaciguamiento, pero no carente de perversidad– hiciera aquí las veces de *Aufklärung*, esas luces que hombres tan sensibles como Lessing y más cercanos a Shakespeare que a Voltaire han elevado en un amanecer de crisis por encima de una literatura *aún por venir*.⁴²

Mirar el Romanticismo de ese modo implica una elección, sostiene Blanchot. Sus rasgos tan diversos exigen que definamos una perspectiva que no implique una absolutización ideológica de sus momentos. El autor ubica en el Romanticismo una tensión entre sus rasgos auténticos y otros menos importantes, pero que, simultáneamente, son constitutivos de su contradicción inherente. De modo general, el autor entiende que los rasgos auténticos son:

Como accidental el gusto por la religión, como esencial el deseo de rebeldía; como episódica la preocupación por el pasado; como determinante el rechazo de la tradición, la llamada de lo nuevo, la conciencia de ser moderno; como un rasgo momentáneo las inclinaciones nacionalistas, como un rasgo decisivo la pura subjetividad que no tiene patria.⁴³

⁴¹ *Ibid.*, p. 451.

⁴² *Ibid.*, p. 452.

⁴³ *Ibid.*, p. 452.

Todos estos rasgos tomados como necesarios para caracterizar al Romanticismo no nos indican su definición o descripción acabada, sino, por el contrario, otro rasgo, o mejor, su necesidad más cabal: la contradicción, el deseo de oponerse, la escisión de la que es consciente, en fin, *la experiencia de la contradicción*. Tal constatación para Blanchot confirma “la vocación por el desorden, amenaza para algunos, promesa para otros y, para otros aún, amenaza impotente, promesa estéril”.⁴⁴

La posibilidad de encontrarse en alguna de esas perspectivas es producto de abordar el Romanticismo ya sea desde sus intenciones iniciales o sus resultados, si es que se puede hablar de un producto de ese proceso. Expresión más cabal de esa contradicción interna del Romanticismo es F. Schlegel. En su figura personal se encarna la simbología contradictoria y menos coherente de los aspectos que el Romanticismo irradia. En una misma persona confluyen, en un lapso no muy extendido, dos expresiones de pensamiento antagónicas. Describe Blanchot a Schlegel:

Fr. Schlegel es el símbolo de tales vicisitudes: de joven es ateo, radical, individualista, y la libertad de espíritu que demuestra, su riqueza y su fantasía intelectuales que le hacen inventar cada día nuevos conceptos, no en la irreflexión, sino en la fuerte tensión de una conciencia que quiere comprender lo que descubre, son una sorpresa para el propio Goethe, que se siente menos inteligente, menos sabio, menos libre que aquellos a quienes Wieland llama “los orgullosos serafines”, y que experimenta reconocimiento al saberse honrado por ellos. Pasan algunos años. El mismo Schlegel, convertido al catolicismo, diplomático y periodista al servicio de Metternich, rodeado de monjes y de piadosos mundanos, no es más que un filisteo gordo, de habla untuosa, comilón, perezoso

⁴⁴ *Ibid.*, p. 452.

y hueco, incapaz de recordar al joven que escribiera: “Una sola ley absoluta: el espíritu libre triunfa siempre sobre la naturaleza”.⁴⁵

Las vicisitudes a las que se refiere Blanchot son esas oscilaciones extrañas y sorprendentes que la vida de Schlegel realiza al finalizar con sus trabajos de juventud y transformarse al catolicismo, como hemos indicado. La fragmentariedad presente en su primera etapa entra en contradicción con su espíritu conservador y religioso de su conversión. Blanchot se pregunta por la autenticidad de esos momentos, pero reconoce que esa irresoluble situación, llena de interrogantes, sea una marca del Romanticismo. Schlegel en su paradójica figura encarna, caracterizándola, a la poesía como proyecto de renovación por medio de la contradicción y la potencia de la liberación de las trabas, las cuales siguen presentes. Libertad y necesidad se hallan en tensión en el Romanticismo, esa es su tragedia, pero, a su vez, su realización inconclusa. Explica Blanchot:

Después, una vez más, todo se invierte. El romanticismo termina mal, es verdad, pero porque él es esencialmente lo que comienza, lo que sólo puede terminar mal, fin que se llama suicidio, locura, decrepitud, olvido. Y es cierto, carece muchas veces de obra, pero *porque es la obra de la ausencia de obra, poesía afirmada en la pureza del acto poético, afirmación sin duración, libertad sin realización, potencia que se exalta desapareciendo*, de ningún modo desacreditada si no deja huellas, porque tal era su meta: hacer que brille la poesía, no como naturaleza, ni siquiera como obra, sino como pura conciencia en el instante.⁴⁶

Esto se debe a que el autor romántico, a juicio de Blanchot, fracasa doblemente. Por un lado, porque no puede desaparecer definitivamente y, por otro, a causa de que

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 452-453.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 453.

los libros u obras que no lo dejan desaparecer pretenden cumplirse, pero estos permanecen incumplidos. Por ejemplo, Novalis muere sin completar *Heinrich von Ofterdingen*. Las obras románticas son obras incumplidas, literaturas *aún por venir*. Incluso si el Romanticismo se hubiera dispuesto pensar un nuevo modo de cumplimiento convirtiendo la escritura, la obra, como modo de ser y no de representar en el sentido de “serlo todo”, y de esa forma afirmar la totalidad de lo absoluto y lo fragmentario, adoptando todas las formas, pero, a decir verdad, no adoptando ninguna, el Romanticismo “no realiza el todo, sino que lo significa suspendiéndolo, y hasta rompiéndolo”.⁴⁷ En este sentido, Blanchot se aleja de la interpretación corriente que pone de manifiesto el carácter irracional o la exaltación de un delirio mágico donde participan las musas inspiradoras para un poeta que solo es el vehículo de una verdad que no pertenece a su propio trabajo creador. Por el contrario, Blanchot pone de manifiesto “la pasión de pensar y la exigencia casi abstracta, planteada por la poesía, de reflexionarse y cumplirse mediante *su reflexión*”.⁴⁸

La vieja interpretación plantónica de que la poesía no es filosofía, y reeditada en la modernidad por Hegel como un “aún no” filosófico, es sustituida por las fuerzas de un sujeto creador que no atiende el llamado de los dioses, sino su propia posibilidad de libertad para crear y, al mismo tiempo, permitirle a la poesía reflexionarse a sí misma como un saber. De allí la intención de Schlegel de combinar filosofía, ciencia, arte y crítica, pues existe la entera posibilidad de que la poesía se reflexione a sí misma, es decir, que se critique. Precisamente, Blanchot resalta este desplazamiento epistemológico respecto de la poesía, en cuanto “ya no se trata de arte poético, saber anexo: es el corazón de la poesía el que es saber, su esencia es ser busca y busca de sí

⁴⁷ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 454.

misma”.⁴⁹ La poesía es un proceso de reflexión consciente que despliega sus fuerzas en lo estético, para luego reflexionarse filosóficamente; a ese proceso se le denomina “crítica”. La poesía en el Romanticismo deja de ser una inspiración divina, tampoco es una productividad imitativa de la naturaleza, sino una conciencia que produce sus productos para reflexionarlos.

No parece extraño que Blanchot llame la atención sobre cierta coherencia en los autores del Romanticismo, incluyéndolo a Hölderlin, sobre el hecho de la relación sinérgica y soberana de la poesía sobre la filosofía:

Todos lo dicen, a su manera, de todas las maneras y con una confusa insistencia. Novalis: “Es hacerles daño al poeta y al filósofo distinguirlos”. “Hoy en día el espíritu es espíritu por instinto, es un espíritu de la naturaleza, ha de convertirse en un espíritu de la razón, espíritu por reflexión y por arte”. “La poesía es el héroe de la filosofía. La filosofía eleva la poesía al rango de principio. Ella es la teoría de la poesía”. “El filósofo poético está ‘en estado de creador absoluto’”. Schlegel: “La historia de la poesía moderna es el comentario perpetuo de este axioma filosófico: todo arte debe convertirse en ciencia, toda ciencia en arte; poesía y filosofía deben unirse”. “Si el poeta, en suma, tiene poco que aprender del filósofo, el filósofo, en cambio, tiene mucho que aprender del poeta”. Y Schelling: “Una acción a cada instante y necesariamente reflexiva, tal es el acto constante del arte”.⁵⁰

La cita de Blanchot tiene como objetivo desmitificar la idea de genio que se le atribuye al primer Romanticismo, pues, si destacamos el momento reflexivo y consciente de la creación artística, es imposible quedarnos en la “turbulencia genial”. Desde luego que esto no es novedoso, en cuanto se preste atención al hecho de que la palabra alemana *Witz* aparece relacionada con la poesía, la imagen del

⁴⁹ *Ibid.*, p. 454.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 455.

genio queda por lo menos cuestionada. Por eso, retomando a Novalis, este sostiene que “lo que importa no es el don del genio, sino el hecho de que el genio puede aprenderse”.⁵¹ En este sentido, cree Blanchot que autores como Valery comparten con el Romanticismo sus modelos de artistas, como, por ejemplo, Da Vinci, quien pensaba aún más de lo que se puede. La virtud que se destaca en los románticos es su capacidad para combinar la ingeniosidad de su espíritu con la sistematicidad del saber que aspira a una reflexión consciente de su proceso. Recordemos la pretensión schlegeliana de hacer de la ciencia poesía y a la inversa. Los románticos ven un

[...] artista grande y puro que “persigue todas las exigencias del arte con la obstinación de la ciencia y la fuerza del deber”. Asimismo, el Quijote es el libro romántico por excelencia, en la medida en que la novela se refleja en él y siempre vuelve en contra de sí mismo, en una movilidad ágil, fantástica, irónica y radiante, la de la conciencia en que la plenitud se aprehende el vacío como el exceso infinito de caos.⁵²

El Romanticismo, de esa forma, se revela como fuerza de autorrevelación. Según Blanchot, esto posee un carácter original. Si la literatura, entendida como el conjunto de las formas de expresión o de las fuerzas de disolución, toma conciencia de sí misma y, de ese modo, se manifiesta declarándose, entonces ella toma el poder. Esto convierte al poeta en el devenir del hombre en el momento en que, al no ser ya nada, él indica en este saber del que es íntimamente responsable el lugar donde la poesía ya no se limitará a producir bellas obras determinadas, sino que se producirá a sí misma en un movimiento sin término y sin determinación. Esto, conjetura Blanchot, es un riesgo, un peligro en el que la literatura al interrogarse en su declaración descubre que todo le es suyo, pero en el desamparo,

⁵¹ *Ibid.*, p. 455.

⁵² *Ibid.*, p. 455.

en la falta, su infinitud de la totalidad conlleva al incesante movimiento de las formas sin que ellas definan nada, antes bien, la extravían. Esto significa para Blanchot que “ella solo afirma por defecto”.⁵³

Lo que se manifiesta al declararse, pero que siempre es falta, percibe Blanchot, proviene de la relación entre el movimiento político y el literario, esto es, la Revolución francesa y el desarrollo de la revista *Athenäum*. Para el autor francés, lo que los románticos alemanes toman de la Revolución es su lenguaje, pero no a los oradores de ella, sino a la Revolución misma, si es que esto es posible. Por caso, el Terror que advino a la Revolución no fue por las ejecuciones y decapitaciones de los traidores a la Revolución, sino porque ese lenguaje adquirió conciencia de sí, “se reivindicó a sí mismo en esa forma mayúscula, haciendo del terror la medida de la historia y el *logos* de los tiempos modernos”.⁵⁴ La evidencia de la muerte, el énfasis de “la muerte nula” habla y continúa hablando. Precisamente, la revista de los románticos muestra una exaltación de la libertad, le otorga al acto revolucionario su fuerza de decisión, pues su habla creadora es principio de libertad absoluta. Blanchot observa en este fenómeno la aparición de un *manifiesto*, dado que la literatura y el arte solo se manifiestan, “es decir, indicarse, según el modo oscuro que les es propio: manifestarse, anunciar, en una palabra, comunicarse, he ahí el acto inagotable que instituye y constituye el ser de la literatura”.⁵⁵ No obstante, su complejidad radica en la reivindicación, a partir de lo que acabamos de señalar, del todo. Pero no entendido como cada momento o instante que le es constitutivo, sino el todo como una fuerza “que actúa misteriosa e invisiblemente en todo”.⁵⁶

⁵³ *Ibid.*, p. 456.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 456.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 456.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 457.

En esa ambigüedad radica su manifiesto. El Romanticismo para Blanchot no es una mera escuela de pensamiento, ni un momento de la historia del arte, sino la apertura de una época, de la posibilidad de revelación renovada del espíritu histórico. El Romanticismo

[...] abre una época; es más, es la época en que se revelan todas, porque, por él, entra en juego el sujeto absoluto de toda revelación, el yo dentro de su libertad, que no se adhiere a ninguna condición, no se reconoce en nada particular y está dentro de su elemento –en su éter–, en el todo donde él es libre.⁵⁷

La referencia a la Antigüedad supone por eso un reconocimiento de lo romántico por medio de lo moderno, en cuanto lo moderno no se opone a otras épocas por el arte moderno, sino que este aún está en devenir, él es siempre enteramente nuevo. Blanchot toma de Schlegel su concepción de historia que emancipa la linealidad teleológica de la historiografía, al recuperar la siguiente afirmación del joven romántico: “El arte creador romántico todavía está en devenir e incluso es su esencia propia el no poder nunca alcanzar la perfección, el ser siempre y eternamente nuevo; no puede agotarlo ninguna teoría; únicamente es infinito, como únicamente es libre”. Este punto de vista trascendental respecto de la historia le asegura al Romanticismo la eterna renovación de su proceso, en la medida en que su construcción se rebasa a sí misma para disolverse. Blanchot cree que Hegel malinterpreta esto al entender esta tendencia a universalizarse históricamente como una disolución del movimiento, esto es, “su triunfo mortal, el momento del ocaso en que el arte, volviendo contra de sí mismo el principio de destrucción que es su centro, coincide con su

⁵⁷ *Ibid.*, p. 457.

interminable y penoso final”.⁵⁸ Sin embargo, esta interpretación de Hegel puede ser contradicha con el propio Hegel y a partir de él.

El autor identifica en el Romanticismo su propia conciencia en movimiento y afirma que el Romanticismo es consciente de que su mayor logro está en disolverse para conseguir su libertad. Impugnando los límites para convertirse en soberano, pero, al mismo tiempo, despojado de todo, el Romanticismo asume su paradójica situación o irónica condición de ser productor de sí y crítico destructor de su construcción. Señala Blanchot:

Amo de todo, pero a condición de que el todo no contenga nada, sea la pura conciencia sin contenido, la pura habla que no puede decir nada. Situación en que el fracaso y el éxito están en estrecha reciprocidad y felicidad e infelicidad son indiscernibles.⁵⁹

Disuelto en ese todo, el Romanticismo procura elaborar un saber que rompa con su propia pretensión de establecerse o afirmarse, su condición crítica se agudiza en las fronteras de su invocación a la determinación. La experiencia del silencio que Blanchot levemente deja deslizar en su ensayo sobre el Romanticismo es la radicalidad de su proyecto, dado que la poesía es un habla que no afirma nada, pues al conseguir todo no hace más que perderlo. Recuperando un texto de Novalis, Blanchot casi que se habla, se dice a sí mismo, pero no como un autodiálogo consigo mismo, sino revelándose:

Hay algo extraño en el hecho de escribir y de hablar. El error risible y asombroso de la gente es que creen hablar en función de las cosas. Todos ignoran lo propio del lenguaje: que solo se ocupa de sí mismo. Por eso, constituye un fecundo y espléndido misterio. Cuando alguien habla simplemente por hablar,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 457.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 457.

entonces justamente es cuando dice lo más original y verdadero de lo que puede decir... Solo quien tiene el sentimiento profundo de la lengua, quien la siente en su aplicación, su perfil, su ritmo, su espíritu musical, solo quien lo escucha en su naturaleza interior y capta en sí su movimiento íntimo y sutil..., sí, solo ése es profeta. Y Novalis añade: "Si pienso con esto haber precisado exactamente la esencia y la función de la poesía, también sé que..., al querer decirlo, dije algo completamente estúpido, de donde se excluye toda poesía. Sin embargo, ¿y si he tenido que hablar? ¿Y si, forzado a hablar por el habla misma, tuviese en mí este signo de la intervención y de la acción del lenguaje? Entonces bien podría ser que esto fuese, sin que lo supiera, poesía, y que un misterio de la lengua se hubiese hecho inteligible... Y también que yo fuese por eso un escritor de vocación, puesto que solo se es escritor habitado por la lengua, inspirado por el habla". O también: "Hablar por hablar es la fórmula de liberación".⁶⁰

Blanchot considera que aquí se expresa la esencia no romántica del Romanticismo, en cuanto la oscuridad del lenguaje revelaría su claridad, esto es, que producir una obra no es más que desrealizarla, que hacer poesía no busca afirmar nada, no intenta convertirse en un nuevo objeto del lenguaje sin referencia. La poesía romántica para Blanchot es una obra en la plena diferencia, es una des-obra y ella desaparece en su afirmación, pues su tarea es "decir(se) dejando(se) decir, aunque sin hacer de sí misma el nuevo objeto de ese lenguaje sin objeto".⁶¹ La poesía es un habla que busca expresar su esencia con la gran dificultad de enfrentarse a su oscuridad u opacidad de su lenguaje, la cual es una diferencia constitutiva que impide su definición. Esa opacidad, oscuridad o noche del lenguaje no es ningún monumento a las musas que inspiran al poeta. Cuando el poeta habla, no supone una entidad extraña que se oculta en una profundidad inefable, sino que "el habla es sujeto".⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 458.

⁶¹ *Ibid.*, p. 458.

⁶² *Ibid.*, p. 458.

La consecuencia de esto es entender que la poesía no es un poder mágico y que se afirma en el sujeto que dice yo. Lo que importa es el yo, y no tanto la obra poética, el yo del poeta. Su actividad productiva es capaz de “evocar y revocar a la vez la obra en el juego soberano de la ironía”,⁶³ en cuanto la capacidad productiva de la actividad del yo no debe entenderse como un subjetivismo caprichoso, sino como la instancia en la que el saber creador se dispone reflexivamente para criticar a la obra. De ese modo, logra potenciar a la obra en su crítica, la vuelve al devenir de la reflexión. Según Blanchot, en ese proceso de construcción y destrucción se reanuda la poesía por la vida, es decir:

[...] por consiguiente el deseo de vivir románticamente y de hacer poético hasta el carácter, ese carácter llamado romántico que, por lo demás, es muy atractivo, en la medida en que precisamente le falta todo carácter, si no es nada más que la imposibilidad de ser nada determinado, fijo, seguro, de donde proceden la frivolidad, la alegría, la petulancia, la locura: finalmente, la rareza.⁶⁴

Por eso la ironía es un proceso de descripción de las condiciones de imposibilidad del conocimiento definitivo. La descripción de la crítica como caracterización del carácter expresa, justamente, la imposibilidad de esa posibilidad, cerca la posibilidad de encontrar un carácter definido, puesto que todos son caracteres y por eso ninguno es el definitivo. Con tales contradicciones infinitas, el Romanticismo hace un arte de preguntar y conforma un saber que se destruye a sí mismo para renovarse como crítica reflexiva. De ese modo, Blanchot ve que la literatura ya no encuentra ninguna verdad, sino solo preguntas, posicionamientos críticos:

⁶³ *Ibid.*, p. 458.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 459.

De esas contradicciones, y muchas otras, en el seno de las cuales se despliega el romanticismo, contradicciones que contribuirán a hacer de la literatura, ya no una respuesta, sino una pregunta) retengamos, para terminar, esta: el arte romántico que concentra la verdad creadora en la libertad del sujeto también crea la ambición de un libro total, especie de Biblia en perpetuo crecimiento que no representará lo real, sino que lo reemplazará, porque el todo no podría afirmarse más que en la esfera inobjetiva de la obra.⁶⁵

Ese libro al que alude el autor es la novela donde confluyen todos los géneros para entretener crítica y filosofía, pensamiento sistemático con arte, razón con sensibilidad, pero a modo de *polemos* interno que no abandona su tensión. Para Blanchot el único que logra avanzar en el desarrollo de esta idea es Novalis. Si bien esa novela total se verá realizada en la forma del *Märchen*, Novalis dejará sus obras inacabadas, pues “la única manera de cumplirlas hubiese sido inventar un arte nuevo, el del fragmento”.⁶⁶ El fragmento, como un arte nuevo, es entendido por Blanchot como el presentimiento más temerario, provocador y rebelde que intenta movilizar y poner en el devenir continuo. Esto supone la búsqueda de “una forma nueva de cumplimiento que movilice –haga móvil– el todo interrumpiéndolo y mediante los diversos modos de la interrupción”, y de ese modo llevarla al absoluto. En este sentido, el fragmento viene a potenciar la comunicación por medio de la interrupción, es un diálogo plural, “posibilidad de escribir en común, innovación”, el diálogo representa una *cadena de fragmentos* cuyo desarrollo, por ejemplo, Novalis reconoce en los diarios como forma de escribir en comunidad. Incluso, la idea de genio es reconsiderada por Blanchot como una persona múltiple y no una expresión individual y narcisista.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 459.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 460.

La incorporación del fragmento en la escritura muestra la pluralidad inmanente en nosotros y “responde a la incesante y auto-creadora alternancia de pensamientos diferentes u opuestos”.⁶⁷ Solo en esa reflexión de un lenguaje y escritura discontinua se presenta la ironía. Para Blanchot la ironía tiene lugar en una forma discontinua; explica él las razones:

Puesto que solo ella puede hacer que conviene a la ironía romántica, puesto que solo ella puede hacer que coincidan el discurso y el silencio, el juego y la seriedad, [...] para el espíritu, la obligación de ser sistemático y el horror al sistema.⁶⁸

No obstante, Blanchot no termina por convencerse de que el fragmento en Schlegel llegue a cumplir la exigencia de una nueva escritura rigurosa, pero sí ve que es un medio que franquea la totalidad por ser un sistema que acoge el desorden y la discordancia como sistema. De aquí concluye Blanchot que el desplazamiento del fragmento al aforismo equivale a las siguientes consideraciones:

1. considerar el fragmento como un texto concentrado, que tiene su centro en sí mismo y no en el campo que constituyen con él los otros fragmentos;
2. descuidar el intervalo (espera y pausa) que separa los fragmentos y hace de esta separación el principio rítmico de la obra en su estructura;
3. olvidar que esta manera de escribir no tiende a hacer más difícil una vista de conjunto o más sueltas las relaciones de unidad, sino a hacer posibles nuevas relaciones que se exceptúan de la unidad, así como exceden el conjunto.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 460.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 460.

Aunque no debemos olvidar y hacer notar que su esquema conceptual de análisis sobre el Romanticismo de Jena se acerca bastante a las consideraciones nietzscheanas sobre el arte y la literatura, Blanchot reconoce cierta continuidad entre el Romanticismo, su herencia literaria y Nietzsche, esto es, pensar a la literatura, a la forma de la literatura como discontinuidad y diferencia. No es casual que el ensayo de Blanchot cierre así:

Se explica, al menos en el sentido original de ese verbo, y de un modo más decisivo, por la orientación de la historia que, convertida en revolucionaria, pone en el primer plano de su acción el trabajo con miras al todo y la busca dialéctica de la unidad. Ello no impide que, empezando a hacerse manifiesta a sí misma, gracias a la declaración romántica, la literatura va de ahí en adelante a llevar consigo esta cuestión –la discontinuidad o la diferencia como forma–, cuestión y tarea que el romanticismo alemán, y en particular el del *Athenäum*, no solo es presentimiento, sino que ya claramente propuso antes de entregárselas a Nietzsche y, más allá de Nietzsche, al porvenir.⁶⁹

En efecto, esta lectura permite inscribir, en el marco de las discusiones contemporáneas, al Romanticismo y Schlegel a los fines de seguir profundizando su pensamiento y derivaciones contemporáneas que todavía no han sido agotadas.

A modo de cierre

Tan es así que la mayoría de los trabajos que se derivan de las lecturas de Benjamin o Blanchot tienen como intención conectar el pensamiento de Schlegel con tendencias filosóficas y estéticas contemporáneas. Tratan de confirmar

⁶⁹ *Ibid.*, p. 461.

la hipótesis sobre el legado y actualidad del pensamiento schlegeliano en el siglo XX en corrientes como: el giro lingüístico, las vanguardias, la reivindicación del pensamiento poético en Heidegger y Bataille, y los movimientos de liberación como el marxismo y el feminismo. Por ejemplo, en el ámbito anglosajón, el Romanticismo ha sido importante para muchos estudios que buscan cuestionar la génesis positivista de la ciencia. Estos estudios rastrean en la *época de Goethe* las condiciones de posibilidad de encontrar un concepto de “ciencia” que impugne el modelo de las ciencias naturales reducidas al modelo experimental. Tales consideraciones están orientadas a reconstruir un modelo crítico de las ciencias naturales en virtud del concepto de “naturaleza” que el Romanticismo alcanzó mediante su relación poética y literaria con esta. El modelo epistemológico del Romanticismo para las ciencias en estos estudios colabora en una visión científica dirigida a una relación más horizontal con la naturaleza. Además, permite reconocer a este movimiento en el marco de una discusión de la que la tradición filosófica lo había excluido por su impronta mística y estética. A contrapelo de esa marginación, la filosofía de la naturaleza, las consideraciones artísticas y las formas de experimentación (literaria y científica) de la filosofía romántica cumplieron un papel fundamental en la conformación de la ciencia. Podemos destacar en estos estudios algunos nombres como David Krell, Elaine Miller, Robert Richard y Michel Chaouli, entre otros.⁷⁰

⁷⁰ Los trabajos más destacados de esta recepción son: Poggi, S. and Bossi, M. (eds.) *Romanticism in Science* (New York: Kluwer, 1994); Richards, R., *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Richards, R., *The Meaning of Evolution: The Morphological Construction and Ideological Reconstruction of Darwin's Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Miller, E., *The Vegetative Soul: From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine* (SUNY, 2002); Krell, D., *Contagion: Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism* (Indiana: University Press, 1998); Chaouli, M., *The Laboratory of Poetry: Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel* (Baltimore: Johns

Otro alcance de estos estudios sobre la estética de Fr. Schlegel, especialmente la lectura de su novela *Lucinde*, es abordada a partir de perspectivas como el feminismo, las teorías de género o su vínculo con la literatura de vanguardia y los estudios sobre traducción.⁷¹ También, son importantes los trabajos de Ernst Behler⁷² sobre la obra de F. Schlegel, en cuales se intenta pensar la herencia moderna del Romanticismo a partir de su teoría literaria. Behler, en particular en sus estudios de fines de los 80, intenta marcar la relación de las consideraciones de Schlegel sobre el arte y la filosofía con Nietzsche y Derrida.

A su vez, en el pensamiento contemporáneo podrá encontrarse a Schlegel emparentado con la Teoría Crítica, Habermas, Merleau-Ponty, Max Weber, Nietzsche y otras perspectivas del pensamiento del siglo XX. Esto responde, en algunos casos, a cierto tipo de génesis del Romanticismo que se inclina a identificar su surgimiento como una reacción a las intenciones de dominación de la razón ilustrada. Tales perspectivas entienden al Romanticismo como un fenómeno de resistencia, crítica y libertad frente a los efectos opresivos de la modernidad analítica y mecanicista. Si el desarrollo de la modernidad trajo aparejado el avance del

Hopkins University Press, 2002) y Cunningham, A., and Jardine, N. (eds.), *Romanticism and the Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

⁷¹ Schulte-Sasse et al. *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. and trans. Jochen (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997). En particular el trabajo de Lisa C. Roetzel. También son claves Friedrichmeyer, S. *The Androgyne in Early German Romanticism*, Frankfurt, New York: Peter Lang, 1983; Padilla, K., *The Embodiment of the Absolute: Theories of the Feminine in the Works of Schlegel, Schlegel and Novalis*, Ph.D., Princeton University, 1988 y Verstraete, G., *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce* (Albany: State University Press of New York, 1998).

⁷² Puede verse al respecto de Ernst Behler su trabajo *Irony and Discourse of the Modernity*, University of Washington Press, United States of America. 1990; Behler, E., *Le Premier Romantisme allemand*, traduit par E. Décultot et C. Helmreich, PUF, coll. « Perspectives germaniques », 1996; Behler, E., *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh, 1997; y Behler, E., *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida*, Paderborn: Schöningh: 1988.

individualismo burgués, la atomización de la esfera pública y la cultura, como así también la conquista del capitalismo sobre la naturaleza mediante los dispositivos de la ciencia y la racionalidad, el Romanticismo presentó su oposición a través de la poesía, el mito y la literatura. Los estudios en *Rebelión y Melancolía* de Robert Sayre y Michel Löwy presentan tales particularidades. Su concepción del pensamiento estético romántico supone que el Romanticismo podría entenderse como una sagaz crítica al “ascenso prometeico de la razón moderna” y sus adversos alcances. Las críticas elaboradas en el primer Romanticismo encontrarían eco –si aceptamos esa genealogía histórica– en los planteos de la Teoría Crítica de la sociedad, las consideraciones de Max Weber sobre el desencantamiento del mundo, los diagnósticos en torno a la modernidad de Habermas y el pensamiento filosófico de Heidegger sobre la determinación de la modernidad como época del sujeto.⁷³ El trabajo de Löwy y Sayre trata de identificar las contradicciones del Romanticismo como un movimiento que exalta la individualidad, al tiempo que no descuida la pretensión comunitaria. En esa dirección, lo entienden como un movimiento tan plural y múltiple como imposible de totalizar es su sentido. De allí la relación con distintas formas de crítica a la modernidad, las cuales no necesariamente estarían en consonancia. Aunque su estudio carece de cierta disciplina filológica y distinciones más rigurosas como la diferencia entre la *Frühromantik* o la *Spätromantik*, o asumir un concepto demasiado lábil de “romanticismo”, logran establecer algunos vínculos interesantes entre el Romanticismo y el marxismo. A lo largo de su texto, tratan de evidenciar de qué modo el romanticismo podría ser un concepto dialéctico y encarnar la posibilidad de crítica al espíritu capitalista.

⁷³ Cfr. Michel Löwy y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*, Bs. As., Nueva Visión, 2008.

Finalmente, lo que hemos intentado hacer al recuperar las propuestas de Blanchot, pero también de Benjamin y otros trabajos, es señalar el importantísimo legado que el primer Romanticismo todavía tiene. Incluso contra el propio diagnóstico de Schlegel de que su obra será comprendida en el siglo XIX, creemos que los trabajos románticos recién comienzan a acercarse a los diversos campos de la filosofía. Y este acercamiento debe llevarse a cabo en el marco de un esfuerzo por no caer en lugares comunes ni en la reproducción acrítica de juicios. Antes bien, la pretensión es asumir el pensamiento de estos autores en toda su dimensión, incluso en aquellas que son autocontradictorias y problemáticas.

Como hemos revisado en nuestro trabajo, las apropiaciones contemporáneas que leen de forma positiva la obra de los autores románticos y evitan la penalización ética proveniente de la crítica al Romanticismo también exigen una revisión crítica. La recuperación positiva de la estética romántica exige de igual modo que la crítica al Romanticismo una atención crítica, a los efectos de disponer de la mayor cantidad de supuestos para establecer las discusiones sobre estas apropiaciones. De hecho, creemos como muy necesaria la atención que se le debe prestar a las apropiaciones positivas del Romanticismo para detenernos a analizar de qué modo es presentado, pensado y articulado con problemas actuales.

No hay duda de que la actualidad del Romanticismo radica en las mencionadas apropiaciones contemporáneas que se apartan de la tradición crítica al pensamiento romántico. No obstante, esto no supone que deba aceptarse sin más las consideraciones contemporáneas acerca del Romanticismo. Una evidencia que se desprende de las investigaciones mencionadas en el trabajo son las diversas facetas que la estética de Schlegel y el concepto de “ironía” pueden tener. Tal diversidad no debería invitarnos a pensar en la relativización del Romanticismo, esto es, a pensar que el Romanticismo y sus categorías dependen de la

apropiación que se lleve a cabo, sin encontrar alguna forma de validación. Creemos que el riesgo con las apropiaciones actuales radica, justamente, en la proliferación infinita de versiones que existirían del Romanticismo, pues, en algunos contextos académicos de discusión, ha conducido a diálogos improductivos que se obturan gracias a la defensa o ataque hacia “la versión” que cada cual sostiene. Frente a tales dificultades, nuestro trabajo requiere seguir profundizando y actualizando un campo todavía por explorar y descubrir. Lo que hemos pretendido mostrar solo es una parte recortada y mínima de un dominio de conocimiento en pleno crecimiento.