TeseoPress y ECU-UNCA (Bs. As. y Catamarca).

La actualidad del primer romanticismo alemán:Modernidad, filosofía y literatura.

Garnica, Naim.

Cita:

Garnica, Naim (2019). *La actualidad del primer romanticismo alemán:Modernidad, filosofía y literatura*. Bs. As. y Catamarca: TeseoPress y ECU-UNCA.

Dirección estable: https://www.aacademica.org/naim.garnica11/47

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/p3Oe/xr0



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



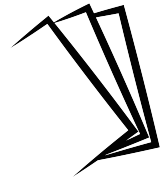
NAÍM GARNICA
(COMPILADOR)

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Modernidad, filosofía y literatura

Naím Garnica
(compilador)



teseopress.com

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

Índice

Presentación 9

Romanticismo y Modernidad 13

El joven Hölderlin y la recepción poética de la filosofía de Spinoza. Los inicios 15
Gonzalo Portales

Una nueva mitología. De la escatología romántica a la religión de Zaratustra 35
Alejandro Martín Navarro

Imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza en el primer Romanticismo alemán 59
Constantino Luz de Medeiros

Fichte y el primer Romanticismo alemán 81
María Jimena Solé

Romanticismo, arte y literatura 107

Para una didáctica de la emancipación. Derivaciones románticas en La doncella de Orleans y Wilhelm Tell, de Friedrich Schiller 109
Juan Lázaro Rearte

El salón, un oasis cultural para la emancipación femenina en el Romanticismo alemán 141
Catalina Elena Dobre

La dialéctica de la ironía trágica en Solger y la secularización de la muerte. Un intento de actualización crítica 169
Markus Ophälders

¿Un arte de "misterio falso" o Geheimniskrämerei?. La crítica de Hegel al estilo de pintura de Caspar David Friedrich 195
Lauren Cahen-Maurel

Romanticismo y filosofía 233

Hábitos y costumbre. Política en el Romantik 235
Giulia Valpione

Friedrich Schlegel, actualidad de un pensamiento. La lectura de Blanchot 265
Naím Garnica

"Por lo demás, estuve muy alegre todo el día". Intervenciones romantizantes en la edición original de la obra de Novalis 309
Miguel Alberti

El revival de la Frühromantik en la filosofía anglófona .. 337
Elizabeth Millán Brusslan

La retórica de la contradicción 387
Verónica Galfione

Arte de la organización. Acerca de la filología de la "masa" en Sobre el Meister de Goethe de Friedrich Schlegel 409
Christian Benne

Sobre los autores 451

Presentación

A fines de los años 80, Ernst Behler, compilador de las obras completas de Friedrich Schlegel, y Jochen Hörisch publicaron un volumen colectivo con el nombre de *Die Aktualität der Frühromantik*.[1] Los artículos reunidos en ese volumen pertenecen a distintos autores especializados en la *Frühromantik* que buscan, en varias direcciones, preguntarse sobre ese eterno devenir en el presente que parece constituir la época romántica. De hecho, el propio Behler insistió en esta dirección en numerosos textos al prestarle atención a la "actualidad" que el primer Romanticismo tendría. Pero podríamos preguntarnos si cabe en el siglo XXI hablar aún de la actualidad de un movimiento de finales del siglo XVIII como lo hace Behler a fines del siglo XX.

La actualidad a la que me refiero no solo pretende señalar los numerosos estudios académicos que se vienen realizando en los últimos años en diferentes idiomas y de los cuales este libro podría ser un ejemplo. También la actualidad del pensamiento romántico se juega en las posibilidades que ofrece para pensar las claves del presente. Con esto no pretendo señalar que los románticos de Jena habrían logrado anticipar el desastre ecológico o las nuevas formas del capitalismo tecnológico, a modo de profetas del apocalipsis o formuladores de pronósticos autocumplidos. Antes bien, procuro poner de relieve el curioso hecho de que muchos de los problemas actuales a los que el pensamiento se enfrenta pueden identificarse en los textos producidos por estos autores. Desde los vínculos con la naturaleza y la complejidad de la dimensión política hasta el lugar del Estado y la comunidad, pasando por el rol que ocupa el arte

[1] Ernst Behler und Jochen Hörisch (Hg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn u.a., 1987.

en la sociedad, los textos románticos parecen mostrar una riqueza todavía por descubrir. En particular, si tenemos en cuenta que la información sobre el primer Romanticismo permaneció durante un largo tiempo oscurecida fruto de la transmisión de los prejuicios gestados por Hegel, Heine y otros, que en este libro se pretenden cuestionar y derribar.

En consecuencia, este libro mantiene el esfuerzo no solo por evidenciar el trabajo serio y riguroso de un conjunto de académicos de distintos puntos del planeta, sino también recuperar la insistencia en el trabajo colectivo o *symphilosopie* por el cual los románticos insistían. A su vez, el libro busca presentar en español investigaciones representativas de las líneas de estudio sobre el primer Romanticismo. Naturalmente, no podemos cubrir el amplio espectro que esto supone; no obstante, los trabajos que aquí se reúnen exploran e indagan sobre muchos de los campos de estudios de los cuales son representativos o continuadores. En definitiva, este texto mantiene la esperanza de que su publicación consiga aportar no solo en la difusión del pensamiento de los románticos de Jena, sino también en una preocupación más atenta y profunda de sus propuestas.

Agradecimientos

Quiero agradecer el esfuerzo de TeseoPress por brindar un espacio de visibilización de las publicaciones y por facilitar su acceso al público en general. Fundamentalmente, a Laura Díaz, por la comprensión de las demoras y problemas que se han presentado en el curso de esta labor. A CITCA-CONICET, donde llevo a cabo mi trabajo con una beca posdoctoral interna. A su vez, deseo destacar la inestimable ayuda de Verónica Galfione en la conformación de este libro. Su trabajo y orientación han sido decisivos para el armado de esta publicación. Agradezco a todos los autores con quienes he podido conversar, ya sea virtual o

presencialmente, debo reconocer su colaboración y compromiso con este proyecto que venimos conjuntamente elaborando desde 2018. A los editores de las revistas donde aparecieron por primera vez los artículos de Lauren Cahen-Maurel y Elizabeth Millán-Brusslan. Me refiero a Johannes Kambylis de *Hegel-Studien*, para el primer artículo, y a Peg Birmingham de *Philosophy Today* de DePaul University. La amabilidad de ambos ha sido fundamental para que estos textos tengan lugar aquí. También, quiero destacar el trabajo de los traductores. Maximiliano Gonnet, quien ha traducido los dos trabajos desde el alemán de Marcus Ophälders y Christiann Benne; Elsa Ponce, quien tradujo el texto de Constantino Luz de Medeiros; y Héctor Feruglio, quien llevó a cabo esta tarea con el artículo de Giulia Valpione. La colaboración de estas personas también ha sido clave para la aparición de este texto.

Naím Garnica
Octubre de 2019, Catamarca

Romanticismo y Modernidad

El joven Hölderlin y la recepción poética de la filosofía de Spinoza

Los inicios

Gonzalo Portales

A la memoria de Félix Pérez

La recepción de la filosofía de Spinoza en Alemania durante el siglo XVIII tuvo, y, en parte, aún mantiene, los rasgos propios de la divulgación de un escándalo. Ya sea porque en aquella época se la considerase causa o inspiración de una Ilustración extrema que llegaba a ubicarse en el límite mismo de lo que se percibía como el sustento del orden moral y que, en su cometido liberador, bien podía conducir francamente al ateísmo, o debilitaba, al menos, el contenido de la tradición judeocristiana de tal manera que esta podía quedar reducida –con anterioridad a la aplicación extendida del método histórico-crítico a la así llamada Biblia– a un monoteísmo meramente antropomórfico, cuya escritura merecía ser objeto de una hermenéutica de textos semejante a la de cualquier otro género literario.[1] Ya sea que se ha querido ver en esta polémica recepción un escándalo contrario, pues en su análisis se advierte que en ella se expresa sin disimulo el propósito más bien

[1] La bibliografía sobre esta cuestión es muy abundante; nombro aquí, de manera ejemplar, los trabajos contenidos en Schürmann, Eva; Waszek, Norbert; Weinreich, Frank: *Spinoza im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts. Zur Erinnerung an Hans-Christian Lucas.* Stuttgart – Bad Cannstatt 2002.

domesticador de un pensamiento muchísimo más radical que los intentos ilustrados, buscando de este modo, por todos los medios, *santificar* a un pensador *maldito*.[2]

En la última década de dicho siglo, la discusión en torno a Spinoza alcanzó, sin embargo, una nueva dimensión y se vio involucrada en el nacimiento de dos corrientes que aspiraban a revolucionar tanto la filosofía como el pensamiento estético: en los comienzos de lo que posteriormente se ha denominado "filosofía del idealismo" y en los orígenes poético-literarios de lo que a nivel europeo se identificó con el Romanticismo. La significativa importancia de su influencia ha quedado registrada en textos que se reconocen como los inicios de la así llamada Escuela de Jena, liderada por Friedrich Schlegel, y en los intentos emancipadores –en forma de ensayos y cartas– de los jóvenes idealistas desde los tiempos de su formación teológico-pastoral en el seminario protestante de Tubinga. Este contexto nos ha permitido –en la investigación en curso– vincular *sistema* y *poesía*, aludiendo a una doble recepción en la que las fronteras entre *episteme* y *poiesis* parecen perder los límites estrictos otorgados tradicionalmente por una taxonomía con evidentes intenciones canónicas de ordenar los géneros literarios en compartimientos autónomos. Tal vez podría afirmarse que la superación de este esquematismo en el orden de los discursos ha sido uno de los logros fundamentales del Romanticismo, cuya vigencia perdura hasta nuestros días.

Ya una simple mirada panorámica a los diversos escritos del período indagado distingue que una apropiación operativa de la obra de Spinoza en la filosofía propia tuvo lugar, en primer término, en los tempranos escritos de Schelling, el más precoz de los jóvenes idealistas, y algo

---

2 Esta es la tesis de María Jimena Solé: *Spinoza en Alemania 1670-1789: historia de la santificación de un filósofo maldito.* Córdoba (Argentina) 2011.

más tarde en Hegel, para quien dicho pensamiento pasó a configurar algo así como el inicio necesario de toda filosofía que aún tuviese la meta de constituirse como tal en los tiempos del nuevo siglo. Un examen exhaustivo del *legado* fragmentario de Friedrich Schlegel (los dos extensos volúmenes de sus *Philosophische Lehrjahre*) permite también, a su vez, constatar un recurso a Spinoza bastante mayor de lo que la obra publicada dejaba entrever.[3] Menos atención ha recibido por parte de la extensa literatura especializada, engendrada durante años en torno al magno trabajo de las *ediciones críticas* de estos pensadores, aquello que aquí llamamos "recepción poética del *corpus* spinoziano" y que se identifica, sobre todo, con los nombres de Novalis y Hölderlin.[4]

El ambiente de rebelión juvenil contra una educación conservadora que apenas permitía una discusión, muy acotada por lo demás, en torno a las consecuencias del *criticismo* motivó a sus protagonistas a tomar partido frente a los acontecimientos de la Francia revolucionaria, identificándose incluso, aun sin poseer fundamentos claros para ello, con la radicalidad del *jacobinismo*, y a optar, al mismo tiempo, con entusiasmo por lo que les parecía configurar un *nuevo comienzo* filosófico, advertido en la *teoría de la*

---

3 Cf. *Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke*. Herausgegeben von Ernst Behler. München – Paderborn – Wien 1963. Tomos XVIII y XIX.

4 En esta parte del trabajo nos limitaremos a Hölderlin. Sobre la influencia de Spinoza en Novalis se ha investigado muy poco hasta la actualidad. Aun cuando su aforismo póstumo "Spinoza es un hombre embriagado de Dios" (*Spinoza ist ein gotttrunkener Mench*) ha sido múltiples veces citado (atribuido incluso erróneamente a Schleiermacher), creemos que hace falta investigar la recepción implícita de la *Etica* en su filosofía de la naturaleza. Cf. *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe.* Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt 1999, tomo 2, p. 812. Una mirada comparativa de ambos poetas se encuentra en *Die Berufe der Dichter. Literatur und Alltag bei Hölderlin und Novalis* de Dirk von Petersdorff en *Hölderlin - Jahrbuch* 34 (2004-2005) p. 277 y ss. Sobre su relación con los comienzos del Romanticismo, cf. Stefanie Roth: *Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik*, Stuttgart 1991.

teseopress.com

subjetividad que se derivaba del sistema *científico* de Fichte.[5] En esta misma línea se produce, a mi juicio, la primera recepción de Spinoza, cuya filosofía es considerada en esos momentos un elemento de liberación intelectual y creativa, a pesar de que ese sentimiento se tiene incluso antes de haber realizado una lectura directa de ella.

Aun cuando esta aproximación indirecta puede ser atribuida a todos los jóvenes idealistas y románticos, con menos énfasis en el caso de Schelling, en lo que se refiere a Hölderlin ella es evidente y determina con claridad el modo de su recepción. A continuación intentaremos examinar, mediante una revisión de las fuentes y de la literatura especializada, los inicios de esta cuestión, aludiendo primero al contexto teológico-político, a la inesperada divulgación del *spinozismo* por medio de una polémica que perseguía otros fines, y a la posterior influencia directa que parece haber incidido significativamente en el proyecto poético del *Hyperion*.[6]

En lo que sigue, con el fin de determinar los inicios teológico-literarios de este proceso, prestaremos especial atención a dos documentos tempranos que caracterizan de forma ejemplar, a nuestro juicio, lo que hemos denominado "la recepción indirecta de Spinoza" en el pensamiento de Hölderlin.

---

5 Cf. los minuciosos trabajos de Martin Brecht: *Hölderlin und das Tubinger Stift*, en *Hölderlin - Jahrbuch* 18 (1973-1974) p. 20-49; y Dieter Henrich: *Philosophisch-teologische Problemlagen im Tübinger Stift zur Studienzeit Hegels, Hölderlins und Schellings*, en *Hölderlin - Jahrbuch* 25 (1986-1987) pp. 60-92.

6 Sin desconocer los problemas que se pudiesen derivar del compromiso político de Friedrich Beissner y de gran parte del equipo de germanistas y filólogos que trabajaron en la *Große Stuttgarter Ausgabe*, hemos decidido usarlo como fuente por motivo de su fácil acceso y porque no presenta vicios filológicos fundamentados en una dependencia ideológica. En la posguerra este grupo se sometió al sumario de *desnazificación* y continuó el trabajo editorial de las obras y de la publicación del *Hölderlin-Jahrbuch*, integrando a especialistas diversos, incluidos algunos que volvían del exilio.

El primer manuscrito que alude al polémico autor de *Ethica. Ordine Geometrico demostrata* se encuentra en una carta de Hölderlin a su madre, fechada el 14 de febrero de 1791. Tal vez llame la atención el hecho de que nos propongamos considerar para este fin una *carta a la madre* escrita por un joven estudiante de teología a los 20 años de edad, pero nos detenemos en ella no solo porque en este documento es la primera vez que se nombra a Spinoza, sino también porque el *corpus* de 133 cartas a la madre constituye realmente un material documental-bibliográfico imprescindible para la comprensión de la obra de Hölderlin. Así lo han percibido sus editores y traductores al castellano, quienes en su introducción se han visto en la necesidad de dedicar un parágrafo completo a esta parte del *corpus epistolario*. Allí se afirma:

> A través de las numerosísimas cartas a la madre se asiste a la progresión de esta tensa relación entre ambos: Hölderlin va pasando de una expresión tímida e infantil, y también muy afectiva y dependiente, a una expresión cada vez más atrevida y madura, cada vez más abierta respecto a lo que eran sus ideas propias y personalidad, aunque nunca llegó a ser del todo sincero con ella…[7]

El pasaje pertinente de la carta en cuestión dice en su versión castellana:

---

7 Cf. *Friedrich Hölderlin: Correspodencia completa*. Traducción e introducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid 1990, p. 17. Las cartas de Hölderlin se encuentran en el tomo VI (volúmenes 1 y 2) de la *Große Stuttgarter Ausgabe*. Una investigación pormenorizada del significado histórico-literario de esta relación madre-hijo ha sido realizada por la autora Eva Carstanjen, quien publicó primero un breve texto con el título "Hölderlins Mutter" en el *Hölderlin - Jahrbuch* 22 (1980-1981) p. 357, y más tarde un libro completo titulado *Hölderlins Mutter. Untersuchung zur Mutter-Sohn-Beziehung*, Frankfurt am Main 1987.

teseopress.com

[…] Aquí le mando mi sermón de ayer (domingo). Esta vez me extendí algo más que la primera. Desarrollé una materia cuyo conocimiento exacto y correcto cada día me interesa más. Esa parte del mismo en la que se dice *sin fe en Cristo,* si se examina el asunto a fondo, *no hay religión posible, ni certeza de Dios y de la inmortalidad,* es la que me ocupa ahora, desde hace algún tiempo, con más insistencia de lo habitual. Creo que hay muchos buenos cristianos que no están convencidos de esa frase en todo lo que abarca, no porque no lo crean cuando se les explica la frase, sino porque no llegan a encontrarse en situaciones que les hagan conocer la necesidad de la religión *cristiana* desde *ese* aspecto. ¡Permítame, mamá querida, que le diga cómo fui llegando poco a poco hasta esa idea! Estaba estudiando esa parte de la sabiduría universal que trata de las *pruebas de la razón* para la existencia de Dios y de sus propiedades, que *debemos* conocer por medio de la naturaleza, con un interés del que no me avergüenzo, a pesar de que esto me condujo durante un tiempo a unos pensamientos que tal vez a Vd. la habrían intranquilizado de haber sabido cuáles eran. En efecto, pronto comencé a adivinar que esas *pruebas de la razón* para la existencia de Dios y también para la inmortalidad serían tan imperfectas que podrían ser echadas por tierra por completo, o al menos en sus partes principales, por agudos *adversarios.* Por aquel tiempo me cayeron entre las manos escritos sobre o de *Spinoza,* un hombre grande y noble del siglo pasado, y con todo, *ateo* si nos atenemos a conceptos estrictos. Encontré que, examinándolo con detalle, lo cierto es que con la *razón,* la *fría* razón alejada del corazón, *tiene* uno que llegar forzosamente a sus ideas si quiere explicarlo todo. Pero, aún así, me seguía quedando la fe de mi corazón, a la que le ha sido dada incontestablemente un ansia de lo eterno, de Dios. ¿Pero aquello que *deseamos* no es precisamente de lo que más dudamos (como digo también en mi sermón)? ¿Quién nos ayuda en este laberinto?: Cristo. Nos muestra a través de *milagros* que Él es aquello que dice de sí mismo, que es Dios. Nos enseña la existencia de la divinidad y el amor, la sabiduría y la omnipotencia divinas con toda claridad. Y él tiene que saber que hay un dios y lo que este sea, puesto que

> está íntimamente ligado a la divinidad, es Dios mismo. Esta es desde hace unos años la marcha seguida por mis conocimientos sobre la divinidad.[8]

Antes de emprender el análisis de este escrito en lo que concierne propiamente a Spinoza, quisiéramos despejar una cuestión problemática que podría derivarse de algunos de sus contenidos y que ha sido tratada extensamente en la bibliografía especializada. Nos referimos a la polémica sobre la supuesta influencia del pietismo, especialmente del *pietismo suabo*, en la religiosidad practicada por el joven Hölderlin y la importancia de esta para una adecuada comprensión de sus primeras ideas filosófico-teológicas. Aun cuando el teólogo e historiador del pietismo, Martin Brecht, había señalado –en el anteriormente citado artículo del número 18 del *Anuario Hölderlin*, correspondiente a los años 1973-1974–, mediante una sólida argumentación histórica, que se debía relativizar el peso otorgado a las raíces pietistas

---

8 Cf. *Correspondencia completa*, pp. 115-116. El texto alemán en la *Große Stuttgarter Ausgabe* VI, 1, pp. 63-64, reproduzco aquí en idioma original solo el ultimo párrafo del escrito citado en castellano: "Ich studirte denjenigen Theil der Weltweisheit, der von den Beweisen der Vernunft für das Dasein Gottes und von seinen Eigenschaften, die wir aus der Natur erkennen sollen, handelt, mit einem Interesse dafür, dessen ich mich nicht schäme, wenn es gleich auf einige Zeit mich auf Gedanken führte, die Sie vieleicht unruhig gemacht hätten, wenn Sie sie gekannt hätten. Ich ahnete nemlich bald, daß jene Beweise der Vernunft furs Dasein Gottes, und auch für Unsterblichkeit, so unvollkommen wären, daß sie von scharfen Gegnern ganz oder doch wenigstens nach ihren Haupttheilen würden umgestoßen werden können. In dieser Zeit fielen mir Schriften über und von Spinoza, einem großen edeln Manne aus dem vorigen Jarhundert, und doch Gottesläugner nach strengen Begriffen, in die Hände. Ich fand, daß man, wenn man genau prüft, mit der Vernunft, der kalten vom Herzen verlassenen Vernunft auf seine Ideen kommen muß, wenn man nemlich alles erklären will. Aber da blieb mir der Glaube meines Herzens, dem so unwidersprechlich das Verlangen nach Ewigem, nach Gott gegeben ist, übrig. Zweifeln wir aber nicht gerade an dem am meisten, was wir wünschen ? (wie ich auch in meiner Predigt sage).Wer hilft uns aus diesen Labyrinthen? — Christus. Er zeigt durch Wunder, daß er das ist, was er von sich sagt, daß er Gott ist. Er lehrt uns Dasein der Gottheit und Liebe und Weisheit und Allmacht der Gottheit so deutlich. Und er muß wissen, daß ein Gott, und was Gott ist, denn er ist aufs innigste verbunden mit der Gottheit. Ist Gott selbst".

teseopress.com

del poeta-pensador, ratificando más bien la clara adhesión del estudiante Hölderlin a la herencia ilustrada y con ello un evidente distanciamiento del pietismo de su infancia y de su círculo familiar, la investigadora estadounidense Priscilla Hayden-Roy ha vuelto a plantear de forma muy erudita en el mismo *Anuario*, treinta y dos años más tarde (n.º 35, 2006-2007), bajo el título "Entre el cielo y la tierra: el joven Hölderlin y el pietismo de Württemberg", las diversas variantes sobre esta cuestión, rescatando en parte las tesis que habían sostenido con cierta insistencia una manifiesta continuidad entre la piedad de Hölderlin y la tradición *suaba* del llamado "círculo Bengel-Oetinger", es decir, de las obras de los dos más célebres representantes de esa corriente confesional que combinaba en su formulación teológica la mística sombría de Jakob Böhme y la cábala medieval.[9] La asociación con este círculo parece plausible pues, en parte, dicha piedad bien podría haber determinado una primera reacción de rechazo frente al pensamiento de Spinoza. El mismo Brecht advertirá más tarde[10] que Johann Albrecht Bengel, también estudiante y luego profesor del *Tubingen Stift* durante el siglo XVIII, había optado por una posición atenuada frente a la *teología mística* y su intensiva tendencia a privilegiar una experiencia sensorial de la divinidad, enfrentando a ella lo que denominaba una "mística sana" (*gesunde Mystik*), que se alcanzaba mediante una iluminación intelectual derivada de la exégesis de la Escritura, por lo que podía hablarse también de una *Bibelmystik*. Tal constatación permitiría establecer un paralelo entre la consigna exegética de Bengel, *Deus cor meum tetigit. Ipsi Gloria*!, anotada

9 La gran producción teológica, histórica y exegética del pietismo de Württemberg durante los siglos XVII y XVIII ha sido cuidadosamente catalogada en el trabajo de Gottfried Mälzer: *Die Werke der Württembergischen Pietisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, publicado en Berlín el año 1972 en el primer volumen de la *Bibliographie zur Geschichte des Pietismus*, editado por Kurt Aland *et al*.

10 Cf. Martin Brecht: *Bengel, Johann Albrecht (1687 – 1752.* En *Theologische Realenzyklopädie*. Berlín – New York 1980, t. 5, pp. 583-589.

muchas veces en su *Diario* como comentario a los esfuerzos de su trabajo hermenéutico de las variantes del texto griego del Nuevo Testamento, con la confianza expresada por Hölderlin de que sería precisamente la *sobrenaturalidad* del *Cristo* atestiguada en los Evangelios neotestamentarios la que concedería tener un acceso a una religiosidad caracterizada como la "fe de mi corazón (*"der Glaube meines Herzens"*) capaz de sobreponerse a los efectos intimidantes de "la fría razón alejada del corazón (*"der kalten vom Herzen verlassenen Vernunft"*).[11] En el mismo párrafo de esta exposición monográfica, Brecht constata que la negativa opinión sobre la filosofía de Spinoza sustentada por Bengel y el círculo pietista de Würtemberg (a pesar de supuestas afinidades en torno al pensamiento cabalístico de Böhme y Oetinger)[12] habría sido intensamente influida por el también profesor del *Stift* y posterior canciller de la Universidad de Tübingen, el teólogo Johann Wolfgang Jäger, quien ya en el título de su *Dissertation* (doctorado) de 1710, *Spinocismus sive Benedecti Spinosae, famosi atheistae, vita et Doctrinalia*, dejaba clara su posición frente a la obra del pensador *sefaradita* holandés.[13]

Pero que tal juicio hubiera conservado actualidad y vigencia en el Seminario de Tubinga hasta el año 1791 parece poco probable. Además, como ha mostrado Dieter Henrich[14], no parece necesario acudir a esta larga tradición antispinozista del pietismo suabo para comprender la postura del joven Hölderlin en la última década del siglo, pues se puede acudir a una explicación muchísimo más cercana y convincente: a saber, en la afirmación del así llamado "supranaturalismo" desarrollado por el profesor

11 Cf. *Große Stuttgarter Ausgabe* VI, 1, p. 64.

12 Cf. Otto Betz: *Kabbala*. En: *Theologische Realenzyklopädie*. Berlín – New York 1980, t. 17, especialmente el capítulo III, titulado *Die Kabbala im Pietismus des 17. und 18. Jahrhundert* p. 507 y ss.

13 Cf. Martin Brecht: *op. cit.*, p. 584. La *Dissertation* es todavía considerada parte de la bibliografía sobre Spinoza a comienzos del siglo XIX, cf., por ejemplo, Johann Gottlieb Buhle: *Geschichte der neuern Philosophie*, Göttingen 1802, t. 3, p. 514.

14 Cf. más arriba la nota 6.

teseopress.com

del Seminario de Tübingen Gottlob Christian Storr, en el que, en directa discusión con Kant, se sostiene la absoluta necesidad de acudir a la *revelación* en la explicación del fenómeno religioso, pues el mero *naturalismo* ilustrado se mostraría insuficiente en este cometido hermenéutico. La presencia de la influencia de Storr en las ideas teológicas bosquejadas en este documento se confirma también en el hecho de que el sermón al que aludía Hölderlin y que envió también a su madre es un ejercicio de exégesis bíblica que se centra en el escrito neotestamentario conocido como la segunda carta de Juan en sus versículos 7-9 y que se fundamenta, así se ha probado con claridad, en los análisis al respecto contenidos en la obra de Storr *Über den Zweck der evangelischen Geschichte und der Briefe Johannis*, publicada en Tübingen el año 1786 y que Hölderlin tiene a la vista al momento de preparar el segundo de sus sermones que forman parte de su formación pastoral durante los estudios de teología. El énfasis en la necesidad de acudir a la revelación, que Hölderlin sostiene aquí como condición absoluta para arribar a lo que llama "la verdadera religión", se explicaría así a partir de una enseñanza académica que intenta atenuar las tesis ilustradas de la teología racionalista que, si bien, por cierto, no prescinde de la Escritura, relativiza, sin embargo, el uso del concepto de "inspiración" para explicar su génesis y problematiza hasta el límite la posibilidad de aceptar sin más pasajes que describen de manera realista una intromisión de carácter milagroso en el transcurso de hechos que se pretenden, además, históricos.[15]

---

15 Creemos que es importante advertir –con relación a este punto– que tanto los trabajos de Gottlob Christian Storr, como las ideas bosquejadas por el estudiante de teología son anteriores a los escritos de Fichte y Kant sobre este polémico asunto: me refiero, claro está, al libro de Fichte *Intento de una crítica de toda revelación* de 1792 y a *La religión dentro de los límites de la mera razón*, publicado por Kant al año siguiente, en 1793. Ambos textos, como se sabe, jugarán posteriormente un rol fundamental en la crítica religiosa emprendida por Hegel, Schelling y Hölderlin.

En lo que dice con relación a Spinoza, la carta explica a la madre que, aunque haya sido una personalidad grande y noble del siglo XVII, se trataría, no obstante, de un pensador *ateo*, tal como traduce el pasaje al castellano la versión de Helena Cortés. Pero Hölderlin no recurre aquí al uso del término técnico procedente de una latinización del griego *atheotés*, cultismo acuñado probablemente a comienzos del siglo XVII[16], sino que habla en alemán de *Gottesläugner*, es decir, de alguien que *niega a Dios*, a lo cual en este contexto preciso se podría agregar, a nuestro juicio, *niega al verdadero Dios*, pues no se trataría de un ateo sin más, sino solo –subraya– de un *ateo en sentido estricto* (*nach strengen Begriffen*), con lo que parece pretender decirse que, si bien su pensamiento alcanza una conceptualización compleja de lo que sea lo divino, tal concepto adolecería, sin embargo, de una falta de contenido sobrenatural que vuelve imposible su identificación con el dios al que la Escritura invita a reconocer mediante un acto de fe y de obediencia. La exclusiva naturalidad, contra la que protestaba Storr en oposición a Kant, rige de tal manera la estructura lógica de las llamadas "pruebas de la razón" (*Beweise der Vernunft*) para demostrar lo divino e inmortal, piensa Hölderlin, que las vuelve sumamente imperfectas (*unvollkommen*), por lo que ellas "podrían ser echadas por tierra por completo, o al menos en sus partes principales, por agudos *adversarios*".[17] Inmediatamente después de esta advertencia, la carta a la madre nombra a Spinoza.

La clara alusión a cierto *tecnicismo* filosófico contenido en tales afirmaciones podría llevar a pensar que Hölderlin ya tenía en 1791 algún conocimiento específico de los escritos de Spinoza –el manuscrito epistolar expresa, en todo

16 Cf. *Atheismus*, en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. Von Jochem Ritter u. a. Basel-Stuttgart 1971, p. 595 y ss.

17 El texto alemán completo de esta cita dice: "Ich ahnete nemlich bald, daß jene Beweise der Vernunft furs Dasein Gottes, und auch für Unsterblichkeit, so unvollkommen wären, daß sie von scharfen Gegnern ganz oder doch wenigstens nach ihren Hauptttheilen würden umgestoßen werden können".

teseopress.com

caso, que han llegado a sus manos obras *de* y *sobre* Spinoza–, pero, por otra parte, es fácil advertir que estos pasajes se encuentran aún lejos de un trato familiarizado con la conceptualidad específica de la substancia, los atributos, los modos y su ordenamiento lógico demostrativo en forma geométrica. En realidad, la carta de 1791 solamente alude a un tipo de construcción racional que Hölderlin insinúa haber comprendido en su formulación, de tal manera que ha sido conducido por ella a unos pensamientos intranquilizadores capaces de sembrar la duda de los cimientos dogmáticos de la religión revelada. Tal escepticismo, confirma el texto, no puede ser combatido desde las premisas que lo generan, pues ellas conducen a una aporía *laberíntica*, sino que se les debe oponer "la fe del corazón" que se sustenta en un "ansia de lo eterno".[18]

El estado actual de la investigación nos mueve a sostener que lo más probable es que hasta esta fecha Hölderlin no hubiera tenido un contacto directo con los escritos de Spinoza, sino solo con algunas obras sobre su persona y su filosofía. Tal vez hubiera caído en sus manos el bosquejo biográfico de Colerus, nombre latinizado del pastor luterano de Düsseldorf Johannes Köhler, quien publicó el texto en holandés el año 1705 y cuya traducción alemana de 1733 se propagó rápidamente en los círculos académicos, enfatizando de manera especialmente dramática el decreto de expulsión de Spinoza de la comunidad sefaradita de Ámsterdam. Aunque, a diferencia del caso de Hegel, en el que abunda información de la lectura de Colerus desde su juventud hasta sus lecciones universitarias, tal recepción por parte de Hölderlin no se encuentra documentada.[19]

---

18 *"Verlangen nach Ewigem"*, cf. *Große Stuttgarter Ausgabe* VI, 1, p. 64.

19 El tono dramático de la exposición de Colerus propagó la imagen de *filósofo maldito* de Spinoza hasta nuestros días. Pero el texto de la expulsión (*Cherem*), en el que se contienen detalladamente las maldiciones enunciadas en aquel proceso, no constituye un documento *ad hoc*, sino más bien una formula general del ritual específico de la expulsión de un miembro de la comunidad. En su libro *Spinoza. A life* (Cambridge 1999, p. 128), sostiene

teseopress.com

También es bastante probable un conocimiento indirecto del más popular de los escritos spinozianos en la Alemania del siglo XVIII, el varias veces editado *Tractatus theologico-politicus*, cuyas primeras partes desarrollan una detallada crítica de las fuentes originales de la Escritura y del valor cognoscitivo de los escritos proféticos.

El segundo documento involucrado en los inicios de esta recepción *indirecta* es también un breve texto en el que Hölderlin se refiere al libro epistolario de Friedrich Heinrich Jacobi sobre la doctrina de Spinoza, escrito publicado en Breslau el año 1785 y que él leyó en la segunda edición de 1789 durante el año 1791.[20] Esto se sabe con certeza porque el ejemplar de esta segunda edición es parte de su biblioteca personal, biblioteca que fue reconstruida cuando se sistematizó el trabajo archivístico y documental en torno a la obra de Hölderlin.[21]

No contamos, pues, para la comprensión de la lectura de este polémico libro con lo que habitualmente se llama "comentario" o "análisis crítico", sino solo con un apunte

---

Steven Nadler que la comunidad de Ámsterdam no poseía tal fórmula, y que lo más probable es que se le hubiera hecho llegar desde la comunidad *sefaradita* de Venecia. La traducción castellana de la biografía de Colerus se encuentra en *Spinoza. Obras completas. Biografías*. Traducción y edición de Atilano Domínguez. Madrid 2018, p. 882 y ss.

20 Friedrich Heinrich Jacobi: *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Hernn Moses Mendelssohn*. Beslau 1785. Aquí se citará desde la edición *Friedrich Heinrich Jacobi. Werke.* Heraugegeben von Friesrich Roth und Friedrich Küppen, Darmstadt 1968, tomo IV (= *Werke*). Una traducción de esta obra se encuentra en *El ocaso de la ilustración. La polémica del spinozismo*. Selección de textos, traducción, estudio preliminar y notas: María Jimena Solé. Buenos Aires 2013, pp. 119-235.

21 Aunque el catálogo de los libros dejados por Hölderlin, elaborado por el Stadtarchiv Nürtingen, no considera este libro, más tarde el ejemplar de esta segunda edición (1789) del texto de Jacobi, que se encuentra inventariado en el Schiller National-Museum de Marbach con el n.º 20303, ha sido catalogado como proveniente de su biblioteca privada. En un primer momento, se crearon expectativas histórico-filológicas, pues dicho ejemplar contiene anotaciones y comentarios al margen que dan cuenta de una lectura crítica. Sin embargo, el trabajo archivístico ha demostrado que tales anotaciones no provienen de Hölderlin. Cf. *Große Stuttgarter Ausgabe* IV, 1 (sección *Erläuterungen*), p. 397-398.

teseopress.com

esquemático de pocas páginas, editado en el tomo 4,1 de las obras completas y traducido al castellano junto a otros pequeños textos en un volumen bajo el título general de *Ensayos*.[22] El traductor añade una nota al comienzo en la que considera necesario informar al lector que, "al menos formalmente, Hölderlin no pretende en este escrito desarrollar tesis propias. Se trata de notas de lectura de la obra de Jacobi indicada en el título". Sin embargo, a nuestro juicio, ya la mera selección de los tópicos que una breve reseña decide subrayar implica de algún modo un criterio de interpretación que manifiesta una postura frente al texto leído.[23] Por este motivo, quisiéramos destacar ahora solo ciertas cuestiones que nos parecen fundamentales en la lectura de Hölderlin según la deja entrever el breve texto conservado.

En primer lugar, parece relevante señalar que Hölderlin resume el punto de partida de Jacobi desde una perspectiva que manifiesta sus propias interrogaciones y dudas sobre los asuntos teológicos como objetos de reflexión de la filosofía, razón por la que se puede reconocer en algunos de sus puntos críticos también el ejercicio explícito de una autocrítica. Así, por ejemplo, en la carta a la madre expresaba que la *materia* que le ocupaba "desde hace algún

---

22 Cf. *Große Stuttgarter Ausgabe* IV, 1, p. 207-210. Friedrich Hölderlin: *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa. Madrid 2001, pp. 17-20.

23 No es este el lugar para referirse a la historia de la recepción de este libro de Friedrich Heinrich Jacobi. Solamente nos parece oportuno señalar, en este contexto, que la obra fue leída en múltiples ambientes intelectuales, entre los que destacan los inicios del idealismo y del Romanticismo. Aun cuando la intención del autor era desarrollar una crítica que debía concluir en un rechazo profundo de Spinoza, de la Ilustración (especialmente de Lessing) e incluso de la filosofía de Kant, el efecto que produjo fue más bien el opuesto, y a través de su lectura muchos pensadores jóvenes comenzaron a interesarse seriamente en las obras de estos autores. Su influjo alcanzó también –luego de un largo período de "latencia"– al siglo XX, en el que volvió a ser editado como "nueva impresión de obras filosóficas inusuales" (*Neudrucke seltener philosophischer Werke*) por la Sociedad Kantiana (*Kantgesellchaft*) el año 1916 en Berlín con el título *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*, acompañado de una *introducción histórico-crítica* de Heinrich Scholz.

tiempo, con más insistencia de lo habitual" era que "*sin fe en Cristo,* si se examina el asunto a fondo (*wenn man die Sache genau prüfe*), *no hay religión posible, ni certeza de Dios y de la inmortalidad*". Unas líneas más adelante revelan que dentro de los pensadores que incitan a dudar de esta certeza primordial –exhibiendo la imperfección argumentativa que la sostiene– se encontraría Spinoza.[24] En la *reseña*, en cambio, se advierte un tono más aplacado en relación con esta cuestión, y es capaz, al mismo tiempo, de advertir lo que le parece una falacia argumentativa en la acusación de sostener como principio la ciega necesidad de una naturaleza involuntaria. Escribe allí Hölderlin de manera abiertamente *opinante*:

> *Jacobi cree* en una causa personal e inteligente del mundo [*glaubt eine verständige persönliche Ursache der Welt*]. Ve las objeciones de Spinoza tan claramente que casi llegan a ser en él algo propio. Pero se vale del recurso de atacar solamente la parte principal de la doctrina *positiva* de Spinoza. Partiendo del fatalismo, concluye inmediatamente contra el fatalismo y todo lo que está ligado con él.[25]

Por otra parte, el comienzo de la *reseña* enfatiza el hecho de que Lessing era spinoziano porque "los conceptos ortodoxos de la divinidad no eran para él. No podía gozar de ellos. *Hen kai pân*, otra cosa no sabía. […] No hay otra filosofía que la de Spinoza".[26] Es interesante advertir que Hölderlin combinó, en este primer párrafo de sus apuntes, contenidos que en la obra de Jacobi pertenecen a distintos parágrafos alejados por varias páginas entre ellos. Así la caracterización de Lessing como spinozista se encuentra en la alusión a una carta a Emilie, pseudónimo ficcional de Eli-

---

24 *Große Stuttgarter Ausgabe* VI, 1, pp. 63-64.

25 *Große Stuttgarter Ausgabe* IV, 1, p. 208. Sobre la actualidad en esa fecha de la discusión sobre el *fatalismo*, neologismo en boga desde hacía poco tiempo, cf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t 2, p. 913 y ss.

26 *Op. cit.,* p. 207.

se Reimarus (*Werke* IV, pp. 39-40), mientras que la expresión sobre los conceptos ortodoxos de la divinidad y la afirmación del *hen kai pân*, como así también la expresión *"Es gibt keine andre Philosophie, als die Philosophie des Spinoza"*, pertenecen al comentario del poema "Prometheus" de Goethe, que cita en toda su extensión (*Werke* IV, pp. 54-55).[27] La amalgama textual adquiere un especial significado –también interpretativo– si se considera que unos años más tarde, junto a la expresión "iglesia invisible" (*unsichtbare Kirche*), la que radicalizaba el pensamiento luterano contra la positividad institucional de la comunidad eclesiástica, esta frase de Lessing sobre los *conceptos acerca de la divinidad* se iba a transformar en una consigna filosófica compartida por los tres amigos del Seminario de Tübingen.[28] Se trata pues, en este modo, de la lectura de una emancipación teológica que, aun cuando todavía no se fundamentaba en un conocimiento directo de la obra de Spinoza, sí era concebida, no obstante, como un *acto spinoziano* y no temía, incluso, ser motejada de *panteísmo*, lo que en la disputa de aquel tiempo equivalía prácticamente a una acusación de *ateísmo*. Tal era, sin duda, la intención de Jacobi.

Pero el efecto del giro spinoziano de Lessing difundido por Jacobi no se limitaba para Hölderlin y su círculo al abandono de una dogmática conceptualidad sobre lo divino, sino que este tenía también consecuencias filosóficas que influían además en el modo de concebir la propia poética. Aun cuando hoy se constata con facilidad que la expresión "hen kai pân" no se encuentra así formulada en ninguno de los fragmentos presocráticos de la tradición doxográfica, Hölderlin y otros contemporáneos tendieron a

---

27 En el prólogo a la segunda edición, es decir, a la que lee Hölderlin, Jacobi acuña la expresión "Summa der Philosophie des hen kai pân", considerando, además de Spinoza, a Giordano Bruno como uno de sus representantes. Cf. *Weke* IV, p. 10.

28 Cf. la carta de Schelling a Hegel del 26 de enero de 1795. En *Briefe von und an Hegel*. Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1952, t. I, p. 22.

teseopress.com

identificar su contenido con el pensamiento de Heráclito[29], pensador que más tarde jugó un rol clave en la comprensión de la poética propia en *Hyperion*, cuando aseveró de "la gran frase *en diapheron eauto* (lo uno diferente en sí mismo) de Heráclito" que ella solo había podido ser encontrada por un griego y que su contenido expresaría "la esencia de la belleza", y culminó sosteniendo osadamente que "antes de que fuese descubierta no había filosofía alguna".[30] Análogamente a lo acontecido en los orígenes, los tiempos correspondientes al cambio de siglo requieren de un nuevo comienzo de la filosofía como tal, y este, se subraya, se deja formular en la expresión lessingniana "No hay otra filosofía que la filosofía de Spinoza". Este pensamiento constituiría el único punto de partida posible de la filosofía por venir, tal como más tarde lo reconocería Hegel.

Por último, quisiéramos dejar aquí solamente planteadas –pues su tratamiento merece un trabajo específico– algunas consideraciones sobre la recepción *directa* de Spinoza por parte de Hölderlin y los efectos reconocibles que ella ha tenido en la elaboración de su obra poética. Se constata, en primer término, que las lecturas de las obras de Spinoza coincidieron temporalmente con las diversas etapas del desarrollo creativo de su novela *Hyperion*, tanto

---

29 A fines del siglo XVIII, aún se acudía –así lo atestiguó Hegel– a la selección de fragmentos recopilada en el siglo XVI por Henricus Stephanus. En 1808 publicó Schleiermacher su *Herakleitos der dunkle, von Ephesos, dargestellt aus dem Trümmern seines Werkes und den Zeugnissen der Alten* (actualmente en el tomo 6 de la *Kritische Gesamtausgabe*, Berlin-New York 1998), en la que recoge 73 fragmentos. En el año 1903 se publicaron los tres volúmenes de *Die Fragmente der Vorsokratiker* de Hermann Diels y Walther Kranz, en la que se contienen 126 fragmentos atribuidos con certeza a Heráclito y 15 dudosos, falsos o falsificados. Esta edición es hasta el día de hoy el *canon* de la fragmentaria presocrática. Acerca de las interpretaciones de la expresión "hen kai pân" en este pasaje y su relación con el fragmento 10 de Heráclito, cf. Dieter Bremer: *"Versöhnung ist mitten im Streit. Hölderlins Entdeckung Heraklits*. En: *Hölderlin - Jahrbuch* 30 (1996-1997) p. 196 y ss.

30 Cf. *Große Stuttgarter Ausgabe* III, p. 81: "Das große Wort, das *en diapheron eauto* (das Eine in sich selber unterschiedne) des Heraklit, das konnte nur ein Grieche finden, denn es ist das Wesen der Schönheit, und ehe das gefunden war, gabs keine Philosophie".

teseopress.com

de las así llamadas "versiones preliminares", entre las que destaca el fragmento publicado el año 1794 en la revista *Thalia*, editada por Schiller, como de la novela propiamente tal, titulada *Hyperion o el eremita en Grecia,* publicada en su versión definitiva el año 1797.[31]

Si se revisa la correspondencia mantenida por Hölderlin, especialmente las cartas dirigidas a Hegel, durante este lapso de tiempo, se advertirá con toda claridad una recepción entusiasta de las obras de Spinoza, la que se vio además reforzada por las lecturas paralelas de textos de Fichte y la asistencia a sus lecciones universitarias en Jena. Esta misma correspondencia ofrece también testimonio de una lectura crítica con diversos acentos interpretativos, pues propone a Hegel la necesidad de vincular el sentido del concepto spinoziano de "substancia" con el significado del *Yo absoluto* fichteano, a fin de lograr una comprensión cabal de la novísima filosofía de su tiempo.[32]

Este es, pues, el contexto biográfico y documental que ha permitido a Margarethe Wegenast postular la tesis de que la recepción de Spinoza en Hölderlin debe ser buscada principalmente en la composición de la novela *Hyperion*, examinando en ello sobre todo el concepto de "naturaleza", ya que en él la influencia se mostraría de forma evidente.[33] Sin embargo, se previene con razón que tal examen no permite ser realizado a través de una confrontación textual en la que pudiesen descubrirse citas concretas del texto

---

31 Cf. Adolf Beck: *Hölderlin. Chronik seines Leben*. Frankfurt am Main 1975. Especialmente, pp. 41-68.

32 Cf. *Briefe von und an Hegel*, p. 19. No interesa en este contexto la exactitud o no de la comparación propuesta por Hölderlin. Una consideración crítica de esta se encuentra en Vicente Serrano: "Sobre Hölderlin y los comienzos del idealismo alemán", en *Anales de historia de la filosofía* n.º 10, p. 173 y ss. Sobre la estadía de Hölderlin en Jena, cf. Helmut Brandt: *Als Hölderlin nach Jena kam*. En: *Hölderlin - Jahrbuch* 28 (1992-1993) pp. 29 y ss.

33 Cf. Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des* Hyperion (La recepción de Spinoza en Hölderlin y su significado para la concepción del Hyperion), Tübingen 1990. Para lo que sigue, cf. pp. 125 y ss. A nuestro juicio, esta es la obra más importante escrita hasta ahora sobre esta cuestión.

teseopress.com

filosófico en la obra poética, pues, por más que hablemos ahora de una recepción *directa*, la autora reconoce que "el significado y la autenticidad específica del motivo spinozista en Hölderlin" no proviene de una ocupación analítica con "el contexto original de las obras de Spinoza", sino más bien con un significado más difuso presente de manera genérica en la recepción contemporánea. Esta constatación autoriza a pensar, según nuestro parecer, en algo así como un *ánimo epocal* en el que se habría producido de manera general –dentro del amplio espectro teórico y artístico de lo que llamamos en sentido lato "Romanticismo"– una reconsideración positiva de la *naturaleza* que buscaba liberarla del sello punitivo que le había sido otorgado por los textos fundacionales de la tradición judeocristiana (a pesar de su posterior relativización en el *ora et labora* monacal y en la *Berufung/Beruf* protestante), en los que se condenaba al hombre a relacionarse con ella mediante el castigo del trabajo (*tripalium*), al mismo tiempo que se comienza a percibirla más bien como una totalidad acogedora en la que toda individualidad puede sentirse parte integrante de lo mismo.[34] Esta reconsideración crea, a nuestro juicio, el ambiente favorable para interpretar la célebre frase spinoziana "Deus sive natura", aun cuando no se haya tenido en realidad una ocupación teórica intensa con el significado del *existir y actuar sin perseguir ningún fin*, descrito en el prólogo de la cuarta parte de la *Ética*.[35]

---

34 En *Hyperion* (III, p. 10), Hölderlin alude abiertamente al texto de *Génesis* 3, 17-19, cuando se dice que al hombre "lo arrojan al campo de la maldición, para que se gaste trabajando con el sudor de su frente (…und schleppen die Menschen es heraus, auf das Feld des Fluchs, daß es, wie sie, im Schweiße des Angesichts sich abarbeite)".

35 "La razón o causa por la que Dios o la Naturaleza actúa y por la que existe es, pues, una y la misma. Por tanto, así como no existe en virtud de ningún fin, tampoco actúa en virtud de ningún fin; y al revés, no tiene ni principio ni fin en su actuar, como tampoco lo tiene en su existir" (Ratio igitur seu causa, cur Deus seu Natura agit et cur existit, una eademque est. Ut ergo nullius finis causa existit, nullius etiam finis causa agit; sed ut existendi, sic et agendi principium vel finem habet nullum).

teseopress.com

Tal vez sea más conveniente hablar de ciertos *paralelismos* entre filosofía y poesía para describir el modo peculiar de esta recepción. Así, por ejemplo, en las primeras páginas de su novela, Hölderlin sintetiza (poéticamente) este contenido filosófico en un párrafo protagonizado por los principales conceptos spinozianos: la divinidad, la naturaleza y la unidad del todo (*hen kai pân*). Dice allí:

> Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre. Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, esta es la cima de los pensamientos y alegrías, esta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes.[36]

La ejemplaridad de tales paralelismos se encuentra en múltiples pasajes de *Hyperion*, y su examen requiere de un trabajo *ad hoc*, pero no quisiéramos finalizar esta exposición sobre los inicios de la recepción de Spinoza sin mencionar que esta relación entre filosofía y poesía parece conducirnos también a una situación paradojal que anuncia la necesidad de una *poiesis* del silencio, pues el poeta nos advierte, en su obra *La muerte de Empédocles*, que la expresión "Deus sive natura" significa también que "la naturaleza de divina presencia no necesita palabras".[37]

---

36 *Große Stuttgarter Ausgabe* III, p. 9. "Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Wooge des Kornfelds gleicht".

37 "Die göttlichgegenwärtige Natur Bedarf der Rede nicht". Cf. *Tod des Empedokles, erste Fassung*, en: *Große Stuttgarter Ausgabe* IV 1, p. 69

Una nueva mitología

De la escatología romántica a la religión de Zaratustra

Alejandro Martín Navarro

Introducción

El estudio de la constitución y desarrollo de eso que en la historia de las ideas ha devenido en llamarse *Frühromantik* resulta extremadamente interesante desde muchos puntos de vista. En primer lugar, porque se trata de un momento, quizá como pocos en la historia, en que elementos de la cultura bien heterogéneos confluyen para impregnarse recíprocamente y hacerse indiscernibles unos de otros. En segundo lugar, porque atender a la génesis conceptual del Romanticismo temprano supone verdaderamente adentrarse en un colosal edificio filosófico donde están implicados debates clásicos de la historia de la filosofía y donde se abren, al mismo tiempo, las ventanas a las novísimas filosofías del siglo XIX. Tan complejo y rico es ese período comprendido aproximadamente entre 1795 (fecha en que Novalis redacta sus *Fichte-Studien*) y los primeros años del siglo XIX, del que son posibles multitud de discursos complementarios sobre los verdaderos motivos de su génesis. Así, por ejemplo, Manfred Frank[1] ha trazado un

1 Cf. Frank, M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982), *Einführung in die Frühromantische Ästhetik* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989), *"Unendliche Annäherung". Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997).

espectacular árbol genealógico que explora los problemas irresueltos del kantismo y la manera en que, a través de la obra de Reinhold, estos pasaron a formar parte de la herencia filosófica de los primeros románticos. En cambio, Javier Hernández-Pacheco[2] ha enfocado el surgimiento de la *paideia* romántica precisamente en lo que tiene de movimiento revolucionario, en el que la potencia artística del lenguaje estaba llamada a unificar la nación alemana, pero también a servir de instrumento para una nueva cultura (*Bildung*) que superase las escisiones y contradicciones propias de la modernidad. Por poner un último ejemplo, es posible también, como he ensayado yo mismo en alguna ocasión siguiendo el trabajo de los grandes especialistas en el tema, explorar el nacimiento del Romanticismo desde el punto de vista de la historia de las ideas religiosas, de tal manera que aquel recogería el testigo de esa Reforma de la Reforma que tanto Novalis como Schlegel consideraron imprescindible y que, por otra parte, entroncaba con tradiciones heterodoxas cristianas que hunden sus raíces en la Edad Media y se desarrollan en la Moderna[3].

Se enfoque como se enfoque, el discurso en torno a la génesis de la *Frühromantik* siempre tendrá una forma inevitablemente polifónica, si pretende ser completo y atender a la compleja naturaleza de *la cosa misma*. Por desgracia, muchos estudios filosóficos sobre el Romanticismo temprano alemán siguen respondiendo a un prejuicio típico de la realidad parcelada del trabajo investigador de nuestro tiempo: se sigue pensando que, puesto que se trata de autores que consideramos pertenecientes a la disciplina llamada

---

2 Cf. Hernández-Pacheco Sanz, J., *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.

3 Cf. Martín Navarro, A., "La Cristiandad insatisfecha. Novalis y las heterodoxias religiosas del siglo XVIII" (*Estudios filosóficos*, Vol 58, n.º 169, 2009, pp. 483-500), "Derivas de la conciencia religiosa entre el romanticismo y Hegel" (*Yo y tiempo. La antropología filosófica de Hegel*, número especial de *Contrastes*, Málaga, 15/2, 2010, pp. 391-398), "Schiller y la teología romántica de la historia" (*Reflexión*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n.º 4, Tercera Época, 2011).

teseopress.com

"filosofía", sus textos deben ser interpretados a la luz de lo que han dicho otros textos pertenecientes a esa misma disciplina. Ello hace, por ejemplo, que se siga hablando del Romanticismo temprano como un simple preámbulo del "idealismo" y que a veces se siga interpretando su pensamiento como respuesta a problemas casi exclusivamente propios de la teoría del conocimiento, del mismo modo como se hizo, durante mucho tiempo, con el pensamiento de Fichte, Schelling y Hegel. Pero lo cierto es que se desvirtúa el pensamiento alemán de finales del siglo XVIII si nos empeñamos en seguir leyéndolo en esos términos, además de bajo las expectativas prejuiciosas de lo que debe ser un pensamiento filosófico "ilustrado". Frente a esto, un análisis detenido del horizonte contextual del Romanticismo muestra, como por cierto ocurre con el propio Kant, que sus lecturas y problemas no son solo –ni siquiera mayoritariamente– de naturaleza gnoseológica, sino que autores, textos y temas procedentes del ámbito de la estética, de la política y de la teología reclaman ser atendidos con igual interés. Si Kant está repensando la herencia pietista en términos de moralidad secularizada, Novalis y Schlegel están reconduciendo el potencial utópico del pietismo; de ahí que citen a Böhme y Paracelso tanto como a Kant y Fichte.

En el caso que nos ocupa, es decir, en las próximas páginas, me gustaría ensayar una perspectiva que permita una visión amplia sobre este asunto, aunando en lo posible las perspectivas filosóficas, teológicas y político-pedagógicas. En concreto, me gustaría explorar de qué modo las preocupaciones teológicas de los primeros románticos asumen una forma específica de escatología que había quedado marginada en las ortodoxias católica y luterana, y cómo esa preocupación escatológica nos permite recorrer una senda que conduce hasta Nietzsche y que se pierde luego en la tierra, siempre neblinosa, del presente. La tesis principal dice así: la búsqueda romántica de una nueva mitología tiene que ver con la necesidad de construir el sustrato cultural de una nueva religión (una "religión del corazón", al estilo

de la preconizada por Spener) que gire en torno a la construcción del Reino de Dios en la Tierra. La apoteosis de la historia viene preconfigurada por un tiempo de máxima oscuridad, de la misma manera que, en la enseñanza de Zaratustra, el desierto de dos siglos de nihilismo prefigura la venida del *Übermensch*. Voy a organizar el desarrollo de este relato en tres tiempos: en primer lugar, explicaré las cuestiones teológico-filosóficas que se plantean en la órbita de la filosofía kantiana; en segundo lugar, narraré el modo en que esas cuestiones se desarrollan dentro de la obra de los primeros románticos; y, por último, trazaré el itinerario que conduce, desde esas mismas cuestiones, a la decisión nietzscheana de dar un formato religioso y mitológico a sus propias ideas.

Kant y el Reino de Dios

Los inicios del Romanticismo alemán tienen que ver, como decimos, con la confluencia de diversas fuentes que arrastran tendencias espirituales bien diversas. Es evidente, por ejemplo, que el primer Romanticismo alemán retoma los problemas específicamente filosóficos heredados del kantismo. Veámoslo un momento. Es habitual que, en las exposiciones al uso de la filosofía moral kantiana, se subraye inmediatamente la diferencia entre la inclinación y el deber. Es habitual porque el propio Kant se esfuerza en presentarla como tal. La inclinación tiene un contenido empírico y nunca podría, por sí misma, ser objeto de un querer universal; el deber, en cambio, se ajusta a la razón en cuanto reconoce una ley válida para todo sujeto. Sin embargo, conviene observar detalladamente este punto de la ética kantiana, porque contiene una paradoja que será crucial para el desarrollo posterior de la obra de Schiller y, con ella, la del Romanticismo alemán en su conjunto. La paradoja podría enunciarse así: la inclinación obstaculiza la comprensión

del deber, pero es necesaria para su ejecución. La resolución de esta paradoja pasa por comprender lo siguiente: para Kant, lo que caracteriza a la razón en su dimensión práctica es, si se nos permite la expresión, la actividad de un *deseo absoluto*, es decir, una inclinación que no tiene como objeto esta o aquella realidad, sino la totalidad del bien, esto es, la vigencia universal de una ley que debe ser pensada como necesaria para todo ser racional. La inclinación y el deber se dan la mano allí donde comprendemos que la esencia misma de la razón consiste en ser deseo de absoluto, tanto en su dimensión teórica (esto es, lo que significan las ideas regulativas), como naturalmente en su aspecto práctico. Ahora bien, lo que aparentemente no es más que una tesis de carácter ético toma en seguida una dimensión religiosa, pues ¿qué es lo absoluto, la totalidad del bien anhelada por la razón, si no ese triunfo de un Reino de Dios en la tierra predicado por la religión cristiana? Esta identificación se encuentra ya en el propio Kant, que la formula explícitamente en sus *Lecciones de ética* (1775-1781) y también, de otra manera, en su famoso texto titulado *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1792-1794). La tesis es la siguiente: el contenido último de la fe cristiana es la llamada a una acción moral en la historia. En verdad, "a Dios no le interesa la acción, sino el corazón"[4], lo que significa que el centro de la Revelación no es un contenido doctrinal, sino la llamada a una moralidad pura. La fe cristiana tiene entonces como objetivo su autodisolución, pues su núcleo moral incandescente destruye las formas degradadas de libertad (dogmas, supersticiones, idolatrías) que le han sido superpuestas:

> El principio –de una fe de Iglesia– que remedia o previene toda ilusión religiosa es que, además de las tesis estatutarias de las que por el momento no puede prescindir del todo, esa fe de Iglesia ha de contener en sí a la vez un principio

4 Kant, I., *Lecciones de ética*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 74.

> por el cual haya de producirse la Religión de la buena conducta, como la verdadera meta, para poder un día prescindir de aquellas tesis.[5]

Si la religión lucha entonces contra el mal en pos de la creación del Reino de Dios en la tierra, la historia es el campo en que tiene lugar esta batalla. La historia es, entonces, el producto de una razón llamada a transformar el mundo empírico hasta hacerlo reconocible y aceptable por esta misma razón. Según esta tesis, la historia tiende a un punto cero en que ya no será historia propiamente, es decir, el relato de una escisión y de una insuficiencia, sino el escenario del absoluto triunfo de la razón sobre sus condicionamientos empíricos, lo que significa que la historia apunta a su disolución escatológica. Novalis lo explicará así: "Absoluta abstracción, aniquilación del presente, apoteosis del futuro, del mundo propiamente mejor: este es el núcleo del mandato del cristianismo".[6] La historia se diluye en poshistoria en la medida en que la religión se diluye en moralidad.

Así pues, lo que en último término se puede extraer de la filosofía moral kantiana en relación con la religión es precisamente que la fe religiosa no es un *corpus* dogmático, sino solo *la forma (racional)* de las obras, aquello que queda oculto en la acción en cuanto origen suprasensible de esta, tal y como se explica en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* y en la *Crítica de la razón práctica.*[7] La dificultad clásica en la filosofía moral kantiana tiene que ver,

---

5 Kant, I., *La Religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza, 2007, p. 211.

6 Novalis, *Novalis Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, III, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer Verlag, 1968, p. 469. Esta edición incluye los siguientes tomos: I, *Das literarische Werk*, 1960; II, *Das philosophische Werk I*, 1965; III, *Das philosophische Werk II*, 1968; IV, *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, 1975.

7 Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 82, y *Crítica de la razón práctica*, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 44.

teseopress.com

como decíamos, con el hecho de que la inclinación siempre se opone al deber, pero, por otro lado, no es posible actuar sin sentir algún tipo de inclinación. La solución a este problema en el núcleo de la ética kantiana consiste en comprender que existe un tipo de *inclinación moral* –esto es, una inclinación que no lo es de esto o aquello– que no depende de deseos empíricos e inmediatos del hombre, sino que es inclinación de la razón por aquello que ella misma es: deseo de lo absoluto, deseo absoluto. Si la razón tiende a lo universal e incondicionado, el deseo propiamente racional ha de ser deseo de lo universal e incondicionado. La razón, en su esfuerzo moral, busca pues la apoteosis de la historia, la transformación de todo condicionamiento empírico en un reino de libertad. La razón persigue, desde sí misma, la erección de un Reino de Dios en la tierra. Así es como confluyen moralidad y religión en la filosofía de Kant.

Empezamos este epígrafe diciendo que el Romanticismo se gesta en parte heredando problemas puramente filosóficos del kantismo. A estas alturas, podemos comprobar que ni siquiera semejantes problemas son *puramente* filosóficos, pues en realidad reflejan un conflicto que estaba teniendo lugar –podemos decir, paralelamente– en el seno de la Reforma protestante. A ojos de Hegel, la Reforma representaba el triunfo de la libertad individual sobre la sumisión eclesiástica. Pero su desarrollo histórico niega tal interpretación. Novalis y Schlegel, pero también el propio Kant, ya habían visto que la Reforma luterana suplantó la vieja sumisión a la autoridad papal por una nueva sumisión al texto, sustituyendo la verdadera religiosidad por una filología, o, como Novalis la llama, por una "Bibliolatría". Así describe Novalis la Reforma y lo que trajo consigo:

> El odio contra la religión se extendió de forma natural contra todos los objetos del entusiasmo, se anatemizó la fantasía y el sentimiento, la moralidad y el amor al arte, futuro y prehistoria; a duras penas puso al hombre a la cabeza de los seres naturales, e hizo de la infinita música creadora del cosmos

> el ruido informe de un Molino monstruoso, que impulsado por la corriente del azar en inmerso en ella es un Molino sin constructor ni molinero, propiamente un auténtico *perpetuum mobile*, un Molino que se muele a sí mismo […]. Los miembros [de la Iglesia reformada] se ocuparon sin descanso en limpiar de poesía la naturaleza, la faz de la tierra, el alma humana y las ciencias; en desterrar toda huella de lo santo, la memoria de todo acontecimiento edificante.[8]

Este motivo explica el hecho de que tanto Kant como los primeros románticos buscaran reconducir la tarea reformista hacia el camino de una religión del corazón y que lo hicieran en el seno de una tradición que es en sí misma religiosa, que procede de la obra de Spener y sus *Collegia pietatis*, y que a su vez se enmarca en la pervivencia del quiliasmo en Zinzendorf y en los Hermanos Moravos, en el panteísmo visionario de Valentin Weigel, en la mística de Jacob Böhme y de Gottfried Arnold, etc. Es esta tradición religiosa la que, unida a las reflexiones kantianas y poskantianas, convergió en la constitución del Romanticismo temprano alemán.

Escatología romántica y mitología de la razón

La historia es el escenario de una batalla que tiene lugar entre los condicionamientos empíricos y la incondicionalidad de la razón. Todo cuanto existe gime con dolores de parto, es decir, exigiendo desde dentro su transformación en una realidad absolutamente libre e incondicionada. El mundo aún no es aquello que verdaderamente es en su esencia. Por eso, como dice Schlegel, "el deseo revolucionario de realizar el Reino de Dios es el punto elástico de la formación progresiva, y el principio de la historia moder-

8 Novalis, *Novalis Schriften*, *op. cit.*, p. 515.

na".[9] La revolución, y muy especialmente la Revolución francesa, es meramente el fracaso de un mandato moral y a la vez el símbolo de que ese mandato sigue vigente y a la espera de su realización definitiva.

Fue Friedrich Schiller quien antes asumió las consecuencias políticas, religiosas y estéticas contenidas en el descubrimiento kantiano de una –llamémosla así– *razón escatológica*. Y es absolutamente importante que fuera Schiller quien hiciera este descubrimiento y el primer desarrollo de tal tesis, por muchos motivos. En primer lugar, por un motivo prosaico pero fundamental: Schiller se encontraba en Jena entre los años 1789 y 1799, es decir, en los años decisivos para la formación del que fue llamado precisamente Círculo de Jena. Novalis, sin ir más lejos, asistía en la Universidad a sus exitosas clases sobre historia universal. En segundo lugar, porque el giro estético que imprimió Schiller a la filosofía kantiana fue decisivo para el desarrollo de esta, no solo en el Romanticismo, sino en buena parte de la filosofía europea del siglo XIX, muy especialmente en Nietzsche.

Para Schiller, la vida es la representación estética de una lucha de la razón por imponerse a la finitud y a todo lo que esta conlleva. Esta lucha no es posible sin el sufrimiento. Hay sufrimiento en la esencia de todas las cosas (aquí se atisba el itinerario intelectual de Schopenhauer y Mainländer) porque las cosas están en tensión: la tensión de la historia, la violencia de una realidad que se empeña en su carácter condicionado. Así lo explica Schiller:

> Si la *inteligencia* debe manifestarse en el hombre como una fuerza independiente de la naturaleza, esta debe antes haber mostrado ante nuestros ojos todo su poder. El *ser*

[9] Schlegel, F., *Athenäums-Fragmente*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, tomo II, München-Paderborn-Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, p. 201.

teseopress.com

> *sensible* debe *sufrir* profunda y fuertemente, debe haber *pathos*, para que el *ser racional* manifieste su independencia y pueda representarse *actuando.*[10]

La explicación es estética, casi de teoría del arte, pero esconde una ontología de largo alcance. La destrucción, la muerte, el envejecimiento, el dolor son solo el medio por el que la vida se renueva a sí misma, lucha por emerger de un modo más perfecto. Novalis lo explicará así: "Toda vida es un proceso de renovación exuberante, que solo por el lado de la apariencia conlleva un proceso de destrucción".[11] Al proceso en que consiste la vida misma, en cuanto lucha por la autorrealización del espíritu, Novalis lo llamará "poesía". La poesía es la esencia del mundo que se expresa en la renovación de todas las cosas:

> La poesía es el gran arte de construcción de la salud transcendental. El poeta es por tanto el médico trascendental. La poesía hace y deshace con el dolor y el deseo, gana y desgana, error y verdad, salud y enfermedad, mezcla todo eso para su gran fin de todos los fines: la *elevación del hombre sobre sí mismo*[12].

Como vimos en el epígrafe dedicado a Kant, la concepción de la historia como la progresiva transformación de lo empírico por parte de lo racional va ligada a una

---

10 Schiller, F., *Sämtliche Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1980, p. 512.

11 *Novalis Schriften*, *op. cit*., II, p. 556. El estudio de Grätzel y Ullmaier contextualiza muy bien todo este problema. Allí se dice que "Novalis entiende la generación como necesaria disolución de unidades específicas para que la naturaleza pueda hacerse transparente para sí misma. La disolución y la generación es, como la comprensión en cuanto autocomprensión, destructiva solo en cuanto a la identidad propia, pero creativa vista en relación al todo", Grätzel, Ullmaier, "Der magische Transzendentalismus von Novalis", en *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 89, 1998, p. 64.

12 *Id.*, II, p. 535.

teseopress.com

concepción de la religión como impugnación del carácter insuficiente del mundo, y es inseparable de ella. Es decir, la condena religiosa de la idolatría es el correlato teológico de la condena moral de la realidad empírica. Condenable y criticable es todo aquello que pretende erigirse en absoluto sin serlo. Pero esto incluye a la propia religión: la religión, entendida como constructo normativo, dogmático y ritual, debe ser sometida al mismo tribunal con que la razón juzga a la realidad entera. Por eso, las sucesivas reformas acontecidas en la religión abrahámica son acción de este tribunal, ante el cual fueron llevadas las derivas históricas de esta, incluida la Reforma protestante. Así hay que leer a Novalis cuando se queja: "El Espíritu Santo es mucho más que la Biblia. Él debe ser nuestro Maestro del cristianismo, y no la letra muerta, terrenal y ambigua".[13] De hecho, en Jena hay constancia de la presencia de una *Sociedad de los Hombres Libres* justo en los años en que coincidieron allí Schiller y los jóvenes románticos, sociedad que habría sido vehículo de ideas heterodoxas a medio camino entre el deísmo, el pietismo y el panteísmo.[14]

Pero si esto es así, es decir, si la religión debe ser sometida al tribunal de la razón (un tribunal, por lo demás, que la religión misma produce y predica), es fácil poner en cuestión las viejas ideas acerca de qué son Dios, la Sagrada Escritura, la Redención o el Pecado. El concepto de un ser absoluto no puede reducirse sin más a un concepto definido y definitivo de él, e igual sucede con la Biblia: un texto es sagrado cuando expresa y predica el mensaje de un Reino de Dios aún no alcanzado en la historia:

---

13 *Id.*, III, p. 690.

14 Para conocer más detalladamente este aspecto de la formación romántica, conviene consultar: Oosterling, H., *Denken Unterwegs; Philosophie im Kräftefeld sozialen und politischen Engagements*, B.R. Gruener, Amsterdam, 1990, pp. 88-90.

teseopress.com

> La idea de Lutero acerca de la expiación y el mérito de Cristo. Concepto de un Evangelio. ¿No se puede pensar en la creación de más Evangelios? ¿Debería esta creación ser fielmente histórica? ¿O es la historia solo un vehículo? ¿Por qué no un Evangelio del futuro? Confluencia con Tieck, Schlegel y Schleiermacher para tal fin.[15]

También frente a la ortodoxia luterana de un Dios opuesto al individuo puro, aparece en Novalis la idea de que "nada es más necesario para la verdadera religiosidad que una mediación que nos comunique con la divinidad. De forma inmediata, el hombre no puede ponerse en contacto con ella. En la elección de esa mediación debe ser libre el hombre".[16] El pecado, entendido como insuficiencia, como déficit, alcanza a la creación entera en cuanto esta se encuentra en un estado caído. Y, por tanto, la Redención debe alcanzar a la realidad en su conjunto: "Si Dios puede hacerse hombre, también puede hacerse piedra, planta, animal y elemento, y quizá hay así una redención continua en la naturaleza".[17]

No resulta difícil distinguir aquí los ecos de un panteísmo de orígenes diversos y que alcanza su formulación más definida dentro del contexto de la filosofía poskantiana en el famoso texto titulado *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, donde se proclama: "Monoteísmo de la razón y del corazón; politeísmo de la imaginación y el arte: esto es lo que necesitamos".[18] Con la identificación entre Dios y la naturaleza, o la divinización de la naturaleza, ocurre lo mismo que comentábamos al principio respecto a la doble dimensión filosófica y religiosa que tiene el Romanticismo alemán. De la primera fue responsable principalmente Spinoza y la revalorización de su obra que tuvo lugar de

---

15 *NS*, *op. cit*., III, p. 557.
16 *Id*., II, pp. 440-442.
17 *Id*., III, p. 664.
18 Hölderlin, F., *Entwurf (Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus),* en *Werke und Briefe*, 1. II, pp. 647-649.

teseopress.com

mano de Lessing, especialmente cuando Jacobi hizo pública la adhesión spinozista de quien era tenido por uno de los grandes faros intelectuales del momento. De la segunda fueron responsables las múltiples derivas de la heterodoxia cristiana que, desde la Edad Media, se habían extendido por amplias zonas de Centroeuropa. Aquí encontramos algunas de las tendencias mencionadas antes (Weigel, Zinzendorf, Böhme…) que, si bien no siempre eran explícitamente panteístas, sí abrían la puerta a una consideración menos dualista de la relación entre Dios y el mundo.

Este planteamiento religioso modificó radicalmente el uso del lenguaje como herramienta de expresión de la realidad. El lenguaje debe ser forzado a expresar esa unidad última que la apariencia de las cosas –o las cosas en su estado presente– oculta. El resultado de esa violencia es la poesía romántica, el fragmento como género y la nueva mitología como proyecto cultural. El entendimiento está instalado en el marco de lo limitado: tal es el punto de partida de los *Fichte-Studien* de Novalis. Por tanto, es necesario ir más allá del entendimiento y del lenguaje que le sirve, esto es, del juicio. El sujeto es excéntrico porque está fuera del centro. Y está fuera del centro porque, a partir de la crítica de Reinhold y de los escritos de Fichte en que se basó Novalis, ya no es posible pensarlo sin más como un elemento estabilizador de lo real. Pero con esto, Novalis libera el vínculo tradicional de libertad-subjetividad: la verdadera libertad, la libertad absoluta, no es aquella que se genera en el marco de una conciencia subjetiva férreamente estructurada (tal cual es el "entendimiento" analizado por Kant), sino aquella que es previa al surgimiento de la escisión subjetiva, la libertad en que consiste la naturaleza misma: el caos creador, inconsciente, originario, con relación al cual la conciencia siempre es algo que viene *de vuelta*. Por tanto, ni el entendimiento ni el lenguaje predicativo son el instrumento adecuado de acceso a lo absoluto. Es necesario ir más allá de ambos y configurar una herramienta de expresión acorde a esta idea. Tal terminó siendo el papel

encomendado por el Romanticismo temprano a la poesía, es decir, al lenguaje quebrado, roto, connotativo y simbolista, en cuanto vehículo de aquello que, por ser absoluto, no puede ser nunca traído definitivamente a la luz de la palabra y del entendimiento: "Poeta y sacerdote eran al principio lo mismo, y solo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta ha permanecido siempre sacerdote, como el verdadero sacerdote ha sido siempre también poeta".[19] En expresión de Schlegel,

> la belleza más alta, incluso el más alto orden no es otro que el del caos, el de un caos que espera el roce del amor para desarrollarse en un mundo armónico, el de un caos como fue la antigua mitología y poesía. Pues ambas, mitología y poesía, son una sola e inseparable cosa[20].

También Schleiermacher, por completar la tríada intelectualmente más brillante del Círculo de Jena, defiende esta misma idea cuando dice:

> Después de cada incursión de su espíritu en lo Infinito, debe exteriorizar la impresión que este haya producido en él, como un objeto comunicable mediante imágenes o palabras, para gozar de nuevo de él transformado en otra figura y en una magnitud finita, y él debe, por tanto, incluso involuntariamente y, por así decirlo, lleno de entusiasmo […], exponer a los demás lo que le ha acontecido a él, como poeta o vidente, como orador o artista. Un tal individuo es un verdadero sacerdote del Altísimo[21].

Por lo tanto: si absoluto es aquello que queda siempre como objeto de anhelo de una razón en marcha sobre la historia, la expresión lingüística de dicho anhelo en la poesía

---

19 *Id.*, II, pp. 444-446.

20 *Gespräch über die Mythologie*, en *KFSA*, tomo II, *op. cit.*, p. 313.

21 Schleiermacher, F., *Über die Religion. Reden an die Gebieldeten unter ihren Verächtern, en: Schleimermachers Werke, tomo IV,* Leipzig, Fritz Eckardt Verlag, 1911, p. 217.

teseopress.com

romántica tendrá la forma de una mitología de carácter profético y escatológico. La poesía recoge así el testigo de una racionalidad fracasada, pero no como antítesis de esta (tal ha sido la recepción popular del Romanticismo), sino precisamente como su culminación más perfecta. Fueron Schiller y Fichte quienes pronto comprendieron que la representación artística que reclamaba la nueva época moderna debía apuntar al pasado solo en la medida en que pudiera servir de modelo a una apoteosis final de la historia:

> Concebido idealmente –en cuyo punto de vista es inalcanzable, como todo lo ideal– [el estado de naturaleza] es aquella Edad de Oro del placer sensible sin trabajo corporal que describen los antiguos poetas. Está por tanto *ante nosotros* lo que Rousseau y aquellos poetas ponían *tras nosotros* bajo el nombre de un estado de naturaleza. (Por cierto, es un fenómeno que aparece frecuentemente en el mundo antiguo el describir como lo que ya *hemos sido* aquello que debemos *alcanzar*, y representarlo como algo perdido)[22].

La filosofía y la poesía se unieron así en la búsqueda de una nueva mitología para el hombre moderno, que cumpliera con las exigencias de la razón tanto como con la necesidad de sensibilidad que forma parte de la naturaleza humana. La poesía y la filosofía románticas, unificadas en un género nuevo, llevan sobre sí el anhelo de absoluto que la razón (kantiana) piensa como exigencia irrenunciable en la historia. El propio Novalis había dejado escrito en su *Allgemeinen Broullion* lo siguiente: "La filosofía es fundamentalmente antihistórica. Va desde lo futuro y necesario hacia lo real; ella es la ciencia del sentido de divinación general. Explica el pasado desde el futuro, a pesar de que en la historia sucede lo contrario".[23] La historia se justifica en aquello hacia lo que apunta al final de un tiempo de degradación y

---

22 Fichte, J. G., *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten,* en: *Fichtes Werke, tomo VI,* Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1971, pp. 342-343.

23 *NS*, III, *op. cit*., pp. 464-465.

teseopress.com

pérdida. A esto último se refería Nietzsche cuando afirmó: "Fui desterrado de las patrias y las matrias. Por eso solo amo ya el *país de mis hijos*, el oculto, en el mar más lejano".[24]

Nietzsche y la búsqueda de una religión posnihilista

La obra colectiva del Romanticismo, fruto de esa actividad que sus protagonistas llamaron *symphilosophieren*, tiene como resultado una concepción cuasipanteísta de Dios, en el sentido de que este es una fuerza presente y actuante en la naturaleza. Lo absoluto es la fuerza viva de todas las cosas que las empuja –a través del tiempo y de la historia– hacia su propia plenitud. De acuerdo con esa concepción de la divinidad, como decimos, hay también una conciencia de la necesidad que tiene el hombre moderno de una nueva mitología, de un conjunto de símbolos, de historias, de representaciones sensibles que transmitan la esperanza escatológica en una redención definitiva. Mitología y poesía se funden para abrir paso a una nueva religiosidad, en la que los juicios sobre qué cosa sea la divinidad tienen mucha menos importancia que la contemplación estética de aquello que vibra en el interior de todo cuanto existe, y mucha menos importancia también que la esperanza en un futuro escatológico.

No es nuestra intención aquí –por falta de tiempo, espacio y seguramente conocimientos– trazar la línea histórica precisa que conduce desde estos planteamientos hasta la obra que Nietzsche mismo consideró el cénit de su filosofía: *Así habló Zaratustra*. Pero sí convendría apuntar al menos cómo la nueva religiosidad abierta y posibilitada por el Romanticismo alemán confluye en algunos de los grandes temas de dicha obra y, más allá de ella, en el destino general de lo religioso en nuestro tiempo. En primer

24 Nietzsche, F., *Obras completas, Vol. IV,* Madrid, Tecnos, 2016, p. 144.

lugar, en la propia concepción de la obra en cuanto nueva mitología, que el mismo Nietzsche reconoció cuando llamó a su *Zaratustra* "quinto Evangelio" y "texto sagrado".[25] Sloterdijk recomienda leer el Zaratustra, ante todo, como una "catástrofe en la historia del lenguaje".[26] Y es imprescindible atender a ese hecho a lo largo de toda la obra: atender a esa conjunción de profecía, poesía y mitología. Los primeros románticos enseñaron que solo el fragmento, la palabra quebrada, el discurso incapaz de contener en sí definitivamente toda la realidad, puede obrar el milagro de, como decía Schiller, "hacer visible lo invisible".

La obra cumbre nietzscheana se concibe a sí misma, pues, como nueva mitología. Su estructura y estilo no son producto de una mera intención polémica o caricaturesca del autor. Al contrario, muestran su verdadera naturaleza. La cuestión que se plantea, ante esta hipótesis, es cómo puede una filosofía radicalmente atea como la de Nietzsche albergar en sí el proyecto de una mitología. Para comprender este punto, es necesario atender detenidamente a la forma específica de ese ateísmo, y solo hay que pensar en el famoso texto del loco, en *La gaya ciencia*, para formarse una idea aproximada de aquel. Para Nietzsche, la experiencia de la "muerte de Dios" es una realidad histórica y, por tanto, no es el objeto de una mera negación de la tesis "Dios existe". La muerte de Dios es una historia: la historia del progresivo debilitamiento de los fundamentos metafísicos de Occidente. El vacío valorativo de un Dios que era nada se desvela al final como nihilismo. Por este motivo, dice Zaratustra a los ateos del mercado: "Sois estériles; *por eso* también os falta fe".[27] Ahora bien, el momento de la muerte de Dios es producto de su propia historia. De la misma manera que el cristianismo combatió el fariseísmo y la Reforma protestante,

---

25 Cf. Cartas a Ernst Schmeitzner y a Malvida von Meysenburg, en Sloterdijk, *Nietzsche Apostle*, Los Ángeles, Semiotexte, 2013, pp. 29-30.

26 *Id.*, p. 7.

27 Nietzsche, F., *Obras completas*, *op. cit*., 2016, p. 144.

teseopress.com

el catolicismo, así la Buena Nueva que anuncia Zaratustra combatió el cristianismo desde sus propios supuestos. Por lo tanto, el mensaje de veracidad y de amor que lleva en sí el cristianismo terminó volviéndose contra él en su forma histórica determinada. El cristianismo, una vez más, resultó insuficiente a la luz de sus propios supuestos. Pero Nietzsche sabía que, en su crítica al cristianismo, repetía su gesto y ocupaba su lugar, un lugar (el lugar de lo absoluto, siempre insatisfecho en la historia) que ahora reclamaba ser llenado: "En otro tiempo se decía Dios cuando se miraba hacia mares lejanos; pero ahora yo os enseñé a decir: superhombre".[28] Zaratustra se sitúa en el lugar mismo dejado por Dios para mantener una escatología salvífica.

El *Así habló Zaratustra* supuso, pues, un intento por construir una nueva mitología, ahora que resultaba evidente que el resentimiento, el odio a la vida y al cuerpo, a la sensibilidad y a los impulsos, infectaban la médula de nuestra historia espiritual. En los primeros románticos ya se encontraba, al analizar la crisis de Europa, esta misma necesidad de reivindicar todo aquello que había sido olvidado y desterrado por la filosofía y la religión tradicionales. La obra de Schiller es una muestra de ello. Para Novalis, por su parte,

> hay solo un templo en el mundo, el cuerpo humano. Nada es más santo que esta forma suprema. Inclinarse ante un hombre es un homenaje a esta revelación en la carne […]. Se toca el Cielo cuando se acaricia un cuerpo humano.[29]

La santidad de la tierra se manifiesta especularmente en la santidad del cuerpo. La tierra tiene, de hecho, el mismo grado de realidad que nuestros afectos. El mundo es también para Niezsche, según leemos en *Más allá del bien y del*

---

28 Nietzsche, F., *Obras completas*, *op. cit*., 2016, p. 120.
29 *NS*, III, *op. cit*., pp. 565-566.

mal, "una forma más primitiva del mundo de los afectos, en la que todo está dispuesto todavía en una poderosa unidad que luego se ramifica y configura en el proceso orgánico".[30]

En esta necesaria construcción de una mitología posnihilista, tiene gran importancia la referencia a un pasado original previo a la caída. Un pasado que, como en el caso de la mayoría de clásicos y románticos, se remonta a Grecia, al estado espiritual en que dioses y mortales habitaban la Tierra de una manera armónica, es decir, en justo acuerdo con el orden jerárquico de la vida. Los inicios del interés de los griegos en la filosofía alemana se remontan, al menos, a Winckelmann[31]. Para Nietzsche, la reivindicación de lo clásico en los ambientes culturales europeos padecía de una evidente falta de comprensión de aquel estado espiritual:

> ¡Formación clásica! Si al menos hubiese en ella tanto paganismo como Goethe halló y ensalzó en Winckelmann –que en absoluto fue demasiado–. En cambio, es todo el falso cristianismo de nuestro tiempo lo que se da o ronda por ahí en medio –esto es demasiado para mí y debo componérmelas mientras llega el día en que pueda dar salida a mi repugnancia al respecto–. En relación con esta "formación clásica", se cree, como si dijéramos, en la magia; ahora bien, como es natural, quienes todavía tienen en más alta estima a la Antigüedad son también quienes más estiman dicha formación, los filólogos: pero, ¡qué hay en ellos de clásico![32].

La Grecia con la que se encontró Nietzsche es, como se sabe, la de Heráclito y Demócrito, quienes pensaron la unidad del devenir, pero también la de esa vida estética, religiosa y afectiva que se manifiesta en las tragedias, en las artes y en la música. La importancia de este modelo pretérito para la construcción de una cultura del futuro la explicó bien Borsche cuando dijo:

---

30 Nietzsche, F., *Obras completas*, *op. cit*., 2016, p. 322.

31 Cf. Silk, M. S., y Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 10-11.

32 Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos*, Vol. 2, Madrid, Tecnos, 2008, p. 89.

> Nietzsche está convencido de haber redescubierto la filosofía griega más antigua, pero es consciente de que la novedad de este descubrimiento se debe a la perspectiva de su tiempo y de su situación, porque cada nueva situación requiere de su propio pasado. Lo que él ha descubierto [en la Grecia antigua] es, aparte del ideal del filósofo, ante todo el modelo de una filosofía del futuro, a la que ve como una cura posible y necesaria para la miseria intelectual de su tiempo.[33]

El ejemplo griego tiene en Nietzsche, como en los primeros románticos, ese doble valor que Taubes adjudica al tiempo escatológico: el pasado como tiempo dorado es, a la vez, símbolo del futuro escatológico. "El despuntar de la nostalgia de la propia tierra anuncia el retorno a casa que se está comenzando".[34] La Edad de Oro no es un tiempo perdido ni un Paraíso del que la humanidad hubiera sido definitivamente expulsada, sino que es a la vez un estado futuro, aquello hacia donde apuntan las fuerzas espirituales del presente. Por eso decía Novalis que

> llegará la Edad de Oro cuando todas las palabras sean palabras de un personaje, mitos, y todos los personajes sean figuras del lenguaje, jeroglíficos, cuando se aprenda a escribir y a decir personajes, y a moldear e interpretar musicalmente las palabras[35].

También la religión primigenia, aún no contaminada por el nihilismo, señala el camino al futuro espiritual de la humanidad: "Entre los antiguos era la religión hasta cierto punto lo que para nosotros debe llegar a ser: poesía práctica".[36]

---

33 Borsche, T., "Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker", en J. Simon (ed.): *Nietzsche und die philosophische Tradition*, Bd. 1, Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 77.
34 Taubes, J., *Escatología occidental*, San Martín, BFV, 2010, p. 49.
35 *NS*, III, *op. cit*., pp. 123-124.
36 *NS*, II, *op. cit*., p. 537.

El futuro escatológico es siempre un futuro abierto. La apoteosis de la historia carece de forma. Por eso es necesaria la predicación de Zaratustra. La crítica del presente ata al espíritu a las cadenas de lo condicionado, de lo que ya ha sido y al inevitable fracaso de todas las cosas, si no tuviera como complemento la exaltación mesiánica de un final de la historia hacia el que la realidad converge como su propia meta. Así se expresó el profeta nietzscheano:

> Pero yo y mi destino, no hablamos para el Hoy. Tampoco hablamos para el Nunca: tenemos paciencia para hablar, y tiempo, y más que tiempo. Pues un día él habrá de venir y no le estará permitido pasar de largo.
> ¿Quién tiene que venir un día y no tendrá permitido pasar de largo? Nuestro gran Hazar, esto es, nuestro gran y lejano reino de los hombres, el reino de los mil años de Zaratustra.
> ¿Cómo de lejana es esa lejanía? ¡Qué más da! No por ello es para mí menos firme, con ambos pies me yergo, seguro, sobre ese fundamento, sobre un fundamento eterno, sobre una dura piedra primigenia, en estas montañas primigenias, las más altas y duras de todas, a las que acuden todos los vientos como a una divisoria meteorológica, preguntando dónde, desde dónde y hacia dónde.[37]

Lo que aporta Nietzsche con su *Zaratustra* no es simplemente la forma literaria de su filosofía anterior. Es un paso más en esta y –según nos confiesa su autor– su culminación, incluso a la luz de textos posteriores. El hombre necesita una nueva mitología, una transformación de las imágenes, las metáforas, los personajes que sirven de casa espiritual del futuro. La actualidad de esta idea no pasa solo por constatar el legado del *Zaratustra* en los textos considerados parte de la cultura contemporánea, sino más bien por comprender que la esencia misma de la religión consiste en este intento de acceder al fondo sagrado de la realidad, justamente aquello que queda ocultado por las sucesivas

---

37 Nietzsche, F., *Obras completas*, *op. cit*., p. 220.

formas de idolatría, esto es, de confusión de lo absoluto con aquello que no lo es. Pero lo absoluto carece de forma. De ahí que el acceso a él solo pueda darse a través de un lenguaje que, como ya vieron los románticos, necesariamente va más allá de la estructura predicativa del entendimiento. Solo la mitología habla el lenguaje de lo absoluto, el lenguaje de lo incompleto, de lo ausente, de lo que está por venir. Para Nietzsche, la oscuridad del presente es signo de la necesidad de un futuro escatológico:

> El ahora y el ayer en la tierra –¡ay! amigos míos– eso es para mí lo más difícil de llevar; y yo no sabría vivir si no fuera un profeta de lo que ha de venir. Un profeta, un hombre que quiere, un creador, un futuro incluso y un puente hacia el futuro –y, ay, al mismo tiempo también un lisiado junto a ese puente: todo esto es Zaratustra.[38]

De manera similar se expresa Novalis:

> Que el tiempo de la resurrección ha llegado, y precisamente esos acontecimientos que parecían estar dirigidos contra su vivificación y amenazaban con completar su declive se han convertido en los signos más claros de su regeneración, de todo esto no puede dudar un carácter histórico. La verdadera anarquía es el elemento generador de la religión. De la destrucción de todo lo positivo eleva ella su gloriosa frente como nueva fundadora del mundo.[39]

La religión histórica ha fracasado, pues ha servido como instrumento de una negación valorativa de la existencia. Pero aún es posible una religión de la abundancia, una espiritualidad construida sobre los cimientos de una mitología posnihilista. En las imágenes de las montañas, los lagos, los animales, toma forma el anhelo nietzscheano de un acercamiento a lo verdaderamente sagrado, al corazón

38 *Id.*, p. 156.
39 *NS*, III, p. 517.

de la tierra que, según nos dice, está hecho de oro. La historia se extravía por innumerables senderos, pero la vida –esa *poesía* que palpita, según la intuición romántica, en todas las cosas– puede crear una nueva casa espiritual para la humanidad. Una casa que lo es a la vez de retorno y de conquista. "Hubo mil metas hasta ahora, pero todavía falta *Una* meta. Aún no tiene meta la humanidad":[40] Construir esa meta es la tarea de una nueva religión.

40 Nietzsche, F., *Obras completas*, *op. cit*., p. 105.

Imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza en el primer Romanticismo alemán

Constantino Luz de Medeiros

Así como el núcleo de la tierra se fue cubriendo por sí mismo con criaturas y vegetales, así como la vida surgió por si misma desde la profundidad y todo se llenó de seres que se reprodujeron alegremente, del mismo modo la poesía florece por si misma a partir de la invisible fuerza originaria de la humanidad cuando el cálido rayo del sol divino la alcanza y la fecunda.[1]

Introducción

Las imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza representadas en la literatura y en los textos teóricos del primer Romanticismo alemán revelan la filiación de sus pensadores a una visión orgánica de los procesos culturales y sociales. El denominado "paradigma orgánico" al cual se vinculan tanto los pensadores alemanes, como los ingleses serviría de solución (aunque muchas veces contradictoriamente) para substituir la comprensión mecanicista de los fenómenos del arte y de la naturaleza. A diferencia de la explicación de cuño meramente mecanicista, en la cual la intención original del organismo y del arte se perdía en la conformación de las leyes mecánicas, la teoría orgánica ofrece el fundamento teórico perfecto para describir tanto el funcionamiento de los organismos, cuanto las épocas del arte, la creación literaria y los más diversos procedimientos estéticos, a partir

1 Schlegel, F., Conversación sobre la poesía, Bs. As.: Biblos, 2005, p. 34.

de las ideas de intención, desenvolvimiento, unidad, organicidad, todo lo orgánico. Fundamentando gran parte de la filosofía de la historia y de la propia comprensión de la literatura en el siglo XVIII, este paradigma se basaba en la concepción según la cual los procesos culturales y sociales, como los seres del universo biológico y los fenómenos artísticos, obedecen a las leyes del nacimiento, el crecimiento, el auge, la decadencia y la desaparición. Aunque haya sido utilizado a gran escala en las creaciones artístico-literarias al incorporar el paradigma orgánico en su teoría estética, los teóricos alemanes del siglo XVIII solo sustituyeron el problema de la relación mecánica de las partes con el todo, modificando el supuesto según el cual el organismo obedece a leyes inherentes a la propia naturaleza, leyes eternas e inmutables. ¿Cómo explicar, entonces, el proceso de la creación artística, si el artista, como la naturaleza, obedece a leyes intrínsecas, lo que significa que nada de lo que hace es intencional, pero, al contrario, todo debe obedecer a una especie de genio natural, o a algún elemento inconsciente de la creación? Explica M. H. Abrams con relación a la cuestión del organismo en Coleridge:

> Debe señalarse que Coleridge resolvía un problema solo para encontrarse con otro. Pues el crecimiento de la planta parece inherentemente conforme a un fin, es un fin sin alternativas, que lleva su destino desde la semilla, que evoluciona hacia su forma final sin la supervisión de una conciencia. […] Sustituir el concepto de crecimiento por la operación del mecanismo en la psicología de la invención, parece meramente cambiar una especie de determinismo por otra […].[2]

La historia de la filosofía general del organicismo es antigua, bastante compleja, y su origen hunde raíces ya en las especulaciones de Platón y de Aristóteles, en la Grecia antigua. La idea de que el mundo se volvió una criatura viva

2 Abrams, T. H., *El espejo y la lámpara*. Bs. As.: Nova, pp. 252-253.

puede hallarse ya en el *Timeo* de Platón, así como en el concepto de *anima mundi* que atraviesa los escritos de los más diversos pensadores, desde Plotino hasta Giordano Bruno, y otros teóricos del Renacimiento italiano.[3] Las analogías entre el arte y el organismo son muy frecuentes durante el siglo XVIII alemán, y pueden localizarse en los escritos de Johann Joachim Winckelmann, Johann Gottfried Herder y Gotthold Ephraim Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, entre otros.[4] Lo que ocurre en Alemania durante prácticamente todo ese siglo es solo la deducción del antiguo principio teleológico-natural aristotélico de que los fenómenos de la naturaleza obedecen a un movimiento cuya fuente interna es predeterminada, al contrario de un agente externo eficiente, como explica M. G. Abrams.[5] En pensadores como Johann Joachim Winckelmann, la comprensión de las obras de arte de la Antigüedad tiene como fundamento no solo el paradigma orgánico, sino una especie de moral estoica, según la cual el individuo griego, aún ante las más severas adversidades, debería permanecer contenido, tranquilo, natural y bello. Esa visión idealizada de la Antigüedad grecorromana atraviesa los escritos de prácticamente todos los pensadores alemanes del siglo XVIII, hasta el mismo Hegel, y su concepción de las épocas del arte, en la cual el arte clásico (de la época griega) representa la íntima unión entre el contenido y la forma. Más tarde, la melancólica concepción de Georg Lukács, en su *Teoría de la novela,* de que la "gran literatura épica le da forma a la totalidad extensiva de la vida", mientras que la novela es la forma literaria en la cual "la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema", remite a esa misma idealización del mundo griego, que tiene como base la filosofía del organicismo.[6]

---

3 *Cfr*. Abrams, T. H., *El espejo y la lámpara*, p. 263.
4 Nos referimos a Friedrich Schlegel.
5 *Ibid*.
6 Lukács, G., *Teoría de la novela,* Bs. As.: Ediciones Godot, 2010, pp. 51 y ss.

teseopress.com

Además de los aspectos filosóficos que tal vez influencien la poética de los románticos alemanes, el desenvolvimiento de las ciencias biológicas en la época romántica es algo que impacta en sus obras y en su poética. Es justamente en la década de 1770 en la cual la mayoría de los jóvenes del primer Romanticismo alemán nacen y es detectado uno de los elementos componentes del aire, y, al final de esa misma década, Lavoisier propone el nombre de "oxígeno" para el elemento descubierto. En los escritos de Schelling, la biología se vuelve la ciencia más significativa y paradigmática, y no solo la naturaleza, sino el arte, son comprendidos por la constelación romántica como algo fundamentalmente vivo y orgánico.

En este sentido, la atmósfera de las novelas, las metáforas y analogías, así como las imágenes que los jóvenes de Jena incorporan en sus obras, revelan una comprensión poética de la naturaleza, una visión natural del arte. Revelando ambientes místicos, sombríos y oníricos, en los cuales lo maravilloso y lo cotidiano se interpenetran, sus novelas y fragmentos recorren frecuentemente las alegorías, en las cuales tanto la naturaleza como el arte son concebidos como jeroglíficos misteriosos de un libro por ser desvelado.[7] La representación de los lugares y acontecimientos maravillosos, de ambientes naturales y sublimes despunta en el primer Romanticismo alemán, no como fuga, desatino, o solo desacople respecto a la sociedad de su tiempo, sino como el fundamento de una cosmovisión singular, que anticipa muchas discusiones sobre biopolítica y bioética de la actualidad, principalmente en lo concerniente a la autonomía y la dignidad de la vida humana.

En cuanto *poiesis*, actividad del sujeto cognoscente, el arte literario representa para los románticos una vía de acesso a lo absoluto, un medio-de-reflexión, como demos-

7 Seligmann-Silva, M., *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin, Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

tró Walter Benjamin más de un siglo después.[8] Entre los románticos, la naturaleza es más que una figura o el *topos* de la representación literaria, pues estos pensadores contemplan el arte como una segunda naturaleza, capaz de unificar lo que antes se encontraba apartado en la existencia humana. Su arte ejerce la primera gran crítica al modo de vida burgués con su pragmatismo y la instrumentalización de las masas. Además de ello, las novelas románticas abren el camino para la modernidad literaria a través de diversos procedimientos, como la metacrítica, la mixtura de géneros, la ironía romántica, la ruptura con el paradigma representacional, la ausencia de enredo lineal, la alteración constante del foco narrativo, entre otros muchos aspectos.

En su visión místico-religiosa, pensadores como Novalis y Friedrich Schlegel contemplan el arte como un medio de comprensión de lo infinito y de formación sentimental de la humanidad. Así, la confluencia entre espíritu y naturaleza se concreta de un modo adivinatorio en las obras de arte, principalmente en la literatura. Los románticos creen que las mismas leyes que gobiernan los principios de la naturaleza (en cuya multiplicidad y exuberancia subsiste una finalidad que supera la materia orgánica) deben también gobernar el arte literario. De la misma manera, la autonomía y la relación orgánica entre el todo y las partes en las obras de literatura obedecen a un propósito más elevado: auxiliar en el encuentro del hombre consigo mismo y con el infinito. El presente artículo investiga la representación literaria de la naturaleza como modelo estético en el primer Romanticismo alemán. Se pretende demostrar cómo las imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza fundamentan los conceptos históricos y las teorías literarias de los románticos, al mismo tiempo que revelan la crítica a la sociedad de su tiempo.

---

8 Benjamin, W., *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

El fundamento orgánico de la poética romántica

Si se consideran, en términos del paradigma orgánico, las teorías y conceptos de los primeros románticos, estos demuestran una clara adhesión a la comprensión de que los fenómenos literarios tendrían el mismo desenvolvimiento de un organismo natural: nacimiento, crecimiento, auge, decadencia y muerte. Para estos pensadores románticos, la explicación del arte por la teoría mecanicista, procedente de lo que originalmente Aristóteles concebía como causa eficiente, o sea, algo exterior al organismo, no explicaba totalmente su causa final, ni tampoco daba cuenta de algo que, para ellos, se hallaba entre el espíritu y la naturaleza, entre el espíritu y la letra. La reducción cartesiana de todas las cosas a mera dicotomía entre *res cogitans* y *res extensa* no ofrecía una explicación adecuada para que lo que los románticos, especialmente Schlegel, Novalis y Schelling, concebían como la *Weltseele*, el alma del mundo, que atraviesa el mundo vegetal y animal, pero también el mundo del espíritu.

La comprensión orgánica de los fenómenos literarios también fundamenta los escritos de Friedrich Schlegel. Su visión del arte griego, tal como la expone en *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), refleja bastante la forma como Johann Joachim Winckelmann observa las antiguas estatuas de los griegos. Winckelmann describe el arte de los antiguos como una especie de historia natural, perfecta y acabada, "la cual, bajo el cielo afortunado y las condiciones más propicias, seguiría el curso natural del nacimiento, crecimiento, auge y decadencia, como cualquier organismo de la naturaleza".[9] La diferencia entre los antiguos y los modernos, en términos literarios, el cual se puede observar en textos como *Poesía ingenua y poesía sentimental* de Schiller, o en *Sobre el estudio de la poesía griega* de Schlegel, es parte de

9 Medeiros, Constantino Luz de. *O antigo e o moderno em Friedrich Schlegel*, em Schlegel, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega.* São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 10.

esa historia de la filosofía general del organicismo en el ámbito estético. Al mismo tiempo en que se representa un estado poético-existencial que no es más posible de vivirse, y que solo podrá ser retomado en un futuro utópico, la espontaneidad natural y simple del poeta ingenuo es descrita por Schiller como una característica de un apego a la naturaleza:

> Por eso el sentimiento con que la naturaleza nos atrae está tan estrechamente emparentado con la nostalgia de los años de niñez y de candor infantil. Nuestra niñez es la única naturaleza no mutilada que encontramos todavía en la humanidad culta: no es de extrañar, pues que toda huella de la naturaleza fuera de nosotros nos retrotraiga a nuestra infancia.[10]

Aunque no represente exactamente el mismo estadio de la poesía ingenua de la que se ocupa Schiller, la visión de Schlegel sobre la poesía griega remite al ámbito natural, siguiendo el curso orgánico de las fases citadas. Así, la historia de la poesía griega, como en Winckelmann, es un todo orgánico perfecto y acabado en sí mismo, el cual sigue el curso de las manifestaciones naturales, desde la época oscura del nacimiento de los *Misterios* y del surgimiento de los cantos homéricos, la introducción de las divinidades extranjeras, hasta el auge cultural en la tragedia ática, la corrupción de las costumbres en la comedia aristofánica, el artificialismo de la poesía alejandrina:

> Ya en el primer grado de cultura (formación) y todavía bajo la tutela de la naturaleza, la literatura griega abarcaba el todo de la naturaleza humana con armoniosa comprensión, con el más afortunado equilibrio y sin orientaciones parciales o desviaciones exageradas. Su vigoroso desarrollo pronto se convirtió en independencia (autonomía) y alcanzó el grado en el que el ánimo, en su lucha con la naturaleza, consigue un predominio decisivo; y su Edad de Oro alcanzó la cumbre

10 Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Bs. As.: Nova, 1963, p. 74.

teseopress.com

> de la idealidad (de la completa autodeterminación del arte y de la belleza) que es posible en cualquier cultura natural. Su peculiaridad es el calco más vigoroso, más puro, más determinado, más sencillo y más completo de la naturaleza humana general.[11]

La antinomia entre la formación natural y la formación artificial del arte, parte nuclear de los escritos históricos y crítico-literarios de los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel, se deriva exactamente de la comprensión orgánica de los fenómenos artísticos y su inserción metodológica como fundamento crítico para la interpretación histórica de obras, épocas, autores y escuelas. Esa visión histórico-orgánica de los fenómenos literarios es fruto de un proceso lento, el cual se desenvuelve a lo largo de todo el siglo iluminista. El nuevo orden de ideas desenvueltas durante el siglo de la *Aufklärung* deriva de una serie de factores que resultan en lo que Ernst Cassirer denomina "la transposición de una teoría de lo mecánico en cuanto dinámica para los fundamentos de una nueva filosofía de lo orgánico".[12] El inicio de tal transposición puede hallarse aún en las últimas décadas del siglo XVII, en la crítica que hacen las obras de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) al mecanicismo cartesiano:

> Leibniz, en su crítica de la filosofía cartesiana, ha seguido otro camino y ha rechazado expresamente la teoría de las naturalezas plásticas. Pues cuando, como biólogo y metafísico, coloca en el centro de sus consideraciones el fenómeno de la vida orgánica, se cuida mucho, por otra parte, en no tocar para nada el gran principio de la explicación matemática de la naturaleza conquistado por Descartes para la ciencia, ni tan siquiera limitarlo.[13]

---

11 Schlegel, Fr. *El estudio de la poesía griega*. Akal, 1996, p. 97.
12 Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, Madrid: FCE, 1943, p. 104.
13 Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, p.102.

La importancia de las ideas de Leibniz y de su filosofía de lo orgánico serán reconocidas en la generación prerromántica del movimiento *Sturm und Drang* (Tempestad e Ímpetu) a la cual pertenecen Herder, Schiller, Goethe, Moritz, o incluso por pensadores como Winckelmann y Lessing. La perspectiva de una teleología divina que aproxima los fenómenos de la naturaleza y las obras de arte es algo común en esa época. Entre los representantes de tales ideas, se halla el filósofo inglés, Anthony Ashley-Cooper, el Tercer Conde de Shaftesbury (1671-1713). La finalidad implícita en todo acto estético que busca la representación de la belleza y, con ello, el camino hacia lo divino es algo que unifica, para Shaftesbury, las obras de la naturaleza y las obras artísticas. Al contemplar lo uno en el todo y el todo en lo uno, el pensador inglés retoma la noción de todo orgánico, que será central en la estética de los románticos alemanes. En coincidencia con Ernst Cassirer, en la continuación de las analogías entre el arte y la naturaleza, Herder y Goethe son parte integrante de la misma tradición de pensamiento:

> Con la concepción de la naturaleza de Herder y Goethe nos hallamos allende las fronteras de la Ilustración; pero tampoco aquí encontramos una ruptura en el pensamiento del siglo XVIII. Este tránsito se ha realizado con continuidad. El sistema de Leibniz y su pensamiento universal nos ofrecen ya desde un principio la mediación posible y nos garantizan la unidad y la continuidad del desarrollo. También en la cultura francesa el desenvolvimiento del concepto monádico de Leibniz se hace más claro a partir de mediados del siglo.[14]

La comprensión de la naturaleza como productora y producto, deducida de la filosofía escolástica tardía por Spinoza (1632-1677) en los términos *natura naturans* y *natura naturata,* surge igualmente en la visión romántica temprana de la literatura como actividad y producto del espíritu, en cuanto naturaleza y libertad que se interpenetran. Por otro

---

14 Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, p.106.

lado, las consideraciones de Kant sobre el genio y el aspecto orgánico de su teoría del arte despiertan en los románticos la idea de que el artista genial pertenece, al mismo tiempo, al ámbito del arte y de la naturaleza. Aun siendo poderosa, la fuerza creativa del instinto, presente en el genio, requiere dirección. Es por esa razón por la que Schlegel afirma que "el instinto es un poderoso móvil, pero también un guía ciego",[15] lo que significa que la espontaneidad creativa del genio no puede ser simplemente substituida por el tratamiento artístico, pues es preciso un principio conductor para que, en cuanto formación natural, el genio no se pierda en extravagancias y desperdicie su fuerza vital. En el núcleo de esa concepción orgánica del arte (y de la vida), se inserta el antiguo principio aristotélico de la filosofía natural, retomado en el *Zeitgeist* iluminista por Gottfried Wilhelm Leibniz, de que la naturaleza no da saltos, *natura non facit saltum*.[16] En este sentido, la adscripción de Schlegel a la poesía homérica en *Conversación sobre la poesía* (1800) es ejemplar:

> En el desarrollo de la poesía homérica vemos, en cierto modo, el surgimiento de toda poesía; aunque las raíces se sustraen a la mirada, las flores y ramas de la planta surgen increíblemente bellas desde la noche de la Antigüedad. Este caos formado tan encantadoramente es el germen a partir del cual se organizó el mundo de la poesía antigua.[17]

Así como los escritos de Winckelmann fundamentan, en gran medida, parte de las teorías de los románticos sobre el arte antiguo, la preocupación de Goethe en las ciencias de la naturaleza despierta igualmente el interés de los jóvenes de Jena. Del mismo modo que Goethe perseguía la idea de una planta originaria (*Urpflanze*), Schlegel afirma que

---

15 Schlegel, Fr. *El estudio de la poesía griega*, p. 70.
16 Wellek, R., *Concepts of criticism.* New Haven: Yale University Press, 1963, p. 40.
17 Schlegel, F., *Conversación sobre la poesía,* Bs. As.: Biblos, 2005, p. 41.

teseopress.com

la poesía originaria (*Urpoesie*) resurgirá en su concepto de poesía romántica, universal y progresiva. Es por esa razón por la que René Wellek reconoce que los escritos sobre la filosofía de la historia de Herder, las consideraciones orgánicas de Goethe, así como las ideas de Schlegel, son permeadas por un concepto de "evolución de cuño organicista y biológico.[18]

Entre los románticos, la mixtura de todos los géneros literarios se inspira, entre otros aspectos, en las discusiones orgánicas vigentes en esa época, principalmente la concepción de que la naturaleza se encuentra en un constante estado de transformación. Como indica Izabela Kestler, "la metamorfosis es para Goethe sinónimo de transición entre las formas que las plantas van adquiriendo durante su crecimiento".[19] El *topos* de la metamorfosis ocurre en diversas obras de los jóvenes de Jena. En una de las escenas inusitadas de *Lucinde,* de Schlegel, el protagonista, Julius, pasea calmamente por un placentero jardín florido cuando, de repente, se depara con la metamorfosis de una criatura:

> Me encontraba despreocupadamente en un elaborado jardín, junto a una redonda cama florida, ostentación de un caos de magníficas flores, tanto nativas como traídas de otras tierras. Inhalaba el delicioso olor y me deleitaba con los brillantes colores cuando de pronto, una fea bestia saltó de ellas hacia mí. Parecía hinchada de veneno; en la piel transparente jugaba un arco iris de color y se podían ver sus entrañas, serpenteantes cual gusanos. Era lo bastante grande como para inspirar miedo, pero además, unas tenazas de cangrejo se abrían y cerraban alrededor de su vientre. Por momentos le daba por saltar como una rana, pero sólo para después volver a reptar con repugnantes movimientos sobre una masa incontable de pequeñas patas. Me aparté con horror y, ante la

18 Wellek, R., *Concepts of criticism.*, p. 39.

19 Kestler, I. "Humanismo e educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19?". En Kestler, I.; Moura, Magali. *Aspectos da época de Goethe*. Río de Janeiro: H. P. *Comunicação Editora*, 2011, pp. 177-195, p. 19.

teseopress.com

> impresión de que la cosa intentaba seguirme, cobré valor para apartarla con un enérgico empujón y voltearla boca arriba. El bicho cobró de inmediato la apariencia de una rana normal. Mi sorpresa no fue poca, y más aún cuando, abruptamente, alguien dijo detrás de mí, bastante cerca: Aquélla es la Opinión Pública, y yo soy el Ingenio; tus falsos amigos esas flores, se han marchitado ya.[20]

Transferida al ámbito del arte literario, la metamorfosis del mundo orgánico se torna metáfora de transición, autoconocimiento, autoformación. En novelas como *Conversación sobre la poesía* (1800), *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel, o en *Heinrich von Ofterdingen* (1802), también conocida como *La flor azul,* de Novalis, la cual fue publicada después de la muerte del autor por sus amigos Schlegel y Ludwig Tieck, la representación alegórica de la naturaleza revela la solución *sui generis* de los románticos para la problemática entre las nociones de causa eficiente y de causa final, ya que, para estos pensadores, los fenómenos artísticos y biológicos presentan, al mismo tiempo, un fin en sí mismos, y, por otro lado, un fin último. Como discutimos a continuación, el concepto orgánico de "naturaleza" y la metáfora de la metamorfosis significan, para los románticos, tanto un medio como un fin para la formación del hombre.

Bildung: la formación natural del hombre en el primer Romanticismo alemán

> La aspiración del hombre se halla en constante flujo, y si fuera permitido comparar el viaje de la vida a la peregrinación de Ulises, entonces, solo muy pocos llegan a Ítaca.[21]

---

20 Schlegel, F. *Lucinda*, México: Siglo XXI, 2007, p. 18.

21 Schlegel, F. *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, p. 29.

Uno de los términos más complejos e importantes heredados de la Ilustración por los románticos de Jena es *Bildung,* lo cual puede ser traducido como "formación", "educación", "desenvolvimiento", pero también como "cultura". En el contexto de fines del siglo XVIII, la *Bildung* significaba sobre todo la autoformación de las clases burguesas, las cuales, a diferencia de la aristocracia, no habían accedido a los bienes culturales, por lo cual debían buscar por cuenta propia el desenvolvimiento de sus capacidades y habilidades culturales. Al discutir el desenvolvimiento del concepto de *Bildung* en el siglo XVIII, Hans-Georg Gadamer demuestra que en la Ilustración la palabra aún se relacionaba con el ámbito místico-religioso:

> El resurgimiento de la palabra "formación" despierta más bien la vieja tradición mística según la cual el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe reconstruirla en sí. El equivalente latino para "formación" es *formatio*, a lo que en otras lenguas, por ejemplo en inglés (en Shaftesbury) corresponden *form* y *formation*. […]. Realmente, la victoria de la palabra *Bildung* sobre la de *form* no es casual, pues en *Bildung* está contenido "imagen" (*Bild*).[22]

El concepto de *Bildung* puede ser observado en diversas obras de la época. En la novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796), el protagonista Wilhelm busca su autoformación a través de las aventuras y desventuras por el mundo, porque, como afirma, "esa sería una de las únicas formas que le posibilitarían enriquecer su espíritu".[23] Formar el hombre, significaba, para los románticos, algo similar a lo que antes de ellos Herder definiera con su concepto de "humanidad". Una vez que alcanzara la plenitud de su sensibilidad racional y artística,

---

22 Gadamer, H-G., Verdad y Método I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003, pp. 39-40.

23 Goethe, J., *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Wilhelm Meisters Wanderjahre.* Düsseldorf: Albatros, 2005, p. 260.

teseopress.com

el hombre caminaría hacia un estadio de comprensión y perfeccionamiento mutuo, en sociedad. Resuenan en esos principios la comprensión teleológica de la naturaleza y de sus determinaciones, cuya primera definición sistemática puede hallarse en *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menchheit*, publicada por Herder, entre 1784 y 1791. La búsqueda romántica de la formación del hombre inspira tanto los escritos de Schiller y Goethe, así como la filosofía de la historia de Herder, sobre todo su concepción de que tanto en la naturaleza como en la existencia humana existirían leyes o principios, los cuales apuntaban al desenvolvimiento y perfeccionamiento continuos:

> Siguiendo la correlación panteísta entre naturaleza e historia, entre mundo humano y mundo de la naturaleza, Herder presenta al hombre como un segundo creador, cuyo andar erecto lo coloca en posición de dominio sobre la creación y le posibilita la libertad y la racionalidad. Las leyes de formación (*Bildungsgesetz*), uniendo las naturalezas orgánica, universal e inorgánica en ascenso señalan también la determinación filosófica del hombre: su humanidad.[24]

En su visión antropológico-cultural de la formación del hombre, Herder creía que, al igual que en la naturaleza, "había fuerzas que actuaban en el sentido de su progresión".[25] Así, el concepto de "humanidad" de Herder abriga una visión teleológica de la naturaleza, la cual es transportada para su filosofía de la historia. De acuerdo a esa idea, "la humanidad es el objetivo de la naturaleza humana y Dios concedió a nuestro género con esta determinación

---

24 Kestler, I. "Humanismo e educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19?" en Kestler, I. y Moura, M., *Aspectos da época de Goethe*. Río de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 2011, pp. 177-195., p. 179.

25 Kestler, I. "Humanismo e educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19?", p. 178.

su propio destino en nuestras manos".[26] Por otro lado, las imágenes y analogías de la naturaleza utilizadas por Herder para describir la formación de la humanidad y su concepción de la historia como proceso continuo fundamentan la visión temprano- romántica de que la perfección de los fenómenos literarios está directamente relacionada con el equilibrio y armonía entre las partes en la composición del todo. Como describe José M. Justo, Herder utiliza diversas analogías, metáforas e imágenes de la naturaleza para describir los procesos históricos; ya sea la analogía con las edades de la vida del individuo, de la más tierna infancia hasta la edad adulta, o su visión de la historia como "proceso de panificación –fermento, masa, levadura–", para Herder "es así que habla la analogía de la naturaleza, imagen de Dios discurriendo en todas las obras".[27] El constante uso de palabras como "constitución", "especie", "desenvolvimiento", "formación", así como la comprensión de la historia de la literatura como un todo orgánico, pueden ser constatados, por ejemplo, en los escritos de August Wilhelm Schlegel sobre la antinomia entre antiguos y modernos en Winckelmann:

> De fundamental importancia para la historia del arte es el reconocimiento de la oposición entre el gusto antiguo y el moderno. Se discutió mucho (particularmente por los franceses de la época de Luis XIV) sobre el privilegio de los antiguos o de los modernos, más aún, se imaginaba que ellos eran solo diferentes en grado y no según la especie, y que frecuentemente solo autores que se formaron completamente según la antigüedad deben ser reconocidos como excelentes.[28]

---

26 Herder, J., *Sämtliche Werke.* Vol. 17. Hildesheim: B. Suphan, 1967, p. 207.

27 Justo, J., "Pálida é a imagem incompleta e descolorida das palavras", en Herder, J. *Também para uma filosofia da história para a formação da humanidade. Uma contribuição a muitas contribuições do século.* Traducción de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995, p. 195.

28 Schlegel, A.W., *Doutrina da Arte.* Traducción de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 36.

Además del referido paradigma orgánico, el cual se torna instrumento y fundamento de las teorías crítico-literarias e históricas del primer Romanticismo alemán, hay también en su poética una teleología místico-religiosa de fondo orgánico (considerada también como un panteísmo romántico). Evocando la necesidad de romantizar el mundo, Novalis afirma en uno de sus fragmentos: "Amigos, el suelo es pobre, hay que sembrar semillas en abundancia para poder obtener cosechas modestas".[29] Del mismo modo, cuando analiza la tarea de la crítica literaria, inspirándose en la actividad de Gotthold Ephraim Lessing, Schlegel asevera que esta debe ser no solo el comentario de una literatura ya lista y acabada, sino el *Organon* (órgano) de un arte literario en devenir, aún por complementarse y acabarse.[30]

Pero, para comprender el ideal de formación estético-sentimental del hombre presente en las obras románticas, es necesario también observar los acontecimientos terribles que ocurrían en esa época como consecuencia de la Revolución francesa. Es precisamente la crítica contra la formación meramente racionalista e instrumental que mueve el pensamiento de los románticos. Discutiendo la formación y la educación estética del hombre del siglo XVIII, Izabela Kestler propone una relectura de la perspectiva posmoderna según la cual la época romántica fue solo el ámbito de la formación para la razón totalitaria.[31] Para la autora, el propio concepto de "razón totalitaria" es una contradicción en los términos, ya que el totalitarismo presupone la pérdida completa de la razón.[32] Lo que los románticos propusieron fue, en verdad, una alternativa a la formación instrumental

---

29 Hardenberg, F., (Novalis). *Heinrich von Ofterdingen.* Leipzig: Brockhaus, 1876, p. 36.

30 Cfr. Schlegel, F., *Lessing. Vom kombinatorischen Geist.* en Schlegel, Friedrich. *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1956, p. 55.

31 Kestler, I. "Humanismo e educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19?", p. 178.

32 *Ibíd*. p. 187.

teseopress.com

burguesa del hombre, buscando el desenvolvimiento y la plenitud de su existencia. Es en este sentido en que, en *Relato sobre las obras poéticas de Giovanni Boccaccio* (1801), Schlegel demuestra cómo creador y creación están intrínsecamente relacionados en un todo orgánico:

> El arte forma, pero también es formado; no solo que es formado, sino que también el propio creador es un todo orgánico, tanto como él es un artista, y cada artista tiene su historia, comprenderlo, explicarlo y presentarlo es la tarea suprema de la ciencia que, bajo el nombre de crítica, hasta ahora fue más buscada que hallada.[33]

En el *Zeitgeist* romántico, la educación estética del hombre presupone que el todo es imprescindible para la formación de la parte, al mismo tiempo que la parte es imprescindible para el todo.[34] Naturaleza y arte, infinito e finito se entrecruzan en esa perspectiva romántica, cuya inspiración puede ser buscada en el neoplatonismo de Plotino (203–270 d. C.), en las teorías de los neoplatónicos renacentistas, especialmente de Marcilio Ficino (1433-1499), así como en la comprensión del todo orgánico procedente de Spinoza. Inspirados en el autor de la *Ética*, el cual consideraba a "Dios en cuanto el ente absolutamente infinito, esto es, la substancia que consiste en infinitos atributos",[35] los románticos contemplaban todos los ámbitos del arte y de la vida, de las ciencias y de la naturaleza en cuanto atributos interpenetrables en constante aproximación recíproca (*Wechselwirkung*).

---

33 Schlegel, F., *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Humanitas/USP, 2015, p. 89.

34 Cfr. Beiser, F., *The paradox of romantic metaphysics.* en *The Romantic Imperative. The concept of Early German Romanticism.* Cambridge: Harvard University Press, 2003, p. 146.

35 Espinosa, B., *Ética.* Tradução Grupo de Estudos Espinosianos; coordenação de Marilena Chauí. São Paulo: Edusp, 2015, p. 45.

teseopress.com

El desacople romántico respecto a la artificialidad del mundo burgués

Inaugurando la modernidad literaria y las innovaciones formales propias de la novela moderna, las obras de los románticos alemanes presentan diversos momentos en los cuales la naturaleza sirve tanto de entrada al universo onírico y maravilloso, como de crítica al mundo burgués y limitado en el cual esos jóvenes estaban insertos. La representación artística de la naturaleza en las obras románticas es igualmente signo de un gran malestar. A través de metáforas y analogías de la naturaleza, los románticos de Jena emiten las primeras señales de que la artificialidad del mundo moderno, la ambición y el materialismo exacerbado de la sociedad burguesa llevarán a la humanidad a un punto sin retorno. Como demuestra Lothar Pikulik, se trata de una gran incomodidad o desacople romántico con su *Zeitgeist* y con la sociedad que los circunda.[36] La actividad incesante, la inquietud abrasadora, la falsa noción de que el progreso y la técnica resolverían todos los problemas de la humanidad son motivo de la crítica y de la ironía de los románticos contra la sociedad burguesa de su tiempo. La naturaleza aparece en las obras de los románticos alemanes como posibilidad de encuentro del hombre consigo mismo, lugar de revelación y de espanto, pero también de contemplación desinteresada, abrigo del mundo de las obligaciones, cosas y ocupaciones constantes del universo de los filisteos, como eran llamados los burgueses por los románticos. El malestar con la civilización de la técnica y del progreso, que ya en ese momento despuntaba con toda la fuerza, puede observarse en diversas obras románticas, como en el pasaje intitulado *Idilio sobre el ocio,* de *Lucinde* (1799), en el cual se evidencia la consciencia de que algo fundamental se perdía en términos de humanidad:

---

36 Pikulik, L., *Romantik als Ungnügen an der Normalität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p. 324.

> ¡Oh, ocio, ocio! Eres el aire vital de la inocencia y del entusiasmo; te respiran los bienaventurados, y bienaventurado es quien te posee y te guarda, ¡oh tú, la más sagrada joya!, único fragmento de semejanza con los dioses que aún nos quedó del Paraíso». […] ¿Para qué entonces ambicionar incondicionalmente el progreso sin tregua ni centro? ¿Pueden esta tempestad y empuje darle jugo alimenticio o bella forma a la infinita planta de la Humanidad, que crece silenciosa y se forma por sí misma? Esa actividad vacía e intranquila no es sino una mala costumbre nórdica y no produce más que aburrimiento ajeno y propio.[37]

Al retomar el antiguo tema mitológico de la tranquilidad contemplativa de los dioses, *El Idilio sobre el ocio* remite a los ambientes bucólicos y pastoriles de la tradición literaria, en los cuales la utopía de una vida junto en la naturaleza contrasta completamente con la confusión de las ciudades que se desenvolvían en la época del primer Romanticismo alemán. Además de eso, el pasaje hace una espantosa crítica a lo que más tarde Max Weber entroniza como una de las bases de la sociedad capitalista, o sea, el laborioso espíritu de los protestantes, desde la Reforma y su énfasis en el valor ético del trabajo. Es interesante señalar que, debido a la defensa incondicional del amor en el casamiento, de la relación de amistad filosófica entre marido y mujer, y de su apología de la utilización del tiempo libre, del ocio creativo, como contemplación silenciosa y formadora, *Lucinde* fue considerado en su época una novela inmoral, una verdadera apología de la pereza. El desacople respecto al mundo finalista burgués, en el cual se inscribía la generación temprano-romántica es algo que se puede observar igualmente en las obras de Friedrich von Hardenberg, Novalis, principalmente en su novela *Heinrich von Ofterdingen* (1802), en el cual aparece la enigmática y simbólica flor azul. Una de las más conocidas y bellas metáforas de la naturaleza y del encuentro del hombre consigo mismo, la flor azul

37 Schlegel, F. *Lucinde*, Valencia: Editorial Natán, 1987, pp. 31 y 33.

teseopress.com

simboliza igualmente el desprendimiento de la materia y el carácter casi evanescente de la perspectiva romántica de la existencia. La flor azul es la metáfora de la búsqueda de lo maravilloso, del deseo de libertad, del ansia de infinito, de la voluntad de vivir en armonía con la naturaleza, y de la crítica al mundo burgués. La búsqueda de la flor azul indicaba que había un sentido más profundo en la existencia humana, un destino distinto que la mera ocupación burguesa tan intensa en esa época. En el inicio de la novela, el narrador en tercera persona describe la escena de un joven acostado en su cama, sin conseguir dormir, reflexionando sobre el objeto de su deseo, mientras escucha el sonido monótono de un antiguo reloj de pared, y el viento que susurra en la ventana entreabierta:

> No son los tesoros –se decía– lo que ha despertado en mí este extraño deseo. Bien lejos estoy de toda codicia. Lo que anhelo es ver la Flor Azul. Su imagen no me abandona; no puedo pensar ni soñar en otra cosa. Jamás me había ocurrido algo semejante; es como si antes hubiera estado soñando, o como si, en sueños, hubiera sido trasladado a otro mundo. Porque en el mundo en que antes vivía, ¿quién hubiera pensado en preocuparse por flores? Antes jamás oí hablar de una.[38]

La naturaleza onírica y exuberante a la cual se acerca el protagonista Heinrich, de la novela de Novalis, aparece con frecuencia en los cuentos de Ludwig Tieck, el cual, como más tarde lo haría E. T. A. Hoffmann, en el Romanticismo tardío, contempla el universo como un organismo total. En *Los discípulos en Sais*, Novalis afirma que "la poesía es el instrumento favorito del amigo de la naturaleza, y que es en los poemas donde se manifiesta de forma más clara el espíritu de la misma".[39] Del mismo modo, en diversos cuentos

---

38 Novalis, "Enrique de Ofterdingen", en *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 87.

39 Brugger, I., *Los románticos alemanes. Novalis, Wackenroder, Hoffmann, Von Kleist, Schlegel.* Buenos Aires: Centro Editor de America latina, 1978, p. 12.

de Ludwig Tieck, la naturaleza atraviesa los meandros más profundos del espíritu humano. En *El rubio Eckbert* (1797), los fenómenos naturales surgen no solo como parte intrínseca del escenario de la narrativa, como telón de fondo de una atmósfera lúgubre y misteriosa, pero actúan como elemento de transición en el destino de los personajes, algo que desnuda la propia naturaleza de su ser:

> Subimos después una colina cubierta de abedules, desde cuya parte más alta oteamos un verde valle lleno de los mismos árboles, y en medio una pequeña choza. Un alegre ladrido llegó hasta nosotros, y muy pronto un ágil perrito que agitaba la cola se dirigió saltando hacia la anciana; seguidamente vino hacia mí, me miró por todos lados y con grandes zalamerías fue otra vez hacia la vieja.[40]

La soledad de los bosques, la inmensidad de las planicies y el ruido del agua golpeando en las piedras desentonan por completo con el destino cruel e inexorable que la protagonista Bertha escoge para sí, en razón de la ambición y del deseo. Al contrario de la novela de Novalis, en la cual Heinrich desprecia los bienes materiales y busca solo la flor azul, aquí, en el cuento de Tieck, el deseo macabro de poseer un pájaro mágico del que brotan piedras preciosas llevará a los personajes a la desgracia. De un modo semejante a Hoffmann, Ludwig Tieck iguala en sus cuentos maravillosos los más diversos fenómenos de la naturaleza, como animales, plantas y el propio reino mineral, en un nivel idéntico al del hombre. Naturalmente, Hoffmann llevaría esa aproximación al extremo, pues sus obras están repletas de animales que se metamorfosean en humanos, y de hombres que se transforman en bestias, en un mundo onírico y fantástico.[41]

---

40 Tieck, L., *El blondo Eckbert y El gato con botas*, México: UNAM, 1965, pp. 47-48.

41 Philips, R. M., *Cuentos de E. T. A. Hoffmann.* México: Editorial Porrúa, 1989, p. 10.

teseopress.com

Conclusión

Como analiza acertadamente Péter Szondi, hay en el pensamiento crítico-literario de los jóvenes románticos tanto elementos de la filosofía histórico-orgánica de su siglo, como aspectos de su intensa experiencia místico-religiosa. Así, pasado, presente y futuro son comprendidos como etapas para la realización de la voluntad divina, del encuentro con la verdad infinita del Ser absoluto. Analizando el modo en que Schlegel divide las épocas de la historia de la literatura, Péter Szondi llega a la conclusión de que hay un triple movimiento en el pensamiento filosófico, estético e histórico del joven romántico, el cual anticipa, inclusive, la dialéctica hegeliana.[42]

Las imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza son elementos que atraviesan la poética romántica, fundamentando no solo los escritos teóricos, sino también las obras artísticas. Para teóricos como Friedrich Schlegel, la comprensión orgánica de los procesos y fenómenos artísticos se transforma en metodología de interpretación de todas las épocas de la literatura. Del mismo modo, en las novelas, fragmentos y cuentos del primer Romanticismo alemán, la naturaleza tiene un papel preponderante, ya sea como elemento de la formación estética del hombre, representación del desacople respecto de la sociedad burguesa de su tiempo, en cuanto especie de religión panteísta, o aún como una inusitada forma de buscar el infinito.

42 Szondi, *op. cit*., 1996, p. 11

Fichte y el primer Romanticismo alemán

María Jimena Solé

En mayo de 1794, Fichte llegó a la ciudad de Jena, invitado por las autoridades de la Universidad para ocupar la cátedra de Filosofía Trascendental, que Reinhold dejaba vacante. Durante el primer semestre de su actividad como profesor, Fichte dictó dos cursos: uno privado, dirigido a los estudiantes de filosofía, y otro público, dirigido a toda la comunidad universitaria. El curso privado estuvo dedicado a exponer su propio sistema filosófico, cuyas principales características había adelantado en *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia*, un libro publicado poco antes de su llegada a Jena.[1] Con el fin de que sus estudiantes no se distrajeran tomando notas, Fichte preparaba breves apuntes que distribuía entre quienes asistían a sus clases. Exhortaba a los oyentes a pensar por sí mismos, a realizar ellos mismos las demostraciones, a producir por sí mismos las conclusiones. En efecto, tal como lo había establecido en *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia*, Fichte consideraba que la filosofía "no es algo que exista independientemente de nosotros y de nuestra intervención, sino que debe ser producido mediante la libertad de nuestro espíritu".[2] Al finalizar el semestre, Fichte recopiló sus notas y las publicó

1 Fichte, J. G., *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, Weimar, Verlage des Industrie Comptoirs, 1794. Cito las obras de Fichte según la edición crítica: Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.* 40 tomos, ed. por Reinhard Lauth, Erich Fuchs y Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1962 ss. Utilizo la abreviatura GA e indico serie, tomo y página.

2 GA I.2 119. Utilizo la siguiente traducción al español: Fichte, J. G., *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia*, trad. B. Navarro, México, Univrsidad Nacional Autónmoa de México, 1963, p. 19.

bajo el título *Fundamento de toda la Doctrina de Ciencia. Como manuscrito para sus oyentes*.[3] La primera entrega incluyó la deducción de los principios del sistema y el desarrollo del saber teórico. A mediados del año siguiente, en 1795, luego de un segundo semestre de lecciones, el libro se completó con la tercera parte, dedicada a la ciencia de lo práctico.

El impacto que tuvieron sus clases privadas y la publicación del *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* fue inmenso. Pero fue el curso público, anunciado en el catálogo oficial como *"de officiis eruditorum"* y fijado para los viernes a las seis de la tarde, el que puso en evidencia hasta qué punto Fichte revolucionó la vida intelectual de Jena. Luego de la primera clase, Fichte escribió a su esposa: "El auditorio más grande en Jena se quedó demasiado pequeño. El vestíbulo y el patio estaban llenos; la gente estaba sobre las mesas y los bancos, las cabezas de unos pegadas a las de otros".[4] Acerca de la reacción del público, dijo que, hasta donde él sabía, su conferencia había sido bien recibida. El éxito del curso pudo haberse debido a que abordaba una de las cuestiones más debatidas en la escena intelectual alemana de la época: el papel del docto en la sociedad, su vínculo con la vida política, las consecuencias, alcances y límites de la Ilustración. Pero además, la figura de Fichte se presentaba como atractiva. Un año antes de llegar a Jena, había publicado dos escritos polémicos en los que defendía con extrema radicalidad el derecho inalienable a la libertad de expresión en un contexto de endurecimiento de la censura, y reivindicaba los principios de la Revolución francesa, que en esos años, luego de la decapitación del rey y la

---

3 Fichte, J. G., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Leipzig, Cristian Ernst Gabler, 1794/1795. Utilizo la siguiente traducción al español: Fichte, J. G., *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia*, trad. J. Cruz Cruz, Buenos Aires, Aguilar, 1795.

4 GA III.2 115. Citado en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel, "Introducción. El destino del sabio en el Idealismo ilustrado" en Fichte, J. G., *Algunas lecciones sobre el destino del sabio*, intro., trad y notas de F. Oncina y M. Ramos, Madrid, Istmo, 2002, p. 9 nota 3.

teseopress.com

experiencia del terror, comenzaba a perder apoyo entre los intelectuales alemanes.[5] Esta fama de escritor irreverente y jacobino le había ganado la simpatía de los estudiantes, que se amontonaban para escuchar sus lecciones. En los sectores más conservadores, en cambio, generó inquietud, y los ataques en su contra no tardaron en llegar. Los rumores que comenzaron a difundir sus detractores acerca del contenido de sus clases hicieron que Fichte se apresurara a publicar las primeras cinco lecciones bajo el título *Algunas lecciones sobre el destino del sabio*.[6] Según su punto de vista, nada de lo expuesto merecía ningún reproche.

Fichte se transformó entonces en la figura central de la escena filosófica de Jena, que fue durante esos años el centro de la escena filosófica alemana. Todos hablaban de él. Todos leían sus escritos y muchos asistían a sus lecciones. Schiller, quien también era profesor de la Universidad de Jena, elogió sus ideas en la cuarta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Friedrich Schlegel recomendó a su hermano August Wilhelm la lectura de las *Lecciones sobre el destino del sabio*, donde, según él, se ponía en evidencia la elocuencia arrebatadora de Fichte, a quien presentó como "el mayor pensador metafísico" del momento. "[C]ada rasgo de su vida pública parece decir: este es un *hombre*",[7] añadió. Hölderlin, que iba a sus lecciones, escribió a su amigo Neuffer:

---

5 Las dos obras, publicadas anónimas en 1793, son: *Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution* [*Contribución a la rectificación del juicio del público sobre la Revolución francesa*] y *Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europens, die sie bisher unterdrückten. Eine Rede* [*Reivindicación de la libertad de pensamiento a los príncipes de Europa que hasta ahora la oprimieron. Discurso*]. Esta segunda obra cuenta con dos traducciones al español, una de F. Oncina y M. Ramos (Madrid, Tecnos, 1986) y otra mía (en Solé, M. J., *¿Qué es ilustración? El debate en Alemania a finales del siglo XVIII*, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2018).

6 Fichte, J. G., *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, 1794. En GA I.3 25 y ss.

7 *Fichte im Gespräch*, Stuttgart, Frommann, 1978 y ss. I, p. 297. Citado en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel, "Introducción. El destino del sabio en el Idealismo ilustrado", *op. cit*., p. 12, nota al pie.

teseopress.com

> Fichte es ahora el alma de Jena. ¡Y por Dios que lo es verdaderamente! No conozco a otro hombre de tamaña hondura y energía espiritual. Ir a las más remotas regiones del saber humano a buscar y determinar los principios de tal saber y con ellos los del derecho, y al mismo tiempo, y con igual fuerza espiritual, extraer las consecuencias más alejadas y atrevidas a partir de estos principios y a pesar de la violencia de las tinieblas ponerlas por escrito y darlas a conocer con un fuego y una precisión cuya comunión, pobre de mí, me habría parecido sin este ejemplo tal vez un problema insoluble…, esto, ¡querido Neuffer!, es sin duda alguna mucho, y desde luego no se ha dicho demasiado acerca de este hombre. Le escucho todos los días. Le hablo a veces.[8]

Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis, que había estudiado en Jena con Reinhold entre 1790 y 1792, también conoció a Fichte personalmente. Su encuentro se produjo en mayo de 1795, en casa del filósofo Niethammer, donde también estaba Hölderlin. Según anotó el anfitrión en su diario, esa noche se "habló mucho de religión y sobre la revelación" y de que para la filosofía todavía quedaban "muchas preguntas abiertas".[9] Novalis, que en ese momento vivía en Trennsted y trabajaba como secretario judicial, se decidió a dedicar sus horas libres al estudio de la filosofía y, en particular, al estudio de la Doctrina de la Ciencia. Algunos meses más tarde, en carta a F. Schlegel, expresó su total compromiso con la filosofía y afirmó: "Le debo a Fichte el que me haya animado. Él es quien me ha despertado y quien indirectamente me atiza".[10]

El impacto que tuvo Fichte –tanto por sus ideas como por su persona– en Hölderlin, Novalis y F. Schlegel –protagonistas de lo que se conoce como el primer Romanticismo

---

8 Carta a Neuffer de noviembre de 1794 en Hölderlin, F., *Correspondencia completa*, intro. y trad. de H. Cortés Gabaudan y A. Leyte Coello, Madrid, Hiperión, 1990, p. 214.

9 Citado por Caner-Liese, Roberto, "Introducción" en Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, ed. R. Caner-Liese, Madrid, Akal, 2007, p. 12.

10 Carta a F. Schlegel del 8 de julio de 1796 citado en *ibid*., p. 12.

teseopress.com

alemán o *Frühromantik*[11]– fue inmenso. "La Revolución francesa, la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la época",[12] sentencia el famoso fragmento 216 de la revista *Athenäum* de F. Schlegel. La filosofía de Fichte era para los jóvenes románticos la filosofía de la época, al punto que, en vez de "filosofar", ellos decían "fichtear".[13]

Pero la naturaleza del vínculo entre la Doctrina de la Ciencia y ese primer Romanticismo ha sido y continúa siendo motivo de discusión entre los especialistas.[14] Muchos han visto en los primeros románticos simples prosélitos de Fichte, estudiantes maravillados por su figura que se propusieron difundir la doctrina de su maestro. Rudolf Haym, en su famosísima obra *Die romantische Schule* de 1870, instaló la tesis de que los jóvenes románticos realizaban una exageración poética de Fichte, que proponían una versión mística de la Doctrina de la Ciencia.[15] En la misma línea, Nicolai Hartmann, en *La filosofía del Idealismo alemán*, una

---

11 El Romanticismo alemán temprano o *Frühromantik* floreció entre 1794 y 1808 en Berlín y en Jena. Las figuras principales fueron Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Caroline Böhmer Schlegel Schelling, Dorothea Mendelsshon Veit Schlegel, Friedrich Schleiermacher, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Ludwig y Sophie Tieck y Wilhelm Wachenroder. Hölderlin, por su parte, no es considerado propiamente un miembro del círculo romántico, aunque muchas de sus posiciones e ideas, además de su paso por Jena, lo ligan de un modo innegable a este movimiento.

12 Schlegel, F., *Kritische Ausgabe*, 35 vols., ed. E. Behler y otros, Paderborn, Schöningh, 1958 y ss., t. 2, p. 198. De aquí en más, utilizo la abreviatura KFSA e indico el tomo y página. Utilizo la siguiente traducción al español: Schlegel, F., *Fragmentos de Athenaem* en Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L., *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. C. González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 165.

13 "Qué hermoso sería que pudiéramos volver a estar un par de días los dos juntos, solos, para filosofar o, como siempre decíamos, fichtear!". Carta de F. Schlegel a Novalis, de noviembre de 1797 en *Fichte im Gespräch*, *op. cit*. I, p. 432.

14 Para un estado de la discusión, puede consultarse: Beiser, F., "Romanticism and Idealism" en Nassar, Dalia, *The Relevance of Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 30-45.

15 Haym, R., *Die romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes,* Berlin, R. Gaertner, 1870.

teseopress.com

investigación publicada en la década de 1920, le niega al Romanticismo temprano cualquier carácter filosófico y lo presenta como la expresión poética y vital –no conceptual– del idealismo fichteano.[16] Esta interpretación ha quedado desacreditada. El descubrimiento de nuevas fuentes y el trabajo en la edición crítica de las obras de los románticos ha puesto en evidencia no solo que los jóvenes románticos tuvieron intereses filosóficos y desarrollaron posiciones originales, sino que, además, esas posiciones se distanciaban de la posición fichteana.[17] Así pues, los especialistas aceptan hoy en día que Hölderlin, Novalis y Schlegel no eran meros discípulos, sino lectores críticos de la Doctrina de la Ciencia, y que tenían sus propios proyectos filosóficos, su propia concepción de lo que debía ser la filosofía.[18]

Mi objetivo en las próximas páginas es reconstruir algunos de los puntos principales de la recepción crítica de la filosofía fichteana por parte de Hölderlin, Novalis y F. Schlegel. Para ello, en primer lugar, presentaré los aspectos fundamentales de la posición de Fichte expuesta en sus

---

16 Hartmann, Nicolai, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, 2 tomos, Berlín, de Gruyter, 1923 y 1929. Traducción al español: Ideam., *La filosofía del Idealismo alemán*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1960, pp. 247 y ss.

17 El aporte de Dieter Heinrich es, en este sentido, fundamental. Su trabajo de investigación, que propone leer el momento de gestación del idealismo y el Romanticismo desde la perspectiva metodológica de las Constelaciones, pone en evidencia la centralidad de ciertas figuras y ciertos vínculos que hasta ese momento habían sido desatendidos.

18 A partir de este punto, las interpretaciones divergen en cuanto a cómo entender la especificidad de la filosofía romántica y su recepción del pensamiento fichteano. Las dos grandes tendencias en la interpretación parecen estar representadas por Manfred Frank y Frederick Beiser. El primero enfatiza las diferencias entre el idealismo fichteano y el Romanticismo para sostener que no hay conexión entre ellos ya que sus ideas fundamentales se revelan como opuestas (cf. Frank, M., *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, pp. 27, 65-66, ss.). El segundo adopta la estrategia contraria y enfatiza las afinidades entre ellos, para situar al Romanticismo, al que considera fuertemente platónico, al interior del movimiento idealista (cf. Beiser, F., *German Idealism. The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*, Cambridge, Harvard University Press, 2002; Idem, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003).

teseopress.com

dos obras publicadas en 1794. Luego pasaré a analizar los escritos de los jóvenes románticos en donde toman posición frente a Fichte. Quisiera así poner en evidencia que, en ese doble movimiento de acercamiento y alejamiento, en esta doble actitud de adopción y rechazo, encontramos un fenómeno de auténtica recepción filosófica como apropiación crítica, una recepción que no se conformó con la simple repetición ni incluso con la mera interpretación o refutación. Se trata, según quiero mostrar, de una recepción activa que dio lugar a la creación de algo nuevo, a una nueva manera de entender la filosofía.

La Doctrina de la Ciencia: el sistema de la libertad

Tal como Fichte mismo relató en numerosas cartas, la lectura de Kant, especialmente de la segunda crítica, motivó una transformación radical en su manera de pensar.[19] Si hasta ese momento había adherido al determinismo, el idealismo trascendental kantiano le enseñó que la razón humana no se agota en su aspecto teórico, sino que tiene también un aspecto práctico, y que la libertad humana es el principio sobre el que este se asienta. Es por que la ley moral habita en él por lo cual el ser humano se sabe libre y establece en el mundo una legalidad diferente de la legalidad natural, una legalidad del querer y del actuar humanos.[20] Convencido

---

19 Fichte escribió a Weisshun en agosto o septiembre de 1790: "Desde que he leído la *Crítica de la razón práctica*, vivo en un mundo nuevo. Principios que tenía por irrefutables se me han venido abajo; he visto probadas cosas que creía nunca podrían ser probadas. Por ejemplo, el concepto de una libertad absoluta, del deber, etc. me han sido probados y por ello me siento ahora mucho más contento." (GA III.1, p. 167). Véase también la carta a Johanna Rahn del 5 de septiembre de 1790 en GA III.1, pp. 169 y ss.

20 Escribe Kant en la *Crítica de la razón práctica*: "El concepto de la libertad, en cuanto su realidad queda demostrada por medio de una ley apodíctica de la razón práctica, constituye la *piedra angular* de todo el edificio de un sistema de la razón pura, incluso la especulativa, y todos los demás conceptos (los de Dios y la inmortalidad) que, como meras ideas, permanecen sin apoyo en la

de que el camino de la filosofía era el camino del criticismo, Fichte adoptó el giro copernicano propuesto por Kant, abrazó el idealismo trascendental e hizo de la idea de la libertad la piedra fundamental de su propia filosofía. En este sentido, Fichte consideró que su filosofía era fiel al *espíritu* del kantismo. Sin embargo, consideraba que era necesario apartarse de su *letra*, al menos en dos aspectos. En primer lugar, Fichte pensaba que Kant no había logrado darle a su idealismo trascendental una forma sistemática. En segundo lugar, Fichte sostenía que había que deshacerse del concepto de la cosa en sí, que daba lugar a interpretaciones dogmáticas de Kant.[21]

El problema de la unidad de la filosofía kantiana había sido planteada por el propio Kant en la *Crítica del Juicio*, que se propone como uno de sus objetivos investigar la conexión entre el Yo trascendental de la primera crítica y el sujeto moral de la segunda, entre el ámbito de la naturaleza y el de la libertad.[22] Fichte retomó este problema explícitamente en la obra que publicó justo antes de su llegada a Jena, *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia*. Una ciencia, dice allí, debe ser sistemática, es decir, todas sus proposiciones deben estar enlazadas con una única proposición fundamental. Según Fichte, únicamente ese enlace transforma un conjunto de proposiciones en una totalidad.

---

razón especulativa, se enlazan con él y adquieren con él y por él consistencia y realidad objetiva, es decir, que su *posibilidad* queda *demostrada* por el hecho de que la libertad es real; pues esta idea se manifiesta por medio de la ley moral" (Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, trad. E. Miñana y Villagrasa y M. García Morente, Buenos Aires, Ateneo, 1951, p. 9).

21 Para completar la presentación breve que haremos a continuación, pueden consultarse las siguientes obras sobre Fichte en español: López-Domínguez, Virginia, *Fichte: Acción y libertad*, Buenos Aires, RAGIF Ediciones/Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2019; Oncina Coves, Faustino, "Fichte, el yo y la libertad" Estudio introductorio en Fichte, Madrid, Gredos, 2015; Villacañas, José Luis, *La filosofía del Idealismo Alemán*, tomo I, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 85-170; Zöller, Günter, *Leer a Fichte*, Barcelona, Herder, 2015.

22 Véase, especialmente, la introducción definitiva (1790) a la *Crítica del Juicio* de Kant.

Esta noción de sistema, que Fichte heredó en parte de Reinhold, exige entonces encontrar esa proposición fundamental (*Grundsatz*), ese primer axioma del que todas las demás proposiciones puedan ser deducidas. Solo esta estructura que remite a una unidad orgánica en la que cada parte adquiere un sentido en relación con las otras partes y con el todo puede garantizar que no habrá contradicciones o incoherencias en el sistema.

Pero la sistematicidad es la forma de una ciencia, el medio para un fin. Porque la forma sistemática no alcanza para que admitamos que un conjunto de proposiciones que se deducen rigurosamente de una proposición fundamental es efectivamente una ciencia. Además de tener forma sistemática, una ciencia debe poseer certeza, debe contener un saber. Para ello, la proposición fundamental debe ser cierta previamente al enlace con las otras. Si su certeza dependiera de otra, entonces no sería la proposición fundamental. Por lo tanto, esta debe ser *inmediatamente cierta*, indemostrable por medio de otra cosa. Fichte se preguntó entonces de dónde provenía la certeza de las proposiciones fundamentales de las ciencias. Responder a esta cuestión –la cuestión de la posibilidad misma de la ciencia, a la posibilidad misma del saber– es, precisamente, la tarea de la filosofía; y en la medida en que ella misma es una ciencia, se revela como *la ciencia de la ciencia* en general.

Fichte estableció, entonces, que la tarea de la filosofía es fundamentar la posibilidad del saber y, para evitar confrontaciones superfluas acerca de su caracterización de la filosofía, decidió llamarla "Doctrina de la Ciencia" (*Wissenschaftslehre*). La Doctrina de la Ciencia es, por lo tanto, una metaciencia, una reflexión acerca de las condiciones del saber, una reflexión acerca de las condiciones que hacen posible la ciencia.

A la deducción de este primer principio fundamental del saber, dedicó la primera parte del *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* de 1794. El principio del saber humano, sostiene allí, debe expresar la *Thathandlung*. Este

neologismo acuñado por el propio Fichte enlaza dos conceptos opuestos: el hecho (*That*) y la acción (*Handlung*). De este modo, Fichte quiere expresar la idea de una acción productiva que es, ella misma, su propio producto, su propio resultado. Ese hecho-acción es la afirmación absoluta, la autoposición del Yo. "Para el Yo, ponerse a sí mismo es su pura actividad",[23] escribe Fichte. El Yo absoluto es y pone su ser en virtud de su puro ponerse. "Yo soy yo",[24] resume Fichte. El Yo es al mismo tiempo el que realiza la acción de afirmarse, de ponerse, y el producto de la acción. Es lo activo y lo producido por la actividad: acción y hecho son una sola y misma cosa. Por eso la expresión absoluta de la *Thathandlung* es, según Fichte, la siguiente: "El Yo pone originariamente de modo absoluto su propio ser".[25]

Este sujeto absoluto no es ni una cosa, ni una sustancia ni una causa primera. Su esencia es su puro ponerse, y en eso consiste su ser. Es el ser en el sentido más puro. Es pura actividad. No es tampoco un hecho de la conciencia, no puede ser una representación, sino que es la condición de posibilidad de todo representar. El Yo es, según Fichte, "identidad de sujeto y objeto: sujeto-objeto".[26] No es un yo individual, un sujeto empírico con nombre y apellido, sino que es la subjetividad trascendental en cuanto condición última de posibilidad de toda acción particular, incluida la autoconciencia y el conocimiento.

En la medida en que su ser consiste en *ponerse* o afirmarse absolutamente sin que nada exterior lo determine, su acción es enteramente libre. El Yo absoluto es la inteligencia libre actuante. La acción es la raíz, el fundamento de la realidad. Lo real es activo. El Yo es pura actividad creadora, creativa, sin ninguna restricción.

---

23 GA I.2 259. Trad. al español: Fichte, J. G., *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia*, *op. cit*., p. 16

24 GA I.2 260. Trad. al español: *ibid*., p. 17.

25 GA I.2 261. Trad. al español: *ibid*., p. 18.

26 *Ibidem*.

Ahora bien, el acceso a este primer principio debe ser inmediato. Como dijimos, su certeza no puede depender de ninguna otra proposición. Por lo tanto, no puede deducirse o inferirse. Si ha de ser un auténtico primer principio, su certeza no puede ser el resultado de ninguna clase de silogismo. Para encontrar este Yo absoluto expresión de la *Thathandlung*, Fichte propone en el *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* la vía de la reflexión abstractiva, un procedimiento que parte de algún dato de la conciencia, reflexiona acerca de él y abstrae los diferentes elementos involucrados para llegar a su condición de posibilidad. Sin embargo, algunos meses antes, en la *Reseña de Enesidemo* escrita en 1793 y publicada el año siguiente, Fichte recurrió a la intuición intelectual, que presentó como la captación inmediata de la pura actividad del sujeto absoluto. En la intuición intelectual, es el sujeto mismo el que se pone, se construye, y, al hacerlo, sabe de sí, se capta inmediatamente como autónomo e independiente.[27]

Esta pura afirmación que es el Yo absoluto encuentra necesariamente un *límite*: el segundo principio fundamental del saber, que Fichte llamó "No-Yo absoluto". En efecto, se hace necesario postular una acción de oposición, condicionada en su contenido por el Yo absoluto pero completamente incondicionada en su forma. La acción de oponer no puede reducirse a la acción de poner. El No-Yo es lo opuesto al Yo, es la negación del ser. Se trata de la nada más absoluta. La pura oposición. El primer y el segundo principio son, entonces, completamente opuestos. Se niegan el uno al otro. Esta anulación de uno por parte del otro hace que resulte incomprensible cómo Yo y No-Yo absolutos puedan darse simultáneamente, ya que se destruyen mutuamente.

---

27 Cf. Fichte, J. G., *Reseña de "Enesidemo"*, trad. V. López-Domínguez – J. Rivera de Rosales, Madrid, Hiperión, 1982, pp. 81 y 85. Acerca de la intuición intelectual y en qué medida Fichte consideraba que no se distanciaba de Kant al proponerla, puede verse la *Segunda Introducción a la Doctrina de la Ciencia* en Fichte, J. G., *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, trad. J. Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1943.

teseopress.com

En efecto, la relación de oposición solo es pensable entre elementos limitados y relativos. La necesidad de pensar la oposición entre Yo y No-Yo condujo al descubrimiento del tercer principio, que Fichte expresó mediante la siguiente fórmula: "Yo opongo en el Yo al Yo divisible un No-Yo divisible".[28] Al dividir, al determinar al Yo y al No-Yo, estos ya no se aniquilan sino que se limitan mutuamente. Así, el tercer principio contiene todos los elementos para la constitución de la conciencia finita. El Yo absoluto es absolutamente lo que es; el No-Yo absoluto es absolutamente nada y el Yo y el No-Yo divisibles son *algo*: el Yo es aquello que no es No-Yo y el No-Yo es aquello que no es Yo.

Toda la realidad remite, como su fundamento último, a estos tres principios, y fundamentalmente a la actividad de autoposición infinita del Yo absoluto. El mundo es el resultado de la actividad productiva de ese sujeto absoluto, actividad productiva que Fichte atribuyó principalmente a la facultad de la imaginación. Es por eso por lo que Fichte enfatizaba la centralidad del concepto de "libertad" en su filosofía. En una carta escrita en 1795 a su amigo el poeta Baggesen, Fichte se refirió a su Doctrina de la Ciencia en los siguientes términos:

> Mi sistema es el primer sistema de la libertad. Así como aquella nación [Francia], ha roto las cadenas políticas del hombre, también el mío, en la teoría, arranca al hombre de las cadenas de la cosa en sí y de su influjo, que le ataban más o menos en todos los sistemas anteriores, y le otorga fuerza para liberarse también en la praxis por el ánimo sublime que él transmite. Mi sistema nació en los años de lucha de esta nación por la libertad, gracias a una previa lucha interior contra los viejos prejuicios enraizados.[29]

---

28 GA I.2 272. Trad. al español: *ibid*., p. 26.
29 GA, III.2 300.

Además de explicitar el vínculo existente entre su propio sistema y la Revolución francesa, este pasaje permite identificar el que quizás sea el principal punto de desacuerdo entre Fichte y Kant. En efecto, la carta establece una analogía entre el despotismo político y *la cosa en sí*. Fichte invita a emular en el plano ideal lo que en Francia sucedió en el plano político. Así como la Revolución francesa permitió a los ciudadanos de Francia emanciparse de sus instituciones opresivas, la Doctrina de la Ciencia permitió a los seres humanos deshacerse del *despotismo* de la *cosa en sí*.

No hay cosas en sí. Las cosas, el mundo son el resultado de la actividad del Yo absoluto. Contra Kant –pero especialmente contra las lecturas dogmáticas a las que Kant había dado lugar–, Fichte rechazaba la noción de cosa en sí, rechazaba la posibilidad de que algo sea "dado", de que la sensibilidad humana sea receptiva de "algo" que proviene de un origen desconocido. A diferencia de los dogmáticos, que no estaban dispuestos a deshacerse de la necesidad de que la materia del fenómeno le sea dada al sujeto que conoce, Fichte proponía explicar todos los elementos constitutivos de la experiencia como el resultado de la acción de un Yo absoluto.

Recepciones románticas

En abril de 1795, Hölderlin –quien, como mencionamos, asistía a las clases de Fichte y lo consideraba *el alma de Jena*– compuso el fragmento conocido como *Juicio y Ser*. El manuscrito, hallado en la biblioteca de Schocken un siglo y medio después, consiste en una hoja suelta, escrita de ambos lados: un lado está dedicado al concepto de "juicio", el otro

lado está dedicado al concepto de "ser".[30] Su contenido puede ser leído como una breve pero aguda crítica al primer principio fundamental de la Doctrina de la Ciencia.

> Juicio (*Urteil*) es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual –y solo mediante ella– se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria (*Ur-Teilung*).[31]

Hölderlin apela a una etimología falsa pero efectiva para mostrar que el juicio (*Urteil*) remite siempre a la originaria (*Ur-*) partición (*Teilung*) entre sujeto y objeto. Esta partición, esta separación implícita en todo juicio remite, según Hölderlin, a una totalidad, de la cual son partes tanto el sujeto como el objeto. El ejemplo más adecuado de esa partición originaria, prosigue Hölderlin, es la fórmula: "Yo soy yo". Esta expresión es la que el propio Fichte había utilizado en la primera parte del *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia*, pero para referirse a su Yo absoluto, a la autoposición de la subjetividad absoluta como el fundamento de todo saber. Según Hölderlin, el "Yo soy yo" fichteano no es lo que Fichte pretende que sea. Según la posición de Hölderlin, todo Yo, toda subjetividad es tal porque se opone a un objeto, por más que, como en el acto de autoconciencia, ese objeto sea ella misma. El Yo fichteano es, por lo

---

30 Hölderlin, F., *Urteil und Sein* en Idem., *Sämtliche Werke*. 6 tomos, Stuttgart 1962, tomo 4, pp. 226-228. Traducción al español: Hölderlin, F., *Juicio y Ser* en Idem. *Ensayos*, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1976, pp. 25-26. Dadas las características del manuscrito, los especialistas debaten acerca de cuál de las dos caras de la hoja escrita es el comienzo del fragmento. Véase Frank, M., *Unendliche Annäherung*, op. cit., pp. 722 y ss. y Heinrich, D., *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart,Klett-Cotta, 1991, pp. 59 y ss. Para un análisis pormenorizado del fragmento, véase Heinrich, Dieter, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.

31 Hölderlin, F., *Juicio y Ser*, *op. cit*., p. 25.

tanto, incapaz de funcionar como el primer principio del saber porque presupone otra cosa que no es él mismo, requiere de la separación entre objeto y objeto.[32]

En una carta enviada a Hegel en enero de 1795, Hölderlin ya había esbozado esta misma crítica. El Yo absoluto de Fichte informa a su antiguo compañero de estudios, encierra toda la realidad, es todo y fuera de él no hay nada, por lo que no tiene objeto. "Pero una conciencia sin objeto es impensable", escribe. Por lo tanto, una conciencia es impensable en el Yo absoluto. "[C]omo Yo absoluto no tengo conciencia, y, en tanto en cuanto no tengo conciencia, soy nada (para mí) y el Yo absoluto es (para mí) Nada",[33] concluye Hölderlin. Sin conciencia, el Yo pierde su ser y deviene una pura nada. Pero la conciencia implica oposición y esta inhabilita al Yo absoluto como primer principio fundamental. Esta posición reaparece hacia el final del fragmento:

> ¿Cómo puedo decir «¡Yo!» sin conciencia de mí mismo? Pero ¿cómo es posible la conciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo.[34]

No se trata aquí de la reducción del Yo absoluto fichteano a la autoconciencia. Fichte es claro al señalar que el Yo absoluto es la condición de posibilidad de la autoconciencia, pero no es consciente de sí mismo. La crítica de Hölderlin

---

32 Para completar el breve análisis que ofrecemos aquí, pueden consultarse los siguientes textos en español: Carbó Ribugent, Mónica, "Juicio y ser. Kant y Fichte en la encrucijada hacia el romanticismo", *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*, N° 6, 2013 (URL: https://bit.ly/2RhyGQj); Taminiaux, J., "Hölderlin en Jena", *Revista Ideas y Valores*, N° 128, 2005; Serrano, Vicente, "Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán" *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Nº 10, pp. 173-194, Editorial Complutense, Madrid, 1993.

33 Carta a Hegel del 26 de enero de 1795 en Hegel, *Escritos de juventud*, *op. cit*., p. 57.

34 Hölderlin, F., *Juicio y Ser, op. cit*., p. 26.

es más profunda y apunta a la naturaleza misma de la subjetividad, a la estructura del Yo. Para ser un Yo, señala Hölderlin, es necesario poder *decir* "Yo". Para ser un Yo absoluto también. Pero para poder decir "Yo", es necesario introducir una partición, es necesario apelar a un objeto. Se trata, así, de señalar que ese reconocerse a sí mismo como un Yo no puede ser explicado a partir de la sola naturaleza del Yo. La subjetividad para conocerse como tal debe desdoblarse en sujeto y objeto. La separación le es connatural. Sin separación, el Yo es nada.

Ahora bien, en la medida en que el "Yo soy Yo" es oposición originaria, presupone una unidad originaria. Hölderlin identificó esa unidad con el Ser que "expresa la ligazón del sujeto y el objeto".[35] En el Ser, sujeto y objeto están unidos "pura y simplemente", no solo en parte. Se trata de la unidad absoluta en la que no puede introducirse ninguna partición. "La identidad (*Identität*) no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente",[36] escribe Hölderlin. En efecto, la identidad es lo que el Yo en sí produce con la autoconciencia, la identidad del sujeto y el objeto al afirmar "Yo soy Yo". Pero el Ser absoluto no es identidad, sino *unidad* originaria, una unidad que jamás puede ser expresada mediante un juicio, que no puede ser conocida, sino que, tal como afirma la primera frase del fragmento, es captada en la *intuición intelectual*.

Esto es todo lo que Hölderlin expuso acerca de la naturaleza del Ser absoluto. Nada dijo acerca de la manera en la que el Yo emerge de esa unidad originaria. En rigor, parece que es precisamente ese tipo de explicación lo que Hölderlin quiso evitar: el Ser no es un principio del que deducimos todo lo real, sino un presupuesto que se adopta como condición de posibilidad de la reflexión.[37] Pero aun

35 *Ibidem*.
36 *Ibidem*.
37 Cf. Heinrich, D., *Der Grund im Bewußtsein*, *op. cit*., pp. 92 y ss.

así queda abierta la cuestión de cómo se accede a esa unidad originaria. ¿Cuál es la naturaleza de esa intuición intelectual del Ser que logra captar la unidad pura y simple?

Poco tiempo después de redactar *Juicio y Ser*, Hölderlin escribió a Schiller:

> (…) intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento mostrar que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto –Yo, o como se quiera denominar– es posible estéticamente en la intuición intelectual, pero que teóricamente solo lo es mediante una infinita aproximación, como la aproximación del cuadrado al círculo, y que para realizar un sistema de pensamiento es tan necesaria la inmortalidad como lo es para un sistema de la acción.[38]

La intuición de la unidad es *estética*. Teóricamente, en cambio, solo podemos acercarnos a ella: una aproximación infinita (*eine unendliche Annäherung*), escribe Hölderlin. La filosofía no logra acceder al Ser. La poesía, sí. Esta convicción acerca de la superioridad de la poesía inspira su obra literaria, y su idea de una intuición estética del Absoluto puede encontrarse en su novela *Hyperion*, que narra la búsqueda por parte del protagonista de aquella unidad originaria perdida.

Tampoco para Novalis el Yo absoluto, tal como Fichte lo había presentado, podía ser el principio fundamental de la filosofía. Como mencionamos más arriba, el encuentro personal con Fichte en mayo de 1795 motivó a Novalis a estudiar su sistema. El resultado de esta tarea fue la producción de una serie de anotaciones que no estaban concebidas para ser publicadas y que fueron publicadas póstumamente

38 Carta a Schiller del 4 de septiembre de 1795 en Hölderlin, F., *Correspondencia completa*, *op. cit*., p. 262.

teseopress.com

bajo el título *Estudios sobre Fichte*.[39] Lejos de traslucir una actitud pasiva frente a sus ideas, estas notas ponen en evidencia una comprensión sofisticada y una lectura crítica de la filosofía fichteana.[40]

"¿Qué entendemos por yo?", dice el fragmento 5 de los *Estudios sobre Fichte*. "¿No habrá colocado Fichte todo en el yo de un modo excesivamente voluntarioso? ¿Con qué permiso? ¿Puede un yo ponerse como *yo* sino otro yo o no-yo?",[41] inquiere Novalis. Las preguntas apuntan, nuevamente, al problema de la reflexión, la autoconciencia y la posibilidad de que el Yo se perciba como tal. Para ponerse como Yo, se requiere un No-Yo, señala Novalis un poco más adelante, en el fragmento 7. Efectivamente, la autoconciencia implica ya un desdoblamiento, una oposición. Al igual que Fichte, Novalis consideraba que, para que haya conciencia, para que haya reflexión, debe darse antes –como su fundamento– un Yo en sí, un Yo puro. Pero en una línea crítica similar a la de Hölderlin, Novalis señaló que ese Yo absoluto no puede explicarse, en la medida en que es un Yo, únicamente en términos de la naturaleza del Yo.

---

39 Novalis, *Fichte-Studien* en Novalis *Werke, Tagebücher und Breife Friedrich von Hardenbergs*, Tomo 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, ed. H. J. Mahl, München/Wien, Carl Hanser, 1978. Traducción al español: Novalis, *Estudios sobre Fichte* en *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, op. cit., pp. 33-195.

40 Se ha señalado que el título *Estudios sobre Fichte* es inapropiado y sesga la lectura de estos escritos novalianos. De hecho, se discute si Fichte es el principal interlocutor de Novalis en estos estudios. Manfred Frank ha rastreado una serie de fuentes verosímiles para estas reflexiones, en las obras del círculo que rodeaba a Reinhold en Jena (cf. Frank, M., "Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den *Fichte-Studien* und ihr konstellatorisches Umfeld", en *Athenäum* Nº 8, 1998, pp. 75-95.). Para completar la breve presentación del vínculo entre Novalis y Fichte que ofrecemos aquí, pueden consultarse los siguientes textos en español: Navarro, Alejandro, *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del romanticismo alemán*, México/Madrid, Thémata/Plaza y Valdéz, 2010, segunda parte, pp. 73 y ss.

41 Citamos los *Fichte-Studien* según el número de fragmento e indico la página de la traducción al español utilizada. *Fichte-Studien* frag. 5; trad. al español: p. 37.

Su crítica se basó en su manera de entender la intuición intelectual, que según Fichte es el modo en que el Yo se percibe a sí mismo como actividad infinita. La intuición intelectual, sostenía Novalis, es un fenómeno complejo. "El sentimiento y la reflexión juntos producen la intuición",[42] escribe y caracteriza la intuición como "el tercero que une" y que, sin embargo, no puede *entrar* en la reflexión ni el sentimiento. La intuición, como síntesis del sentimiento y la reflexión, no produce su propio objeto. Así, adhiriendo a un punto de vista que puede ser atribuido a F. H. Jacobi y que hundía sus raíces en el empirismo humeano,[43] Novalis propone que si ni la reflexión ni la intuición tienen acceso al principio fundamental, entonces la vía buscada es el *sentimiento*:

> La filosofía siempre necesita que algo le sea *dado* –es *forma*– y no obstante *real* e ideal a la vez, como la acción originaria. La filosofía no se deja construir. Los límites del sentimiento son los límites de la filosofía. El sentimiento no puede sentirse a sí mismo. / Aquello dado al sentimiento me parece que es la acción originaria como causa y efecto.[44]

El sentimiento es lo dado; y en la medida en que requiere algo dado, la filosofía se edifica sobre el sentimiento. Lo dado en la intuición a la reflexión es la acción originaria. La filosofía es entonces presentada por Novalis no como una autocontemplación, no como un conocimiento de sí mismo, no como reflexión sobre los propios contenidos de

---

42 *Fichte-Studien* frag. 15; trad. al español: p. 43.

43 F. H. Jacobi es el autor de las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al Sr. Moses Mendelssohn* (1785 y 1789) y del diálogo *David Hume sobre Realismo e Idealismo* (1787). Ambas obras tuvieron un impacto muy significativo en la discusión filosófica de la época. Una traducción al español de la primera obra se encuentra en AAVV, *El ocaso de la Ilustración. La polémica del spinozismo*, trad. y notas M. J. Solé, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

44 *Fichte-Studien* frag. 15; trad. al español: p. 43.

teseopress.com

la conciencia, sino como un *autosentimiento*, como un acceso inmediato, un registro pasivo de un yo que es sencillamente dado y que es acción originaria.

Ahora bien, para Novalis, la naturaleza de ese Yo absoluto, de esa actividad originaria permanece siempre opaca para la filosofía, que es indefectiblemente reflexión. La filosofía no logra exponerla. En el fragmento 566 de los *Estudios sobre Fichte*, Novalis dice:

> ¿Qué hago cuando filosofo? Reflexiono sobre un fundamento. En el fondo del filosofar encontramos, pues, la aspiración a pensar un fundamento. El fundamento, sin embargo, no es la causa propiamente dicha – sino la hechura interior – la conexión con el todo. Así pues, todo filosofar tiene que alcanzar finalmente un fundamento absoluto. Pero si este no nos fuera dado, si tal concepto contuviera una imposibilidad – el impulso de filosofar sería entonces una actividad infinita – por ello sin fin, ya que eternamente sentiríamos la necesidad de alcanzar un fundamento absoluto, una necesidad que solo podría ser satisfecha relativamente – y que, por tanto, nunca cesaría.[45]

En la medida en que es reflexión, la filosofía solo puede aproximarse al fundamento absoluto, jamás acceder a él. El fundamento es incognoscible para la filosofía y esta debe aceptar su limitación y renunciar a llegar a satisfacer alguna vez la exigencia de alcanzarlo. Por eso, según Novalis, "[m]ediante la libre renuncia al absoluto surge en nosotros la actividad libre e infinita – el único absoluto posible que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto".[46] Es mediante el sentimiento, como vimos, que ese absoluto nos es dado. Pero la reflexión solo pude conocerlo *negativamente*: "en la medida en que actuamos y descubrimos que

45 *Fichte-Studien* frag. 566; trad. al español: pp. 172-173.
46 *Ibidem*.

ninguna acción alcanza lo que buscamos".[47] El Absoluto es para Novalis un ideal, algo inalcanzable e incognoscible a lo que sin embargo dirigimos todos nuestros esfuerzos.

Ahora bien, si la filosofía debe renunciar al Absoluto, la poesía, en cambio, presenta una ventaja: puede mostrar mejor la incognoscibilidad de lo absoluto. De allí la máxima y la invitación a *romantizar* el mundo:

> Hay que romantizar el mundo. Así se recupera el sentido primitivo. Romantizar no es más que una potencialización cualitativa. En esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una semejante serie cualitativa de potencias. Esta operación es todavía ignorada por completo. Dándole a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo infinito una apariencia infinita, así es como lo romantizo todo. Inversa es la operación para lo superior, desconocido, místico, infinito, esto se logaritmiza mediante esa asociación.[48]

La imposibilidad de acceder y de expresar lo Absoluto no anula el impulso a buscarlo, a encontrarlo, a nombrarlo. Pero la filosofía se muestra como limitada. La poesía, en cambio, que romantiza la realidad, que logra recuperar el sentido primitivo del mundo mediante una operación estética, aparece también en Novalis como una vía superadora.

"La poesía romántica es una poesía universal progresiva",[49] escribe Friedrich Schlegel en el conocido fragmento 116 de *Athenäum*. Su objetivo, explica, no es solo reunir todos los géneros poéticos y poner en contacto la poesía y la filosofía, sino que además debe fusionar "poesía y

---

47 *Ibidem*.

48 Novalis, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen. 1798* § 105 en Novalis *Werke, Tagebücher und Breife Freidrich von Hardenbergs*, *op. cit*., p. 320. Traducción al español: Novalis, *Escritos Escogidos*, Madrid, Visor, 1984, p. 112.

49 *Athenäum Fragment* 116. KFSA 2, p. 182. Traducción al español: Schlegel, F., *Fragmentos de Athenaem*, *op. cit*., p. 147.

teseopress.com

prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer la poesía viva y social y a la vida y a la sociedad poéticas".[50] La poesía romántica, continúa Schlegel, debe "poetizar el *Witz*".

También Schlegel se había dedicado al estudio de la filosofía de Fichte. Prueba de ello son dos conjuntos de fragmentos: *Sobre la Doctrina de la Ciencia 1796* y *Espíritu de la Doctrina de la Ciencia 1797-1798*.[51] Pero las referencias a la posición de Fichte y, especialmente, sus críticas pueden encontrarse a lo largo de todos sus escritos, producidos durante la época de conformación del Romanticismo. Su admiración por el pensamiento fichteano se encuentra plasmado en el fragmento que citábamos al comienzo y que señala a la Doctrina de la Ciencia como una de las tendencias de la época. Sin embargo, su posición presenta grandes diferencias. A diferencia de Fichte, que buscaba una filosofía sistemática, cerrada y final, que proveyera al resto de las ciencias sus fundamentos, como saber del saber, Schlegel proponía *fusionar* la filosofía, la ciencia y el arte sin introducir jerarquías entre las diferentes disciplinas. Esta idea aparece ya en uno de sus *Fragmentos Críticos*, escritos en 1795:

> Toda la historia de la poesía moderna es un comentario continuo al breve texto de la filosofía: todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas.[52]

El proyecto de unir poesía, filosofía y ciencia se basaba en su rechazo a la idea de que la filosofía debe tener un principio fundamental absoluto y único.[53] En el fragmento

---

50 *Ibidem*.

51 *Zur Wissenschaftslehre 1796* y *Geist der Wissenschaftslehre 1797-1798* en KFSA 18, pp. 3 y ss.

52 KFSA 2, p. 161. Traducción al español: Schlegel, F. *Fragmentos Críticos* en Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L., *El absoluto literario, op. cit.,* p. 129.

53 Cf. Millán, E., "The Aesthetic Philosophy of Early German Romanticism and Its Early German Idealist Roots" en Altman, M. *The Palgrave Handbook of German Idealism*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 401.

teseopress.com

84 de *Athenäum*, Schlegel sostiene que la filosofía, como el poema épico, "siempre comienza en el medio".[54] No hay principio fundamental eterno, ahistórico. El método deductivo de la Doctrina de la Ciencia no permite un acceso a la realidad, no brinda auténtico conocimiento. Tanto la filosofía, como la poesía y la ciencia comienzan en el medio, están ya inmersas en la historia, tienen un pasado y jamás un comienzo absoluto. El proyecto de Schlegel es el de una auténtica fusión, que desdibuje sus bordes, que permita que una se transforme en la otra:

> Los pensamientos misceláneos deberían ser las cajas de la filosofía. Se sabe lo que valen para los entendidos en pintura. Para quien no pueda bosquejar con un crayón los mundos filosóficos, para quien no pueda caracterizar con un par de trazos a pluma cada idea que tiene fisionomía, la filosofía nunca devendrá en arte y, por lo tanto, tampoco en ciencia. Pues en la filosofía el camino hacia la ciencia va solo a través del arte, como, por el contrario, el poeta se convierte en artista recién a través de la ciencia.[55]

No hay sistema, sino un camino hacia la verdad y el conocimiento, una tendencia infinita. La forma de la filosofía es el fragmento. Tampoco hay jerarquía entre las diferentes disciplinas. Pero el arte y la experiencia estética adquieren un rol principal en este progreso hacia la verdad. "Solo la poesía, como el *epos*, puede convertirse en el espejo del mundo entero que abarca todo, en una imagen de la época",[56] dice el Fragmento 116. La reflexión poética puede multiplicar la reflexión en una serie infinita de espejos. "La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witz* es para la filosofía",[57] explica Schlegel. El *Witz* se revela como la

---

54 *Athenäum Fragment* 84. KFSA 2, p. 178. Traducción al español: *op. cit*., p. 166

55 *Athenäum Fragment* 302. KFSA 2, p. XXX. Traducción al español: *op. cit*., p. 182.

56 *Athenäum Fragment* 116. KFSA 2, p. 182. Traducción al español: Schlegel, F., *Fragmentos de Athenaem*, *op. cit*., p. 148.

57 *Ibídem*.

teseopress.com

raíz común entre poesía y filosofía. El *Witz* permite tomar distancia y reflexionar sobre la representación misma: le permite a la filosofía pensarse a sí misma críticamente. De esta manera, Schlegel opera una transformación en la concepción misma de la filosofía:

> Entonces, ¿qué filosofía le queda al poeta? La creadora, la que proviene de la libertad, de la fe en ella y luego muestra cómo el espíritu humano imprime su ley a todo y cómo el mundo es su obra de arte.[58]

Una filosofía creadora es una filosofía no sistemática sino fragmentaria, no cerrada sino siempre en devenir, que no tiene un comienzo absoluto, sino que comienza *in media res*. Una filosofía que se critica a sí misma y, en esa reflexión sobre sí misma, tiende a un Absoluto que jamás logra aprehender del todo. Una filosofía que es poesía.

Recepción y creación

No cabe ninguna duda de que Hölderlin, Novalis y Schlegel admiraban a Fichte. Hölderlin lo presentaba como un titán, un héroe de la filosofía. Novalis admitió que fue él quien lo inspiró a abrazar la filosofía. Schlegel lo señalaba como una de las grandes tendencias de la época. Sin embargo, no se limitaron a estudiarlo y repetirlo. Sus escritos muestran que pusieron en cuestión algunos de los presupuestos centrales de la filosofía fichteana. En nuestro breve análisis, hemos querido destacar la discusión acerca de la naturaleza del primer principio, que apunta a la estructura de la subjetividad absoluta, la crítica a la búsqueda de un primer principio como fundamento absoluto de la realidad y del saber, que apunta a la discusión acerca de la naturaleza misma de la

---

58 *Athenäum Fragment* 168. KFSA 2, p. Traducción al español: Schlegel, F., *Fragmentos de Athenaem*, *op. cit*., p. 156-157.

filosofía, y la propuesta de fusionar filosofía, poesía y ciencias, que apunta a poner en cuestión el sitio jerárquico que Fichte había atribuido a la Doctrina de la Ciencia.

Frente a esta idea de la filosofía como saber del saber, los románticos reivindicaron una nueva concepción de la filosofía: una filosofía que se basa en una intuición estética (Hölderlin), que se fusiona con la poesía y romantiza la realidad (Novalis), que es creadora y contempla el mundo como su obra de arte (Schlegel). Si el primer Romanticismo puede verse como un efecto de la filosofía fichteana, se trata, como quise poner en evidencia, de una operación de auténtica apropiación crítica de sus ideas. Hölderlin, Novalis y Schlegel realizaron una operación de recepción activa del pensamiento de Fichte, y esto implicó transformarlo en algo nuevo, dar lugar a algo original: una *filosofía estética*.

Romanticismo, arte y literatura

Para una didáctica de la emancipación

Derivaciones románticas en La doncella de Orleans *y* Wilhelm Tell, *de Friedrich Schiller*

Juan Lázaro Rearte

El verdadero fin del hombre […] es la más elevada
y proporcionada formación posible de sus fuerzas como un todo.
Wilhelm von Humboldt,
Teoría de la formación del Estado, 1792

Aún hay milagros. Una blanca paloma tomará
el vuelo y se abatirá cual águila audaz
sobre esos buitres que asuelan la patria.
Friedrich Schiller, *La doncella de Orleans*, 1801

Introducción

Es posible relevar en el teatro tardío de Friedrich Schiller, más específicamente en la tragedia romántica *La doncella de Orleans* (1801) y en el drama *Wilhelm Tell* (1804), la representación de los procesos de liberación de una comunidad y de una didáctica de la emancipación que podemos vincular con una *Weltanschauung* romántica, si tomamos este concepto en el sentido de una perspectiva crítica del despliegue de la subjetividad frente a los procesos de afirmación de la modernidad, que limitan y restringen esa facultad (Sayre y Löwy, 1995). Consideramos que en estas obras se ponen en juego algunas nociones que podemos asociar con la teoría política de Wilhelm von Humboldt, lo que se puede constatar con los ensayos políticos del filósofo y con

la correspondencia entre ambos autores. De esta manera, afirmamos que una teoría teatral no romántica como la de Schiller recoge esas tensiones entre la emancipación del sujeto moderno y las limitaciones que el sistema político reserva para la comunidad en la idea de una tensión continua, que trasciende la obra y la representación y finalmente hace una contribución fundamental al drama moderno.

Los aspectos recurrentes que se pondrán de relieve son la configuración del héroe y de la heroína, especialmente a través de su acción y de su reflexión, su excentricidad respecto a la comunidad, la representación propiamente de una comunidad políticamente constituida y el movimiento de masas como expresión de la cultura política. Consideramos que a través de estos elementos se relacionarán los escenarios de la acción y los escenarios de la conciencia, representaciones claves del drama moderno.

Acción unilateral y libertad en *La doncella de Orleans*

La concepción dramática de la historia que recorre el pensamiento filosófico de Wilhelm von Humboldt converge en la configuración del acontecimiento dramático y en la figura heroica en el teatro maduro de Schiller. Esto evidencia una transferencia de ideas románticas en una dramaturgia no romántica. Una clave fundamental de la reflexión política de Humboldt puede sintetizarse en el realismo de su concepción de los regímenes políticos en su ensayo de 1791 *Ideas sobre el régimen constitucional del Estado, sugeridas por la nueva constitución francesa*: que no es la razón un instrumento que permita moldear las necesidades de organización de una comunidad conforme a un conjunto de principios o a un plan, sino que los sistemas se integran y conforman la vida de las comunidades y que no deben ser injertados artificialmente. El régimen *surge*, en cambio, como lo comprueba la historia, "de la lucha entre la poderosa y fortuita

realidad y los dictados contrapuestos de la razón".[1] Esta síntesis se mantiene en general en el pensamiento político de Humboldt, la actividad de la razón y, por otro lado, el simultáneo movimiento de la historia dirimen una forma que no es un dispositivo racional, un producto, sino una actividad. La concepción de "fuerza de las cosas" que despliega el proceso histórico estimulado por la razón tiene un fundamento idealista, y, a su vez, la caracterización individual de la fuerza como "individualidad real y existente" que impulsa la "peculiaridad individual del presente"[2] y que se orienta a la conquista de los derechos ciudadanos, aquí sí contrapuestos a la razón, sugiere inquietudes ligadas a la modernidad. Vemos, por lo tanto, como sugiere Kaehler, que, "al transferir esta idea del individuo a la individualidad colectiva, pisa la senda que más tarde ha de conducir al Romanticismo".[3]

La doncella de Orleans, de Friedrich Schiller, introduce una radicalidad en el planteo de la acción dramática que podemos caracterizar como moderna. La posibilidad de que el acontecimiento trágico provoque "el afecto compasivo" a través de "su forma como medio con que se logra ese propósito"[4] se corresponde con la condición elevada del conflicto, pero debemos destacar que al mismo tiempo la joven heroína está habitada por la duda y por una sensibilidad propia de una ciudadanía incipiente, por lo que podríamos afirmar que, en esta tragedia romántica (*romantische Tragödie*), la fuerza que desencadena el conflicto escapa a la voluntad humana, pero actúa sobre la individualidad real, existente e histórica. La concepción humboldtiana de un

1 Kaehler, S., "Guillermo de Humboldt y el Estado", en Humboldt, Wilhelm de, *Escritos políticos*. Tr. de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 25.
2 *Ibid*. p., 27.
3 *Ibid*., p. 28.
4 Schiller, *La doncella de Orleans*. Tr. Manuel Tamayo Benito. Madrid: Aguilar, 1951, (2005), p. 122.

teseopress.com

conflicto desplegado para dar forma a una nueva forma de organización parece subyacer a la desesperada lucha por la liberación que se representa en la obra.

En la tragedia clásica, la *hamartia*, la caída del héroe o de la heroína, comprueba que esta figura acciona los mecanismos que contribuyen a su autoconocimiento y finalmente a su propia pérdida, mientras que en el drama moderno el sujeto solo puede avanzar en cuanto resuelve sus conflictos, la condición de su ser, por lo que la autopreservación es la condición para la acción. En *La doncella de Orleans*, la heroína procede de un orden arcaico y sobrenatural. Raimundo observa, como si pudiera distinguir un orden político que se representa en el destino y otro que se expresa en la vivencia social, que a Juana

> aún le gusta vivir en las montañas, y teme descender desde los libres prados a los bajos techos de los hombres, poblados por mezquinos cuidados. […]. Uno cree a veces ver en ella algo superior, y frecuentemente me parece que ella procede de otros tiempos.[5]

El yelmo entre sus manos impulsa a Juana a la acción trágica, hasta que se le presenta el dilema de la cultura y de la sociabilidad. En efecto, hasta la duda frente a la que la heroína detiene su acción, justo ante su enemigo, el jefe inglés Lionel (III, x), su devenir era el de una agente de la voluntad divina. Podríamos decir que se postula una organización política –o, mejor, *surge*–, en ese momento una perspectiva moderna, cuando se rompe la cláusula de la arbitrariedad divina que anunciaba una forma de restauración. En el prólogo, Juana, extática, proponía encarnar el mandato absolutista haciendo propia una *ditio* de los Evangelios, fundamento del poder real: "Con ella estará el Señor, el Dios de las batallas, que elegirá para manifestarse a la más temerosa de sus criaturas y se glorificará en una

5 *Ibid*., "Prólogo", ii, 196.

débil doncella, pues él es el Todopoderoso".[6] Como observa Tibaldo, que desconoce que lo que está germinando es la tragedia de su hija, estas acciones y discursos son ajenos para los "pacíficos labradores", que ignoran "el arte de manejar la espada y domar un corcel"[7] y cuya única tarea es someterse "a la suerte que [les] reserve el destino", en otras palabras, permanecer en eterna minoría de edad frente a lo que el joven Schiller concebía como el fundamento de la tragedia, "la representación de una acción total" y ciertamente moral, es decir, que esté incluida en el ámbito de la libertad.[8]

Esta obra representa una ampliación de convicciones que en sus escritos tempranos se orientaban a una finalidad interesada del arte, lograr la unidad política y cultural de Alemania[9]. Con el nacimiento de una conciencia moderna, se reafirma en Schiller la idea de que el estado estético expresa el acuerdo de la naturaleza y de la razón. Una política de la estética define una encrucijada con la estética de la política humboldtiana. ¿Cómo puede expresarse la necesidad de acuerdo entre naturaleza y razón si no es por medio de la pasión y el sufrimiento para alcanzar la finalidad moral? Y precisamente, la representación del sufrimiento será el medio para alcanzar el objetivo del arte: "El fin último del arte es la representación de lo suprasensible, y el arte trágico lo logra al hacer sensible nuestra independencia moral de las leyes naturales en el estado del afecto", afirma Schiller en *Sobre lo sublime* (1801). En Juana el dilema de la libertad nace con la compasión, acto de negación de Dios. Ese es el resultado de haber contrapuesto su inclinación y el deber, y aun cuando la heroína debería reprimir su deseo y sufrir, la resistencia se expresa en el predominio

6 *Ibid*. "Prólogo", iii, p. 205.
7 *Ibid*., p. 206.
8 *Ibid*., p. 112.
9 Nos referimos en general a sus escritos juveniles sobre el teatro y, en particular, al ensayo "El teatro como institución moral" (*Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*, 1785).

teseopress.com

transitorio de la inclinación: "¿Por qué habré mirado a los ojos [a la compasión]?",[10] se pregunta en la encrucijada entre un destino totalizador y una conciencia moderna. Consideramos que la resolución formal, en los términos del lenguaje teatral, tiene su clave en la reflexión estética de Schiller: la heroína atraviesa de modo consciente su formación y de un estado de naturaleza pleno caerá en el crimen y la negación. Solo por una acción libre va a acceder finalmente a la "unidad moral", resultado de haber contrapuesto la moral al sufrimiento a través de la libertad. En otras palabras, si en el prólogo Tibaldo cuestiona la conducta de Juana, su gusto por el páramo embrujado y por la noche, ciertamente Raimundo, quien en el acto IV la guiará en su exilio a través del bosque nocturno, observa que Juana, cuyo pecho "contiene un corazón viril", derrotó a "aquel lobo furioso, plaga de nuestros rebaños".[11] Se descubre en la saturación del campo semántico del rebaño, en el que convive la condición de minoridad de los súbditos y de los creyentes, que Juana, aun cuando defiende la corona y la fe, es un factor en gran medida disruptivo en cuanto es portadora de la interpretación del lenguaje divino, su heroicidad es, al mismo tiempo que cristiana y monárquica, demónica y moderna, romántica. La certidumbre de Raimundo sobre el origen de Juana, a partir de la duda ("Uno cree a veces ver en ella algo superior, frecuentemente me parece que ella procede de otros tiempos")[12] nos permite entonces concebir en el inicio de la obra una proyección de la teoría en la escena a partir de una experiencia de la totalidad de la cultura a través de un registro de alusiones al orden político que proceden del orden natural o del orden económico rural: "Lo mismo que

10 IV, i, 305.
11 "Prólogo", ii, 200.
12 "Prólogo", ii, 196.

se ve a las ovejas inquietas apretar sus filas cuando se oye al lobo, así busca el franco, olvidándose de antigua gloria, la seguridad de sus fortalezas").[13]

En su ensayo *Sobre la tarea del historiador* (1821), Humboldt propone el estudio del carácter peculiar del individuo como la expresión de la variedad humana y, en particular, concibe las ideas y la fuerza del individuo como las fuentes del acontecimiento. La centralidad del concepto de "fuerza" estructura tempranamente su crítica de toda noción progresiva de la historia y de toda reducción de "la realidad viva individual a la universalidad de un ideal totalizador"[14] y el emplazamiento, en cambio, de un ser en el tiempo, un ser atravesado por una actividad continua tensionada con su entorno, pero fundamentalmente, como sostenía en el ensayo *El siglo XVIII*, "todo lo que sucede [en una fuerza viva] es solo obra de su energía propia e interior".[15] Así, la historia es producto de la confluencia de las acciones individuales, de la fuerza y acción de los individuos. En suma, la historia es, para Humboldt, un producto creativo de la humanidad, o, mejor, de la comunidad, que, una vez más, tiene su expresión en la facultad creativa de cada individuo, en su espíritu, y su demostración en el encuentro con otro, instancia que se constituye en una lengua compartida. Por el contrario, cuando la heroína de Schiller reduce su acción a la obediencia a la lengua divina, inhibe toda posibilidad de que la individualidad accione la historia social. La lengua unilateral de Dios es una lengua totalizadora, esa lengua no está representada, pero su acción es consistente: hace de la individualidad imagen y de la acción imitación.[16] No es

---

13 "Prólogo", iii, 203.

14 Di Cesare, D., *Wilhelm von* Humboldt *y el estudio filosófico de las lenguas*. Tr. Ana Agud. Madrid: Anthropos, 1999, p. 107.

15 Humboldt, W., *Escritos de filosofía de la historia*. Tr. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Tecnos, 1997, p. 35.

16 Consideramos aquí los principios que rigen la tragedia según Aristóteles en la *Poética*: "La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completa, de una cierta extensión, en un lenguaje sazonado de una especie

teseopress.com

posible la interpretación de la lengua divina, ni la postulación de un tú, ni mucho menos del diálogo, y conduce finalmente a la consumación del sacrificio. La reflexión sobre la historia tiene, en relación con el drama, una confluencia nítida, así como la tarea del historiador, para Humboldt, convergía con la del poeta: "Al igual que el poeta, pero de una manera diferente, [el historiador] ha de elaborar en sí mismo lo que ha reunido de lo que encontró esparcido hasta hacer de ello un todo".[17] Como apunta Navarro Pérez, Humboldt debe esta idea al propio Schiller, y en la introducción a la correspondencia que mantuvo con el poeta vuelve a señalar: "Schiller solía decir que el historiador, una vez que ha asumido todo lo fáctico mediante un estudio exacto y riguroso de las fuentes, tiene que construir a partir de sí mismo el material así reunido hasta hacer de él historia".[18] De esta manera, la relación del individuo con su comunidad y el proyecto de emancipación que el individuo expresa a través de sus acciones son objeto de interpretación a través de los géneros, como si los géneros agruparan en *formas* la materia que se presenta fragmentaria y dispersa para disponerla en función de un ideal emancipador.

En los años en los que suspende su producción poética y madura su teoría teatral, Schiller considera que, por medio de la *formación* del espíritu y lo sublime, el sujeto podía aspirar a la libertad. En *Sobre lo patético* (1793), el fenómeno de lo patético exige considerar la triple actividad de lo sublime:

1. la representación del poder físico objetivo, posible causa del sufrimiento y representación de la naturaleza en el sufrimiento,

---

particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que, al suscitar piedad y temor, opera la purga de tales emociones" (1449*b*. Aristóteles, citado en Pavis, p. 449).

17 Humboldt, W., *Escritos de filosofía de la historia*, p. 62.

18 *Ibid.,* p. 96, nota 12.

2. la impotencia física de la heroína o del héroe frente a ese objeto, con la que se establece el vínculo con el sufrimiento real, que exige la representación de la resistencia moral al sufrimiento, y
3. la superioridad moral subjetiva, que se logra por la conciencia de la libre determinación moral para lograr la representación de lo suprasensible.[19]

Consideramos que, por medio de este itinerario, es posible vislumbrar la unidad moral de Juana de Arco: con la consumación de su destino trágico, se vislumbra una comunidad moderna.

El ascenso de Juana a un enigmático estado de naturaleza se plantea inicialmente por su excentricidad respecto del orden familiar y, luego, respecto del orden político, ambos puestos en crisis. Juana se dirige a Orleans con el mandato de restaurar el Estado legítimo y de lograr la coronación de Carlos en Reims en lugar de cumplir con el mandato paterno de casarse. Ya en el plano público, donde se juega el drama de la historia, la reina Isabeau considera que los triunfos francos solo pueden ser obra de Satanás (II, ii, 250), idea que también alienta el propio Arco. Con desconcierto, los defensores de Valois ven en ella los rostros contrapuestos de la forma y de lo fragmentado, de la historia y de la tragedia: "bella y terrible", portadora del "terror divino". Para el heredero legítimo, "no es el curso normal de la naturaleza"[20] el que hace replegar las fuerzas invasoras. En suma, vemos que la resistencia que contrapone Juana al despliegue histórico-dramático es propia, como lo observa Raimundo, "de otros tiempos", precisamente lo que genera en Tibaldo de Arco "desagrado"[21] y consternación entre sus enemigos. Por su parte, mientras espera por la caída

19 *Cfr*. Dornheim, Alfredo, "Introducción a *De lo sublime*", en Schiller, Friedrich, *De la gracia y la dignidad*. Buenos Aires: Nova, 1962.
20 *Ibid*, ix, 233.
21 "Prólogo", p. 196.

teseopress.com

de los últimos bastiones nacionales, Carlos VII invoca un desenlace en el que el individuo presuntamente no podía interferir: "La Casa de Carlos VI debe perecer: así lo ordenan las decisiones de lo Alto"[22], afirma, y, aunque renuncie a la razón para culpar a "una sombría y triste fatalidad",[23] su inacción es un signo histórico de un linaje corrompido, y señala tanto "los vicios de una madre criminal", como que el Estado fuera gobernado durante veinte años por un padre "presa de la demencia".[24]

Schiller había atribuido en *Sobre lo patético* a los griegos y a los modernos que siguen ese espíritu[25] la finalidad de representar "la independencia moral de las leyes de la naturaleza"[26] por medio del sufrimiento, para lo cual el héroe debe verse despojado de todo lo que oculta lo que en él es naturaleza, ya que "la naturaleza sufriente habla un lenguaje veraz y sincero",[27] y es esta relación subjetiva de reconocimiento y de resistencia a la fuerza que emana de un objeto lo que torna heroína a Juana. Juana se constituye en heroína cuando renuncia a la cultura, al "culpable" amor[28] y a todo compromiso social. De esta manera, el mandato de la restauración de los Valois no sabe de la política ni de las

---

22 Esa invocación recuerda la resistencia negativa contra el sufrimiento de la tragedia francesa. Para Schiller, allí "muy raras veces se nos presenta la naturaleza sufriente, sino que en la mayoría de los casos, solo vemos al poeta frío y declamador o también al comediante que anda en zancos. El tono glacial de la declamación ahoga toda naturalidad verdadera, y la adorada decencia de los trágicos franceses les impide por completo pintar a la humanidad con su verdadero carácter", Schiller, F., "De lo patético", en Schiller, F., *De la gracia y la dignidad*. Tr. de Alfredo Dornheim. Buenos Aires: Nova, 1962, p. 130.

23 *Ibid*, v, p. 224.

24 *Ibid*.

25 Los modernos, quienes, según Szondi, "buscan la naturaleza (perdida)" frente a la condición natural del poeta ingenuo. Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia* (trad. Francisco Lisi). Madrid: Visor, 1992, p. 56. Consideramos determinante que, en la transición de la que se ocupa el autor del ensayo "Lo ingenuo es lo sentimental", la condición de la modernidad es doble, razón y libertad como constitutivas de la cultura. *Ibid*., p. 60.

26 Schiller, F., "De lo patético", p. 129.

27 *Ibid*.

28 "Prólogo", iv, p. 208.

teseopress.com

intrigas palaciegas, se trata apenas de un episodio fragmentario antes de la manifestación del poder de Dios: "Nada de tratados, nada de entregas. El salvador está próximo",[29] afirma Juana. Como dijimos, el lenguaje divino es inapelable y niega toda subjetividad. Juana hace de su cuerpo una imagen alegórica más que cuerpo para la acción dramática: "Todo está maduro para la cosecha. Con su hoz viene la doncella que segará las simientes de su orgullo y precipitará su gloria del cielo hasta donde le han levantado".[30] La heroína asume, por lo tanto, el mandato ante la pérdida de la fe ("El tiempo de los milagros ha pasado", había afirmado Beltrán),[31] ante el rechazo ("¿Qué demonio inspira a esa muchacha?", se había preguntado Tibaldo)[32] y el pensamiento secular (Lo que inspira a Juana "es el yelmo, cuya influencia guerrera le ha ganado", observa Raimundo).[33] La doncella ofrece su cuerpo para que la tragedia se consuma, y esa acción permite que el "pueblo armado"[34] entre en escena, una comunidad definida históricamente, como más nítidamente se verá en *Wilhelm Tell*.

Para Humboldt, a diferencia de una representación progresiva de la historia, el despliegue de las fuerzas individuales contribuye a series y relaciones que definen el conjunto de los acontecimientos y que podrían configurar un sentido general:

> Si nos representamos todos los acontecimientos del género humano como una multitud de series individuales de las que ciertamente cada una se desarrolla desde sí misma, pero que se cruzan unas con otras de formas diversas y están en conexión […] es posible descubrir las leyes de acuerdo con las

29 *Ibid*, iii, 204.
30 *Ibid*.
31 "Prólogo", iii, 205.
32 *Ibid*.
33 *Ibid*.
34 *Ibid* V, xii, 360.

> cuales las partes individuales de una serie se siguen unas a otras y cada una es modificada por el contacto con otra siempre que esta está dada…[35]

La fuerza trágica de la acción de Juana no se cruza ni está en conexión con otras fuerzas individuales, no hay un proceso de formación, sino disposición y fe ciega para derrotar los vínculos artificiales que Schiller denuncia en la moral cortesana. Así como la reina Isabeau, la contrafigura sensualista de Juana, se jacta de conocer el placer y de amar más su libertad que su vida, los ingleses de "sangre espesa"[36] se proponen simplemente retomar la acción, acabar, bajo la luz del día, con el "fantasma de una imaginación asustada",[37] con el "demonio con cuerpo de doncella".[38] Una vez más, ni los enemigos ni los caballeros que acompañan a Juana al grito de "¡Dios y la doncella!" pueden interponer la razón a la acción divina. Juana los desafía por igual: "¿Quién podría detener mi camino, dictar leyes al espíritu que me guía?".[39] Este ascenso a la *hamartia*, a la consagración de su cuerpo para la emancipación de la comunidad, conducirá al libre juego de las fuerzas hasta entonces reprimidas, porque, finalmente, como sugiere Humboldt, "ni siquiera el destino omnipotente es capaz de tratar las fuerzas vivas a su gusto; las fuerzas oponen resistencia, y el resultado siempre está compuesto de la acción y la reacción".[40] Escénica y dramáticamente, Schiller va a determinar en la duda de la heroína una perspectiva futura.

---

35 Humboldt, W. "Sobre las leyes de desarrollo de las fuerzas humanas", en *Escritos de filosofía de la historia*. Tr. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Tecnos, 1997, p. 14.
36 II, ii, p. 250.
37 II, iii, p. 254.
38 *Ibid*., p. 255.
39 II, iv, 257.
40 Humboldt, W., "Sobre las leyes de desarrollo de las fuerzas humanas", p. 16.

Si la unidad en la acción se garantiza por la unidad en la naturaleza de un cuerpo instrumento, un cuerpo sin signos ni sexo (II, vii), tras dar muerte al jefe galés Montgomery, Juana muestra en su monólogo de reflexión[41] un signo de debilidad, y su conciencia sale a la luz por primera vez:

> El brillo rutilante del hierro comienza a asustarme, y sin embargo, cuando es preciso, surge la fuerza en mí y en mi mano temblorosa nunca se desvía la espada, sino que se dirige por sí misma como si fuese un espíritu libre.[42]

Cuando los invasores son tempranamente derrotados por Juana de Arco, el escenario de la corte imprime un giro en la percepción del orden natural impuesto, el orden secular se apropia de las utilidades del devenir trágico de la heroína y lo limita. Juana somete al duque de Borgoña con la persuasión y poniendo a la vista el poder que encarna, expone un signo de debilidad en la oposición entre su condición original y su función heroica:

> Nunca me había aproximado a los príncipes; el arte de la palabra es extraño a mis labios; y sin embargo, en estos instantes, cuando se trata de conmoverte, me siento inspirada, siento la ciencia de las cosas superiores…[43]

Por medio de la pragmática unidad política entre el infante y el duque, y con la reconciliación entre este y Du Chatel, asesino de su padre (bajo el fundamento universal por el que "lo que es bueno y viene de lo Alto es común a todos y sin reserva"),[44] la restauración de los Valois es un artificio, ni producto divino ni fruto de las fuerzas de los individuos. La degradación de Juana la conduce al orden binario, y se la somete al régimen patriarcal, pero aun así

41 II, viii, 264.
42 *Ibid*.
43 II, x, 269.
44 III, iv, 282.

teseopress.com

se resiste al cortejo amoroso de La Hire y de Dunois, a los honores que le propone el infante Carlos ("Yo quiero hacer tu nombre glorioso en Francia", "Yo, tu rey, te saco del polvo de tu humilde procedencia"),[45] al mandato social que le recuerda el arzobispo ("La mujer ha nacido para ser la dulce compañera del hombre; obedecer a la Naturaleza es la manera más digna para ella de servir al Cielo […] tú arrojarás lejos de ti las armas y volverás a tu sexo más dulce"),[46] y hasta rechaza ser interrogada como un oráculo por Ana Sorel ("¿No podrías darme también a mí algún oráculo propicio"?).[47] Como vemos, Juana reafirma su condición de instrumento de Dios y, con ello, conserva para la comunidad la posibilidad de su acción futura: "[…] llegado el momento, [el Espíritu] no dejará de manifestarse su voz, y yo lo obedeceré".[48] Si el monarca intenta suprimir la función política de la heroína y transformarla de instrumento divino a mero objeto de placer del hombre,[49] esa acción, más que contra Juana, se dirige contra Dios y, finalmente, contra la comunidad. Por otro lado, la razón entra en juego para socavar, a través de la duda y la zozobra, la uniformidad de la heroína, pero a su vez permite desarrollar la conciencia de Juana, quien, después de desarmar a Lionel y de mirar su rostro, descubre que es imposible darle muerte. Los sentimientos humanos confrontan con la fe ciega y se imponen hasta una segunda vez.[50] La duda disgrega lo que la naturaleza unificaba en la heroína, pero hace de esa entidad una subjetividad deseante. En *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Schiller había distinguido la naturaleza de la cultura por el ser y por el deseo:

---

45 III, iv, 285.
46 III, iv, 287.
47 III, iv, 285.
48 III, iv, 288.
49 III, iv, p. 288. El final de la escena anticipa la caída de Juana: "¡Desgraciada de mí si, llevando en mis manos la espada del Dios vengador, yo pudiera sentirme impulsada con vano corazón hacia un hombre terrenal!", III, iv, p. 289.
50 III, x, p. 300.

> Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura y el arte ha puesto su mano sobre él, queda abolida aquella su armonía sensorial y solo le resta expresarse como unidad moral, es decir, como un ser que anhela la unidad.[51]

La melancolía queda definida como signo de la modernidad. La afinidad entre la actividad del artista y la experiencia del sujeto es la vivencia continua e incesante del deseo de unidad:

> Esa ruta que siguen los poetas modernos es, por lo demás, la misma que el hombre debe tomar siempre, tanto en lo particular como en lo general. La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte lo divide y lo desgarra; por el ideal vuelve a la unidad. Pero como el ideal es infinito, y el hombre cultivado nunca lo alcanza, tampoco puede nunca alcanzar la perfección dentro de su propia índole, mientras que el hombre natural sí lo puede, dentro de la suya.[52]

El restablecimiento de la vida en comunidad ("Un mismo pensamiento late en todos los pechos")[53] acentúa el debilitamiento de la facultad de mediación de Juana: junto con el sentimiento amoroso, sobreviene la imposibilidad de actuar como producto de la duda, la pregunta por su condición moral: "¿Soy tan culpable por haberme mostrado

---

51 Schiller 1963: 81) La unidad es el propósito del arte moderno y también de la vida consuetudinaria, desde la percepción más modesta de la realidad. Ese propósito debe trazarse a partir de la distinción de realidad y de ideal: "[…] en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otras palabras, la representación del ideal". Schiller, F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Tr. Juan Probst y Raimundo Lida. Buenos Aires: Nova, 1963, p. 81.

52 Schiller, F., F., *Poesía ingenua y poesía sentimental*, p. 82.

53 IV, i, p. 303. A diferencia del desgarramiento que experimenta el Fausto goetheano como síntoma del deseo de desarrollo individual ("Dos almas ¡ay de mí!, imperan en mi pecho y cada una de la otra anhela desprenderse", declara Fausto a Wagner, Goethe, W., *Obras completas*. Tr. de Rafael Cansinos Asens. Madrid: Aguilar, 1992, p. 1112), en *La doncella de Orleans*, el signo de la unidad de lo diverso en el efecto (la libertad) presenta la posibilidad de una comunidad.

teseopress.com

humana? ¿Es un crimen tener compasión?".[54] El restablecimiento de una unidad perdida llevará ahora la huella de la conciencia y de la libertad, y, mientras enuncia el deseo de ser, por última vez, imagen de la liberación, ella se deja conducir por la voluntad: "Domíneme de nuevo la tormenta del combate y el choque de las lanzas resuene en mis oídos".[55]

Para Schiller, la representación de la libertad moral solo es posible por medio de la representación de la naturaleza sufriente propia de la tragedia, y en la medida en que la heroína se identifique como ser sensible, podrá restablecer su fuerza anímica. Juana de Arco tendrá que imputar a Dios para desgarrar el ideal:

> Tú me has precipitado en el tumulto / de la vida y en las salas orgullosas / donde moran los príncipes, / haciéndome caer en el pecado. / ¡No era tal suerte la por mí elegida![56]

Juana de Arco reúne rasgos de lo divino y de lo monstruoso, condición desgarrada y romántica del sujeto moderno en la medida en que está definida por una naturaleza verbal que "indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un periodo, un grupo o la humanidad en general", en suma, una cultura.[57]

La acusación de Tibaldo en la plaza pública recupera las sospechas sembradas en el prólogo con la función dramática que precipita la acción. En el destierro, junto a Raimundo, Juana supera la crisis y crea una nueva imagen, un ideal de la naturaleza, cuya función será esta vez concluyente, tendrá que ponerse en movimiento el mecanismo trágico para "disipar la confusión":

---

54 IV, i, p. 305.
55 IV, i, p. 304.
56 IV, i, 307.
57 Williams, R., *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 91.

teseopress.com

> Ahora estoy curada y esa tempestad que parecía anunciar el fin de la naturaleza me ha hecho bien. Ha pacificado al mundo, y a mí también me ha pacificado: yo siento cómo la paz desciende sobre mí. Suceda ahora lo que quiera, no tengo ya ninguna flaqueza que reprocharme.[58]

Ante el último enfrentamiento de Juana por la libertad, se abre el abismo de la historia y la heroína se mantiene por encima de una representación del orden natural, ahora orden moral: "…yo he contemplado la inmortalidad del ser […]. ¿Ves allá arriba cómo declina el sol? Pues tan cierto como que mañana saldrá en todo su esplendor, tan infaliblemente cierto brillará el día de la verdad".[59] La muerte como acción voluntaria expresa la resolución de la dialéctica entre necesidad y libertad que preserva la unidad moral con la que, formalmente, la heroína logra despojarse de la coraza y del mandato divino: "Breve es el dolor y la alegría eterna" son las palabras con las que Juana se despoja de su pesada carga para reunir imágenes y cohesionarlas en el deseo de una comunidad. El oxímoron "tragedia romántica" demuestra, en el cuerpo de la heroína, la confluencia de un ideal en una subjetividad moderna.

El héroe aislado y el progreso de la comunidad

El último drama concluso de Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*, representa, como sugieren Borchmeyer (1982) y Eggette (2008), en buena medida el ideal político del autor, un cuerpo de ideas "basado en un estado de la razón y en el derecho

---

58 V, iv, 335.

59 V, iv, 336. El abismamiento del héroe y la búsqueda de la resolución dramática en un ideal que conforme la deseada unidad moral serán retomados en los términos del incipiente drama moderno por Heinrich von Kleist. *En Der Prinz von Homburg* (1811), el héroe, como Juana, se pregunta por la distinción entre sueño y vigilia y logra tener una percepción real de la eternidad y de la inmortalidad.

teseopress.com

natural ilustrado del período de la Revolución, que no establece relaciones positivas con lo vigente, sino que surge de la disolución de la legalidad anterior".[60] Creemos que esta ruptura no debe tomarse como una clausura con el presente, sino que es posible ver en la relación del héroe con la comunidad, y a través de la acción dramática, interacciones y relaciones que conducen a una didáctica de la emancipación que, aunque no se orienten a configurar "relaciones positivas con el presente", pueden definir un régimen del conflicto dramático que proporciona representaciones de la emancipación.

Uno de los aspectos formales que más inmediatamente se destacan en las primeras escenas del drama es la confrontación entre el orden feudal, legitimado por el derecho consuetudinario y que se pretende natural, y la violencia que procede de un orden artificial, desde una exterioridad espacial pero también temporal. En el primero, el orden comunitario está tejido por las tradiciones, por un legado cultural y político explicitado en la práctica cotidiana y primaria de la producción y en la ingenua interpretación que de ella formulan los habitantes de la comarca:

> RUODI— ¡Qué bien le va a la vaca ese collar!
> KUONI— También ella sabe que conduce el rebaño. Si se lo quitara, dejaría de pacer.[61]

El vínculo aquí evidenciado entre producción y naturaleza crea una cierta indeterminación por el hábito y una concepción del tiempo premoderna entre la condición del animal y del hombre. El orden violento del emperador Habsburgo trata de disolver estos lazos, sustituir su cuerpo de creencias por símbolos de la omnipresencia de su poder como el sombrero expuesto en Altdorf, que, en suma,

---

60 Eggelte, B., "El *Tell* de Schiller, su pervivencia a través de las citas". En: Arocas Martínez, Nuria y otros (eds.) *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar*. Valencia: PUV, 2008, pp. 41-54.

61 I, i, p. 362.

pretende "enseñar a doblar la cerviz".[62] Siguiendo a Agnes Heller en su estudio de la Ilustración y de la dramaturgia de Lessing, el poder y, en particular, la aristocracia, no imprime en sus acciones una lógica relacional, sino que sus acciones se dirigen a su internalización para lograr la disolución de los vínculos entre los individuos.[63] Asimismo, en el registro vívido de la realidad suiza, donde jamás estuvo Schiller, para Humboldt se comprueba, por encima de las "provisiones materiales" de los documentos, una "comprensión del mundo vasta y polifacética"[64] que permite entender la naturaleza del conflicto entre pueblo y tiranía. En efecto, si las variaciones del Kühlrein del pescador, del cazador y del pastor representan la experiencia del trabajo como un *continuum*, la persecución de la que viene siendo objeto Baumgarten por las tropas de Gessler muestra cómo el poder de los Habsburgo se legitima destituyendo todo principio moral: Wolfenschiessen fue muerto por Baumgarten con su herramienta de trabajo, con su hacha, luego de que intentara ultrajar a su esposa. Ejerciendo su "justo derecho",[65] Baumgarten hace –afirma– "lo que todo hombre libre hubiera hecho",[66] es decir, que esta acción no entraña un conflicto sino en la medida en que se expande para establecer –principio del drama moderno– una acción subsiguiente. La desinteresada intervención de Wilhelm Tell, que salva la vida del fugitivo poniendo en riesgo su propia existencia, es posible por el talento del cazador para someter con su bote la violencia de las olas, y así como Baumgarten realiza la acción de un hombre libre, Tell considera que el "hombre valiente piensa en sí mismo en último lugar".[67] Estos principios ilustran cómo se estructura la ética de una

62 IV, iii, 478.
63 Heller, A. "Iluminismo contra fundamentalismo: el ejemplo de Lessing", en *Confines* No. 5, 1998.
64 Humboldt, W., *Escritos de filosofía de la historia*, p. 8.
65 I, i, p. 363.
66 *Ibid*.
67 I, i, p. 366.

comunidad, y sin embargo, no son suficientes para organizar una nación. Esto es lo que lamentan los pastores que ven quemar sus chozas y diezmar sus rebaños: "¡Cuándo llegará el salvador de este país!",[68] suspira Ruodi. Humboldt, que había formalizado gran parte de su pensamiento político en el ensayo de 1792 *Los límites de la acción del Estado* y que había facilitado su manuscrito a Schiller en el verano de ese año, considera que las relaciones de los ciudadanos con el Estado y la fundación de los derechos políticos están dados por el modo en que el sujeto habita el territorio, no por su rango estamental, y en el reconocimiento del derecho de la persona, de la propiedad y de la conciencia, por lo que "el salvador del país" sería aquel que, frente a una amenaza o una pérdida, concibiera la unidad de Estado y nación por medio del despliegue de las fuerzas de la sociedad civil, es decir, por la creación de un horizonte de libertad:

> La libertad no es, en cierto modo, más que la posibilidad de ejercer acciones variadas e indeterminadas; el poder, el gobierno en general, es, sin embargo, una acción real, concreta. Por eso, la nostalgia de libertad solo se produce, con harta frecuencia, como fruto del sentimiento de la carencia.[69]

El drama de Schiller prevé que el conflicto se expanda a través de las acciones criminales de Wolfenschiessen, Landenberg y, sobre todo, de Giessen, todos ellos ejecutores de la violencia de un Estado tiránico y que no tienen el espesor de Franz Moor en *Die Räuber* ni la ambición de Felipe II en *Don Carlos*. Sus acciones no van más allá de consolidar el poder imperial y de disolver la esfera pública y desarticular las formas de organización tradicionales. Y no es precisamente por medio de la profundización de la contradicción del régimen feudal, cuando de hecho se recusa el "método

---

68 I, i, p. 368.

69 Humboldt, W., *Los límites de la acción del Estado*. Tr. de Joaquín Abellán. Madrid: Tecnos, 1988, p. 5.

revolucionario de destruir el feudalismo",[70] que se postula una nueva identidad colectiva. En palabras de Gertrud, la zozobra de su marido Werner Stauffacher no puede deberse a la economía ("Tu fortuna prospera, llenos están tus graneros" y "Tu casa se levanta cual noble mansión"),[71] ni siquiera es un dilema en su concepción de la propiedad que esta se halle en feudo. El problema, responde Stauffacher, es que "tiembla la tierra sobre la que está edificada".[72] Esta idea de conmoción no entraña la profundización de los conflictos, sino la articulación de las causas y de los vínculos de esos desplazamientos de las estructuras tradicionales que llevan a que las fuerzas individuales busquen desplegarse, lo que Humboldt considera un afán complementario a la libertad: la variedad de situaciones que le permita al individuo hacer uso de sus fuerzas, "multiplicar, enlazándolas, no los objetos sobre los que actúa, sino las fuerzas con que actúa".[73] Consideramos que la nueva configuración social que busca plasmarse debe proyectar su unidad partiendo de un origen compartido, pero especialmente a través de su diversidad, lo que para Humboldt constituía la fuente del grado más elevado de libertad, pues la necesidad de la acción de "masas uniformemente unidas exige mayores fuerzas y una riqueza más variada por parte de los individuos actuantes".[74] Schwyz, Uri y Unterwalden comparten la tradición de los viejos emperadores, también formas de producción y mitos, pero en su diversidad actual comparten sobre todo que son igualmente objeto de violenta expoliación. Si Gessler sacude la pacífica tierra de Schwyz, Gertrud, con un lúcido diagnóstico, propone a su desconcertado esposo un plan de acción que lo despierta a la realidad del conflicto:

---

70 Lukács, G., "La teoría schilleriana de la literatura moderna", en *Goethe y su época*. Tr. de Manuel Sacristán. Madrid: Grijalbo, 1968, p. 146.
71 I, ii, p. 369.
72 I, ii, p. 369.
73 Humboldt, W., *Los límites de la acción del Estado*, p. 15.
74 *Ibid.*, p. 7.

teseopress.com

> ¡Oh, mujer! ¡Qué tempestad de peligrosas ideas despiertas en mi pecho tranquilo! Me haces ver a la luz del día mis más íntimos pensamientos y aquello que yo me prohibía incluso pensar en silencio tú lo expresas audazmente y con lengua ligera. ¿Has meditado bien lo que me aconsejas? Es la discordia salvaje, el chocar de las armas lo que tú llamas a este pacífico valle.[75]

A través de la palabra, se articulan los vínculos que son la más acabada expresión de una actualidad política, aunque sea prematuro darle forma a un sistema. Así, la palabra de Gertrud presenta la noción de comunidad con una clave nueva, la voz de la mujer en la política, que ya no es de obediencia y leal vasallaje, sino de conciencia y reflexión.[76] Si bien "la guerra es una plaga furiosa y terrible [que] alcanza al rebaño y al pastor",[77] principio universal y resignado, para Gertrud una moral cristiana y una ética moderna se conjugan por medio de una restricción: "Hay que soportar lo que el Cielo nos envía; más la injusticia no la soporta ningún noble corazón".[78] La organización de la comunidad requiere entonces de la expansión del conflicto, solo así el drama puede precipitar su resolución, aunque Stauffacher impugne la reflexión de Gertrud por confiar "en sentimientos de humanidad", la acción impulsa la liberación y solo resta actuar: "Mira delante de ti, Werner, y no detrás de ti".[79] Y si, como considera el rico labrador, una mujer no puede morir peleando valientemente, por el contrario, para su esposa "una resolución extrema siempre es posible, incluso para el más débil"[80] si se trata de obtener la libertad.

---

75 I, ii, p. 372.

76 Para Humboldt, la formación de la subjetividad se funda en la interacción con otros y entre los sexos según "la medida de sus necesidades e inclinaciones, restringida solamente por los límites de su fuerza y de su derecho", Humboldt, W., *Los límites de la acción del Estado*, p. 20.

77 I, ii, p. 373.

78 *Ibid*.

79 *Ibid*.

80 *Ibid*.

Para Rudolf Malter (1991), la matriz kantiana ilustrada del pensamiento de Schiller permite concebir que el progreso lineal de la historia se ve interrumpido u obstruido por la recurrente caída en la barbarie del hombre; asimismo, estos "retrocesos o momentos de decadencia"[81] deben corregirse por su acción virtuosa, espontánea y creativa que tienda a su perfeccionamiento moral. Aunque se ha señalado que ese optimismo se ve fuertemente eclipsado con *Wallenstein*, donde el ciego azar revela el vacío y el caos más allá del drama, también es cierto que esa incertidumbre se había representado –tempranamente– en *Don Carlos*, una vez concluido el derramamiento de sangre, ideado mucho tiempo atrás por el inquisidor. Es clave entonces percibir la reaparición de una perspectiva emancipadora a través de la conciencia estética del espectador. La impugnación de la barbarie es una acción vinculada a los ideales ilustrados, pero también asimila concepciones comunitarias del Romanticismo que están en el escenario político y cultural.

En esta comunidad imaginada, una nación, el rol de la mujer se contrapone a un ideal doméstico y pasivo. Así como vimos que Gertrud inyecta ideas perturbadoras en las convicciones de Stauffacher, Hedwig también ve más allá que Tell y advierte el peligro inminente cuando este desea emprender la marcha a Altdorf e interpreta la trama política que amenaza a su esposo y, especialmente, a su hijo. La maternidad aparece dotada entonces de un signo político singular porque predomina sobre los mandatos del patriarcado.

La conformación de la comunidad es una reacción, por un lado, al simbólico emplazamiento de la fortaleza y, por otro, a la declinación del orden anterior. Si bien Attingshausen es referido como el noble "de alta estirpe"[82] al que Stauffacher quiere acudir, un hombre de "estatura

---

81 Malter, R., "Schiller como filósofo de la historia", en Schiller, F. *Escritos de filosofía de la historia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991, p. VIII.

82 I, ii, p. 374.

teseopress.com

elevada y majestuosa" (*didascalia*, 392) amante de su pueblo, es igualmente cierto que es un anciano apegado a las viejas tradiciones. La nobleza inicia, como propone Robert Jamison (1985), una marcha hacia su disolución y una urgente integración a la nueva comunidad en las ciudades. El rol de los trabajadores que levantan la prisión, "la tumba de la libertad",[83] como la llama Fürst, es poco menos que el de prisioneros sometidos a trabajo forzado; sus cuerpos alimentan, tal como lo hace notar el vigilante, el crecimiento de la construcción que servirá para alojar a los enemigos del gobernador. Frente a esta condición marginal de los trabajadores, hay que destacar una identidad aislada en su radicalidad moral. Wilhelm Tell, que no interfiere sobre la brutal explotación, afirma que "lo que los hombres levantaron, los hombres lo pueden derribar",[84] como si se tratara de una acción que lo excluye. La máxima "El que está aislado se salva"[85] no fundamenta la autoconservación, sino que es un principio frente a la violencia y el caos. Tell pretende que el régimen tradicional perdure en los ámbitos domésticos frente al terror político, y, cuando Stauffacher intenta persuadirlo de pasar de las palabras a la acción, el cazador responde "Por el momento, el único hecho es paciencia y silencio",[86] a lo que añade que, si cada uno vive "en su casa tranquilamente", se le concederá la paz.[87]

El cazador Wilhelm Tell se declara aislado; no se trata solo de su condición solitaria, sino que considera que de ese modo puede defender mejor su hogar y su familia. Reafirma su renuncia a cualquier debate o decisión con dos aserciones: "El hombre fuerte es más poderoso cuando está solo" y, seguidamente, "En el naufragio, uno se salva más fácilmente si está solo".[88] Dos máximas que delinean su talla heroica,

83 I, iii, p. 383.
84 I, iii, p. 377.
85 I, iii, p. 379.
86 I, iii, p. 378.
87 I, iii, p. 379.
88 I, iii, p. 379.

una vez cuando salve al gobernador empuñando el timón del barco que lo lleva a la prisión de Küssnacht, y otra vez cuando, en la soledad de una torrentera, lance la flecha que termine con la vida de Gessler. Ese aislamiento limita la libertad del héroe, puesto que no permite acceder a

> todas las posibles soluciones del problema, limitándose a preparar al hombre para que elija por sí mismo la que crea más adecuada; o mejor aún, en hacer que él mismo la *descubra* desde la correspondiente exposición de todos los obstáculos.[89]

Sin embargo, también consideramos que el aislamiento de Tell es necesario para que se consagre la conformación de la comunidad por medio de un nuevo mito, para dar respuesta a la pregunta de Ruodi sobre la llegada del salvador del país. El proceso de descomposición del régimen feudal se comprueba con la incapacidad del señorío para evitar la usurpación de los bienes de los confederados y con la presencia de conspiradores y espías, cuando no las partidas militares que incendian y asesinan. Melchtal, cuyo padre fue sometido a la tortura por los soldados de Landenberg, convoca a sus compatriotas a Rütli, pero excluye a los nobles: "¿Qué necesidad tenéis de los nobles? ¡Terminemos solos nuestra obra! ¡Ay! Si estuviésemos solos en el país, creo que sabríamos bien protegernos nosotros mismos".[90]

Creemos que Tell evoluciona de héroe solitario a héroe colectivo y que, en el final del drama, encarna la transformación de la comunidad en una confederación, lo que sugiere una transformación de los estamentos nobiliarios. Ulrich von Rudenz, el sobrino de Attingshausen, es, inicialmente, la contrafigura escénica de Tell: considera de bajo rango ser señor de aldeanos, su patria se volvió extraña para él, desprecia el trabajo cotidiano y la cultura local (se burla, por ejemplo, de la monotonía del Kühlrein), estima

---

89 Humboldt, W., *Los límites de la acción del Estado*, 1988, p. 25.
90 I, iv, p. 390.

teseopress.com

los lujos y las sedas e imagina "un mundo de proezas" más allá, al otro lado de las montañas.[91] La discusión del barón con su sobrino radicaliza en la cuestión de la legitimidad la distinción entre el orden feudal y el despotismo palaciego. Si bien Attingshausen reconoce que otros tiempos están llegando y que su época ya "reposa bajo tierra",[92] aún tiene fuerzas para impugnar el absolutismo[93] y para invocar un derecho natural:

> ¿Y he de esperar que, a la hora de mi último suspiro, tú no esperarás más que a ver cerrados mis ojos para correr ante el nuevo Tribunal de investiduras a recibir de Austria mis nobles bienes, que yo mismo he recibido libremente de Dios?[94]

En la extensa escena en la pradera de Rütli, Schiller expone los acuerdos necesarios para pasar de la palabra a la acción. La amenaza sobre las pequeñas repúblicas por el avance del Estado absolutista lleva a que los confederados se atribuyan la representación política. Dice Melchtal: "Si numéricamente no estamos todos, aquí está sin embargo el corazón de todo el pueblo; los mejores están presentes".[95] Al discutir la impronta revolucionaria del texto, Karl Guthke (2018) considera que la organización de la revuelta en Rütli se corresponde con un ideal de formación por encima de un proyecto revolucionario y que parte del orden estamental que regía, como dice el párroco Rösselmann, "en los períodos de tranquilidad". Esto es importante para entender el carácter transicional de la situación, pues "lo que hay de ilegal en la asamblea está excusado por la necesidad de

91 II, i, p. 396.
92 II, i, p. 400.
93 El pensamiento colonial de Rudenz sorprende por su transparencia y elocuencia: "En vano resistimos al rey: el mundo es suyo. ¿Queremos nosotros ser los únicos obstinados, inflexibles y tozudos, y romper la cadena de países que poderosamente ha tendido a nuestro alrededor?". II, i, p. 397.
94 II, i, p. 397.
95 II, ii, p. 408.

teseopress.com

los tiempos".[96] Asimismo, el proceso de organización de la comunidad conlleva acuerdos entre adversarios, Reding y Meier, y diferencias sobre la autonomía política que pretenden alcanzar y que son dejadas de lado para, en cambio, resolver la presidencia de la asamblea en el aldeano Itel Reding. En efecto, Schiller remite a los confederados al linaje cultural y social para que establezcan un acuerdo, y es el moderado Stauffacher quien aclara "Nosotros no formamos una nueva alianza, renovamos la antigua amistad que data del tiempo de nuestros antepasados", para luego, ante la falta de la carta de soberanía, remitirse extensamente al mito fundacional que está en la memoria colectiva, en las canciones y en los relatos que "cuentan los viejos pastores".[97] Schiller considera que el ideal de formación de la comunidad se expresa en la escena de Rütli, que simbólicamente concluye con los rayos del sol que se levantan sobre las montañas.[98] Creemos, junto con Villacañas Berlanga, que esta organización dirige la resistencia de la naturaleza, o del estado de naturaleza en el hombre, y que expresa valores que ciertamente se contraponen al proceso revolucionario francés. Sin embargo, no debería clausurarse la condición histórica de una representación de condición de "imposible histórico, de pasado sagrado, incapaz de implantarse en el presente de manera regulativa",[99] sino que este momento es una instancia de reconocimiento de los ideales comunitarios a partir de la cual es posible, como afirma Villacañas Berlanga, que "el movimiento que fuerza a los pueblos de Schweiz a la revolución se realiza mediante una *plena* integración popular".[100] Esta emancipación puede caracterizarse como una

96 II, ii, p. 408.
97 II, ii, p. 410.
98 Guthke considera el signo revolucionario del sol, pero también sugiere tener en cuenta el símbolo de lo eterno que consagra la unidad del pueblo.
99 Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia*. Madrid: Visor, 1993, p. 328.
100 *Ibid*., p. 329.

teseopress.com

deriva romántica en cuanto supone una reflexión sobre el pasado y una acción sobre el futuro, nostalgia sobre la vida cotidiana tradicional y ruptura de la tutela feudal.

En un sentido complementario con una nueva configuración social, en *Tell*, ya mencionamos que Schiller atribuye un rol decisivamente político a las mujeres, en particular a Gertrud y a Hedwig, que tienen una perspectiva general del conflicto, una por alentar a su marido a la lucha y la otra, por intentar proteger a Tell. El rol de la rica heredera Berta von Bruneck también participa de una transformación decisiva para la resolución del drama, porque primero denuncia a Rudenz y luego lo intima a cumplir con el "deber más hermoso", el de "ser defensor del inocente y proteger el derecho de los oprimidos".[101] El giro en la posición del joven enamorado es inmediata –lo estimula el amor por Berta–, y abraza la causa nacional a la vez que quiere ver en su –ahora– prometida ("corona de todas la mujeres",[102] la suma de la "encantadora actividad femenina")[103] belleza, fertilidad y hogar. No debe omitirse aquí que Berta proyecta, junto a la libertad de su pueblo, su propia liberación, si bien no de los lazos patriarcales, sí de un vínculo aún peor, el de ser llevada a la corte, donde le "reservan las cadenas de un matrimonio detestado".[104] Vemos entonces que las transformaciones sociales quedan comprendidas por la conformación de un nuevo estado y quedan definidas por lazos de reciprocidad y protección.

Los lazos, los vínculos fraternos que se establecen en la lucha por la emancipación son, como propone Humboldt, del orden del lenguaje, son lazos que se estimulan entre los oprimidos.[105] La transformación política de Rudenz y la

---

101 III, ii, p. 430.
102 III, ii, p. 433.
103 *Ibid.*
104 III, ii, p. 431.
105 *Cfr*. Humboldt, 1998: 27. De manera análoga, Humboldt define en diferentes etapas de su teoría romántica del lenguaje la dimensión creativa como una teoría del origen de esa facultad. Intervienen para la caracterización de

teseopress.com

prueba a la que el tirano Gessler somete a Tell llevan al drama a la mayor tensión, y ambas figuras confluyen en abierto desafío al gobernador por medio de la palabra, cuando hasta entonces Rudenz había negado todo vínculo con su identidad y Tell había hecho propia la premisa del silencio. Por este desafío y por el apresamiento de Tell, que confiesa que había guardado una flecha para darle muerte a Gessler, se impulsa la unión de nobles y de aldeanos, y se precipita la acción. La formación del espectador como ciudadano es el objetivo de este drama, en el que Schiller "define la libertad potencial de todo hombre de los países suizos por su naturaleza intacta y protegida".[106] Contrapone, al mismo tiempo, el proceso de liberación como divergente respecto de la Revolución francesa, propone no acentuar la ruptura radical de hombres y mujeres respecto de la naturaleza, sino propender a su síntesis, inevitable paso en la conformación química de la subjetividad moderna, ya que aquí, concluye Villacañas Berlanga, "Schiller, con la historia de lo que pudo ser la evolución burguesa, cierra un ciclo de la historia moderna y nos ofrece una nítida propuesta de autonsciencia del pasado que será masivamente usada en el Romanticismo político".[107]

esa actividad incesante las nociones de fuerza y de relación, tal como las pone en juego en su teoría política: "No hay en el lenguaje nada que esté aislado, cada uno de sus elementos se presenta únicamente como parte de una totalidad. De igual manera que resulta muy natural la hipótesis de un perfeccionamiento formativo de las lenguas, así también la invención de estas no pudo acaecer más que de un solo golpe. Solo por el lenguaje es hombre el hombre, más para inventarlo tenía ya que serlo" (Humboldt, W., *Escritos sobre el lenguaje*, pp. 44-45).

106 Villacañas Berlanga, J., *Tragedia y teodicea de la historia*, p. 330.

107 Ibid.

Conclusión: de la representación a la liberación política

En su teatro maduro, Schiller traza un diagnóstico de las necesidades reales de la sociedad contemporánea y pone a prueba la perspectiva utópica de una función educadora de la naturaleza, pero, ya sea que el conflicto sugiera dos formas de desenvolverse, como una interrogación sobre el dilema de la conciencia o como una hipótesis alternativa de la evolución burguesa, ya se trate de un ensimismamiento en la tragedia o en el drama político, es inevitable contrastar la irrelevancia del tiempo mientras Dios gobierna las acciones de Juana o la condición natural del tiempo de las tradiciones para la comunidad de Schwyz. Producto del nacimiento de la consciencia como afecto, como disposición, o como lazo, también se desarrolla una noción del tiempo de la historia como presente, como producto de las tensiones, del intercambio de fuerzas e intereses en términos de Humboldt. Ese descubrimiento es resultado de la acción heroica de Juana y de Tell y lleva impreso el conocimiento de que la naturaleza puede conformar una instancia de representación e incluso procurar por ese medio un proyecto de formación y de emancipación, pero también queda acuñada la condición irrecuperable de la naturaleza.

Hemos dicho que, en su último enfrentamiento por la libertad, se le presenta a Juana el abismo de la historia, y que resueltamente ofrece su cuerpo con la esperanza de que, al final del itinerario que inicia la comunidad, se le presentará el deslumbramiento de la verdad. Una vez más, nos remitimos a Guthke para destacar la función política de la dramaturgia de Schiller para interrogar la realidad presente. Prueba de esto es que el paso decisivo para la formación de la conciencia estética, como superación humana de la barbarie, se da cuando en *Wilhelm Tell* Attingshausen declara muerta la nobleza y se refiere a ese acontecimiento como un avance en la historia:

> Si el aldeano ha tenido el valor de tener tal confianza en su propia fuerza, en sus propios medios, y sin la ayuda de los nobles…, sí, entonces ya no tiene necesidad de nosotros, ya podemos descender consolados a la tumba…, y la grandeza de la Humanidad quiere conservarse con otras nuevas fuerzas.[108]

El monólogo reflexivo de Tell en la torrentera y a poco de ejecutar la acción definitiva del drama representa la superación del silencio, de su aislamiento y su nacimiento a la ciudadanía plena y al uso de la fuerza como interacción, como *religio*. Esa superación se logra por la plenitud de su conciencia y de su capacidad de decidir. Si bien el crimen no es ideado como parte de la acción soberana del pueblo, al pretender liberar a sus hijos del terror contribuye decisivamente con la campaña emancipadora:

> Tú me has hecho salir con terror de la paz en que vivía. La leche de las piadosas ideas tú me la has cambiado por el hirviente veneno del dragón. Tú me has acostumbrado a lo espantoso […]. El emperador te había enviado a estos países para hacer justicia, una severa justicia, porque está irritado; mas no para cometer con impune audacia todos los horrores que te dicten tus criminales deseos.[109]

Podemos concluir que, en el nuevo acuerdo bajo el que se organiza la comunidad soberana, Juana renuncia a la vida y Tell renuncia a la violencia, por lo que logran emanciparse y alcanzar una subjetividad real y una ciudadanía plena, una "ciudadanía del mundo". *La doncella de Orleans* y *Wilhelm Tell* representan la superación de la barbarie con la postulación de una nueva conciencia individual y colectiva.

---

[108] IV, ii, 466.
[109] IV, iii, pp. 472-473.

El salón, un oasis cultural para la emancipación femenina en el Romanticismo alemán

Catalina Elena Dobre

Al ser relacionado más con la literatura, el Romanticismo, desde un punto de vista de la filosofía, ha sido mucho tiempo descuidado, y quedó a la sombra de los grandes filósofos ilustrados. Aun así, es difícil ignorar lo que se llamó la "época de oro", una época que al parecer se extiende desde Hamann y Herder hasta Heine, el reflejo de la inteligencia alemana, representada por "Goethe, Lessing, Mendelssohn, Schiller, Novalis, Fichte, Herder, Kant, los hermanos Schlegel, los hermanos Humboldt, todos ellos escribiendo libros que cambiaron la historia intelectual de Europa".[1] A esta época se puede añadir la revolución musical de Beethoven, que se convierte en la portavoz de toda esta generación si recordamos solo la fuerza de la famosa "Novena"[2], considerada por Wagner la música perfecta, la obra de arte por excelencia.

Es verdad que fueron estas figuras masculinas los representantes del Romanticismo alemán, pero pocos saben que, en realidad, dentro de este movimiento revolucionario del pensamiento se destacaron algunas mujeres que lograron contribuir al desarrollo de la cultura alemana de final del siglo XVIII. Por ejemplo: ¿cuántos saben hoy que, tras una de las novelas más leídas de Goethe, y me refiero a

1 Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin*, New York: Syracuse University Press, 2005, p. 51.

2 Sinfonía no. 9 en Re menor, op. 125, que se conoce también como "Coral" e inspirada en el poema "Oda a la alegría" (*An die Fraude*) que Schiller escribió en 1785.

Las penas del joven Werther, se esconde el estilo de Sophie von LaRoche?; ¿cuántos saben que, antes de los hermanos Grimm, fue una mujer, en su nombre Benedikte Naubert, quien escribió cuentos?; ¿y quién sabe que tras las ideas del filósofo romántico Friedrich Schlegel está la inteligencia de dos mujeres, Dorothea Veit y Caroline Schlegel-Schelling?; ¿quién se imagina que el gran filósofo y teólogo Friedrich Schleiermacher fue inspirado en su pensamiento por mujeres como Henriette Herz o Rahel Levin Varnhagen?

A pesar de las restricciones, especialmente sociales, la decisión de algunas mujeres de entregar sus vidas a la búsqueda del ideal para ennoblecer el espíritu determinó a los intelectuales de la época –como el mismo Goethe, Schiller, Humboldt, Friedrich Schlegel, o Friedrich Schleiermacher– a contribuir, mediante sus escritos, a la defensa del valor de la inteligencia femenina y su importancia para la sociedad. Es decir, a pesar de vivir en una sociedad conservadora con relación al papel de la mujer y a sus atributos, los grandes hombres de aquella época entendieron el valor de lo femenino, resumido para ellos en el concepto de *Witz*, traducido como "inteligencia creativa femenina".

Sin entrar en muchos detalles, y aunque el proceso de "liberación" de la mujer empezó en Francia, hay que decir que tuvo un real efecto en otros lugares, como en Inglaterra y en Prusia. Así es como en los años 70 del siglo XVIII, Berlín comenzó a florecer y se volvió una ciudad de la cultura y la civilización bajo la influencia del rey Federico "el Grande" o el "Rey Ilustrado", como ha sido llamado. Siendo un admirador de la cultura francesa, el rey decidió hacer de esta ciudad el "Nuevo París", invirtiendo mucho dinero en música, arte y arquitectura, aunque su residencia se encontraba fuera de la capital, en Potsdam.

Antes de Berlín fue la ciudad de Weimar, llamada "El Pequeño Olimpo Intelectual"[3], la constelación que juntó a Goethe, Schiller y Herder, quienes crearon lo que se llamó "la época clásica de la literatura alemana" (el así llamado "clasicismo de Weimar"). A esta labor se añadió la participación de algunas mujeres, como Sophie von LaRoche o Johanna Schopenhauer, quienes contribuyeron a convertir esta ciudad en un oasis de literatura, de belleza y amistad.

Se sabe que, en el tiempo de Goethe, Weimar, Jena y Berlín eran las ciudades donde más se reflejaba la vivencia de la cultura, y se manifestaba un deseo unánime de construir una civilización cuya raíz debiera ser la "*Kultur*" (la cultura); una civilización que tenía la intención de fundamentarse en la cultivación personal del espíritu, cultivo que no debiera de ninguna manera quedar almacenado en la memoria de cada persona, sino verse reflejado en el modo de comportarse de cada ser humano. Bajo este programa de Weimar, la civilización debía ser el reflejo de una sociedad para la cual la memoria era el cúmulo de hábitos y tradiciones que se transmitían de un individuo a otro a través del ejemplo personal[4], marcando así tota la generación.

Entendemos que el valor de la "*Sociedad de Weimar*", como fue llamado el círculo alrededor de Goethe y Schiller, fue precisamente colocar las bases de este proyecto: partiendo de la raíz de la palabra "cultura" expresada por Cicerón como "*cultura animi*", elevándola al estado de ideal que cualquier ser humano debería perseguir: el de *humanidad* (*Humanität*). Por ejemplo, la idea de Schiller, expresada en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, consistía en que, para poder crear cultura (que no es erudición), el ser humano, primero, debe descubrir en sí mismo el hombre ideal que todos llevamos dentro, segundo, debe mantenerse

---

3 Molina, E., *La personalidad de Goethe y su ideal de perfeccionamiento*, Chile: Imprenta Universitaria, 1932, p. 8.

4 Bruford, W. H., *Culture and Society in Classical Weimar 1775-1806*, New York: Cambridge University Press, 1962, pp. 4-5.

teseopress.com

en armonía con este hombre ideal, y, tercero, debe desarrollar esta armonía, a través de sus capacidades espirituales, para formar un bello carácter. Schiller proponía, en este sentido, a la *Bildung*, entendida como una educación estética y no solo moral, ya que la creación del arte y la búsqueda de la belleza implican para él forzosamente la educación moral, educación que hace que el ser humano se ennoblezca espiritualmente.

Con orígenes en la teología pietista del siglo XVI, la *Bildung* fue retomada por Leibniz y por Jacob Böhme, hasta llegar el momento cuando Moses Mendelssohn retomó el concepto y lo relacionó con la *Aufklärung* (la Ilustración). Sin embargo, fue Herder quien identificó la *Bildung* con la filosofía, la que debería tener un papel transformador. Es decir, entendida como una antropología[5] y, a la vez, como una ética, la filosofía tenía el papel de ayudar al ser humano a formar las capacidades ya adquiridas[6] para desarrollar la "formación del carácter" (*Charakter-bildung*)[7], y así poder aportar a la sociedad. Para Herder y después para Goethe, Schiller, Schleiermacher, y todos los románticos, la filosofía y cultura eran términos idénticos, refiriendo a la formación que ofrece una armonía entre persona y cultura, individuo y sociedad, lo que crea así una nueva civilización cultivada.

No es de extrañar que en aquel tiempo en toda Alemania se difundiera la idea de crear una sociedad cultural en la cual los intelectuales pudieran estar juntos para desarrollar sus ideas y sus talentos. Atraído por este proyecto civilizador, el rey Federico II de Prusia entendió que el desarrollo de la cultura necesitaba ser sostenido por gente que tenía

---

5 Ideas expresadas en sus escritos más importantes como: *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad,* en cuatro tomos escritos entre 1784-1791, y *Cartas para la educación de la humanidad,* escritas entre 1793-1797.

6 Cfr., Arendt, H., "La aparición del principio alemán de *Bildung* de Hans Weil", en *Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura*, Madrid: Trotta, 2014, p. 199. Hannah Arendt menciona la división que hace Hans Weil en relación con la *Bildung*. Es decir: 1. Construcción de imagen; 2. Desarrollo de capacidades (pp. 199-200).

7 *Ibid*., p. 200.

posibilidades económicas. Es así como empezó a invertir en la ciudad de tal manera que Berlín no solo llegó rápidamente a tener un crecimiento económico muy avanzado. Con esta visión cosmopolita y queriendo desarrollar la ciudad, Federico el Grande hizo caso a la idea del gran filósofo y pensador judío Moses Mendelssohn, quien se propuso convencer a la comunidad judía de Berlín a invertir en el desarrollo de la cultura.

De esta manera, dada la influencia de Moses Mendelssohn, y tomando en cuenta el deseo de varios judíos de ser asimilados, Federico el Grande dio el permiso a las familias adineradas de judíos y de protestantes para abrir sus casas y crear una vida social. En este sentido, como afirma Deborah Hertz,

> dos décadas antes de que Henriette Herz y su esposo Markus Herz crearan su famoso salón en Berlín, algunas familias empezaron a abrir sus casas a diferentes invitados para ofrecer cenas. Es así como la casa de los padres de los hermanos Humboldt fue considerada en aquel entonces una *gastfreies,* es decir, una casa hospitalaria.[8]

El modelo venía de Francia, donde surgió por primera vez la idea de "salón" en el siglo XVII, con Catherine de Vivonne, marquesa de Rambouillet, quien se atrevió por primera vez a crear una comunidad en la cual se rompieran las barreras de las clases sociales.[9]

Siguiendo el modelo francés, entre 1760 y 1770, varias casas abrieron sus puertas. Cabe aclarar que en esta época no se usaba mucho el término "salón"[10], sino *Kreis* ("círculo"). Hubo varios círculos semejantes restringidos más al género masculino, antes del surgimiento del salón. Por ejemplo, en los años que estudió en el seminario, Friedrich

---

8 Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin,* p. 96.

9 Quenell, P., *Affairs of the Mind. The Salon in Europe and America from the 18th to the 20th Century*, Washington D. C.: New Republic Books, 1980, p. 9.

10 Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin,* p. 98.

teseopress.com

Schleiermacher creó un club de lectura, en el cual dialogaba, junto con otros jóvenes, sobre las obras de Kant o de Goethe.

La idea de salón fue introducida en el lenguaje y estilo de vida alemán apenas en el año 1780, cuando la familia judía Herz abrió su casa convirtiéndola en el primer y verdadero salón de Berlín al que frecuentaban desde el escultor Schadow, el filósofo Fichte, los hermanos Humboldt, Jean Paul, Tieck, Friedrich Gentz, Dorothea Veit, Rahel Levin, Karl Varnhagen y Friedrich Schleiermacher, entre otros. Sin decir que la gran amistad entre Friedrich Schleiermacher y Friedrich Schlegel surgió precisamente del encuentro en este salón, para más tarde crear entre los dos la revista de la escuela romántica *Das Athenäum.*

Como los más famosos representantes de la escuela romántica pisaban su casa, Henriette Herz se volvió una seguidora y lectora de los románticos. Aunque su esposo no compartía mucho el gusto por el Romanticismo o por la lectura de Goethe, decidieron dividir su casa en dos salones, de tal manera que, en una parte de la casa, Marcus Herz tenía su círculo de científicos, mientras que, en la otra parte, Henriette era la anfitriona de un grupo de lectura que más tarde se llamaría la "*Liga de la Virtud*" (*Tugendbund*).

Unidos por compartir diálogos sobre literatura, filosofía y arte, la intención de los miembros de la Liga de la Virtud era compartir la amistad y las ideas y apoyarse mutuamente. Henriette, famosa en aquella época tanto por su belleza como por su bondad y calidez, fue la mujer líder de este círculo en el cual se leía en voz alta en especial Shakespeare, Racine, Cervantes, Schiller o Goethe; se llevaba a cabo la labor de traducción y se estudiaba latín y griego. Debido a la fama que empezaba a tener el salón de los Herz, al ser visitado por muchos intelectuales, Berlín fue la ciudad con el mayor número de intelectuales, todos presentes en los salones.

Es interesante que, si en un inicio estos espacios públicos eran atendidos por hombres, con la aparición de los salones, fueron las mujeres quienes tomaron las riendas de estos establecimientos, de tal manera que, entre 1780 y 1806, la ciudad de Berlín cobró vida debido a Henriette Herz, Dorothea Veit (la hija de Moses Mendelssohn), Rahel Levin Varnhagen, Sara Levy, entre otras. La mayoría eran mujeres judías, cultas y sofisticadas, que se atrevieron a romper los muros de la tradición del *ghetto*, teniendo el deseo de emanciparse y de romper con las limitaciones de su propia religión o clase social y, a la vez, construir una fuerza cultural alrededor de una comunidad de amor y amistad. Estaban unidas bajo el mismo objetivo: hacer algo por ellas mismas y salir de la vieja mentalidad de que las mujeres deberían estar dedicadas a la casa y a la familia, y los hombres, dedicados a la vida social.

También es importante mencionar que la creación de un salón no era algo fácil; se invertía, en primer lugar, dinero y tiempo, en el sentido de que las mujeres que tomaban estas responsabilidades, las anfitrionas, fuera de ser mujeres educadas, tenían que organizar todo: hacer las invitaciones, enviarlas, planear el número de personas, el menú y ejercitarse en el arte de la conversación.[11]

Bajo el modelo francés, estos salones formaban una pequeña sociedad mixta que juntaba gente de clases sociales diferentes, de religión judía o cristiana. Llegaron así a ser constituidos por tres grupos: los miembros de la aristocracia, intelectuales burgueses y mujeres que eran las *salonières*[12] *(Salongünderin).*

María José Guerra Palmero afirma que, "a falta de espacio propio, de habitación propia, el salón promovía el espacio común, creando un mundo de intercambios y

11 Cfr., Psujek J. L., *The Intersection of Gender, Religion and Culture in 19th Century Germanic Salons*, MA Thesis, 2010, pp. 2-3.

12 Cfr., Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin*, New York: Syracuse University Press, 2005, p. 32.

teseopress.com

relaciones centrado en el cultivo de la conversación y de la asimilación".[13] No comparto en totalidad esta idea, aunque es verdad que el sentido de las mujeres que querían cultivarse giraba en torno a los salones, pero la causa de crear estos salones no se debía al deseo desesperado de ser asimiladas, como considera Hannah Arendt al afirmar que "en los salones los hombres jugaban un papel secundario […]. En aquellos tiempos las mujeres eran los agentes para la asimilación social".[14]

Aunque querían rebelarse contra los límites del judaísmo, las mujeres de estos salones no limitaban su presencia solo a ser "agentes para la asimilación social", sino que tenían la necesidad de crear una comunidad donde se buscaba un interés común: la educación, porque encontraban su lugar dentro de un ámbito social superficial y apegado a seguir una moral cuestionable. De aquí la apertura y la ruptura, a veces total, con las leyes de la comunidad y de la religión judaica.

Es momento de decir que las mujeres judías fueron criticadas con el paso del tiempo, en especial por historiadores judíos, con relación al deseo de estas de abandonar el judaísmo y convertirse al cristianismo (protestantismo o catolicismo), por lo que fueron etiquetadas como "modelos problemáticos", pues eran demasiado libertinas.[15]

La idea de salón tampoco fue bien vista, ya que se consideraba como la causa principal que determinó la rebeldía de estas mujeres. Desde mi punto de vista, estas críticas son superficiales porque ignoran la importancia de la implicación de estas mujeres para el desarrollo del

---

13 Guerra Palermo, M. J., "Hannah Arendt sobre Rahel Varnhagen. A propósito de marginaciones existenciales" en *Boletín Millares Carlo*, no 28, UNED, Las Palmas Gran Canaria, 2009, p. 277.

14 Arendt, H., *Rahel Varngahen: The Life of a Jewess,* USA: The Johns Hokins University Press, 2000, p. 108.

15 Cfr., Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin*, New-York: Syracuse University Press, 2005, pp. 9-10.

pensamiento, sin mencionar que la creación de los salones fue un acontecimiento sumamente necesario para la cultura alemana y refleja un movimiento vanguardista.

Aunque al inicio la idea de "salón" fue escandalosa ya que los más conservadores no podían admitir esta mezcla de personas proveniente de clases sociales distintas, con el tiempo el salón se transformó en un espacio fascinante, en un "oasis" cultural, que llamaba la atención a muchos y los hacían desear ser parte de esta élite creadora de ideas innovadoras. La misma Hannah Arendt afirmaba que

> el encanto de estos salones residía en que nada importaba realmente fuera de la personalidad y la singularidad de carácter, talento y expresión. Tal singularidad, que por sí misma hacía posible una comunicación casi ilimitada, no podía ser reemplazada ni por el rango, ni por el dinero, ni por el éxito, ni por la fama literaria[16].

Por primera vez, diferentes y auténticas personalidades, sin importar su título nobiliario (cristianos y judíos, príncipes, nobles, intelectuales, hombres y mujeres, funcionarios civiles, actores, poetas, literatas, filósofos y artistas), estaban unidos por intereses comunes bajo el mismo techo. El salón se volvió así un espacio en el cual no solo se conversaba sobre temas culturales, sino que también se manifestaba una alegría de la conversación, por lo que se creaban amistades para toda la vida. En este sentido, Seyla Benhabib afirma:

16 Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 134.

teseopress.com

> Los salones eran estructuras amorfas sin reglas establecidas de entrada o de salida para los que eran amigos más íntimos; de hecho, el salón era un signo de buena educación para fomentar y permitir la formación de la intimidad entre los miembros del mismo.[17]

El modelo, como hemos mencionado, venía de París, pero, mientras en "la Ciudad de las Luces" estos salones eran mucho más faustuosos dado que eran también un lugar para las fiestas políticas, en Berlín los salones eran más sencillos y no tenían, al principio, ninguna implicación política. Fuera de ser lugares de encuentros, de diálogo, de creación y de un modo de "divertirse", los salones tenían la función de romper las barreras rígidas entre las clases sociales.[18] Deborah Hertz se pregunta si estos podrían ser vistos como una institución y afirma:

> La palabra *salón* comenzó a utilizarse para describir una habitación pública que aparece en los hogares ricos europeos entre los siglos XVI y XVIII, llamada "gran sala" y que había sido el centro de la vida familiar medieval. La gran sala ahora se llama el *salón,* decorado como un espacio público donde se toca el piano, se sirven aperitivos y donde los invitados son recibidos. Un segundo significado del *salón* refiere a un tipo especial de evento social que tiene lugar en estas salas de recepción. En este segundo sentido los salones representaban una reunión social organizada por la anfitriona de la casa, quien medie los discursos intelectuales reflejaba el modo de socializar del salón.[19]

---

17 Benhabib, S., "The Pariah and her Shadow. Hannah Arendt´s Biography of Rahel Varnhagen" en *Political Theory,* vol. 23, no. 1, Sage Publication, 1995, p. 18.

18 Cfr., Tewarson, T. H., *Rahel Varnhagen. The Life and Work of a German Jewish Intellectual,* Lincoln- London: University of Nabraska Press, 1998, p. 34.

19 Cfr., Hertz, D., *Jewish High Society in Old Regime Berlin*, New-York: Syracuse University Press, 2005, p. 14.

Al final del siglo XVIII e inicio del XIX, estos salones no solo estaban presentes en París y Berlín, sino que estuvieron presentes en otras ciudades, como en Jena (el famoso *Círculo de Jena*), en Weimar, en Viena, así como en Londres, donde en la estructura del salón no eran aceptados hombres.[20]

Estos salones representaron una manifestación de la vanguardia intelectual dentro de la cultura europea. Fue allí, en estos salones, donde se daba el tono para ideas novedosas, en el ámbito filosófico, literario, político y social, por un lado, pero, por otro, estos salones "representaban para las mujeres un lugar donde podían combinar su vida privada con la vida pública".[21] Era para la mujer un tipo de poder social, ya que dentro de estos salones eran "iguales" desde un punto de vista intelectual a los hombres; eran sus pares.

La tarea de transformación interior, de formación del carácter y de embellecer el espíritu era, para estas mujeres, el único camino hacia la realización de sí mismas como personas, como individuos. La sociedad (en especial la familia) las quería preparadas solo para ser esposas y cuidar la vida doméstica, mientras que los salones las ayudaron a atreverse a ser ellas mismas. Es por eso por lo que entre las mujeres de aquella época se forjaron vínculos de amistad muy fuertes, amistad iniciada muchas veces en los encuentros de estos salones y continuada mediante el intercambio de cartas. Así se explica cómo, alrededor de 1800, hubo una explosión de mujeres cultas, toda una generación que determinó un cambio en la mentalidad de la época.

En Berlín los salones más famosos fueron el ya mencionado salón de Henriette Herz, los dos salones de Rahel Levin Varnhagen (el primero fue abierto de 1796 a 1806, hasta que las tropas francesas ocuparon Berlín, y el segundo fue abierto de 1819 a 1832), y el de Bettina von Arnim,

---

20 *Ibid*., p. 16.

21 Friedrichsmeyer, S., "Caroline Schlegel-Schelling: A Good Woman and no Heroine", en *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800,* Edited by Katherine R. Goodman and Edith Waldstein, USA: State University of New York Press, 1992, p. 127.

teseopress.com

abierto de 1833 a 1845[22], aproximadamente. Como bien afirma Ellen Key, "cuando los hombres de aquella época hablan de las mujeres quienes, en Berlín, ejercitaron una rica influencia en la vida intelectual, siempre hay alguien a quien ellos atribuyen no solo una función de mediación, sino una fuente de inspiración".[23]

Si nos adentramos un poco en el impacto que tuvieron estos salones en los intelectuales de la época, habría que señalar el inicio de todo un desarrollo de ideas filosóficas sobre el debate en torno a la así llamada "cuestión femenina". Por ejemplo, el filósofo y teólogo Friedrich Schleiermacher, a partir del contacto que tuvo con varias comunidades de mujeres, y en especial con los salones, elevó el tema de lo femenino a nivel filosófico, logrando una profunda comprensión. Como testimonio de su aprecio por la mujer, hay una carta dirigida a su hermana Charlotte de agosto de 1798:

> Es muy natural que los jóvenes académicos y la élite de moda visiten frecuentemente las grandes casas judías locales, ya que son, desde lejos, las familias burguesas más ricas de la zona y son prácticamente las únicas que tienen sus casas abiertas. Debido a sus extensas conexiones en todos los países, uno se encuentra en sus hogares con visitantes de todas partes. Por lo tanto, él quiere ver la buena sociedad manifestándose de manera realmente libre, puede pedir permiso para ser introducido en tales casas. La persona con un talento natural –en especial el talento para socializar–, será considerada y seguramente pasará un buen tiempo en estas casas, porque las mujeres judías (los hombres se apresuran a hacer negocios

22 Goodman, R. K. – Waldstein, E., "Introduction", *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800,* Edited by Katherine R. Goodman and Edith Waldstein, USA: State University of New York Press, 1992, p. 20.

23 Key, E., *Rahel Varngahen. A portrait*, New-York-London: G.P. Putman´s Sons, 1913, p. 212.

> a una edad muy temprana) son muy cultivadas, saben hablar sobre cualquier tema, y suelen poseer una u otra de las bellas artes a un alto nivel[24].

Entendemos que, en el caso de Schleiermacher, hubo un gran interés por acercarse a comprender la naturaleza femenina y por defender su inteligencia y sus derechos a la educación.

Como no tenían acceso a la educación universitaria, las mujeres no se contentaron solo con la educación recibida por sus tutores y eligieron entregarse ellas mismas a un proceso formativo que implicaba la responsabilidad de modelar su personalidad, de manera que lograron así contribuir al desarrollo de la cultura, inspiradas, en especial, por las lecturas de Goethe, Schiller, Herder y apoyadas por los hombres, por sus esposos o por los intelectuales de los círculos que frecuentaban. Es el caso de Dorothea Schlegel, apoyada por Friedrich Schlegel; de Caroline Schlegel, apoyada por Friedrich Schlegel y luego por Schelling; de Johanna Schopenhauer, apoyada por Goethe mismo, de Henriette Herz, apoyada por su mejor amigo Friedrich Schleiermacher; y de Rahel Levin Varnhagen, apoyada tanto por su esposo, Karl Varnhagen, como por su amigo Friedrich Schleiermacher.

Madame de Staël, al visitar la ciudad de Berlín en el año 1804, tras la invitación del barón Von Brinkman, quedó totalmente impresionada por la inteligencia de estas mujeres alemanas, en especial la de Rahel Varnhagen, y a la vez se le hacía difícil entender por qué estas mujeres no querían ser figuras públicas, en el sentido de volverse escritoras para un público más amplio. La inquietud que manifestaba Madame de Staël se justifica considerando que, para aquel entonces, en París las mujeres eran mucho más emancipadas y mucho más presentes en la vida pública. En

---

24 (KGA V/2: 496) Richardson, R. D., *The Role of Women in the Life and Thought of the Early Schleiermacher (1768-1806),* USA: The Edwin Mellen Press, 1991, p. 53.

Alemania, en cambio, la presencia de la mujer en el ámbito público era mucho más discreta y muy pocas se atrevían a publicar sus escritos.

Entre ellas se destacaba Dorothea Veit Schlegel, quien publicó, en el año 1801, bajo su nombre la novela *Florentin*, escrita para expresar claramente su creencia; es decir, que la mujer tiene un don especial para demostrar el amor mediante el sacrificio, por lo que debe atreverse a desarrollar su propia individualidad y tener su propia voz. La novela, inspirada en el *Wilhelm Meister* de Goethe, tiene un carácter autobiográfico que expresa el deseo de Dorothea de tener una voz y dar a conocer sus capacidades intelectuales y expresar su capacidad de amar a un hombre, de manera que creó así una nueva tipología: "la mujer artista", como afirma Clowes James. Siendo una mujer de grandes dotes intelectuales, Dorothea dedicó su talento de escritura para contribuir a la afirmación de su esposo. Hoy en día ya se sabe que muchas de las traducciones que aparecen bajo el nombre de Friedrich Schlegel fueron hechas por Dorothea Schlegel. Con este ejemplo, quiero enfatizar esta "discreción" en relación con la escritura que manifestaban las mujeres de aquella época, publicando bajo seudónimos o a veces de manera anónima y, muy raras veces, con sus nombres.

Esto se debe también al hecho de que, a diferencia de la época anterior, las mujeres de este momento se dedicaron más a cartas que a novelas. Como afirma George Brandes, la influencia que ejercitaron en la literatura fue directa y, por lo mismo, considera que estas mujeres representaron un papel decisivo porque, siendo "autoras" de cartas, se tiene la certeza de que la vida real está plasmada con fidelidad en este tipo de escritos. Afirma: "Una carta de una mujer inteligente nos dice más sobre la vida diaria y más sobre emociones reales que un discurso político o

una tragedia".[25] Cuando Brandes habla de estas mujeres, se refiere en especial a las de la así llamada "Joven Alemania" (1810-1838), una época caracterizada por una relación más estrecha entre literatura y política, por un lado, y, por otro, una época de suma importancia para poder comprender el desarrollo intelectual de las mujeres de aquel momento, en especial de Rahel Varnhagen.[26] Para Brandes, Rahel Varnhagen von Ense es, desde lejos y tras todas las comparaciones, la mujer más importante[27], pues despertó el interés de todos los intelectuales de la época.

Muchas de estas mujeres no estudiaron en escuelas ya que, en aquel momento, no eran aceptadas en las universidades, sino que heredaron la enseñanza de sus padres o tutores privados y tuvieron como modelos a los intelectuales de la Ilustración. No entraré muy a fondo en esta problemática, pero el tema de la educación de las mujeres hacia finales de siglo XVIII en Alemania representa un debate pues la mentalidad de la época, fundamentada en las ideas de Rousseau y Kant, era un verdadero obstáculo para el acceso de las mujeres a la educación o a la esfera pública. Es verdad que el estatus de la mujer en relación con la educación empezó a mejorar alrededor de la mitad del siglo XVIII, pues antes se consideraba que el hombre debía ser fuerte y activo mientras que la mujer debía ser pasiva y débil, así como Rousseau había mencionado en su famoso escrito *Émile;* en otras palabras, la educación de la mujer debía ser limitada a satisfacer las necesidades del esposo. A esto se añaden las reflexiones de Kant, lector y continuador de las ideas de Rousseau, quien dedicó al análisis de los atributos masculinos y femeninos buenas páginas de sus escritos, limitando las posibilidades de la mujer solo a su belleza, como ornato necesario y suficiente; si se trataba de

---

25 Brandes, G., "Young Germany" en *Main Currents in Nineteenth Century Literature,* trad. Mary Morison, Vol. 6, London: Ed. William Heinemann, 1905 (formato IBook, pos. 672).

26 *Ibid*., pos. 672.

27 *Ibid*., pos. 674.

educación, Kant consideraba que era inútil para la mujer, ya que esta era incapaz de profunda reflexión.[28] En consecuencia, la educación de la mujer tenía muchas limitaciones; eran educadas en casa hasta alcanzar la adolescencia, para después empezar a ser preparadas para aprender lo necesario para el matrimonio. Poco a poco, con el aporte de otros filósofos, como Theodor von Hippel, y los románticos, más revolucionarios en este sentido, las mujeres de cierta clase social empezaron a educarse mediante la lectura y la escritura de cartas, que ofrecían la apertura a la vida social, pasando así del ámbito privado al ámbito público.

En cuanto a la lectura, como describe Safranski en su escrito *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, es el momento en el que se leía y se escribía como jamás anteriormente; para hacernos una idea, el número de autores literarios creció de 3.000 en 1760 a 10.000 en 1880[29]. Seguramente, a toda esta irrupción apasionada por la lectura contribuyó también el corriente literario *Sturm und Drang*, que, alrededor de los años 70 del siglo XVIII, estuvo muy de moda, y cuyos representantes (Klinger, Hamann, Christoph Kaufmann o Goethe) difundieron esta idea de la necesidad de lectura para que cada individuo fuera capaz de transformarse a sí mismo en un "Stürmer und Dränger".[30]

Se trata de una generación apasionada por la lectura y por la escritura; es decir, una entera generación preocupada por el hecho de que la cultura se volviera una forma de vida. Safranski habla inclusive de un tipo de "epidemia" de lectura que se estaba expandiendo por todos los círculos y salones. Parece que en un periódico del año 1782 se mencionaba en relación con esta efervescencia literaria: "Cultos

---

28 Cfr., Richardson, R. D., *The Role of Women in the Life and Thought of the Early Schleiermacher (1768-1806)*, USA: The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 4-15.

29 Cfr., Safranski, R., *El romanticismo. Una odisea del espíritu alemán,* Madrid: Ed. Tusquetes, 2009, p. 51.

30 Cfr., Burello, M. G.- Rearte J. L., "Estudio preliminar" a Klinger F. M., *Sturm und Drang. Un drama*, Buenos Aires: Ed. Prometeo, 2011, p. 19.

e incultos, artesanos, hombres de negocios, viejos y jóvenes, hombres y mujeres buscan llenar una parte de su tiempo leyendo […]. Todos quieren leer".[31]

Se intercambiaban libros, se discutían lecturas, así como que se escribían y se publicaban muchos libros. Los grandes escritores de la época empezaron a vivir la presión de satisfacer las exigencias de sus lectores. Es el momento cuando Schiller escribió con mucha velocidad su novela *El visionario*, Schlegel, su novela *Lucinde,* Goethe, entre muchas otras cosas, *Las penas del joven Werther*, novela convertida rápidamente en *best-seller*. Además de novelas, se escribió mucha poesía, de la mano de los famosos románticos como Jean Paul, Tieck, Novalis.

Durante todo este proceso explosivo de la literatura y de lectores, las mujeres abandonaron la lectura de la Biblia y se entregaron a la lectura de novelas y poesía, de tal modo que la lectura se volvió parte fundamental de sus actividades y de su formación, una fuente para aprender valores, una fuente para el crecimiento espiritual y una fuente que les aseguró un cierto grado de independencia. Por ejemplo, Henriette Herz, en sus *Memorias*, se describía a sí misma como "una lectora compulsiva".[32]

Si al inicio se trató de lecturas más leves (tipo novelas de amor), con el tiempo el gusto de estas mujeres empezó a refinarse, y se volvieron lectoras de literatura más compleja, de literatura científica y de literatura filosófica. La elevación de gustos por lectura más profunda determinó, como mencionaba, el abandono de la literatura religiosa y el interés más acentuado por la literatura secular, proceso traducido en el abandono de la tradición. No extraña, por lo tanto, encontrar en las cartas de estas mujeres, o en sus diarios,

---

31 *Ibid*., p. 19.

32 Cfr., Naimark, N., "Reading and modernization: the Experience of Jewish Women in Berlin 1800", *Nashim: Journal of Jewsih Women´s Studies and Gender Issue*, no. 15, USA: Indiana University Press, 2008 p. 61.

teseopress.com

referencias a nombres de grandes literatos, como Homero, Plutarco, Shakespeare, Goethe y Schiller, y de filósofos, en especial Kant y Rousseau.

Todo esto refleja el hecho de que la lectura se volvió una actividad seria en la cual empezaron a invertir tiempo y esfuerzo para comprender y para tener una presencia en la sociedad[33], ya que, en aquel momento, la lectura era una condición para poder acceder a los salones e integrarse en la sociedad. Fue mediante la lectura que estas mujeres se volvieron capaces de expresar sus ideas, de desarrollar un pensamiento crítico, de lograr una profunda conversación, implicándose a veces en complejos debates sobre la literatura, filosofía o política. Y también fue de esta manera como lograron ser reconocidas en los salones.

Hay que especificar que aun así no se trató de un fenómeno general o común, ya que, aunque fueron las creadoras de los salones más importantes, "la participación de las mujeres en la *alta cultura* era todavía limitada"[34]; es decir, no todas tenían la suerte de tener acceso a la lectura de obras representativas de la cultura europea. En este sentido, Ellen Key, en su escrito *Rahel Varnhagen. A Portrait*, afirma que estas mujeres en particular mostraron un interés intelectual y una pasión por la idea de *Bildung*, logrando así la transformación de su propio destino[35] mediante la lectura y la escritura de cartas.

La práctica de escribir cartas no es algo que surge al fin del siglo XVIII, sino que existe una tradición en este sentido; pero, si pensamos en un antecedente "femenino", será el ejemplo de las cartas de Madame Sévigné (1626-1696). Lo que brindaban estas cartas era para las mujeres una forma de libertad para expresar sus ideales y sus inquietudes sobre

---

33 Ibid., p. 61.

34 Goodman, R. K.- Waldstein, E., "Introduction", *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800,* Edited by Katherine R. Goodman and Edith Waldstein, USA: State University of New York Press, 1992, p. 22.

35 Cfr., Key, E., *Rahel Varnhagen. A Portrait*, New-York-London: G.P. Putman´s Sons, 1913, pp. 8-9.

la vida diaria. Debido a esto, por mucho tiempo, las cartas de estas mujeres fueron consideradas meros documentos históricos o una mera representación de un estilo literario sin considerar que plasmaban sus vidas en las cartas, una experiencia subjetiva de sus propias vivencias. Las cartas de las mujeres estaban caracterizadas por un estilo libre, espontáneo y emocional en comparación con las cartas de los hombres de la misma época, que eran más cuidadosas y más oficiales. El autor o autora de una carta sabía que esta era leída no solo por la persona a la que se dirigía, sino que, a veces, era leída en voz alta a todos los miembros de la familia o amigos, por lo cual muy pocas veces eran privadas.[36]

El desarrollo de este estilo epistolario en aquel momento se debió en parte a un hecho peculiar que tuvo que ver con la idea de educación. Esto fue así porque, mediante el género epistolar, se podía transmitir todo tipo de vivencias, de sentimientos, de tal manera que las cartas se volvieron los testigos de verdaderos escenarios dramáticos donde el amor, el sufrimiento y la ilusión constituyeron los "personajes principales" de estas. A través de estas cartas, las mujeres se apoyaban y se aconsejaban recíprocamente. Las cartas eran como espejos en los cuales reflejaban su vida interior, la verdad oculta de sus existencias, representando, a la vez, una forma sutil y delicada de crear un lanzo entre sus vidas privadas y la esfera pública, ya que, como a veces no tenían la posibilidad de decir en público sus ideas, las cartas les ofrecían esta posibilidad. Es de entender que la vida de la mayoría de estas mujeres no era fácil: debían ser esposas, madres, cuidar el hogar y brindar armonía a sus esposos, y la única manera de mantener su espíritu vivo y activo era a través de estas cartas, lo cual se convirtió en un estilo peculiar creado por ellas que fue luego imitado por los grandes escritores de la época y se volvió un estilo característico de la *Bildung*. Este núcleo creado alrededor de

36 Tewarson, T. H., *Rahel Levin Varnhagen. The Life and Work of a German Jewish Intellectual,* Lincold-London: University of Nebrasla Press, 1998, p. 46.

teseopress.com

un estilo peculiar de escritura, mediante la cual las mujeres buscaban comprender sus vidas, alcanzar sus sueños y expresar sus ideales, dio lugar a una comunidad que fue decisiva para la vida cultural de aquella época.

Casi nunca se considera la aportación de las mujeres escritoras de esta época en relación con la *Bildung,* ya que la mayoría se limita a relacionarlo con la literatura masculina, en especial con Herder, Goethe (el creador del *Bildungsromanne*) y Schiller, en la línea transmitida por J. J. Rousseau. Pero fueron las mujeres quienes contribuyeron, mediante la escritura y los salones, al desarrollo de este tipo peculiar de formación. A pesar de ser una presencia minoritaria, el papel de estas mujeres en el desarrollo de la alta cultura no puede ser ignorado.

No hay que imaginarse que, como no tenían nada que hacer, abrieron sus casas para no aburrirse. Al contrario, sin entrar en muchos detalles históricos o analizar la situación política de aquel momento, vale la pena mencionar que no fue un momento fácil. Fue la época cuando Napoleón invadió Prusia y dejó atrás un sentimiento de decepción y confusión. En Napoleón ya no había ningún rastro de los ideales de la Revolución francesa expresados en tres grandes palabras: libertad, fraternidad, igualdad. Se había coronado como el emperador, el tirano absoluto, y la libertad era para él una palabra ajena. No extraña que muchos que lo admiraban quedaran sumamente decepcionados, como Beethoven, que destrozó toda una obra musical pensada para el "emperador" Napoleón. La guerra con Prusia dejó un sentimiento desolador, y debido a la confusión, muchas personas educadas pero decepcionadas abandonaron sus reflexiones en cuanto a la política y se refugiaron en la literatura y el intercambio de ideas.

Una cosa era segura: la forma de enfrentar los cambios se debió al cultivo del carácter y a la formación de la individualidad. Es la época cuando, a pesar de que los franceses celebraban la victoria, Fichte se atrevió pronunciar su

Discurso para la nación alemana en la Universidad de Halle, determinando así las protestas de los estudiantes contra Napoleón.

Fue precisamente en este contexto que los salones se volvieron famosos, ya que los miembros debían entregarse a la edificación moral e intelectual. Entendemos así que los salones tuvieron un papel importante en la formación moral y del carácter de la persona, en la formación intelectual y en la formación estética. En relación con este ímpetu común, Friedrich Schleiermacher estaba convencido de que "la cultivación del carácter, el perfeccionamiento de la vivencia diaria, deviene no solo un deber moral sino también una delicia estética"[37], ya que el verdadero carácter se revela en la sensibilidad que tiene también para la creación artística.

El salón de Henriette Herz cerró sus puertas en 1803, con la muerte del esposo, Marcus Herz. Para esta época, el salón de Rahel se hacía más y más famoso. Reconocida por sus contemporáneos como una mujer peculiar debido a su inteligencia y a su fuerte personalidad, Rahel fue capaz de seguir con la labor de crear una comunidad, ayudando así al desarrollo de un diálogo activo con el mundo en el que vivía; la labor de Rahel inspiró a la más joven Bettina von Arnim, quien continuó la tradición de salón hasta mediados de los años 40 del siglo XIX.

A pesar de su labor, estas mujeres que se atrevieron a abrir las puertas de sus casas fueron criticadas varias veces por otras contemporáneas muy conservadoras, como Helene Unger o Caroline de la Motte Fouque, esta última rechazando la idea de la exposición pública de las mujeres, y la primera, criticando el hecho de que en los salones se daban ciertos *affairs,* hecho que resultaba escandaloso. Estas posturas críticas, sin embargo, no tuvieron mucha fuerza y,

37 *Ibid*., p. 36.

teseopress.com

por lo general, tanto Henriette Herz como Dorothea Veit o Rahel Levin Varnhagen recibieron mucho más aprecio por parte de sus contemporáneos que críticas.

El reconocimiento de la aportación de estas mujeres al desarrollo de la cultura es bastante reciente, ya que el valor de su escritura fue ignorado por casi 200 años. Desde la mitad del siglo XX, se trató de reunir en varios tipos de antologías algunas de sus aportaciones, pero, por lo general, su pensamiento fue olvidado o intencionadamente ignorado. Lorely French sostiene que esta ignorancia intencionada se debe al modo arbitrario con el cual estas cartas fueron clasificadas en el curso del tiempo. La mayoría de los editores de antologías las clasificaron como "cartas de amor", publicadas solo en la medida en que resaltaba la vida de algún pensador famoso[38]. Por reflejar la vida privada de las mujeres, sus sentimientos y, por ende, en ocasiones su vida doméstica, estas cartas fueron consideradas sin relevancia alguna. Fue el caso, por ejemplo, de las cartas entre Dorothea Veit y Friedrich Schlegel, que, consideradas por un editor como demasiado triviales por hablar de la vida privada de uno o de otro, fueron excluidas de una antología, cosa que representa, hasta la fecha, un grave error, ya que esta vida "privada", sus vivencias diarias, sus sentimientos son importantes para reconstruir su modo de pensar. Este afán de "limpiar" a los grandes autores –como, por ejemplo, al mencionado Friedrich Schlegel– de los acontecimientos de sus vidas privadas no tiene sentido, ya que muchas veces, en las reflexiones en relación con estas vivencias privadas, se encuentran las raíces de su propia creación. Lorely French afirma que los pasajes en los cuales las mujeres describieron su vida doméstica o sus problemas personales pueden representar un importante testimonio que refleja la relación entre la creatividad de estas mujeres y sus vidas.[39]

---

38 Cfr., French L., *German Women as Letter Writers: 1750-1850*, London: Associated University Press, 1996, p. 29.

39 Ibíd., p. 30.

Pero lo más interesante es este prejuicio de ver en las cartas de todas estas mujeres nada más que "cartas de amor", cuando la mayoría son cartas que reflejan la profunda inteligencia reflejada en ideas innovadoras que no solo contribuyeron a la cultura de aquella época, sino que lograron trascender los tiempos. Solo si pensamos en las cartas de Caroline Schlegel-Schelling o en las cartas de Rahel Varnhagen, encontramos varios fundamentos para sostener esta última afirmación.

Lorely French afirmaba hace algunos años que estos "estandartes" de etiquetar las cartas de estas mujeres deben cambiar y que es el tiempo de difundir, analizar y apreciar sus ideas. Se ha pasado demasiado tiempo manteniendo su valiosa contribución en la "periferia" de la cultura, y es el momento de reconocer su gran aporte, pues estas mujeres, mediante sus cartas, recrean sus vidas a través de la escritura, superando así su propio silencio, además de que, para poder escribir y estar a la altura de dialogar, estas mujeres estaban en un proceso continuo de formación; es decir, de cultivación de su espíritu mediante la lectura. Como afirma Seyla Benhabib, "una carta, al igual que el salón, representa un modo transgresor; es decir, es un modo en el que las fronteras entre los seres humanos no solo se cruzan, sino que se borran y se recrean".[40]

Tanto fue el trabajo y la implicación de estas mujeres en el desarrollo de la cultura que los hombres que las rodearon comprendieron perfectamente la importancia de lo femenino para la creación y para la cultura. Como homenaje a esta presencia femenina, varios pensadores de aquel momento dedicaban páginas enteras de sus obras a evidenciar las cualidades de la mujer. Así tenemos a Goethe, a Tieck, a Novalis, y también a Friedrich Schlegel y a Friedrich Schleiermacher.

---

40 Behnabib S., *The Relutant Modernismo of Hannah Arendt*, p. 19.

teseopress.com

Como resultado, inspirado por la fuerza de todas estas mujeres, Friedrich Schlegel, por ejemplo, escribió la novela *Lucinde,* que representa una crítica al modo en el cual la sociedad comprendía el papel de la mujer y el matrimonio, introduciendo así el tema del amor erótico, casi ignorado cuando se trataba de alianzas matrimoniales. Schlegel quería enfatizar, por un lado, la idea de unidad entre el amor sensual y el amor espiritual[41], unidad que devuelve al ser humano su belleza y su ingenuidad y que no puede ser ignorada, y, por otro, las capacidades intelectuales de la mujer, ya que esta no puede ser reducida a un mero instrumento, en el sentido de que el amor hacia la mujer no era solo el gozo de la carne, sino también el aprecio a su sensibilidad y su inteligencia.

Dicho de otro modo, Schlegel trataba de subrayar que no puede haber una división; es decir, no se puede ya pensar que a la mujer le pertenece el erotismo y el sentimiento, mientras que al hombre le corresponde el intelecto, y su novela *Lucinde* hablan precisamente de esta búsqueda de unidad entre la naturaleza masculina, que es fragmentada, y la naturaleza femenina, que es compleja; entre el hombre que representa la actividad y la mujer que representa la pasividad. Lucinde es la mujer en la cual el hombre se encuentra a sí mismo, y Julius, el personaje masculino, entiende y respeta a la mujer porque sabe que su naturaleza tiene algo puro. Para Julius, Lucinde es su salvación: la novela expresa, de manera simbólica, las ideas románticas de que el hombre se puede salvar mediante la mujer.

Escandalosa para la época, *Lucinde* es interesante porque lo femenino es resaltado sobre lo masculino, de tal manera que la mujer aparece superior al hombre, y la sexualidad se realiza mediante la complementariedad, determinando una nueva manera de entender a la mujer. En otras

41 Daria Eva Stanco, en su escrito *Sensuality and Spirituality in Friedrich Schlegel's "Lucinde"*, afirma que esta novela es una entusiasta apología de la unión entre el amor sensual y el amor espiritual.

teseopress.com

palabras, mediante *Lucinde,* Schlegel invita a la mujer a ser más consciente de su valor, asumirse como totalidad y no quedarse reducida a un mero objeto, inclusive érotico. Por eso sobresalta la capacidad intelectual de la mujer, quien es capaz de generar ideas y dialogar con los hombres.

Sin embargo, cuando todo el mundo señalaba a Schlegel como el autor de una novela muy escandalosa, Friedrich Schleiermacher eligió defender a su amigo al escribir una reseña, porque entendió muy bien el mensaje de la novela y, a la vez, comprendió la importancia de la mujer para la sociedad.

Schleiermacher había intuido que las ideas de *Lucinde* no eran para la época, sino algo que pertenecía a un futuro lejano; es decir, el mundo no estaba preparado para recibir ideas innovadoras sobre el amor, sobre la mujer y la relación hombre-mujer. Friedrich Schleiermacher enfatizó la idea de Schlegel y de los románticos, de que el amor no puede ser separado, porque el espíritu no puede vivir fragmentado; por eso lo sensual y lo espiritual se necesitan uno al otro. Y en la reseña llamada *Cartas confidenciales sobre Lucinde*, Schleiermacher defiende no solo a su amigo, como al proyecto que juntos construyeron, sino que es una "defensa" en cuanto a la capacidad de la mujer y su más valiosa virtud. Para Schleiermacher, lo que hace que el amor cobre un sentido de humanidad es la mujer, porque ella, mediante su naturaleza, transforma el amor sensual en un amor formativo.

Esta idea de Schleiermacher no sorprende ya que la experiencia de Berlín, junto a Henriette Herz y a Dorothea Veit, lo habían hecho un buen observador de la naturaleza femenina para poder estar convencido de que las mujeres tienen un don especial de integrar a los miembros de una comunidad, de lograr la unión entre individuo y comunidad. Para Schleiermacher, la mujer tiene la sensibilidad para saber qué pasa en el alma de un hombre.

Contra la opinión pública de aquel momento que consideraba *Lucinde* denigrante, Schleiermacher consideraba la sensualidad como parte de lo que es el ser humano. Para el filósofo, lo que mejor saben hacer las mujeres por naturaleza es amar, y es precisamente esta capacidad de amar de las mujeres la que puede metamorfosear al hombre, como Julius se transforma mediante Lucinde, y el amor lo salva de la autodestrucción.

Tras las ideas expresadas en el escrito *Cartas confidenciales*, no podemos no ver en Schleiermacher tanto a un apologeta de lo femenino, como al creador de un planteamiento antropológico y ético que, a la vez, tiene como fundamento el tema de la comunidad, que descansa sobre la relación entre lo masculino y lo femenino. De su escrito es relevante la idea de que el amor es algo que pertenece a la naturaleza femenina, y son ellas las que deben enseñar el amor a los hombres, hacer que estos se salgan de sí mismos hacia la comunidad, hacia la amistad, hacia el diálogo y la reciprocidad. Tanto lo masculino como lo femenino, para Schleiermacher, no son géneros separados: deben formar una unidad. Lo masculino no puede valer por sí mismo, lo femenino tampoco se basta a sí mismo, los dos géneros necesitan complementarse para así crear una comunidad cuyas posibilidades de realización son la humanidad.

El esfuerzo de esta comunidad que se creó alrededor de los salones en Alemania a finales del siglo XVIII e inicio del siglo XIX se vio reflejado en el trabajo de dar continuidad que llevaron a cabo otras mujeres valiosas. Nos referimos a Betinna von Arnim, que también creó un salón, y la defensora del feminismo Malvina von Meysenbug, escritora y mujer de fuerte carácter que fue amiga de Friedrich Nietzsche y Richard Wagner. En los años que vivió en Alemania, su país, logró continuar la tradición de los salones ella misma creando uno, para después, años más tarde mientras vivía en Roma, lograr formar una pequeña comunidad tipo salón.

La época de los grandes salones terminó en el siglo XIX. Solo algunos judíos todavía mantuvieron esta tradición hasta la primera mitad del siglo XX. Me refiero al hecho de que, si los salones empezaron con base en una tradición literaria y filosófica, poco a poco, se transformaron en salones musicales (si mencionamos los salones de Clara Schumann, de Lea Salomon Mendelssohn, de Fanny Mendelssohn o de Alma Mahler, por dar algunos ejemplos), y su papel llegó a ser definitivo para la difusión y desarrollo de la música clásica. Más tarde, al inicio del siglo XX, los salones incluirían discusiones sobre los movimientos de vanguardia con relación al arte o a la arquitectura y, poco a poco, se transformarían en los famosos "cafés", que en la época entre guerras eran lugares muy aclamados, sobre todo en París.

teseopress.com

La dialéctica de la ironía trágica en Solger y la secularización de la muerte

Un intento de actualización crítica

Markus Ophälders

Pero donde hay peligro
crece también lo que nos salva.
Hölderlin, *Patmos*

Solger fue probablemente quien caracterizó por primera vez y en toda su profundidad la ironía como trágica. También su discurso acerca de la fragilidad y la tragedia de lo bello arroja una luz sombría sobre todo arte, pues,

> si la belleza ha de tener lugar allí donde la idea se ha vuelto finita y la finitud, idea, parecería que ambas constituyen una unidad […]. Sin embargo, esto no puede ser cierto; en consecuencia, el arte se suprime precisamente allí donde ha de surgir.[1]

Con todo, a pesar de que el arte y la estética indudablemente cumplen un papel preponderante en los escritos de Solger que se conservan y se conocen, de ningún modo se trata únicamente de ellos. Antes bien, el autor se ha valido de estos ámbitos para sacar a la luz abismos que están profundamente enraizados en la vida y en la propia

1 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen über Ästhetik*, hg. v. K.W.L. Heyse, Darmstadt: WBG, 1980 [en adelante se cita como *Vorlesungen*], p. 84.

experiencia, abismos que precisamente por esta razón, y aun cuando sin dudas surjan del *espíritu de la época*, no pueden ser reducidos a este.

Se trata de problemas fundamentales, respecto de los cuales incluso Friedrich Schlegel y más tarde la dialéctica de Hegel o la propia filosofía existencial de Kierkegaard, elaborada en términos de ironía, tratarán una y otra vez de distanciarse. Desde que Platón fijó por escrito el razonamiento socrático en el logos, la ironía ha sido concebida reiteradamente como contexto de reflexión, en vez de abordarse el problema más profundo que, en primer lugar, motiva y produce la actitud irónica. La ironía nunca se atiene a lo que en ella se expresa, y mucho menos se deja reconocer puramente como tal. Incluso frente al famoso dicho de Sócrates –"Solo sé que no sé nada"–, la definición lógica más concisa de la ironía como la afirmación de una negación se queda corta. Es decir, la ironía es, ante todo, la consciencia clara de que lo que ella más íntimamente quiere no es. Ella insiste no solo en el horror verdaderamente existente frente a lo ideal, sino que también destruye una y otra vez aquello que aquí y ahora se presenta como la realización de la idea. Por este y por ningún otro motivo, se sumerge a tal punto en lo real que corre el riesgo de desaparecer en ello; esto, no obstante, la expone al peligro del fracaso. Por irritación o impotencia ante lo existente, le puede suceder que pierda su frágil distancia, pero también su profundidad trágica. En ocasiones, el sufrimiento produce simplemente ceguera y nada más. Sin embargo, la tarea de la reflexión filosófica y la producción artística es despejar la ceguera, conferir a la experiencia del sufrimiento una expresión adecuada, de tal modo que este no se quede sin palabras, a fin de que también los ciegos sean capaces de ver. La diferencia entre la experiencia del sufrimiento no expresada, racionalizada o evitada –la cual, en consecuencia, es eliminada mediante un mundo supuestamente distinto, interior o superior– y una experiencia que permanece a la vez consciente de las

fuentes de las cuales surge y sensible a ellas es la diferencia entre la mera apariencia y el esfuerzo por alcanzar lo verdadero. La ironía designa precisamente esta diferencia.

En verdad, semejantes complicaciones y vertiginosos abismos reflejados no constituyen obstáculos para una comprensión adecuada de la ironía. Por el contrario, le pertenecen en un sentido eminente como su *índice de verdad*. La racionalidad puramente lógica y conceptual solo accede limitadamente a ellos; ellos son hasta cierto punto impensables, esto es, literalmente paradojales, incluso allí donde el pensamiento se entiende a sí mismo deliberadamente como espíritu de contradicción o pretende ir fenomenológicamente a las cosas mismas. Pero la lógica va en contra de aquello que se sustrae a su poder, y, por lo tanto, reprime lo que no se deja pensar clara y distintamente. Por lo demás, es claro que precisamente aquí, en estos abismos, se encuentra el núcleo de todas las preguntas, en especial si se trata de la vida en todo su espesor y profundidad. Esto lo ha visto claramente Oskar Becker en su recepción de los dos conceptos solgerianos fundamentales de ironía y fragilidad [*Hinfälligkeit*][2], y algo de esta experiencia parece resonar también en el asistente de su colega Husserl en Friburgo: Martin Heidegger. Objeto de esta represión colectiva –y no primeramente en la cultura moderna– es la muerte, eso que Solger designa precisamente como lo frágil [*das Hinfällige*]. Solger plantea no solo la pregunta por la posibilidad de la aparición de lo ideal en toda su profundidad como fenómeno realmente existente.[3] En estrecha relación con ello, plantea al mismo tiempo la pregunta acerca de en qué medida esta posibilidad de una vida ideal se entrelaza con la

---

2 Cfr. Becker, O., *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, hg. v. H. Stünke, Berlin: Alexander Verlag, 1994.

3 Cfr. Solger, K. W. F., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hg. v. L. Tieck u. F. v. Raumer, Heidelberg: Lambert Schneider, 1973 [en adelante se cita como *NS*, indicando el número de tomo], vol. 1, p. 360: "¿Cómo es posible que en una aparición temporal y, en tanto que tal, deficiente, se pueda manifestar un ser perfecto?".

teseopress.com

muerte.[4] Como se mencionó, Solger concibe esta problemática bajo el concepto de "fragilidad", la cual en cuanto tal es ya muy distinta del concepto otras veces empleado de "transitoriedad" [*Vergänglichkeit*]. Con la fragilidad de lo bello, por medio de la cual se manifiesta ante todo lo más elevado, la Idea, se piensa al mismo tiempo su mortalidad. Lo bello y, por tanto, lo verdadero y lo bueno se entienden como frágiles y consagrados a la muerte. Para una concepción de este tipo, el alma del mundo ya no aparece –tal como a Hegel se le apareció Napoleón en Jena– orgullosa y clarividentemente montada a caballo. Mediante la ironía trágica, se intenta poner en marcha con toda su fuerza, y acaso por última vez, un proceso de materialización de lo ideal cuyo desenlace carece de las garantías que le corresponderían a una libertad fáctica y total cuya relación con la realidad ya no estaría marcada por el miedo. El sufrimiento no es solo irónico, sino que repercute en un sentido profundamente trágico sobre la vida verdadera, una vida que, desde luego, encontraría su médium únicamente en la consciencia clara de su antítesis y, por lo tanto, en feliz tensión con ella.

En un sentido amplio, este complejo entrelazamiento de vida e Idea, de fragilidad y muerte gira en torno a la relación entre naturaleza e historia, en la cual la muerte es la lugarteniente de la naturaleza, y la vida, con todos sus ideales y sus aspiraciones de felicidad, lo es de la historia. Por medio de la acción histórica consciente, la naturaleza ha de ser humanizada, así como el hombre y su espíritu han de ser llevados a una relación armoniosa con la naturaleza. Esta relación es también objeto del exhaustivo estudio fenomenológico de Becker sobre la fragilidad de lo bello, dentro del cual el concepto solgeriano de "ironía" es presentado como un momento de viraje de una importancia crucial. No obstante, las investigaciones sobre este tema

4 Cfr. también a este respecto, entre otros, Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano: Mondadori, 1993, pp. 7-35; trad. alemana: Calvino, I., *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, München u. Wien: Hanser, 1991, pp. 15-48.

teseopress.com

durante los años 20 y 30 tampoco son en absoluto extrañas a otros representantes de la fenomenología, e incluso el joven Adorno le dedica ya en esa época un pequeño estudio, publicado póstumamente[5], que habría de ser decisivo para su reflexión posterior. Naturaleza e historia o, dicho de otra manera, espacio y tiempo en cuanto que raíces de toda existencia no son concebidos simplemente como una dualidad, sino también –y tal es el caso de Becker– como una dualidad antagónica.[6] En cierta medida, esta dualidad puede ser referida con razón a Solger, aun cuando sus comentarios evidencian finalmente una orientación más bien ontológica en la que se reabsorbe lo antagónico y sus posibilidades dialécticas de desarrollo.

Pero iríamos demasiado lejos si quisiéramos encontrar en Solger a un precursor de la fenomenología. En lo fundamental, su filosofía de ningún modo se comprende adecuadamente si no tenemos en cuenta su relación dialéctica y por lo demás problemática con Hegel y con el primer Romanticismo alemán. Ya Kierkegaard reconoció claramente esto y afirmó de su propia filosofía, en analogía con la de Solger, no solo que no se comprende en absoluto sin Hegel, sino que constituye incluso una víctima necesaria del sistema hegeliano.[7] El carácter necesario de la víctima consiste en que el hegeliano es un sistema de lo positivo, frente al cual Solger representa el momento negativo; por esto Kierkegaard lo designa también como "el caballero

---

5 Cfr. Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, in Íd., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, vol. 1, pp. 345 ss. [Trad. esp.: Adorno, Th. W., "La idea de historia natural", en *Escritos filosóficos tempranos (Obra completa, 1)*, Madrid: Akal, 2010, pp. 315-333].

6 Cfr. Otto Pöggeler, *«Eine Epoche gewaltigen Werdens». Die Freiburger Phänomenologie in ihrer Zeit*, in *Die Freiburger Phänomenologie*, hg. v. E.W. Orth, Freiburg/München: Alber, 1996, pp. 29 ss.

7 Cfr. Sören Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie*, hg. v. R. u. E. Hirsch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, p. 316. [Trad. esp.: *Sobre el concepto de ironía*, en Kierkegaard, S., *Escritos. Volumen 1*, Madrid: Trotta, 2006, pp. 269-342].

teseopress.com

metafísico de lo negativo".[8] Pero esta misma necesidad se puede volver a invertir: el giro final hacia lo positivo, el verdadero escándalo hegeliano, no presta atención suficientemente al momento negativo, en especial allí donde se trata del presente histórico y del lugar de lo particular en su relación con el todo. Esta necesidad de lo negativo atrapa al sistema positivo de Hegel y lo condena al fracaso.[9] Frente a ello, lo negativo persiste como tal, pero solo es capaz de actuar en relación con un todo que está siempre ausente. Ambos momentos son los lados mutuamente desgarrados de la verdad total, pero esta no es simplemente la suma de aquellos, sino que sería más bien algo cualitativamente distinto. La misma razón por la cual la dialéctica es paradojal es lo que la mantiene en movimiento.

La dialéctica solgeriana de la ironía trágica es, en su principio más íntimo y en su más profunda sustancia, una dialéctica de la muerte. Pretende hacer reingresar la rigidez de lo reprimido en el flujo de la vida. Lo que el autor entiende como trágico no surge solo a partir del estudio pormenorizado de los antiguos; su concepción de lo trágico está en contacto directo con la de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin, cuyo momento irónico se expresa justamente en los llamativos versos "Lo que en la muerte se inflama / me hace perdurar en la vida"[10]. El hecho de que Solger

---

8 *Íbid.*, p. 305 [*Íbid.*, p. 326]. En su extensa recensión de los *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* de Solger, el propio Hegel insistió sobre este momento tanto en términos críticos como elogiosos. Cfr. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Berliner Schriften 1818-1831*, en Íd., *Werke*, hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983 ss., vol. 11, pp. 254-259.

9 Cfr. Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hg. v. J. Bollack, H. Beese, W. Fietkau, H.-H. Hildebrandt, G. Mattenklott, S. Metz u. H. Stierlin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, vol. 2, p. 439. [Trad. esp.: Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid: Visor, 1992].

10 Friedrich Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, Stuttgart: Reclam, 1973, p. 73. [Trad. esp.: *La muerte de Empédocles*, Madrid: Hiperión, 2008]. Sobre la relación entre la ironía solgeriana y lo trágico del *Empédocles* de Hölderlin, cfr. Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1967, pp. 561 y 374-375.

teseopress.com

no cite explícitamente esta obra de Hölderlin no es de gran relevancia, pues se trata aquí de afinidades estructurales, de analogías en la creación espiritual y cultural y en la experiencia colectiva de una generación –para decirlo con Hegel: del espíritu de la época–. Desde luego, no se habla de la muerte como impacto natural sobre la vida, sino de su estructura reflexiva en cuanto fenómeno de umbral y situación límite, en cuanto aquello que con justicia se puede considerar como el gran mediador del pensamiento dialéctico. En este sentido, no es necesario acudir a ejemplos presocráticos, pues el padre de la dialéctica moderna, esto es, el propio Hegel, plantea la muerte precisamente en estos términos. Sin recordar pasajes relevantes de la *Fenomenología del espíritu*[11], referiremos aquí únicamente el hecho de que es justamente en momentos centrales de la *Estética* que la muerte no se presenta solo como un fenómeno de transición, sino como mediadora en su entero espesor y totalidad. Este tipo de pasajes marcan siempre ese umbral en el que épocas enteras se extinguen y se transforman en una nueva. La forma simbólica del arte puede surgir a partir de la muerte de Osiris, en el espíritu a un tiempo divino y humano de Apolo, y en el transcurso de una tragedia, la de *Edipo Rey*; se le concede al espíritu humano la capacidad de arrojar al abismo de la muerte al "símbolo de todos los símbolos", la imagen sensible de todos los enigmas: la esfinge. En su nueva libertad espiritual y corpórea, el ser

11 Pensamos por ejemplo en el siguiente pasaje de *Phänomenologie des Geistes*, en Hegel, *Werke*, *op. cit*., vol. 3, p. 36: "La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza. La belleza carente de fuerza odia al entendimiento porque este exige de ella lo que no está en condiciones de dar. Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella. El espíritu solo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento. El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso y, hecho esto, pasamos sin más a otra cosa, sino que solo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. [Trad. esp.: Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, México: FCE, 2006, p. 24].

teseopress.com

humano es la resolución del enigma. Pero también el paso y la transición de la forma de arte clásica a la romántica son descriptos por Hegel mediante dos figuras de la muerte. Por un lado, Sócrates debe morir para que viva su palabra, su espíritu, el cual en el mundo antiguo buscaba algo que solo el cristianismo habría de traer: la autoconsciencia junto con su nueva dimensión de la interioridad. Sin embargo, incluso los dioses están tristes, pues saben no solamente que deben morir, sino también que su más íntimo principio es aquel que los arrastra finalmente a la muerte: el principio de su felicidad, que hace de ellos individuos corpóreos y espirituales que se oponen unos a otros, pone en escena el destino en cuanto poder universal, pero también abstracto. En este sentido, la propia sentencia apócrifa sobre la muerte del arte no es, en sí misma, necesariamente falsa.

De acuerdo con estas y otras formas análogas, la muerte es, por consiguiente, el principio fundamental de la mediación dialéctica. Desde un punto de vista lógico y de teoría del conocimiento, esto se expresa también en la dialéctica solgeriana de lo particular, que sería simultáneamente lo universal, y ello no por accidente recuerda al joven Schelling[12], quien aparece, junto con Hegel y nuevamente Hölderlin, como autor del así denominado "sistema más antiguo del idealismo alemán". La lógica o la teoría del conocimiento de Solger[13] traduce esta paradoja, que en la estética conduce a la ironía trágica, en nociones tales como las de no-ser (*Nichtsein*), las de demarcación y dependencia del pensamiento con respecto a los objetos, o las del ser oscuro y el reconocimiento de los objetos como no-seres existentes.[14] Esta lógica desemboca finalmente en una dialéctica negativa de lo individual, cuyo esfuerzo más íntimo

12 La referencia es aquí especialmente al *Sistema del idealismo trascendental* y a la doctrina de los dioses como arquetipos en *Filosofía del arte*.

13 Cfr. Solger, *Philosophische Gespräche über Seyn, Nichtseyn und Erkennen*, en Íd., *NS*, vol. 2, pp. 200-262.

14 Cfr. respectivamente: *ibid*., p. 218; *ibid*., pp. 208-209; *ibid*., p. 232; *ibid*., vol. 1, p. 510; cfr. asimismo *ibid*., p. 337.

teseopress.com

Solger expresa del siguiente modo: "El concepto debe ser individualmente viviente".[15] No solo el concepto lógico, sino también la propia idea tienen que probarse a sí mismos frente a lo individual y particular; cuanto más se persuade Solger de la existencia de un absoluto, tanto más claramente reconoce que su conocimiento debe proyectarse sobre los objetos. Aun si, como dijimos, esta dialéctica paradojal de lo particular está inspirada en un sentido amplio en Schelling, es mérito de Solger la forma peculiar según la cual pretende pensar hasta el final y sin ninguna certeza lógica o conceptual el problema fundamental de toda dialéctica, esto es, la relación de lo particular con lo general. Si por este motivo se rompe la tersura de su pensamiento y, mediante la insistencia en lo particular, se desmorona la tendencia hacia el sistema, precisamente allí reside su verdad. Todo, incluso la idea, tan pronto como aparece es movimiento dialéctico y actividad; la dialéctica opera en contra y con los elementos de cada contradicción individual, sin ningún tipo de garantía positiva de reconciliación.

Lukács interpretó esta permanencia en el simple movimiento de las contradicciones como "nihilismo dialéctico"[16] y, con ello, denunció la ausencia de valores en la reflexión. En efecto, en el hecho de que nada se reconozca como dado excepto la búsqueda incesante de reconciliación, se puede observar el costado nihilista de la dialéctica; ella debe, como el hombre loco de Nietzsche, *buscar* a Dios. Frente a la nulidad y la mortificación de todo lo que es, Solger, en lugar de bloquearlas por medio de una posición preconcebida, se las reapropia en su dialéctica de la nada. La verdad se da solo cuando la nada y el ser, lo muerto y lo vivo se piensan en el instante de su coincidencia. Solo un estado de cosas en el que ya no existiera más nada a lo cual aferrarnos

15 Íd., *Vorlesungen*, p. 69.

16 Cfr. György Lukács, *Der junge Hegel*, en Íd., *Werke*, Bd. 8, Neuwied y Berlin: Luchterhand, 1967, p. 651 [Trad. esp.: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona: Grijalbo, 1970], así como *Probleme der Ästhetik*, en Íd., *Werke*, vol. 10, Neuwied y Berlin 1969: Luchterhand, p. 111.

teseopress.com

posibilitaría una experiencia verdaderamente digna del ser humano, literalmente autónoma. La autolegislación de la razón kantiana y el nihilismo dialéctico solgeriano van aquí a la par. Probablemente solo el nihilismo consumado pueda realizar esa experiencia libre que la filosofía busca desde hace milenios.[17]

En realidad, Solger solo traslada a conceptos lógicos su imposibilidad de más vasto alcance, y esto sería lo que no en última instancia lo lleva a la estética y a reflexiones de filosofía de la religión, las cuales giran en torno a un concepto de revelación que no ha de develar cómo la cosa realmente es, sino que pretende hacerle justicia. "La filosofía ha de llevar a la consciencia precisamente cómo y por qué tales asuntos no pueden ser mayormente explicados".[18] Se trata de justicia en el sentido de que el ser y la verdad de las cosas, más allá del pensamiento puramente lógico, deben permanecer hasta cierto punto insondables, en secreto. Cada objeto singular guarda para Solger un secreto, y la verdad reside no en el develamiento del fenómeno, sino en la comprensión de la forma en que su simple existencia, sin importar cuán particular sea, constituye una revelación. Por la misma razón, toda obra de arte expresa el secreto mejor que el discurso lógico, en la medida en que en ella el secreto sigue siendo inexpresable, esto es, enigmático. "Para quien no es capaz de reconocer en la aparición particular un mundo entero, esencial y fundado sobre sí mismo, también está completamente cerrada la belleza del sentido"[19], porque "esto que es del todo individual y peculiar, por lo

17 Cfr. Adorno, *Negative Dialektik*, en Íd., *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 6, pp. 369-374 [Trad. esp.: *Dialéctica negativa/La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, Madrid: Akal, 2011, pp. 368-373].

18 Solger, *Vorlesungen*, p. 118; cfr. también Íd., *NS*, vol. 1, p. 701.

19 Íd., *Erwin*, hg. v. W. Henckmann, München: Fink, 1971 [en adelante se cita como *Erwin*], p. 78.

teseopress.com

cual con cada cosa empieza de nuevo el mundo, por así decir, es pues […] sumamente necesario para la belleza".[20] Solo en el ámbito artístico

> cada cosa individual […] es en cuanto tal el universo entero; en lo infinito la identidad está en el todo y la diferencia en lo individual, en lo finito la identidad está en lo individual y la diferencia en el todo.[21]

Contrafigura del pensamiento de la tradición filosófica, que se resiste a lo negativo centrándose en el concepto lógico, el pensamiento de Solger intenta ser consciente de ello hasta las últimas consecuencias, o mantenerse en lo más terrible, en lo muerto, a fin de reencontrarse a sí mismo en la absoluta división. No obstante, esto lo realiza sin ese sostén sistemático que le permite a Hegel regresar una y otra vez a sí mismo, pues todo permanecer en lo individual está ya siempre más allá de ello y se esfuerza por alcanzar su verdad universal. El todo sigue siendo para Solger un *desiderátum* cuya verdad, por este motivo, nunca se deja fijar como tal en su totalidad. Cada síntesis, tan completa como pueda ser, se vuelve a romper inmediatamente después de su consumación. Lo que permanece es la contradicción, que requiere no solo de la actitud irónica, sino también de la consciencia clara de su carácter trágico. La muerte, eso que afecta a todos de forma igualmente absoluta y devastadora, nunca es una y siempre la misma, sino que es siempre la muerte individual de aquellos a quienes golpea o afecta. En este sentido, la dialéctica solgeriana de la muerte es en sí misma extremadamente diferenciada y no absoluta; en su pensamiento, la muerte es el correctivo de la tendencia lógica fundamental hacia el todo y hacia la identificación total de todo lo que es con el concepto.

---

20 *Ibid*., p. 196.
21 Íd., *NS*, vol. 1, p. 90.

Solger no se dirige nunca hacia el todo, más bien ayuda a salvar lo individual y lo particular frente a la lógica de la identidad, pues únicamente en lo individual y lo particular concreto residiría el punto preciso en que esta dialéctica de lo inmóvil podría trascenderse. Sin embargo, esto de ningún modo significa que deba trascenderse, y en ello consiste no solo su momento de irrenunciable fragilidad, sino, más aún, el carácter antideterminista, antidoctrinario y liberador que constituye su poder y su fuerza. En este sentido, la muerte puede revelarse paradójicamente como ayuda para una vida que no ha permanecido en la abstracción, sino que ha crecido concretamente junto con la respectiva individualidad. Porque, de acuerdo con sus formas secularizadas, tales como las de límite y umbral, punto final y transición a lo nuevo, la muerte coloca sus acentos individualizadores sobre cada vida singular. A esto alude también la observación de Solger, por lo demás críptica, según la cual en lo infinito prevalece la identidad en el todo y la diferencia en lo individual, mientras que en lo finito domina la identidad en lo individual y la diferencia en el todo. Pero únicamente en lo finito puede encontrarse lo infinito, esto es, un infinito que sea provechoso para lo finito; la idea romántica como tal apunta precisamente a la potenciación de lo finito, de lo real e inmanente, a fin de que se aproxime a lo infinito, a lo ideal y trascendente.[22] Los primeros románticos de ningún modo se apartan del mundo, ninguno de ellos es un alma bella sin insistir constantemente en la contradicción a partir de la cual surge la fuerza para mantenerse en lo muerto –lo muerto en cuanto que la muerte particular, no la muerte total, universal y aparentemente igual para todos–.

Incluso la presencia de lo más elevado trasunta la nada precisamente en el momento en que se establece, exponiendo así el hecho de que está mortificado, de que únicamente puede alcanzar la vida a través de la muerte: "La ruina de la idea en tanto que existencia es su revelación en tanto que

22 Cfr. *ibid*., vol. 2, pp. 514-515.

idea"[23], pues "si su cuerpo […] es realmente lo que un cuerpo es, entonces también es mortal, más bien la mortalidad en sí misma; pues la idea es entera y completa".[24] Por esto, lo más elevado vale justamente para aquel que quiere realizarlo y es el único que en cierto modo puede realizarlo, esto es, para el artista: "Quien no tiene el coraje de captar las ideas mismas en su fugacidad y futilidad está cuando menos perdido para el arte".[25] Pero esto significa que la muerte ya no es lo absoluto, tal como comúnmente se la presenta. Ella entra en una relación viva con la vida y, así, ingresa en un proceso de secularización. De este modo, la muerte deviene creativa. Precisamente en su tragicidad, la ironía es la secularización de la muerte, la dialéctica de lo inmóvil y en lo inmóvil adecuada a una época que vive su propia muerte y muere su propia vida. Dado que en el momento irónico idea y realidad se fusionan para inmediatamente después volver a destruirse mutuamente, subyace siempre un mundo entero que es vivificado por la idea, y no por sus momentos individuales.[26] La muerte interviene en el momento más vívido de lo ideal y lo real, trascendiendo destructivamente un límite dado y ayudando a dar a luz lo nuevo. Sin embargo, esto nuevo no está simplemente presente luego de la explosión o, mejor dicho, implosión de lo real y lo ideal; lo nuevo yace únicamente como huella e imagen en lo real que queda atrás, latente como referencia oblicua a la posibilidad de un movimiento en dirección a las constelaciones ideales.

La ironía trágica en cuanto que dialéctica de la muerte y de lo inmóvil se corresponde con la definición benjaminiana de la muerte como estadio principal de la dialéctica.[27]

---

23 Íd., *Vorlesungen*, p. 311.
24 Íd., *Erwin*, p. 366.
25 *ibid*., p. 388.
26 Cfr. *ibid*., pp. 185-186.
27 Cfr. Walter Benjamin, *Das Passagen-werk*, en Íd., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980-1989, vol. V.2, p. 997. [Trad. esp.: Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2016, p. 828].

teseopress.com

Todo proceso dialéctico atraviesa el momento de la muerte, pero esta relación también se puede invertir: la dialéctica es el momento que vuelve a poner en movimiento la inmovilidad de la muerte y, con ello, la hace nuevamente fructífera para la vida. Benjamin designa esta forma de pensamiento como dialéctica en suspenso [*Dialektik im Stillstand*]; ella ha de volver a dar movimiento a lo inmóvil, sabiendo no obstante que corre el riesgo de perderse, como en las piezas teatrales de Beckett, donde más allá no hay nada más que el "otro infierno".[28] Ahora bien, esta referencia a Beckett de ningún modo señala demasiado lejos, pues justamente es heredera de los héroes de Kafka[29], cuya ironía es del tipo más puro: todo lo que ellos hacen tiene como resultado lo opuesto de aquello que querían lograr. Lo que debía salvarlos sirve finalmente a su destrucción: en *El proceso*, Josef K. no tiene ningún derecho, y luego queda perfectamente en evidencia cómo se vale de su propia culpa para probar que no tiene derechos[30]; en *El castillo*, todo lo que K. hace para asegurar su propia existencia contribuye únicamente a hacer imposible esa misma existencia[31]; Gregor Samsa muere de un suicidio involuntario. La ironía kafkiana es ironía pura[32], presenta la completa inversión a través del extrañamiento total; su autoconsciencia es la de un solipsista *sin sí mismo*.[33]

---

28 Samuel Beckett, *Endspiel*, en Íd., *Werke*, hg. v. E. Tophoven u. K. Birkenauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, vol. I.1, p. 117. [Trad. esp.: Beckett, S., *Fin de partida*, en Íd., *Teatro reunido*, Buenos Aires: Tusquets, 2006].

29 Cfr. Adorno, Th., "Versuch, das Endspiel zu verstehen", en Íd., *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. 11, p. 303. [Trad. esp.: "Intento de entender *Fin de partida*", en Adorno, Th., *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid: Akal, 2003, pp. 270-310, aquí p. 282].

30 Cfr. Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, p. 194.

31 Cfr. *ibid*., p. 186.

32 Cfr. *ibid*., pp. 155-174.

33 Cfr. Adorno, Th., *Minima moralia*, en Íd., *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 4, p. 253. [Trad. esp.: *Minima moralia (Obra completa, 4)*, Madrid: Akal, pp. 249-250].

teseopress.com

La muerte representa en cierta manera la presencia de algo ausente, el hecho de que todo ser singular es ser para la muerte. No obstante, la ironía no se detiene en esta constatación abstracta de una existencia trascendental con límites infranqueables. En su inervación dialéctica más íntima, la muerte es a su vez la ausencia de algo presente por medio de lo cual la vida se ayuda a sí misma, pues ella conduce siempre a su propio ser, es decir, a la vida en cuanto que lo verdadero. Se trata de una dialéctica de lo infranqueable-franqueable: la muerte es siempre ambas cosas al mismo tiempo, necesidad tanto como posibilidad. Esto es a lo que responde *La metamorfosis* de Kafka, pero también *Fin de partida* de Beckett. Como mediador dialéctico, en cuanto estadio principal de la dialéctica, la muerte es por excelencia el agente de la superación; es simultáneamente lo que pone y lo que transgrede los límites, esto es, la dialéctica del umbral del límite, de todos los límites, pues, así como es la gran responsable de establecer las fronteras que todo lo limitan, también es la que supera todas las limitaciones posibles. Del mismo modo que en la *Lógica* de Hegel –cuyo primer volumen, y tal vez incluso el segundo, Solger probablemente conociera– la nada es la verdad del ser, es decir, el ser sin la nada no puede tener ningún devenir y, por lo tanto, ninguna verdad, para Solger la muerte es el presupuesto necesario para que la vida pueda ser caracterizada como verdadera, buena y, en especial, bella.

En el arte, la muerte es representada por la alegoría[34], cuyos infinitos significados surgen de los momentos de ruina y cuyo ser más íntimo, en cierto sentido incluso irónico, consiste en expresar una y otra vez lo contrario de lo que ella quiere según su más íntima intención. El arte se conecta con la muerte por medio del instante irónico en el que la

34 Sobre la relación entre alegoría y muerte, cfr. especialmente Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en Íd., *Gesammelte Schriften*, *op. cit*., vol. I.1, pp. 203 ss. [Trad. esp.: *El origen del* Trauerspiel *alemán*, Madrid: Abada, 2012, p. 177 ss].

teseopress.com

totalidad de las alegorías se reúne momentáneamente en la presencia simbólica de la idea[35], para inmediatamente después desaparecer. Aquí reside la tragedia de lo bello, que se vuelve imposible precisamente allí donde parece haber alcanzado un presente autosuficiente.[36] El mérito de Solger –no solamente en términos teórico-estéticos, sino también de historia del arte– en lo concerniente a la alegoría y a su relación con el símbolo reside en que también desde un punto de vista histórico-filosófico considera a ambos como dos aspectos de un mismo medio de expresión. Dependiendo de la época, el acento recae o bien sobre lo simbólico o bien sobre lo alegórico. De manera que Solger dispone de un medio de interpretación que le permite entender su propia época como desgarrada y abstracta en contraste con la antigüedad, lo cual lo sitúa en cercanía no solamente de Schiller, sino asimismo de Herder y, especialmente, de Friedrich Schlegel, quien habla de la modernidad como de una época química[37] que debe convertirse de nuevo en una época orgánica.

Es decir que la alegoría descompone la unidad simbólica en relaciones, y esto implica siempre también una espiritualización de mayor o menor alcance en el arte, pues para él ha sido devaluado el mundo aparencial del que derivan sus materiales. Esto singulariza las épocas alegóricas tales como el cristianismo temprano, el Barroco o incluso el Romanticismo, las cuales sufren una crisis de la experiencia. Sin embargo, para Solger no se trata tanto de un cambio en

35 Cfr. el juicio de Solger sobre Dante en Íd., *Vorlesungen*, p. 197.

36 Cfr. *ibid*., p. 84.

37 Cfr. Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment*, en Íd., *Kritische Schriften und Fragmente*, hg. v. E. Behler u. H. Eichner, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1988, vol. 2, fr. 426, p. 152. [Trad. esp.: Schlegel, F., "*Fragmentos* de *Athenaeum*", en Lacoue-Labarthe, Ph./Nancy, J.-L., *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp. 215-216].

teseopress.com

las épocas, sino al mismo tiempo de la posibilidad de crear en el arte una verdadera unidad que sería tanto simbólica como alegórica, pues lo uno es impensable sin lo otro.

> Con cada uno de los dos principios se genera siempre el principio contrapuesto; como en el símbolo se genera la alegoría, así también en la alegoría se genera el símbolo. […]. El símbolo debe ser consumado por medio de la unión de los elementos de la alegoría, y a la inversa; solo que la dirección es enteramente distinta. Ambas formas tienen los mismos derechos y ninguna ha de ser irrestrictamente preferida por sobre la otra.[38]

Solger incluso está convencido de que únicamente la modernidad podría producir una unidad semejante, y precisamente sobre esta base la diferencia de la antigüedad, que para él, en esto muy romántico, no representa ni la meta ni el modelo.

El arte verdadero es un arte cuya función simbólica se ha amalgamado con su función alegórica, un arte cuya meta es el instante irónico. "La ironía *alegórica* consciente, por otra parte, debe volverse inconsciente y simbólica, ya que debe presentar los hechos conectados como característicos para este punto de vista determinado".[39] Con todo, para Solger –a diferencia de Goethe y Schiller, pero también de Hegel– el acento recae más fuertemente sobre la alegoría: "La alegoría verdadera es la más elevada vitalidad de la idea".[40] Porque solo ella es capaz de plantear adecuadamente el problema de la pobreza de la experiencia, de la fragilidad y la mortificación de la época, lo cual, sin embargo, no es garantía de ninguna solución. Esto significa, en primer lugar, que lo bello no es actual, sino que ante todo debe ser

38 Solger, *Vorlesungen*, p. 145 y 134.
39 *Ibid*., p. 248.
40 *Ibid*., pp. 132-133.

teseopress.com

alcanzado[41], y que la vida (no solo en el arte) únicamente puede lograrse a través de la muerte. En efecto, lo que singulariza a la modernidad y a su arte en contraste con la tradición es, de acuerdo con Solger, que ella y solamente ella tiene a disposición los medios –en especial, la alegoría y su relación con el símbolo y la ironía– para redimir la promesa del arte como tal. Sin dudas, semejante radicalidad llega hasta las últimas consecuencias. Es decir, la realización del más profundo anhelo de un arte de este tipo sería aniquilar el arte mismo; allí donde lo absoluto está presente, sus imágenes no son nada. Pero allí donde lo absoluto, lo ideal permanece en su trascendencia, los significados más profundos del arte se revelan únicamente en un *enfoque imaginario*; cuanto más aparecen estos significados como una paradoja en comparación con lo existente, tanto más se acercan a la verdad. Únicamente según un *enfoque imaginario*, el símbolo y la alegoría conformarían, en su completa interpenetración, ese lenguaje artístico que sería verdaderamente el ser mismo de las cosas tal como ellas son.[42]

Aun cuando Hegel busca desmarcar a Solger de Schlegel y Tieck, a fin de situarlo del lado del verdadero pensamiento dialéctico tal como él lo concibe, la ironía solgeriana constituye finalmente un intento extremo de romper con una inmanencia del mundo y de la vida completamente

---

41 También Schelling, contrariamente a Hegel, había concebido en su *Filosofía del arte* lo sublime como preparación de lo bello.

42 Cfr. Solger, *Vorlesungen*, p. 259. Cfr. también en este sentido Franco Rella, *L'Estetica del Romanticismo*, Roma: Donzelli, 1997, p. 58: "La naturaleza está cubierta de significado, es *ambigua* [Solger, *Vorlesungen*, p. 51]. Sin embargo, la naturaleza es muda. Tal como cien años más tarde Benjamin, en su ensayo 'Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos', y Rilke en sus *Elegías de Duino*, también Solger afirma que únicamente gracias a la forma de la belleza la naturaleza puede alcanzar el nivel de un 'hablar inteligible' [Solger, *Erwin*, p. 198]. El ser humano desgarrado, apartado y frágil en su exilio terrenal, encarna en la forma y en el lenguaje que produce la única posibilidad de salvación para las cosas en su existencia quebradiza y muda. […] De modo que el hombre sabe, en tanto que artista, 'volver hacia afuera el interior de las cosas' o, para hablar con las palabras de Rilke (*Elegías de Duino*, IX), decir las cosas tal como ellas mismas nunca quisieron ser".

teseopress.com

cerrada sobre sí, una inmanencia que, como resultado de la fallida Revolución francesa, hace que las fronteras se sientan todavía con más fuerza.[43] Este enfoque, antes bien, lo acerca todavía más a los románticos. Se trata de una inmanencia para la cual las posibilidades tradicionales de simbolización en el arte y de significado en la vida están perdidas, y cuya única posibilidad en adelante reside solo en la interrupción radical de todo lo existente. Porque para Solger incluso la nostalgia está ligada al sentimiento de una carencia que, en cierta medida, se dirige positivamente a la idea, pero su sustancia todavía está vacía e indeterminada.[44] Los románticos reaccionan a esta pobreza de la experiencia con una reflexión intensificada, esto es, con una espiritualización y una consciencia más elevadas[45], lo cual se vuelve claro en medios de expresión tales como los de la alegoresis o lo sublime.

Este es también el principal blanco de los ataques de Hegel. Porque, si Fichte puede considerar su construcción teórica como el primer sistema de la libertad, esto significa que la autoconsciencia se origina en la reacción del yo a su limitación, ya que únicamente las limitaciones reales pueden hacer surgir la consciencia subjetiva del propio querer y de la propia libertad.[46] La ironía no simplemente flota por sobre los opuestos, sino que asimismo está muy firmemente entretejida en el interior del carácter contradictorio de lo finito. Cada uno de sus movimientos genera su propia negación en el despliegue de su estructura, su propia destrucción a partir de sí mismo.[47] La ironía universal del mundo –afirma Hegel– permite valorar lo que debería ser válido como

---

43 De las cartas de Solger, se desprende una posición claramente antinapoleónica, que sin embargo no desemboca en una concepción antirrepublicana del Estado y la sociedad.

44 Cfr. Solger, *Vorlesungen*, pp. 217-218.

45 Con respecto a esto, cfr. especialmente Schlegel, F., *Über die Grenzen des Schönen*, en Íd., *Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, hg. v. J. Minor, Wien: Konegen, 1906, vol. 1, pp. 21-22.

46 Cfr. Walser, *op. cit.*, p. 62.

47 Cfr. *ibid*., p. 123.

teseopress.com

si lo fuese realmente, a fin de que se despliegue su propia destrucción interna; la autoconsciencia irónica se adapta a lo que pretende valer como verdad general, de modo que se entrega por sí misma a la muerte: destruye la realidad dada con la realidad dada misma[48], que se ha cristalizado en su propia autoconsciencia. Dentro de estos límites del mundo de la experiencia, la consciencia romántica se refleja ilimitadamente en lo infinito.

La libertad se retrae en la autorreflexión, pues el mundo se ha perdido para el sujeto. Así ha de entenderse la afirmación de Fichte según la cual la reflexión es el primer y único acto de la libertad. Porque ella tampoco crea su objeto, tal como la presunta intuición intelectual de Schelling, sino únicamente su forma. Este enfoque persiste incluso en el adversario más agudo del Romanticismo, a saber, Hegel. El contenido de la reflexión solo puede ser la forma en la que ella se enfrenta a las cosas; no obstante, esta forma se presenta como la consciencia que el sujeto pensante puede tener de la manera en que concibe las cosas. Pero de este modo el sujeto no se retira simplemente de una existencia con la que ya no quiere tener nada que ver, tal como lo presenta la crítica hegeliana al Romanticismo. Por el contrario, el distanciamiento romántico con respecto a lo existente llega al deseo más extremo de que todo lo que existe pase por la crítica. Irónicamente, es justo este distanciamiento el que, después de todo, le muestra a Hegel el camino de acuerdo con el cual la autorreflexión, en cuanto que autoconsciencia, podría recobrar la posibilidad de una libertad real, no solipsista y, por cierto, una libertad colectiva para el otro: "El *yo* es el *nosotros* y el *nosotros* el *yo*".[49]

---

48 Cfr. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 258.

49 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en Íd. *Werke*, op. cit., vol. 3, p. 145. [*Fenomenología del espíritu*, ed. cit., p. 113]. Una libertad concebida de esta manera se refleja no solo en la concepción romántica de la igualdad, especialmente de la igualdad entre los sexos, sino sobre todo en su ideal de fraternidad, ideal

teseopress.com

Para seguir produciendo sentido y significado y poder volverlos operantes en medio de lo prosaico y el tedio de la vida cotidiana –tal como lo exige el concepto de "realidad" [*Wirklichkeit*] en cuanto que estructura de relaciones, en contraposición al de "realidad" [*Realität*] como mera coexistencia de hechos–, solo queda para Solger una posibilidad: la muerte. Por lo tanto, con la revelación de lo más elevado, se hunde no meramente el mundo falso, sino también, junto con ello, la idea misma de lo más elevado. En esto se funda no solo la decisión terminológica de Solger en favor del concepto de "fragilidad" [*Hinfälligkeit*], mediante el cual la muerte adquiere una importancia sustancial, sino también el uso del concepto religioso de "revelación" [*Offenbarung*], en lugar del concepto más bien filosófico de "aparición" [*Erscheinung*]. De este modo, el centro de la reflexión se desplaza de una dimensión lógico-epistemológica a una dimensión más sustancial que concierne esencialmente al ser humano y a su vida. La continuidad de lo falso y lo no verdadero, más aun, el sufrimiento incesante, deben ser interrumpidos; aquí reside también –y esto no es menor– el sentido de todas las mitologías antiguas, a las cuales no casualmente Solger pretendía dedicar una obra en varios volúmenes que, podría decirse, hubiera sido su obra principal. En la medida en que consume el carácter fenoménico de la vida allí donde interviene, lo trascendente se aniquila a sí mismo, pues, sin el velo fenoménico, tampoco lo más elevado es nada en cuanto que apariencia. Se podría hablar aquí incluso de un Romanticismo mesiánico.

Sin embargo, en el mundo se tiene que vivir con el mundo, y en esto están de acuerdo Novalis y Solger. La humanidad está perdida mientras no encuentre un camino

que en Solger se expresa tanto en su idea del *symphilosophieren* y en la forma del diálogo, como en su concepción del intercambio epistolar en cuanto que intercambio intelectual.

teseopress.com

de salida –aun cuando este camino sea intransitable– en lo finito y al interior de sus constelaciones, tanto más en la medida en que se pierda en infinitudes ficticias.

> La verdadera ironía parte del punto de vista según el cual el ser humano, mientras viva en este mundo presente, debe cumplir su destino, incluso en el sentido más elevado del término, solo en este mundo. Esa aspiración hacia lo infinito no lo conduce realmente […] más allá de esta vida, sino solo a lo vacío e indeterminado, pues aquello que lo provoca […] no es sino la sensación de las barreras terrenales que nos han sido asignadas de una vez y para siempre. Todo aquello que, según creemos, nos permitiría ir más allá de los fines finitos es vana y vacía presunción. También lo más elevado existe para nuestro actuar *solo en su forma limitada y finita*.[50]

Este pasaje de Solger se corresponde con la posición de Kierkegaard hasta en sus últimas consecuencias: "La ironía limita, finitiza, restringe, y de esa manera proporciona verdad, realidad, contenido; la ironía disciplina y amonesta, y de esa manera proporciona solidez y consistencia".[51] La ironía es una maestra rigurosa, no conoce ni la indeterminada propensión a lo infinito, ni eleva a valor absoluto una supuesta libertad infinita del sujeto frente a la limitada y limitante realidad objetiva. La ironía es la consciencia de la soledad del individuo y de la libertad negativa del sujeto[52] de que el mundo ha desaparecido. En la autoconsciencia irónica los grandes planes para la historia implosionan en esa soledad según la cual cada uno es para sí mismo y Dios está contra todos. La ironía es el estilo de la imposibilidad; no conoce lo nuevo, meramente sabe que lo viejo no se corresponde con la idea.[53] La ironía no es constructiva, pues todo lo que habría de ser construido está a sus espaldas[54];

---

50 Solger, *NS*, vol. 2, pp. 514-515.
51 Kierkegaard, *op. cit*., p 319. [Trad. esp.: *op. cit*., p. 339].
52 Cfr. *ibid*., p. 258 [*ibid*., p. 288].
53 Cfr. *ibid*., p. 257 [*ibid*., pp. 286-287].
54 *Ibidem*.

como el ángel de la historia de Benjamin, lo negativo se fija en una provisionalidad insistentemente actual que permanece en suspenso entre el pasado y el futuro. De buen grado quisiera ella volver a reunir los fragmentos de una posibilidad pasada, pero es muy consciente de la nulidad de todo; por lo tanto, este órgano de lo negativo solamente puede intensificar lo negativo en aquello que pretende ser lo positivo. La ironía es la dialéctica de lo inmóvil, la dialéctica de lo muerto cuya mirada intenta resistir, la reflexión incesante al interior del mundo cosificado.

Sin embargo, la muerte da sentido precisamente allí donde todo sentido fluye hacia la nada; tan lejana como pueda parecer, ella es en la nada la lugarteniente del todo. Donde no puede apresarlo todo, lo ofrece en lo individual, y aquí radica no solo la posibilidad, sino incluso la necesidad de su secularización. La muerte tiene un aura que, de nuevo, es en sí misma una paradoja; cuanto más lejana parece, tanto menos impacta en el actuar concreto del individuo, pero sus fuerzas se desencadenan tanto más en la cercanía inmediata. En lo fundamental, cada instante sería vivido de esta manera. Si este instante pudiese pasar sin dejar huellas, no solamente se habría superado momentáneamente la muerte, sino que también se perdería el momento decisivo de la vida. Aquí reside el paradójico acuerdo entre la vida y la muerte; la muerte y su secularización son capaces de conferir a la vida un sentido real, profundo y sustancial únicamente allí donde se encuentra sitio para ellas, y no donde, como suele suceder, nadie espera encontrarlos. La muerte no es un enemigo: en la vida redimida, sería más bien un viejo amigo que lo recoge a uno para el último viaje. Esta muerte tendría su aura y su belleza, la experiencia humana estaría abierta a ella. Pero este tipo de muerte se ha perdido en el mundo moderno; lo mortal de este mundo es la vida misma, y por esta razón no puede morir. Esto distingue esencialmente no solo a los héroes de Kafka, sino también a los de Beckett.

El capitalismo, escribe Benjamin no mucho antes de su suicidio, no morirá de muerte natural, esto es, la modernidad sobrevivirá a su propia muerte. Esta es la fatalidad de la época y la característica de la experiencia de los seres humanos que viven en ella. Solo la clara autoconsciencia de la propia nulidad es lo todavía dado para ellos; con todo, según Solger es paradójicamente esto lo que los hace reconocerse como divinos[55], pero de esta manera la vida misma se convierte en un enigma. Solamente por medio del sacrificio de sí mismo, se obtiene la vida, y eso hace de la ironía algo trágico en su más profundo sentido. La ironía no tiene ninguna meta que realizar y, en cualquier idea que se presente en el mundo con la pretensión de ser verdadera, reconoce inmediatamente la vanidad subjetiva y la fragilidad objetiva. Ella no traspasa el umbral hacia el mundo ideal porque eso sea lo que más íntimamente quiere; solo puede iluminar en ráfagas ese mundo ideal, mostrar que sería posible, pues eso que quiere realizar no puede anticiparlo sin aniquilarlo en el mismo instante. Incluso la vida no puede representar para ella un valor absoluto: ya sea que se tenga la vida todavía delante de sí, ya sea que se la tenga detrás, la vida misma no vive. Por este motivo, el héroe irónico dice sí al no que la realidad le opone; este intento de llevar, como Gregor Samsa, la negación de sí hasta las últimas consecuencias da origen al estilo irónico.[56] "Cuando […] alguien colapsa bajo determinadas circunstancias […] y, mientras lo hace, canta sus alabanzas a aquellas circunstancias que lo hacen colapsar, entonces es precisamente eso lo que da el tono irónico".[57] Lo que salva solo puede crecer ante el peligro, pues lo más elevado, la idea es tanto más difícil de captar cuanto más cerca está. La muerte es la nada de lo que simplemente es. Para la consciencia irónica, no obstante, eso es lo que la vida no es. Lo que es es nada. Sin

55 Solger, *NS*, vol 1, p. 511.
56 Cfr. Walser, *op. cit*., p. 178.
57 *Ibid*., pp. 195-196.

ello, todo sería igual de oscuro. La ironía trágica indica la diferencia entre esta oscuridad de la nada que da muerte y una secularización de la muerte para el ideal y su vida.

¿Un arte de "misterio falso" o *Geheimniskrämerei*?

La crítica de Hegel al estilo de pintura de Caspar David Friedrich

Lauren Cahen-Maurel

Introducción: la transcripción de 1820/1821

La hostilidad constante de Hegel hacia los escritores y filósofos del primer Romanticismo alemán es muy conocida, por lo cual apenas se necesita volver a señalarla. Ya en 1807, cuando la *Fenomenología del espíritu* fue publicada, Hegel objeta la actitud problemática de lo que él llama el "alma bella" (*die schöne Seele*); en trabajos posteriores, él asocia dicho concepto explícitamente con los románticos alemanes. Continuando con este tema, en *Lecciones de estética*, editado por primera vez en forma de libro póstumamente en 1835-1838 por el exalumno de Hegel Heinrich Gustav Hotho, expresa un rechazo severo de los románticos por su subjetivismo supuestamente pernicioso. Aquí, el rechazo del filósofo del tipo de ironía negativa propugnada por Friedrich Schlegel, por ejemplo, es tan notorio como su persistente castigo del anhelo vacío por lo absoluto que engendra una *krankhafte Schönseligkeit*, esto es, una "bendición hermosa y mórbida", que Hegel atribuye al poeta y filósofo Novalis.[1]

---

1 W 10,1-3 Hegel, W. G., *Vorlesungen über die Aestethik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835–1838 (W 10,1: 87 y 205; cf. Traducción al inglés: Hegel [1842] 1975a, 67 y 159). Según Hegel, el esfuerzo de la ironía romántica para trascender el mundo no es más que la vana afirmación de una subjetividad que se cree superior a toda objetividad (ver W 10,1: 86). Y debido a

En contraste, no fue hasta 1995, hace solo veintidós años, con la publicación de la edición separada de la transcripción de Ascheberg del primer curso de *Las lecciones de estética* de Hegel, el cual se celebró en la Universidad de Berlín en el semestre del invierno de 1820/1821, que el juicio de Hegel sobre el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich salió a la luz.[2] Sus comentarios no se incluyeron en la edición de Hotho de las *Lecciones* antes mencionada y más conocida.[3] El veredicto del filósofo sobre Caspar David Friedrich en la transcripción de Ascheberg dice lo siguiente:

> Oft giebt es aber auch so einen gemachten strengen Styl, und der Künstler setzt darin zuweilen eine Affectation, z.B. bei den Werken Friedrich's aus Dresden [But there is also often

---

que el alma bella no quiere arriesgarse a confrontar su interioridad con el mundo externo, el resultado es una conciencia vacía y cerrada que carece de sustancia. Hegel llega a establecer un vínculo entre la actitud del alma bella de una vida interior puramente reflexiva desconectada de la realidad y la causa de la muerte de Novalis, que murió de consumo en 1801. Nota del traductor: las citas se consignan en su totalidad en la primera aparición, luego se emplea la abreviatura de cada obra en el original del alemán, salvo se indique lo contrario.

2 Hegel, W. G., (1995), *Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift [Nachgeschrieben von Wilhelm von Ascheberg]*. Edited by Helmut Schneider. Frankfurt a. M.

3 La edición de Hotho se basa en parte en dos cuadernos de Hegel que utilizó para sus lecciones sobre estética: el cuaderno de Heidelberg de 1818 y un cuaderno de su curso de Berlín. Hegel tenía la intención de volver a redactarlos para su publicación, pero esto no sucedió. Ambos cuadernos ya no existen, por lo que el único material seguro de la mano de Hegel sobre el tema de la estética es la exposición sistemática, aunque extremadamente condensada, sobre el arte que se encuentra en la *Enciclopedia*, publicada por primera vez en 1817 y luego revisada para su reedición en 1827. Ver §§ 456-64 en la *Enciclopedia* 1817, GW 13: 241-243; cf. §§ 556-563 en *Enciclopedia* de 1827, GW 19: 392-399. La mayor parte de la edición de Hotho del *Vorlesungen* consiste en transcripciones que hizo él mismo y las notas de otros estudiantes que asistieron a las conferencias de Berlín. La edición de Hotho omite las conferencias del semestre de invierno de 1820/1821, y se basa en las conferencias posteriores de los semestres de verano de 1823 y 1826, y el semestre de invierno de 1828/1829. Ver Gethmann-Siefert (1991, 92-110) y Jaeschke ([2003] 2016, 384-388) sobre la naturaleza problemática de la edición de Hotho, y más en general sobre los problemas debatidos filosóficamente planteados por el hecho de que los materiales de las lecciones de Hegel sobre la estética no provienen de los escritos publicados por Hegel o de sus escritos a mano.

teseopress.com

> a manufactured severe style, and the artist sometimes puts an affectation into it, e.g. in the Works of Friedrich from Dresden]. (GW 28,1: 120)[4].

A primera vista, esta crítica parece ser simple e incluso trivial. Además, debido a su brevedad, uno podría imaginar que las críticas de Hegel no representan ningún tipo de contribución notable a las discusiones en curso sobre el lugar de C. D. Friedrich en la historia del arte y la cuestión de su estilo de pintura. Sin embargo, como mostraré, este no es el caso. En primer lugar, debe considerarse que el juicio del filósofo es interesante tanto por el lugar específico en el curso de la lección donde está situado, como por su relevancia. De hecho, este pasaje no se encuentra en la historia filosófica de Hegel del desarrollo de la pintura europea, junto con otros pintores de la Academia de Dresde, sino en la introducción a esta historia.[5] Esta introducción contiene una reflexión bastante detallada sobre el concepto de estilo en las artes que se basa libremente en la tipología histórica de estilos artísticos de Winckelmann. Aquí Hegel presenta tres amplias etapas en el desarrollo de las artes individuales:

1. el comienzo de un arte específico;
2. el centro ideal en el momento culminante de la historia de este arte; y
3. el final o la disolución de este.

---

4 GW 28,1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. Vol. 28,1 of *Gesammelte Werke*. Edited by Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p.120. También, Cf. Hegel [1820/21] 1995, 192.

5 Ver la transcripción de Ascheberg ("Besonderer Theil," GW 28,1: 116-21), o la tercera parte de la edición de Hotho tiulada "The System of the Individual Arts" en W 10,1-3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Aestethik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835–1838. (W 10,2: 243-465 and W 10,3).

teseopress.com

Un estilo distintivo corresponde a cada una de estas tres etapas. Estos son: el estilo severo, el ideal y el agradable (o elegante). Para comprender las críticas de Hegel a C. D. Friedrich, es importante tener en cuenta que esta referencia al pintor en el curso de las lecciones de Berlín de 1820/1821 se produjo dentro de las consideraciones de Hegel sobre la naturaleza del estilo.

Antes de interpretar este pasaje con más detalle, primero examinaré brevemente el estado actual de la investigación sobre la relación entre Hegel y C. D. Friedrich. Es sorprendente notar cuán poca resonancia ha encontrado el juicio de Hegel en la literatura secundaria. Yendo más allá de algunos de los resultados más especulativos de la erudición anterior, mostraré que, al consultar varias fuentes y documentos alemanes originales, pasados por alto de los años 1820-1821, es posible determinar con precisión aquellas pinturas de C. D. Friedrich de las cuales Hegel tendría conocimiento e incluso que habría visto en persona. Al comparar la crítica de Hegel en la transcripción de Ascheberg con estas pinturas particulares de Friedrich, y además leer esta crítica en el contexto más amplio de sus consideraciones sobre el estilo y la cuestión del misterio en la pintura, las secciones siguientes argumentarán que se pueden extraer una serie de consecuencias de los dos reproches claves del filósofo sobre la gravedad y la afectación que son significativos tanto para la investigación sobre Hegel, como para la de C. D. Friedrich.[6]

---

6 Para los estudios sobre Caspar David Friedrich que tratan las cuestiones filosóficas específicas, ver entre otros: Décultot, E., 1996. *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson; Busch, W., 2003, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Munich; Koerner, J. L., [1990] 2006, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London; Grave, J., 2011, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*. Zurich/Berlin.

El juicio de Hegel sobre C. D. Friedrich: ¿una necedad?

Como se mencionó anteriormente, aunque ha estado disponible durante más de veinte años, el juicio de Hegel sobre Friedrich apenas se ha discutido en la investigación. En su mayor parte, esto ha sido ignorado o pasado por alto, o simplemente advertido, por ejemplo, por expertos en Hegel como Annemarie Gethmann-Siefert y Stephen Houlgate.[7] Algunos otros investigadores han comentado brevemente este pasaje y han especulado sobre qué pinturas de Friedrich Hegel podría haber tenido en su considerar al etiquetar el estilo de Friedrich como severo y artificialmente afectado. Por ejemplo, en su libro de 2010 *Hegel on the Modern Arts*, Benjamin Rutter conjetura que la referencia de Hegel a la severidad del estilo probablemente se refiere a una pintura como *El monje a la orilla del mar (1808/1810)*, una de las obras más famosas de Friedrich.[8] Rutter no explica las razones por las cuales el estilo de esta pintura en particular debe considerarse severo. Lo más probable es que sea por el vacío sombrío de la escena, con la pequeña figura solitaria del monje parado en la orilla, que casi desaparece en el paisaje marino. En cuanto a la consideración de afectación de Hegel sobre Friedrich, Rutter lo asocia con otra pintura conocida de Friedrich como *El caminante sobre el mar de nubes (c.1818)*, subrayando el efecto de "teatralidad" en esta pintura, porque la figura en ella se representa desde atrás.[9]

---

7 Ver la discusión de este punto en la revisión de la versión del artículo de Houlgate "Hegel's Aesthetics" en febrero de 2016 en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

8 Rutter, B., *Hegel on the Modern Arts.* Cambridge, 2010, p. 109.

9 *Ibid*. Como establece Rutter: "*El caminante sobre el mar de nubes* sugiere una cierta teatralidad, un alejamiento del espectador de la escena, que parece contener ya un espectador y, por lo tanto, una búsqueda disruptiva y, finalmente, insustancial de sorpresa". Aquí Rutter utiliza explícitamente el término teatralidad de Michel Fried, pero a su manera. Cfr. Fried (1980). Recientemente, Fried ha publicado un capítulo de libro dedicado a la relación entre Caspar David Friedrich y Kant; ver Fried (2014, 111-149).

Hasta donde tengo conocimiento, Otto Pöggeler, el especialista alemán de Hegel, es el único erudito que ha dedicado un artículo completo a la crítica de Hegel. Este artículo en alemán se titula "Hegel und Caspar David Friedrich" y fue publicado en 2005.[10] Una de las principales afirmaciones de Pöggeler es que Hegel no incluyó el arte pictórico de Friedrich en su historia descriptiva y normativa de la pintura debido a una doble represión. Por un lado, Hegel rechazó el arte de Friedrich por razones puramente estéticas y, por otro lado, lo excluyó debido a las opiniones políticas de Friedrich. El pintor había expresado en sus obras sentimientos patrióticos y nacionalistas que el propio filósofo no podía respaldar.[11] El aspecto político de la lectura de Pöggeler de este pasaje se justifica en la medida en que una pintura como *El caminante sobre el mar de nubes*, que Pöggeler también toma como ejemplo, claramente contiene motivos políticos, como el caminante con el uniforme verde del Jäger y los voluntarios militares prusianos en la guerra de Liberación contra Napoleón. Es conocido que C. D. Friedrich estaba cerca de Ernst Moritz Arndt y que su patriotismo estaba íntimamente relacionado con la historia de la lucha de Alemania por la unidad y la libertad, en nombre del derecho de un país a la independencia nacional. Por lo tanto, Pöggeler seguramente tiene razón al llamar la atención sobre los elementos políticos en algunas de las pinturas de Friedrich.[12]

---

10 Cfr. Pöggeler, Otto. 2005. "Hegel und Caspar David Friedrich". In *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, edited by Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, 227-243. Munich/Paderborn.

11 Ver Pöggeler, *ibid*., esp. 232 y la tercera sección "Die Rückkehr des Verdrängten", pp. 238-243.

12 Pöggeler cita la sorprendente anécdota sobre una de las pinturas más conocidas de Friedrich, *Dos hombres contemplando la luna* (c. 1819), completada durante el año de la promulgación de los decretos de Carlsbad; ver Pöggeler, *ibid*., p. 238. Estos últimos tenían la intención de silenciar los movimientos de los liberales, incluidas las fraternidades estudiantiles (*Burschenschaften*) que afirmaban unir al pueblo alemán en el período posnapoleónico. Los decretos de Carlsbad prohibieron que las fraternidades estudiantiles se

teseopress.com

Sin embargo, ¿qué pasa con el tema del estilo artístico, el contexto principal en el que se produce la crítica de Hegel a Friedrich? A los ojos de Pöggeler, Hegel comete dos errores o estupideces: la palabra de Pöggeler es *Sottise* ("necedad").[13] Primero, Pöggeler cree que el juicio de severidad de Hegel se refiere a una tendencia regresiva y anacrónica en las obras del pintor: un regreso al estado de arte más antiguo, cuando no hizo más que imitar la naturaleza o la realidad empírica más inmediata. En su artículo, Pöggeler también arriesga una adivinación de las pinturas de Friedrich que Hegel podría haber visto o conocido personalmente. En línea con su lectura política, Pöggeler cita la pintura más controvertida de Friedrich, *La cruz en las montañas*, como evidencia del regreso anterior al estado de arte más antiguo. *La cruz en las montañas* fue una obra pintada en 1807/1808 durante los años de la ocupación de Dresde por las tropas napoleónicas. La pintura representa una escena de la naturaleza con Jesús en la cruz, rodeado de abetos. Aunque es explícitamente cristiano, Pöggeler enfatiza la forma en que esta pintura señala los elementos naturales en bruto –las rocas, los árboles, los rayos del sol– a una naturaleza sagrada en sí misma, como en la mitología nórdica de Ossian. A los ojos de Pöggeler, el reproche de Hegel de que Friedrich ha regresado al estado del arte más antiguo es una declaración necia porque muestra una falta de comprensión de la importancia y la novedad radical de esta pintura, demostrada por el hecho de que ahora está disfrutando de un renacimiento considerable en los tiempos modernos, y que para muchas personas este estilo de

---

reunieran en el castillo de Wartburg con ropas antiguas alemanas, es decir, con levita y gorro, la capa y la boina antigua alemana. Refiriéndose a las persecuciones en ese momento de los "demagogos" políticos, según los informes, Friedrich dijo con humor sobre los dos personajes principales de su pintura que vestían ropas antiguas alemanas prohibidas: "Se entregan a maquinaciones demagógicas", Förster, K. A. 1846. *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*. Dresden, p. 157.

13 *Ibid.*, p. 230.

teseopress.com

pintura no se considera regresivo, sino progresivo. Por lo tanto, el reconocimiento de Hegel tiene que tener esta consecuencia: el notorio "retorno de lo reprimido", para usar el lenguaje psicoanalítico de Pöggeler[14], de nuestro veredicto contemporáneo. En otras palabras, para Pöggeler estamos en lo cierto al creer que, con su crítica de 1820, Hegel había malinterpretado la esencia y originalidad de las pinturas de paisajes de Friedrich, y que este artista ahora debería considerarse un pintor adelantado a su tiempo.

La segunda "necedad" para Pöggeler se refiere a la cuestión de la afectación, donde Hegel conecta a Friedrich con la tradición de los franceses, quienes tendían a hacer que el valor de la obra dependiera de si agradaba o afectaba al público.[15] En un aspecto, Pöggeler tiene razón: parece extraño que Hegel pusiera a Friedrich en conexión con el estilo de afectación de los franceses. No solo porque el pintor atrajo a su audiencia a un mundo donde reinaba la austeridad, sino también porque Friedrich odiaba notoriamente a los franceses, tanto que fue etiquetado como "*Franzosenfresser*", como alguien que comía franceses en el desayuno, por así decirlo.

A pesar de sus méritos y relevancia, en muchos sentidos, la lectura política de Pöggeler no llega lo suficientemente lejos como para tener pleno sentido de la crítica de Hegel a Friedrich, incluida la referencia al estilo artístico de los franceses. Además, al confiar en el hecho de que el arte de Friedrich solo se hizo extremadamente popular más de un siglo después de su muerte, y hoy es reconocido como un hito en la historia del arte, el análisis de Pöggeler invoca un argumento desde la autoridad. Solo se ha de retroceder para ver su delicadeza: si el pintor no hubiera experimentado un renacimiento popular y crítico en los siglos XX y XXI, el juicio de Hegel seguiría siendo correcto. Los argumentos de la autoridad siguen siendo insuficientes porque no nos

14 *Ibid*., p. 238.
15 *Ibid*., p. 230.

dicen por qué o cómo es importante el trabajo de Friedrich, sino solo que actualmente se considera como tal. Además, la modernidad y la grandeza de este arte siguen siendo cuestionables para varias personas. Y debido a que la crítica de Hegel enfatiza el aspecto artificial del estilo de pintura de Caspar David Friedrich, se podría argumentar que la crítica de Hegel está de acuerdo con muchos juicios contemporáneos que consideran esta pintura como *kitsch*.

Finalmente, podría hacerse otra pregunta: en lugar de especular sobre las posibles pinturas de Friedrich que Hegel podría haber conocido, ¿sería posible saber a qué se refería Hegel? Si esto fuera posible, podríamos comparar directamente estas pinturas con las críticas de Hegel, para ver si esto podría ayudarnos a comprender mejor esto último. En la siguiente sección argumentaré que, de hecho, es posible conocer con precisión las pinturas de Friedrich que Hegel habría conocido e, incluso, visto personalmente.

La visita de Hegel a la Exposición Anual de 1820 de la Academia de Bellas Artes de Dresde

Según los principales documentos disponibles, el juicio de Hegel sobre Friedrich surgió de la experiencia de primera mano de las obras del pintor. Justo antes de realizar su primer curso de estética en Berlín en el semestre de invierno de 1820/1821 (según consta en la transcripción de Ascheberg), Hegel había asistido a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde el 27 de agosto de 1820 (su cumpleaños).[16] Su estancia en Dresde estaba en la cúspide del verano y

[16] Algunas investigaciones han señalado el hecho de que Hegel asistió a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde en 1820 (por ejemplo, Pöggeler, *ibid*., p. 229), pero no investigaron ni trataron de determinar qué pinturas de Friedrich se exhibieron en ese momento.

el otoño alemán del 26 de agosto al 11 de septiembre de 1820, y se detalla en una serie de documentos contemporáneos, incluidas las propias cartas de Hegel. Por ejemplo, en un borrador de una carta a Creuzer, fechada a fines de mayo de 1821, Hegel caracteriza y elogia a la ciudad de Dresde como "un *otium* (ocio) de la vida en común para los amigos", escribiendo:

> Pero solo una cosa, la principal. El otoño pasado, pasé 15 días en Dresde y, al ver esta ciudad, lamenté no haberla visitado 30 años antes; advertí, especialmente, que podría convertirse en un lugar de encuentro para amigos bien educados y eruditos. […]. No habría nada más hermoso para mí que, ocasionalmente, encontrarme contigo allí durante las vacaciones de otoño.[17]

La visita de Hegel a la Academia de Bellas Artes está además documentada en el diario de Karl August Förster, que fue el anfitrión de Hegel en Dresde, y un tío del estudiante y amigo de Hegel, Friedrich Förster. K. A. Förster había ido a la exposición con el filósofo, y señaló durante esta visita en su diario:

> Estábamos esperando a Hegel, y arribó aquí el 26 […]. Lo acompañé a la exposición de arte, y una conversación sobre el arte en general se desarrolló en el camino; a pesar de su dialéctica, muestra un sentido vivo y ardiente por el arte y la vida; pero se enfoca predominantemente en los aspectos técnicos, y debido a que analiza la obra, a menudo pierde

---

17 *Briefe von und an Hegel. Band II: 1813-1822.* Edited by Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner, [1953] 1969, p. 268. Hegel ya había viajado a Dresde por primera vez en julio de 1820 y continuó visitando regularmente la ciudad en otoño durante los años siguientes. Su estancia en 1820 también se registra en un informe de la policía de Dresde, cuya tarea consistía en transmitir información sobre los movimientos de Hegel en la capital sajona a la policía prusiana en Berlín. Este último no había descartado que Hegel hubiera querido participar en secreto en los consejos de las fraternidades estudiantiles de Dresde (*Burschenschaft*). Para más detalles, ver D'Hondt, J., 1998, *Hegel. Biographie*. Paris, pp. 298 y 307 ss.

teseopress.com

> la impresión del conjunto. Dijo que no le gustaba el arte antiguo alemán y que estaba encantado cuando le dije que tampoco estaba en línea con el espíritu de nuestra exposición. Sin embargo, había imaginado que la exposición sería más significativa.[18]

Desde 1816, la exposición siempre se inauguró el 3 de agosto y, en general, duró "entre dos y cuatro semanas".[19] En el año 1820, sin embargo, duró casi 8 semanas, y terminó a fines de septiembre.[20] Hegel había ido especialmente a la exposición de 1820 para escribir una reseña de las pinturas de Gerhard von Kügelgen.[21] La reseña nunca fue publicada, y solo ha sobrevivido un borrador,[22] pero las *Lecciones* contienen rastros de sus consideraciones.[23] La brutal muerte de la historia y el retratista Kügelgen, que había sido asesinado

---

18 Förster, *ibid*., pp. 176-177. "Hegel, dessen Ankunft wir erwarteten, langte den 26. August hier an. […] Auf dem Wege zur Kunstausstellung, wohin ich ihn geleite, entwickelt sich ein Gespräch über Kunst im Allgemeinen, bei aller Dialektik zeigt er doch viel warmen regen Sinn für Kunst und Leben; nur daß er immer mehr dem Technischen sich hingiebt und über dem Analysiren des Kunstwerkes den Eindruck des Ganzen oft verliert. Er ist der altdeutschen Kunst nicht hold und freute sich, als ich ihm sagte, dass dies im Geiste unserer Ausstellung sei. Er hatte die Ausstellung doch bedeutender gedacht".

19 Prause, M., (ed.), 1975, *Die Kataloge der Dresdner Akademie—Austellungen 1801-1850*. Berlin, p. 9.

20 Ver *Literarisches Conversations-Blatt*, No. 10, 11 enero 1821, 37. 12.

21 Respecto de la mirada de Hegel sobre Kügelgen, ver Gethmann-Siefert, A., Stemmrich, G., 1986, "Hegels Kügelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um den 'eigentlichen historischen Stil' in der Malerei". In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, edited by Annemarie Gethmann-Siefert and Otto Pöggeler. *Hegel-Studien Beiheft* 27: 139-168. Ver también, Pinna, G., 2005, "Hegel über das Porträt und die spezifisch moderne Konzeption des Ideals". In: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Persepektiven der Hegelschen Ästhetik*, edited by Ursula Franke and Annemarie Gethmann-Siefert, 143-153. Hamburg.

22 Ver "Über von Kügelgens Bilder", en GW 15, pp. 204-206, en Hegel, G., F., *Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*. Vol. 15 of *Gesammelte Werke*. Edited by Friedrich Hogemann and Christoph Jamme. Hamburg: Felix Meiner, 1990.

23 Cf. W 10,3, p. 79 ss, en W 10,1-3 Hegel, G., F., *Vorlesungen über die Aestethik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835–1838.

teseopress.com

unos meses antes, causó un gran revuelo y, como era de esperar, la presentación de sus obras finales fue el foco principal de la exposición. Kügelgen había sido miembro remunerado de la Academia de Dresde, y sus cinco obras finales incluyeron: una Virgen y un Niño, y cuatro figuras de medio cuerpo en tamaño de retrato del Hijo Pródigo, Juan el Apóstol, Juan el Bautista y Cristo.

Como Friedrich era un miembro remunerado de la Academia de Dresde en 1820, también se le exigió que exhibiera su trabajo al público. Por lo tanto, es posible saber con precisión qué pinturas exhibió cuando Hegel estuvo en Dresde ese verano-otoño. Esto puede hacerse no solo consultando el catálogo oficial de ese año,[24] el *Verzeichnis der am Augustustage den 3. Agosto de 1820 en der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwercke (Verzeichnis 1820)*,[25] sino también las reseñas de la exposición en las revistas y periódicos de la época. El catálogo oficial para el año 1820 informa que Friedrich exhibió cuatro pinturas al óleo (y ningún dibujo, como lo hizo a veces). Estas pinturas de Friedrich se exhibieron directamente al lado de las obras de Gerhard von Kügelgen.[26] Estos son los títulos y números de exhibición de las pinturas de Friedrich que figuran en el catálogo oficial de Dresden de 1820:

> 544 Vollmond [Luna llena].
> 545 Zwey Schwäne auf dem Weiher im Schilf [Dos cisnes entre las cañas].

---

24 Me referí por primera vez a este documento en el *Kataloge der Dresdner Akademie - Austellungen 1801-1850,* como una fuente para determinar esas pinturas de Friedrich que Hegel habría visto, en mi tesis de doctorado, que fue defendida en enero de 2014. Vea la versión de la tesis doctoral: Cahen-Maurel, L., 2017, *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*. Berlin/Münster, pp. 77-81.

25 Una reimpresión más reciente del catálogo editado por Marianne Prause está disponible. Ver Prause, M. (ed.), 1975, *Die Kataloge der Dresdner Akademie—Austellungen 1801-1850.* Berlin.

26 Ver *Verzeichnis*, *ibid*., pp. 50-51.

546 Berggegend am Morgen [Mañana en las montañas].
547 Die Schwestern auf dem Söller am Hafen [Las hermanas en el balcón o "Hermanas en la azotea sobre el puerto: Noche – Luz estelar", en lo siguiente *Hermanas*].[27]

El hecho de que estas cuatro pinturas se exhibieran en realidad se confirma por una serie de críticas contemporáneas de esta exposición de arte.[28] Además, parece que Friedrich incluso exhibió una quinta pintura en la Exposición Anual de 1820, que aparentemente se presentó tarde y, por lo tanto, no se hizo en el catálogo oficial. La existencia de una quinta pintura exhibida por Friedrich en 1820 se observa en una reseña en *Literarisches Conversations-Blatt*, un órgano literario editado por August von Kotzebue en Weimar.[29]

De las cinco pinturas de Friedrich en exhibición en 1820, tres aún se conservan. En primer lugar, *Dos cisnes entre las cañas* (exposición número 545), que ahora se encuentra en el Goethemuseum de Frankfurt.[30]

Este pequeño lienzo muestra una pareja de cisnes en un estanque, en medio de la noche, protegidos por una cortina de juncos. Prácticamente toda la superficie de la

---

27 Las obras de Kügelgen se enumeran en la página 51 del *Verzeichnis*, 1820. Sus números de exhibición son: 549, 550, 551, 552 y 553.

28 Algunas de las críticas contemporáneas que discuten las pinturas de Friedrich de la exposición de 1820 se encuentran en el semanario *Literarisches Wochenblatt*, renombrado desde diciembre de 1820 en adelante *Literarisches Conversations-Blatt*; ver "Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820", en: *Literarisches Conversations-Blatt*, No. 10, 11 de enero de 1821, 37-40. Y en el folleto *Kunst-Blatt del Morgenblatt für gebildete Stände* publicado por Johann Friedrich Cotta en Stuttgart y Tübingen; ver N.° 95, 27 de noviembre de 1820, 377-380.

29 La reseña crítica fue escrita justo después de que la exhibición fuera cerrada cerca de finales de septiembre. Ver, "Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820", 39.

30 Véase el il. 1, reproducido en *Werkverzeichnis Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Editado por Helmut Börsch-Supan and Karl Wilhelm Jähnig. München: Prestel, 1973, N° 266: 360: ver de C. D. Friedrich, *Cisnes entre las cañas*, c. 1820. Oleo en lienzo, 44 x 35.5cm. Frankfurt, *Goethemuseum*.

teseopress.com

composición está llena por los apretados racimos de las plantas. Hay dos fuentes de luz para iluminar la escena, un cuarto de luna, no del todo en el centro del lienzo, que se puede ver a través de una brecha en las cañas y se refleja en el agua quieta del estanque, y la estrella de la tarde, más arriba en el cielo y a la derecha de la pintura. Estas dos fuentes de luz son paralelas visualmente a las aves y se colocan en el mismo eje respectivamente. Los colores son, principalmente, marrones, verdes oscuros, blancos grises y los tonos de la noche sombríos. Además, hay un toque de amarillo y rosa en el plumaje de los cisnes. Friedrich ha puesto el horizonte tan bajo en la imagen que un espectador tendría que estar hasta el pecho en el agua para ver correctamente la escena, como si estuviera tratando de colocar al espectador en la ubicación más bien reservada de la imagen.

Una segunda pintura existente, más grande, de 1820 aparece como la número 546 en el catálogo, y originalmente se llamaba *Berggegend am Morgen* (*Mañana en las montañas*). Esta pintura se encuentra ahora en la Neue Pinakothek en Múnich y ha adquirido un nuevo título, *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*. Aquí pasamos de la escena nocturna iluminada por la luna de los cisnes a un brillante resplandor matutino. Masivas cimas redondeadas y rocosas de altas montañas sobresalen de la niebla de la mañana que todavía cubre los valles. Un parche de cielo azul aparece en la parte superior izquierda del lienzo detrás de un velo de nubes blancas.[31]

La tercera pintura existente de Friedrich que se exhibió en la exposición de 1820 en Dresde se llama *Las hermanas en el balcón* (*Night in a Harbour*, número 547); ahora está en el Museo del Hermitage en San Petersburgo. La imagen no está en el formato horizontal tradicional de una pintura de paisaje, sino en un formato vertical con un marco ajustado.

---

31 Ver *Riesengebirge con niebla que se levanta (Berggegend am Morgen)* 1819/1820, reproducido en Friedrich, *ibid*., N° 264: pp. 359-360. Óleo en lienzo, 70,4 x 54,9 cm. Múnich, *Neue Pinakothek*.

teseopress.com

Dos figuras femeninas (las hermanas) están paradas en una barandilla mirando un puerto por la noche. Extendiéndose fuera de la niebla teñida de violeta sepia, se encuentran las torres de una antigua iglesia alemana en la mitad izquierda del lienzo, y varios mástiles de barcos en la mitad derecha. Venus, la estrella de la tarde, es la única y pequeña fuente de luz que ilumina la pintura. Parpadea arriba en un gran cielo que está casi vacío por completo, excepto por este único elemento. Por el contrario, el espacio en la parte inferior de la imagen está restringido, ocupado y lleno de varios ejes que se cruzan. Las torres, espiras y mástiles bloquean en parte la vista, y aquí nuevamente Friedrich ha pintado una escena nocturna con matices apagados. El primer plano está ocupado por las dos hermanas contemplativas, vestidas con ropa de la ciudad y de espaldas al espectador.

Desafortunadamente, otras dos pinturas exhibidas por Friedrich en 1820 están perdidas. La primera pintura figura en el catálogo oficial de la exposición de 1820 como número 544 y se describe como una pintura al óleo redonda. La descripción completa en el catálogo dice: "Vollmond. Wolken vorüberziehend. Eine Eule fliegt auf. Rundgemälde en Oel" ("Luna llena. Barrido por las nubes. Un búho volando. Pintura al óleo redonda").[32] Una revisión en el *Kunst-Blatt* describe la pintura en estos términos: "N.° 544. […] se vuelve bastante burlesco. Piense en un disco redondo lleno de nubes, una luna en el centro, una lechuza volando debajo, cerca de él. Se supone que esta pintura es reveladora, pero no nos dice nada, porque es difícil ver lo que debe ocultar. Se asemeja a un blanco de tiro, e incluso esta idea convincente destruye todas las impresiones".[33] Esta descripción

32 *Verzeichnis*, *ibid*., p. 50.

33 *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt*, N°. 95, 27 de noviembre de 1820: p. 320, Cotta, Johann Friedrich (ed.). 1816-1849. *Morgenblatt für gebildete Stände/Kunst-Blatt*. Stuttgart/Tübingen.

teseopress.com

parece que era parte de una serie de obras de las cuales tenemos principalmente dibujos sepia posteriores; por ejemplo, el siguiente sepia *Flying Owl in Front of the Moon*.[34]

La segunda pintura perdida, la que Friedrich envió a la exposición tarde, parece haber sido otro paisaje de montaña. El revisor de *Literarisches Conversations-Blatt* compara esta pintura con su contraparte *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*:

> Las dos pinturas más grandes de Friedrich presentan regiones montañosas iluminadas desde temprano en la mañana; la última pintura es desolada, fría y aislada, con vapores que se elevan desde los valles y entre los arbustos desnudos, mientras que la segunda pintura se despliega de una manera alegre y ocupada en un resplandor cálido de la mañana.[35]

Como vimos, el crítico de arte para el *Kunst-Blatt* del 27 de noviembre de 1820 había criticado inicialmente lo que veía como el encanto fantástico y el enfoque místico forzado del paisaje redondo de *Luna llena*. Sin embargo, aquí destacó la precisión inusual de los elementos altamente realistas de *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*: "Perfectamente cierto y representado con gran conocimiento de la naturaleza de alta montaña. El tratamiento, especialmente del primer plano pedregoso y cubierto de musgo es excelente".[36]

Este fue el cuerpo de la obra de Caspar David Friedrich que se exhibió cuando Hegel asistió a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde en el verano y otoño de 1820. En virtud de estas cinco pinturas, Hegel se encontró fundamentalmente con la versión brumosa y/o luz nocturna y lunar del Romanticismo que se puede

---

34 Ver *Búho volando contra un cielo iluminado por la luna*, c. 1836-37, de C.D. Friedrich. Lápiz y sepia, 27,9 x 24,4 cm. *St. Petersburg, Hermitage Museum*.

35 „Ueber die Kunstausstellung" en Dresde. Ende Septembre 1820, 39.

36 *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt*, N° 95, 27 de noviembre de 1820: 380. *Ibid*.

encontrar en la obra del pintor, y también una muestra de obras que contienen una mezcla de lo fantástico y lo real. Y en un caso, *Las hermanas*, encontramos una instancia de la famosa *Rückenfiguren* de Friedrich, esas enigmáticas figuras pintadas desde atrás.

Vale la pena señalar que Hegel, probablemente, ya estaba familiarizado, si no con las pinturas, al menos con el nombre de Caspar David Friedrich, ya antes de esta visita a Dresde, porque para 1820 Friedrich era un pintor paisajista conocido e incluso controvertido. Además de la controversia pública de 1809 generada por *La cruz en la montaña*, y la apreciativa revisión de Kleist de *Monje a la orilla del mar*, publicada al año siguiente en 1810 en el Berliner Abendblätter, Hegel también podría haber sido introducido a la obra de Friedrich a través del filósofo natural Gotthilf Heinrich von Schubert, su colega en la escuela secundaria de Nuremberg, donde Hegel había sido el director (de 1808 a 1816). Como señala Pöggeler, "Hegel ya se había ofrecido a revisar *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) de von Schubert en el Heidelberger Jahrbüchern", y algunos de los análisis que contenía se basaban en un ciclo de dibujos de las edades de la vida pintados por Friedrich.[37]

La cuestión del estilo en la filosofía del arte de Hegel

Para evaluar correctamente la naturaleza y relevancia de la crítica de Hegel al estilo de la pintura de Friedrich, vale la pena permanecer dentro del alcance de las pinturas exhibidas en Dresde en 1820. Ahora, haremos esto examinando lo que el propio Hegel entendía por estilo en el arte. Como se puede recordar, la filosofía del arte de Hegel es una metafísica del arte: su objetivo es mostrar que el arte, como la religión y la filosofía, es una de las formas de manifestación

37 Pöggeler, *ibid.*, pp. 234 y ss.

de la Idea como espíritu, por otros medios que no sean los conceptos o la fe. Según una fórmula bastante conocida en la edición del libro *Lecciones estética* de Hotho, el arte o lo bello es "das sinnliche Scheinen der Idee",[38] es decir, "la apariencia sensible de la Idea", donde "la Idea" es ese proceso libre y vivo de desarrollo, expresión o realización y comprensión autoconsciente de una sustancia universal por su propia actividad. El arte, como una etapa en este proceso, es algo ideal-sensible, pero, como no es la idealidad del sentimiento o el pensamiento, todavía está presente externamente como una cosa.

Para Hegel, el concepto de "estilo" se refiere precisamente a esta parte externa del arte. Sin volver a la cuestión kantiana del gusto, es decir, a la "estética" como una cuestión de la recepción subjetiva o intersubjetiva de la obra de arte y de la vida afectiva de su espectador –el placer o disgusto–, Hegel define el estilo en el arte, primeramente, *como aquello que se manifiesta a los sentidos y a la imaginación del espectador*.[39] Sin embargo, la cuestión del estilo en general no es la de la manera del artista. No debe reducirse a simples efectos de superficie, ni a la mera forma. Más bien, se basa en la "unidad concreta" de la forma y el contenido,

---

38 W 10,1, p. 144. Georg Lasson ya estableció en 1931 que esta definición de arte no se encuentra en ninguna parte de las diversas transcripciones existentes de las *Lecciones* de Hegel. Sobre este punto, ver Gethmann-Siefert, Annemarie. 1991. "Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen". *Hegel-Studien* 26: 92-110, p. 107. Cf. la transcripción de Ascheberg (GW 28,1: 12): "Die Darstellung, Offenbarung des Wahren ist aber das Schöne;" y la transcripción de Hotho de 1823 (GW 28,1: 223): "Beide Extrême versöhnt die Kunst, ist das bindende Mittelglied des Begriffs und der Natur. diese Bestimmung also hat die Kunst einerseits mit der Religion und Philosophie gemein, hat aber die eigentliche Weise, daß sie das Höhere selbst auf sinnliche Weise darstellt und der empfindenden Natur so näher bringt."

39 Ver GW 28,1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. Vol. 28,1 de *Gesammelte Werke*. Editado por Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 116-121. La definición de "estilo" en las transcripción de *Ascheberg* dice lo siguiente: "Der Styl aber betrifft mehr die Thätigkeit, wodurch das Werk heraustritt in die Erscheinung, für andere da ist" (GW 28,1: 119).

teseopress.com

el exterior y el interior, o la configuración sensible y el sentido, una unidad que Hegel sostiene es constitutiva de la idea misma del arte, o lo que él llama el "Ideal".[40] En otras palabras, el estilo en el arte se refiere a la manera en que el espíritu aparece a través de su encarnación real en la materia de acuerdo con una forma definida. Este medio que ha sido conformado deliberadamente por los seres humanos en una forma que expresa un contenido espiritual se nos presenta en una percepción sensible, en el aquí y ahora, en la existencia singular y la individualidad de la obra de arte. Por lo tanto, cada obra de arte tiene un estilo, y estos diferentes estilos son modos diferentes de manifestación de las obras ante sus espectadores.

Sin embargo, la forma en que se concibe el contenido sustancial del arte depende de, o es principalmente, el de una época y una civilización, de una subjetividad colectiva. Por lo tanto, el estilo también es una categoría históricamente definida. En las *Lecciones*, Hegel coloca las consideraciones histórico-estilísticas en el nivel de una particularización aún más profunda que las consideraciones sobre los diversos grados de encarnación del espíritu en las tres "formas de arte" de lo simbólico, lo clásico y lo romántico. De hecho, aunque se caracterizan por la preeminencia de un arte o un grupo de artes, estas formas de arte no se refieren, principalmente, a un medio artístico específico, es decir, a la realización diferente en las artes individuales, como la pintura o la escultura. En primer lugar, deben entenderse como determinaciones esenciales de la Idea. Las formas del arte simbólico, clásico y romántico se hacen necesarias por

---

40 GW *ibid*., pp. 271 y ss. Cf. también § 457 en la *Encyclopedia* a partir de 1817 GW 13, Hegel, G. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817)*. Vol. 13 de *Gesammelte Werke*. Editado por Wolfgang Bonsiepen and Klaus Grotsch. Hamburg: Felix Meiner, 2001, p. 241: "Die Bedeutung des Ideals ist die Substantialität als das identische und concrete Wesen der Natur und des Geistes;" o § 556 en la edición de 1827 de la *Encyclopedia* (GW 19: 392), donde la figura de la belleza es definida como: "Die konkrete *Anschauung* und Vorstellung des *an sich* absoluten Geistes als des *Ideals*".

teseopress.com

el concepto mismo de arte; son etapas particulares necesarias de la historia del arte. En otras palabras, el concepto de "forma de arte" (*Kunstform*) se basa, más estrechamente, en la esencia de la belleza artística o el "Ideal" que el concepto de "estilo". Por el contrario, a nivel de estilo, el vínculo con el contenido del arte, es decir, con lo universal o lo absoluto, puede volverse más o menos contingente: con la creciente acentuación del lado externo de la aparición del arte a lo largo de su historia, hay un cambio de estilo hacia lo accidental.[41]

Por lo tanto, Hegel propone en la introducción de la parte especial ("besonderer Theil") del curso de las *Lecciones* una tipología tripartita de estilos que consiste en una sucesión de las diferentes épocas del desarrollo de cada arte individual. El desarrollo de un estilo artístico a otro genera lo que él considera la historia distintiva de la relación de la obra de arte con su audiencia. Cada arte en particular tiene un centro ideal en el momento culminante de su historia y dos extremidades defectuosas. Una de estas extremidades está en su punto de partida, y no alcanza la belleza ideal, y la otra está en su punto de terminación. Este último va más allá de la belleza ideal, esto es, hacia la disolución del arte como unidad de lo sensual y lo espiritual. Los inicios del arte han producido obras simples, frías y abstractas que carecen de detalles y en las que escasean movimiento, vida y libertad. Esto es, siguiendo a Winckelmann, lo que Hegel llama "*der strenge Styl*", el "estilo severo".[42] Esto se debe a que "lo bello aparece allí [en el estilo severo] como algo pesado y grandioso, y para este último no es una cuestión

---

41 Especialmente en el campo de la pintura moderna, de acuerdo a la transcripción de Hotho de 1823 de las lecciones: "Indem es das Eigenthümliche der Mahlerei ist, daß die Besonderheit der Meisterschaft eintritt," "[j]eder Meister hat in Betreff auf die Gegenstände und die Darstellung in Farbe und Hervorbringung der Erscheinung, seinen Styl" (GW 28,1: 475).

42 Para más información sobre la concepción de estilo en relación con Winckelmann, ver Houlgate, Stephen. 2007. *Hegel and the Arts*. Evanston, IL, pp. 73-75.

teseopress.com

de elementos secundarios, sino que el objeto mismo debería emerger".[43] Nada debe desviarse del elemento esencial, es decir, de la grandeza de la cosa misma que está representada en el *contenido*. Aquí el modo y la *forma* en que se representa el contenido, cualquier invención personal, o el papel de la subjetividad del artista, se borran casi por completo. El objetivo del estilo severo es "hacer" nada más que imitar la naturaleza. En consecuencia, una obra de arte severa no es la naturaleza reflejada por una mente inteligente y sensible, sino la mera reproducción de lo "dado", de una naturaleza que ya está allí. Hegel define este estilo como la "mayor abstracción de la belleza".[44] Aquí, la abstracción se entiende en un sentido técnico que se explica, particularmente, en la parte terminológica del curso sobre estética: "La idea aún abstracta tiene su forma […] externa a sí misma, no establecida por sí misma".[45] Por lo tanto, la abstracción del estilo severo es sinónimo de la insuficiencia de la forma de expresión sensual y visible y de la Idea debido a la falta de autodeterminación de la Idea.

En el extremo opuesto de la historia, el progreso de las artes ha dado más valor a la aparición inmediata de la obra: ya no es el único tema al que se refiere toda la apariencia externa; ahora es el aspecto de la obra, independientemente de su contenido, lo que es consciente y deliberadamente el objetivo de la representación.[46] "El placer, un efecto producido desde afuera, se declara como un objetivo y se

---

43 GW 28,1, p. 119. "[E]s tritt aber da das Schöne als ein Gewichtiges, Großes auf, es ist ihm nicht um die Nebensachen zu thun, sondern die Sache selbst soll hervortreten." Cf. W 10,2: 247: "Dieser strenge Stil [läßt] die Sache allein herrschen und [verwendet] auf die Nebendinge vornehmlich nicht viel Fleiß und Ausbildung".

44 GW 28,1, p. 119.

45 W 10,1, p. 99.

46 Ver GW 28,1, p. 120: "In [den gefälligen Styl] geht der ideale Styl über, wenn das Erscheinen ihm zum Zwecke selbst wird, wenn die Sache nicht mehr Zweck ist".

teseopress.com

convierte en una preocupación por cuenta propia".[47] En este sentido, el "estilo placentero o agradable" es el estilo "estético" propiamente dicho que conduce a la producción de un "efecto".[48] En este estilo particular, la obra de arte podría devenir sobrecargada con detalles superfluos. Mientras que el estilo severo se limita a imitar la naturaleza, el estilo placentero o agradable presenta las intenciones y el trabajo del artista, o su virtuosismo: "Aquí vemos de inmediato que la obra de arte es algo fabricado".[49] La gama del estilo agradable es vasto e incluye el arte de ornamentos, el manierismo del arte gótico o el arte más desagradable que atractivo de lo colosal (el de Miguel Ángel, por ejemplo). Pero, sobre todo, el estilo agradable es el estilo típico de los franceses, a diferencia de los alemanes, "que hacen una demanda demasiado fuerte de un contenido en obras de arte en las profundidades de las cuales el artista debe satisfacerse, sin preocuparse por el público".[50]

De hecho, mientras que en el estilo severo la obra de arte nos deja fríos, ya que "es como si nada se concediera a los espectadores",[51] los detalles particulares de la aparición de obras de arte agradables o elegantes "tienen su propósito esencial únicamente en relación con el espectador o el lector, adulan a la persona para la que han sido diseñadas".[52] De esta manera, "el público se vuelve completamente libre del contenido esencial del tópico y la obra lo lleva solo a una

47 "Das Gefallen, die Wirkung nach außen kündigt sich als Zweck an und wird eine Angelegenheit für sich" W 10, 2, p. 249.

48 GW 28,1, p.120. Cf. W 10,2, p. 250: "Insofern nun aber diese ganze Stufe der Kunst auf die Wirkung nach außen hin durch die Darstellung des Äußeren losgeht, können wir als ihre weitere Allgemeinheit den *Effekt* angeben […]."

49 GW 28,1, p. 120. "Hier sieht man schon, dass das Werk ein Gemachtes ist".

50 W 10,2, p. 252. "Wir Deutsche dagegen fordern zu sehr einen Gehalt von Kunstwerken, in dessen Tiefe dann der Künstler sich selber befriedigt, unbekümmert um das Publikum […]".

51 GW 28,1, p. 120.

52 W 10,2, p. 251.

conversación con el artista".[53] Según Hegel, la historia del arte occidental y, especialmente, del arte francés da como resultado lo puramente finito, el punto de vista finito de las subjetividades (arbitrarias) del artista y del espectador, en contraste con el espíritu verdadero o universal.

Finalmente, Hegel sitúa el "estilo ideal" o el estilo bello propiamente dicho entre estos dos estilos opuestos, es decir, el estilo ideal "flota entre la expresión puramente sustantiva del tópico y el surgimiento completo de lo que agrada".[54] Por lo tanto, el estilo ideal consiste no tanto en el registro de la grandeza de su contenido, como en su "vivacidad" (*Lebendigkeit*) y concreción, en oposición a su rígida abstracción. Dado que "la Idea inherentemente concreta lleva dentro de sí el principio de su modo de aparición y, por lo tanto, es su propio configurador libre",[55] es capaz de encontrar una expresión totalmente adecuada de esta libertad en una forma sensual y visible. La vivacidad libre del contenido sustancial de la obra de arte que individualiza y se determina a sí misma se muestra, incluso, en los detalles formales y plásticos más pequeños de la obra, los anima o los penetra. Formal y plásticamente, el estilo ideal emerge de la rigidez del estilo anterior al agregar gracia y diversidad. Ningún detalle es innecesario o aberrante debido a la sólida unidad de la obra, es decir, esa unidad concreta del contenido (*Inhalt*) de la Idea y su manifestación o figura fenoménica (*Gestalt*) que define el Ideal en Hegel. Lo que se manifiesta a los ojos o a los sentidos del público es un todo en sí mismo, inherentemente tranquilo e independiente del

53 W 10,2, p. 251. Cf. Cf. GW 28,1: 120: "Bei diesem Heraustreten ins Gefällige giebt sich besonders der Künstler zu erkennen. Der Zuschauer befindet sich oft sehr gut dabei; denn er wird von der Sache frei gelassen, und befindet sich bei dem Künstler".

54 W 10, 2, p. 248.

55 W 10,1, p. 98.

espectador. Sin embargo, sin proyectarse afuera, la obra aún otorga algo –gracia– a la audiencia por "cortesía" o como un "reconocimiento".[56]

¿Falsa severidad y falsa profundidad?

Después de este resumen de las consideraciones de Hegel sobre el concepto de "estilo" en el arte en general, ahora estamos en una mejor posición para comprender su crítica al pintor C. D. Friedrich. En la concepción de Hegel de la pintura, el color y la luz son los dos medios decisivos de expresión o elementos sensoriales para que la Idea como espíritu se encarne y se manifieste de manera viva al ojo del espectador.[57] En sus *Lecciones* de 1820/1821 de Berlín, Hegel caracteriza la esencia del estilo de Friedrich como la conjunción de dos tipos estilísticos opuestos: el estilo "severo" y el *gemachter Stil* que raya en el estilo de afectación. En el estilo "severo", se supone que el contenido es de algo grandioso y sagrado, y la forma se reduce a su simple necesidad, mientras que el estilo de afectación se refiere a la producción de efectos y es una característica general adicional del estilo gracioso, que emerge al final de una larga maduración de las artes plásticas. En otras palabras, según Hegel, la severidad del estilo de pintura de Friedrich se ha convertido en su opuesto: el contenido se vuelve inesencial o insustancial, mientras que la forma reducida (estilo severo) se convierte en el objetivo de la obra de arte y busca producir un efecto (estilo gracioso).

Hay muchas pruebas de que las pinturas de Friedrich a menudo producen una apariencia de severidad, debido a un cierto número de factores. Por ejemplo, la pintura *Las*

---

56 W 10,2, p. 248. Cf. GW 28,1: pp. 119-120: "Mit dieser Lebendigkeit ist nothwendig der Charakter der *Anmuth, Grazie* verbunden. die Grazie, (Charis) ist eben ein Herauswenden zu dem Zuschauer, wie auch die Etymologie sagt".

57 Ver, por ejemplo, GW 28, 1, p. 479.

hermanas (*Noche en un puerto*) revela, particularmente bien, los procedimientos sistemáticos que son característicos de una obra de arte que inicialmente se cierra a los sentidos externos, lo que deja frío al espectador. Para empezar, la severidad visual de esta pintura se genera por la simplificación de los fenómenos del color y la luz. La estrecha paleta de colores de Friedrich hace que la obra parezca casi una pintura monocromática: tonos marrones que tienden hacia el negro en la parte inferior de la pintura, solo realzados por los detalles del punto amarillo de la estrella de la tarde, el techo azul verdoso de la iglesia, y el delgado borde blanco en uno de los vestidos negros de las hermanas. En cuanto a los efectos formativos de la luz, se reducen a un contraste entre la dimensión celestial más brillante del cielo y la dimensión terrestre tenebrosa en la mitad inferior del lienzo. Además, la gravedad surge debido al austero proceso de geometrización presente en todos los niveles de la pintura: la barandilla y la cruz enfatizan fuertemente la verticalidad y la horizontalidad; los personajes y objetos se agrupan en pares; y hay una simetría rigurosa entre la ciudad y el puerto o el mar a ambos lados del eje central de la pintura. Para Hegel, una regularidad y simetría de este tipo produce una unidad inorgánica desprovista de vivacidad. El espectador se enfrenta al dominio "severo" de la grandeza del tema: hay algo grande y oscuro, un resto de misterio y lo desconocido.

Aunque *Hermanas* está marcada por una abstracción que puede decirse que empobrece la dimensión pictórica de la obra, esto ya no es válido para las otras pinturas exhibidas de esa época, como *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, el paisaje diurno que Hegel habría visto en 1820, así como su colgante montañoso perdido. Estas pinturas de paisajes tienen una base más realista, una paleta más sensual y una unidad cromática viva. O, en palabras del crítico de arte de *Literarisches Conversations-Blatt*, hay "una armonía de

colores pura y pacífica"[58] que consiste en semitonos. En *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, los marrones de la tierra y las cimas redondeadas de las rocas de las altas montañas se calientan con rayas amarillas y rojas, con las cumbres iluminadas por un toque de amarillo y blanco. La pintura apunta a una atmósfera y muestra cómo un velo de niebla etéreo o casi insustancial puede ablandar la masa mineral de las montañas para casi hacerlas desaparecer. En otras palabras, parece que uno puede encontrar aquí, precisamente, el ideal estilístico de la pintura de paisajes en el sentido del propio Hegel, es decir, una vitalidad naturalista del color y las apariencias naturales reflejadas por una mente inteligente y sensible. Aunque puede ser difícil para algunos críticos reconocer que el pintor paisajista C. D. Friedrich se adelantó a su tiempo, también está claro que el elemento realista en su enfoque del arte no está totalmente fuera de sintonía con la pintura del siglo XIX y, por lo tanto, no constituye un retorno a un pasado anterior.

Para comprender mejor el reproche central de Hegel de una falsa severidad en el trabajo de Friedrich que raya en la afectación, es importante examinar más de cerca la transcripción de Ascheberg y la edición del libro Hotho de las *Lecciones*. La única oración crítica en Friedrich en la transcripción de Ascheberg puede complementarse fructíferamente con un pasaje más largo en la edición de Hotho, en la cual ocurre exactamente en el mismo punto en el curso de las *Lecciones*, donde explica la falla de la falsa severidad como una especie de misterio falso o "traficando en secretos" (*Geheimniskrämerei*):

> Sin duda, este repelente [elemento en la obra] con frecuencia podría ser solo una mera hipocondría por parte del artista, que inserta una profundidad de significado en su obra, pero no pasará a una exposición libre, ligera y serena del tópico;

[58] "Ueber die Kunstausstellung en Dresden. Ende septiembre de 1820", 39.

teseopress.com

> por el contrario, deliberadamente intenta dificultar las cosas al espectador. En ese caso, un misterio tan falso en sí mismo es solo una afectación y un falso contraste con lo agradable.[59]

Pöggeler no tiene en cuenta este pasaje en su artículo de 2005. Pero el orden de su inserción en la edición de Hotho de las *Lecciones* de Hegel, entre comentarios sobre la severidad de una obra encerrada sobre sí misma y que no otorga nada al espectador, y las reflexiones sobre la afectación de lo francés es idéntico al orden del juicio de Hegel sobre Friedrich contenido en el manuscrito Ascheberg de 1820/1821. Este es el único lugar en cada una de las ediciones donde Hegel habla sobre lo francés y el estilo severo, y la oración inusual sobre el estilo severo reaparece de una edición a otra en casi exactamente la misma redacción.[60] Por lo tanto, uno podría concluir razonablemente que el comentario anterior de Hegel está dirigido a artistas como Friedrich.

La expresión poco halagadora de Hegel "*Geheimniskrämerei*", o "tipo de misterio falso", parece estigmatizar la profundidad de pintores como Friedrich, lo que implica que emplean enigmas o misterios en su pintura únicamente para atraer espectadores, simplemente para despertar o estimular su interés.[61] En lugar de expresar visualmente una profundidad de sentimiento o espíritu como interioridad,

---

59 W 10,2, pp. 251-252. "Dies Zurückstoßende kann freilich oft auch eine bloße Hypochondrie des Künstlers sein, der eine Tiefe der Bedeutung in das Kunstwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heiteren Exposition der Sache nicht fortgehen, sondern es dem Zuschauer absichtlich schwer machen will. Eine solche Geheimniskrämerei ist dann aber selbst nur wieder eine Affektation und ein falscher Gegensatz gegen jene Gefälligkeit."

60 Ver GW 28,1, p. 120: "Im strengen Styl ist dem Zuschauer oder Zuhörer nichts eingeräumt, die Sache selbst nur gibt sich da". Cf. W 10,2, p.251: "In dem strengen Stile dagegen ist dem Zuschauer gleichsam gar nichts eingeräumt, es ist die Substanz des Gehalts, welche in ihrer Darstellung streng und herb die Subjektivität zurückschlägt".

61 La palabra alemana *Krämerei* significa 'comercio de comestibles', y originalmente el término *Geheimniskrämerei* se refería a los trucos temidos y deshonestos de ciertas tiendas de comestibles (*Krämer*), quienes engañaban en cuanto a la cantidad y calidad de los productos vendidos.

teseopress.com

como lo debería hacer el arte cristiano por excelencia, según Hegel, aquí el contenido espiritual del paisaje pintado depende de una intención no expresada del artista. Las pinturas están cargadas de sentido, pero el artista aparentemente ha ocultado sus intenciones. En consecuencia, es difícil para el espectador captar de inmediato el tópico velado de las pinturas: el contenido que la gravedad formal y plástica de las pinturas de Friedrich busca enfatizar.

Esta forma de simbolismo "consciente" entra en la categoría del enigma (*das Rätsel*). Un artista que ofrece un enigma a los espectadores parte de una idea de la que él o ella son perfectamente conscientes, es decir, eso lo entiende claramente el artista. Sin embargo, el artista lo traduce intencionalmente en una forma confusa, en la cual los patrones divergen notablemente y no parece haber ninguna conexión perceptible.[62] Sin embargo, solo el descubrimiento de un denominador común de los elementos más heterogéneos que el artista ha elegido determina el contenido o la idea expresada en el estilo del artista. En la medida en que el significado de la obra en este caso no puede consistir en la interacción de las dependencias internas de sus elementos, el espectador se ve obligado a encontrar una historia de fondo para la obra. Los espectadores o investigadores que buscan pistas sobre el significado más profundo de las pinturas de paisajes de Friedrich podrían, por ejemplo, verse tentados a recurrir a los escritos, o incluso, a la biografía del artista.[63]

---

62 Ver W 10,1, pp. 510 ss.

63 Ver Friedrich, C. D., [1999] 2011, *En contemplant une collection de peintures.* Introducción y traducción al francés por Laure Cahen-Maurel. Paris. Y también, Friedrich, C. D., 2005. *Die Briefe*. Edited by Herrmann Zschoche. Hamburg. Para una visión general e introducción a su manuscrito principal, ver Cahen-Maurel, *ibid*.

teseopress.com

El enigma en Caspar David Friedrich

Una pintura como *Las hermanas*, sin duda, funciona como un enigma o un acertijo hermético. Lo que el espectador ve inicialmente es misterioso, ya que combina una serie de motivos heterogéneos: una noche sin luna o fuente de luz que no sea la estrella de la tarde, en lo alto del cielo, iluminando la escena; las agujas y torres de una iglesia; los mástiles de embarcaciones que no navegan, sino que anclan en el puerto, el agua oculta al espectador; y un momento de estasis contemplativa marcado por dos figuras femeninas vestidas con ropa de ciudad. Todo esto produce una expresión borrosa que obliga al espectador a asumir que hay algún tipo de intención inherente o significado más profundo en la obra, sin estar completamente seguro de cuál es ese significado. De hecho, el tema de *Las hermanas* no es el tópico familiar de la noche como "parte del día", con la atmósfera y el claroscuro que se presentan en las ocupaciones de las personas que trabajan en un puerto por la noche. Así, uno de los problemas en la pintura de Friedrich es cómo caracterizar el motivo de las dos hermanas vestidas con ropa de la ciudad. No se representan de la manera tradicional como figuras en una escena portuaria, donde la gente suele trabajar duro (pescar, transportar el pescado, etc.). Están inmóviles en su contemplación: en ausencia de acción, el espectador no sabe de dónde han venido las dos hermanas, exactamente por qué están paradas allí y adónde irán posteriormente. Más bien, se muestra una narración mínima en el lienzo: una de las mujeres tiene su mano sobre el hombro de su hermana. Pero nada en la imagen hace que este gesto se vuelva comprensible. Friedrich ha reunido artificialmente los motivos en esta obra sin una relación obvia con su entorno, y esta nueva composición puede volverse alienante o desconcertante para el espectador. Además, las dos figuras femeninas que se encuentran una al lado de la otra se ven desde atrás y, por lo tanto, no tienen rostro: el espectador no puede ver la expresión de sus

rasgos faciales, que al menos podrían ayudar a transmitir algún tipo de sentimiento o interioridad espiritual. Como resultado, el espectador de esta pintura podría terminar preguntándose qué es lo que une todos estos elementos en la obra, cuál es el denominador común que podría revelarle el significado aparentemente profundo que el artista intenta revelar en la obra. Por lo tanto, uno podría preguntarse: ¿es *Las hermanas* una pintura mística, y solo deben interpretarse de manera mística (por ejemplo, la esperanza cristiana de una vida después de la muerte)? ¿O es quizás una pintura política (por ejemplo, la esperanza de la religión como un factor de renovación social), o es simplemente una imagen humana del amor fraternal (por ejemplo, en el sentido de la religión de la humanidad de Schleiermacher)?

Aquí estamos lejos de la suprema "ley" de "inteligibilidad" proscrita en las *Lecciones* de Hegel sobre pintura.[64] Esto se debe a la función que Hegel atribuye al verdadero ser del arte, de acuerdo a una fórmula de la *Fenomenología del espíritu*, un medio "claro" o "transparente" para el espíritu.[65] Como se mencionó anteriormente, dado que un tema importante de la estética hegeliana se refiere al "sentido" o contenido espiritual (*Gehalt*) de una obra de arte, esto se relaciona con el tema específico de la legibilidad de una pintura. Para Hegel, la inteligibilidad visual del contenido sustancial de la pintura es una cuestión de su narratividad o dramatización, o para usar el término de Hegel, la "vivacidad dramática" de la obra.[66] En la medida en que la representación se refiere al interiorismo, que a los ojos de Hegel es el tema por excelencia de la pintura como una forma de arte romántico, no debe seguir siendo un mero sentimentalismo abstracto y vacío que se separa de todo contexto, sino que debe ser mediado y explicado por un situación y

64 W 10,3, p. 87. Cf. GW 28,1, p. 173: "Die Hauptsache bei einem Gemälde ist aber auch, daß die Situation verständlich sey".
65 Hegel, 1807, p. 650.
66 W 10,3, p.515.

todo un conjunto de acciones o movimientos corporales. Según algunos críticos, esto es precisamente lo que falta en la pintura supuestamente "no narrativa" de Friedrich.[67]

Como resultado de nuestro análisis, se podría decir que el reproche de Hegel del estilo de pintura de Friedrich se refiere a cuatro defectos en sus obras:

1. Su forma es demasiado abstracta, lo que para Hegel es sinónimo de represión, o de que *no es libre*.
2. Además, su contenido o tema está fundamentalmente contaminado con subjetivismo, ya que su sentido más profundo se reduce a la arbitrariedad de la *subjetividad* del artista. Aquí la crítica de Hegel al subjetivismo se hace eco claramente de su rechazo de los escritores románticos Novalis y Schlegel.[68]

---

67 La revisión de Kügelgen ilustra este punto, donde Hegel comenta sobre el tratamiento pictórico de Kügelgen del Hijo Pródigo, Cristo y los santos cristianos Juan el Apóstol y Juan el Bautista. Hegel no solo comenta estas cuatro obras de arte como ejemplos concretos de pintura de retratos modernistas, sino también sobre el tratamiento de estas figuras en el formato y tamaño de un retrato, como figuras aisladas, sin ninguna situación específica o entorno natural. Según Hegel, es apropiado retratar a los santos y personajes religiosos, siempre y cuando su individualidad y personalidad se caractericen de tal manera que sean reconocibles en las características externas de sus rostros. La inteligibilidad visual del sufrimiento, el profundo remordimiento y el arrepentimiento frente al Hijo Pródigo no es suficiente para permitirnos identificarlo como tal. Para Hegel, para lograr este efecto, Kügelgen debería haberlo representado dejando la casa de los padres y luego regresando a su padre, el lugar donde tiene lugar el arrepentimiento. Ver, GW 15, pp. 204-206.

68 Aunque, por supuesto, existen diferencias significativas entre el primer Romanticismo alemán y los otros períodos posteriores del Romanticismo, algunos estudiosos han abogado por una afinidad metodológica entre Novalis y Friedrich. Ver especialmente el análisis de Joseph Leo Koerner de los procedimientos pictóricos de Friedrich usando la herramienta filosófica de Novalis de "romantizar el mundo". Koerner, J. L. [1990] 2006. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London, pp. 23-28; y la referencia de Werner Busch a la concepción mística de Novalis de una matemática divina de la naturaleza. Ver Busch, Werner. 2003. *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Munich. En otro lugar he abogado por una relación entre el romanticismo filosófico de Novalis y el arte de Caspar David Friedrich,

teseopress.com

3. Por lo tanto, también revela un *vacío* característico de las teorías y producciones artísticas de los primeros románticos alemanes.
4. Y, en última instancia, no preservan su independencia e implican, en cambio, una *heteronomía*, ya que su contenido no proporciona su propia explicación, sino que debe determinarse sobre la base de una interpretación del espectador.

En opinión de Hegel, todas estas deficiencias significan que las pinturas de Friedrich son inferiores a la dignidad del arte como manifestación del espíritu universal. O más bien son la confirmación perfecta del veredicto hegeliano final y famoso de que el arte se ha convertido para nosotros en algo del pasado,[69] en la medida en que "los seres humanos requieren, cada vez menos, imágenes sensatas y representativas para entenderse a sí mismos".[70] Esta podría ser una de las razones por las que las pinturas de Friedrich no encuentran lugar en la historia filosófica de la pintura occidental de Hegel.

Pero ¿es el hermetismo manufacturado del estilo de pintura de Friedrich, tanto con respecto a su forma visual como a su contenido inteligible, en última instancia, una búsqueda insustancial del efecto? En la concepción de pintura de Friedrich, un criterio importante del verdadero arte es también su contenido espiritual (*Gehalt*). En este sentido, así como hay un resumen de Friedrich en el trabajo de Hegel, también se puede encontrar una mención pasajera de Hegel en los escritos de Friedrich, en el texto escrito principal del artista, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählden* (c. 1830). Friedrich relata de qué modo

especialmente, en lo que respecta a su recurso a enigmas y misterios fructíferos; ver Cahen-Maurel, L., 2017, *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*. Berlin/Münster.

69 Véase W 10,2, p. 220.

70 Pippin, R., 2002, "What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)", *Critical Inquiry* 29,1: 1-24, p. 3.

teseopress.com

el artista contemporáneo Ludwig Richter tiene una visión diametralmente opuesta a la suya, la cual Richter contrasta con las ideas de Hegel sobre el arte y los sentimientos religiosos:

> Cuán diferentes son las opiniones de este pintor sobre el arte, tal como las escuché de su boca. Esto es lo que él [Ludwig Richter] dice: la "belleza sensual", por ejemplo, la sensualidad pura y redoblada es el primer requisito de todas las obras de arte, y solo eso. En ningún caso una obra de arte, para ser un verdadero arte, debe despertar sagrados sentimientos religiosos dentro de nosotros, como se enseña en la filosofía de Hegel.[71]

Justo antes de este pasaje, C. D. Friedrich afirma que el contenido espiritual (*Gehalt*) de lo que él ve como verdadero arte es la expresión de la interioridad del artista e incluso de la piedad, equiparando el arte a una oración:

El arte no es, ni debería ser, una simple cuestión de habilidad, como parecen creer muchos pintores. Antes bien, es íntimamente el lenguaje de nuestra sensibilidad, de nuestra alma. De hecho, debería ser nuestra devoción y nuestra oración.[72]

Aunque en *La fenomenología del espíritu* Hegel reserva el concepto de una religión del arte (*Kunstreligion*) a la antigüedad griega, en sus *Lecciones* posteriores todavía considera que el arte depende mucho de la religión, identificando el contenido de la forma romántica del arte con el cristianismo mismo, como se mencionó anteriormente. Porque el cristianismo ha sacado a la luz algo que los modernos experimentan más plenamente en espíritu que los griegos. A saber: la relación del ser humano con el infinito. La cultura moderna es el producto de este autoconocimiento y representación de la conciencia humana como lo finito en oposición a lo infinito. Aunque el contenido (*Gehalt*) de la

71 Friedrich 1999, p. 115.
72 Friedrich 1999, p. 114.

teseopress.com

obra está concebido de tal manera en el arte romántico o moderno que es capaz de encontrar una expresión adecuada en la forma sensual y visible, en última instancia, trasciende los últimos reinos, ya que ahora se conciben como distintos de lo espiritual.[73]

Pero, a diferencia de Hegel en su estética, Friedrich no concibe la naturaleza como sin espíritu y sin vida, ya que para él es la creación de Dios, y por lo tanto se podría argumentar que entienden cosas muy diferentes por el contenido espiritual y religioso del arte. Dicho esto, aunque para Friedrich el contenido espiritual y el sentido residen en la naturaleza, en su arte el paisaje se convierte en un elemento de significado y relevancia religiosa solo con la condición de que el espectador lleve a cabo una apropiación subjetiva y espiritual. Por lo tanto, en este sentido, Hegel es perfectamente correcto en su juicio sobre el estilo de pintura de Friedrich: la severidad visual de sus paisajes en su forma y contenido enigmático son un medio para elevar la mente y el alma del espectador, para hacer un llamamiento y ponerse en sí mismo en relación con ellos, y hasta este punto es correcto vincular a Friedrich con la tradición francesa.

Sin embargo, en mi opinión, el efecto producido no es insustancial. Por ejemplo, con respecto a las pinturas de Friedrich como *Las hermanas* o *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, la noche o la niebla como principio de velo tiene un efecto disruptivo en los sentidos físicos: impide la vista y ocasiona problemas para discernir las formas y los motivos de la pintura. No obstante, la perturbación de la mirada también está sujeta a una inversión notable: la pérdida inicial de visibilidad puede convertirse en una ganancia de visión.[74]

Una pintura tradicional coloca la apariencia visual más precisa de las cosas directamente ante nuestros ojos. En contraste, escondiendo u obstruyendo objetos de nuestra

---

73 Véase W 10,2, pp. 120 ss.
74 Ver *Las hermanas*.

vista, las pinturas de Friedrich apelan a un esfuerzo de visión y/o imaginación por nuestra parte, en el que el espectador tiene que refinar repetidamente su percepción, para que lo que comienza solo exista en el fondo de la pintura. Solo existe en el fondo de la pintura. El espectador debe estar activo y tratar de penetrar en una profundidad que no es inmediatamente aparente en la superficie, sino que puede verse o leerse en la pintura. Por lo tanto, un ojo perceptivo que observa de manera atenta y no simplemente arroje una mirada superficial a la pintura descubrirá que muchos otros elementos y detalles en *Las hermanas* pueden eventualmente aparecer. Por ejemplo, existe la gracia infinitamente elaborada de la arquitectura gótica de la iglesia a la izquierda, con todas sus decoraciones, pero hay otros elementos arquitectónicos ocultos, como los edificios y la torre detrás de los mástiles de botes en el lado derecho de la pintura. Una mirada entrenada también comenzará a discernir las pocas tobas de vegetación y malezas que han comenzado a crecer entre las losas en la terraza en el primer plano inmediato de la obra. Más enigmática aún es la cruz de piedra flanqueada por tres niños que está detrás de la baranda y a la derecha de las hermanas; una vez que el espectador descubre esta cruz, parece cambiar considerablemente la composición de la obra, adoptando la apariencia de un tercer personaje animado, por así decirlo, junto a las otras dos figuras de pie. Y no solo hay *putti* de piedra. Ante cualquier espectador que se acerca a la imagen y la mira lo suficiente como para ajustar sus ojos a la oscuridad del primer plano, los contornos de un ángel real, dibujados por pinceladas blancas muy delgadas, parecen aparecer a los pies de las dos mujeres, como encontramos en otras pinturas de Friedrich, como *Friedhofseingang* (c. 1825). Este efecto del estilo de pintura de Friedrich no es en absoluto un vacío *Geheimniskrämerei* o misterio falso, el cual, si fuéramos a trazar las críticas de Hegel para su conclusión sobre la falsa severidad, no merecería ser llamado "arte" o incluso ser parte de la historia de pintura moderna. Pero, por el contrario, el arte romántico

del misterio de Friedrich tiene una *verdad* profunda, precisamente, porque crea profundidad de una manera diferente: uno capta el significado y la necesidad del espectador, quien modela la forma, y la forma en sí misma se convierte en parte de la recepción dinámica y activa de la pintura. Quizás el elemento más importante del legado de Friedrich se encuentra precisamente aquí.

Conclusión

La crítica de Hegel al estilo de pintura adoptado por el pintor romántico alemán C. D. Friedrich se corresponde con algunas de sus razones para rechazar a los escritores románticos como Novalis o Friedrich Schlegel. Según Hegel, la severidad del estilo fabricado en la obra de Friedrich no solo tiene que ver con un empobrecimiento de las apariencias estrictamente pictóricas del color y la luz a fin de conceder predominio al tópico, sino que también se refiere al tipo de simbolismo que despliega el pintor, que sucumbe al subjetivismo, un subjetivismo que también es pernicioso en la medida en que despoja a sus pinturas de su contenido sustancial. A diferencia de Pöggeler, quien sugiere que la principal crítica de Hegel a Friedrich puede reducirse a la acusación de anacronismo y una resistencia antimodernista a la secularización del arte occidental, considero que el juicio de Hegel de Friedrich está más en relación con el empleo romántico de enigmas y misterio. La concepción expresiva de Hegel del estilo es la inscripción visible y la manifestación viva de una individualidad irreducible en la forma que produce. El Romanticismo alemán, en contraste, se esfuerza por ir más allá de esto, avanzando hacia una concepción semiótica, hermenéutica y activa del estilo, es decir, una forma significativa que también engendra efectos.

Por lo tanto, en lugar de un vacío juego de engaño al público –*Geheimniskrämerei* o "misterio falso", para usar las palabras de Hegel–, he argumentado que el arte del misterio de Friedrich hace mucho más que simplemente imitar la naturaleza como algo sagrado en sí mismo y ya dado. Crea profundidad a través del contenido que expresa y, más precisamente, a través de lo que realmente hace su forma. Es decir, a través de la relación vívida y activa que este estilo produce entre la obra de arte y el espectador, a través de la tensión que crea entre lo que uno ve y lo que le gustaría ver. Todo depende de los poderes de atención y percepción del espectador, de las preguntas que formulan, así como de sus actividades imaginativas y reflexivas. Como el propio Friedrich lo pone en una carta de 1808 a Philipp Otto Runge: "El arte es un juego, pero es un juego serio".[75]

75 Friedrich 2005, p. 43.

teseopress.com

Romanticismo y filosofía

Hábitos y costumbre

Política en el Romantik

Giulia Valpione

Romanticismo político: una breve historia

Debido a que no contamos con una definición del concepto de "romanticismo",[1] a primera vista, parecería más sencillo encontrar un acuerdo sobre el significado de la expresión "romanticismo político", ya que su historia es rastreable. De hecho, la primera referencia está presente en *Ein Romantiker auf dem Throne der Cäsaren* (1847) de David Friedrich Strauss, según el cual esta expresión designa a autores que responden a la crisis en las que "una nueva cultura se opone a otra, ahora envejecida",[2] una reacción que consiste en volver la mirada "siempre hacia atrás, hacia lo viejo"[3]. La fortuna de tal fórmula se debe a Carl Schmitt, para quien, paradójicamente, el romanticismo político describe

1 Según Northop Frye, cualquier intento de definir el concepto de lo "romántico" siempre generará críticas y propuestas de integración. Frye, N., 'The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism', in *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, ed. by Northrop Frye (Ann Arbor: UMI, 2000), pp. 1-25.

2 Aquí cito la cita de Carl Schmitt de Strauss presente en Schmitt, C., *Romanticismo politico*, trans. by Carlo Galli (Milano: Giuffre, 1981), 218-219.

3 "Hay tan poco de romanticismo político como de lirismo político", Carl Schmitt, *Romanticismo político*, p. 238. Siguiendo a Frederick Beiser (Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2003), podemos señalar que Schmitt retoma las críticas a la apoliticidad que ya había esbozado H. Hettner en *Die romantische Schule en ihren Zusammenhänge mit Göthe und Schiller* (1850).

la ausencia de conciencia política, totalmente reemplazada por una actitud crítica que rechaza el conflicto y la responsabilidad de una decisión, a favor de una fuga desde la realidad[4] y del ocasionalismo subjetivo, o, más bien, desde una pasividad atenta solo a la propia ventaja.

Aunque la historia de la expresión "romanticismo político" sea clara, los significados que se le imputaron se han multiplicado a lo largo de los años[5]; basta pensar en el juicio sobre su relación con el liberalismo. Al contrario de lo que afirma Schmitt, que, en un cruce con el pensamiento político de Adam Müller, identifica la naturaleza liberal del pensamiento romántico[6], los estudios recientes son, de hecho, más reacios a interpretar el Romanticismo como un movimiento liberal. Ya Simmel,[7] como Berlín[8] y Beiser,[9] más recientemente, ha enfatizado la distancia entre las dos posiciones políticas.

Sin embargo, al menos la idea schmittiana de una naturaleza apolítica del Romanticismo parece estar (aunque no totalmente) archivada. Pienso en Isaiah Berlin, quien, en

4 Carl Schmitt, *Romanticismo politico*, p. 235.

5 Para más detalles sobre las interpretaciones actuales del romanticismo político, permítanme referirme a Giulia Valpione, "Oltre La Rivolta y La Malinconia. Dibattito Attuale e Prospettive Di Ricerca Sul «romanticismo Politico»", *Filosofia Politica*, 3/2018, 2018, 511-522.

6 C. Schmitt, *Romanticismo politico*, p. 199. Sobre esto, Schmitt también regresa a la teología política, en la que se contrasta el diálogo eterno de los románticos con la conciencia propia de De Maistre, Bonald y Donoso Cortés, "ese tiempo requiere una decisión", Cf., también Carl Schmitt, 'Teologia Politica: Quattro Capitoli Sulla Dottrina Della Sovranità', in *Le Categorie Del Politico* (Bologna: Il Mulino, 1972), p. 75.

7 Georg Simmel, "L'individuo e la libertà", in id., *La legge individuale e altri saggi*, (Parma: Pratiche Editrice, 1995).

8 Isaiah Berlin, *Political Ideas in the Romantic Age: Their Rise and Influence on Modern Thought*, ed. by Joshua l Cherniss, Henry Hardy, and William A. Galston, 2. revised ed (Princeton Oxford: Princeton University Press, 2014), particularmente, pp. 195-260.

9 Frederick C. Beiser, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800* (Cambridge, MA London: Harvard University Press, 1992).

su libro *The Roots of Romanticism*[10], describe el romanticismo como una categoría que incluye individuos dispuestos a sacrificarse por un ideal. Es cierto que su definición de "romanticismo" es discutible, pero el mérito de Berlín es, precisamente, haber subrayado la politicidad que esta categoría tiene.

También resulta interesante la posición de Michael Löwy y Robert Sayre, para quienes el Romanticismo es un "hermafrodita político"[11], el cual cuenta con miembros de ideas políticas extremadamente opuestas, aún en el siglo XX[12]. Según esta lectura, el Romanticismo sería una oposición a las transformaciones sociales y políticas (por ejemplo, la Revolución francesa[13] o la Revolución Industrial)[14] con una mirada melancólica hacia el pasado,[15] que en algunos casos es acompañada de un impulso utópico hacia el futuro.[16]

---

10 Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, ed. by Henry Hardy and John Gray, 2. ed (Princeton Oxford: Princeton University press, 2013).

11 Michael Löwy y Robert Sayre, *Rivolta e malinconia: il romanticismo contro la modernità* (Vicenza: Neri Pozza, 2017).

12 Cfr. Rolf Peter Sieferle, *Fortschrittsfeinde?: Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, 1st edn (München: C.H.Beck, 1984).

13 Sobre el Romanticismo como respuesta a la Revolución francesa, ver, a modo de ejemplo: Ernst Behler, *Unendliche Perfektibilität: Europäische Romantik und Französische Revolution* (Paderborn etc.: Schöningh, 1989).

14 Michael Löwy, Robert Sayre, *Rivolta e malinconia*, p. 72.

15 De ahí las lecturas del Romanticismo como una corriente políticamente retrógrada, conservadora o incluso fascista: Jacques Droz, *Le romantisme politique en Allemagne* (Paris: A. Colin, 1963); Jacques Droz, *Le romantisme allemand et l'État: résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléoniénne* (Payot, 1966); George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich,* trans. by F. Saba Sardi (Il Saggiatore, 2015).

16 En esto ver: Giovanni Panno, "Urkönig-Urmensch: Il Romanticismo Politico Di Novalis Ed Il Katechon Del Re", *Ethic@*, 4.1 (2005), 55–81; Fabrizio Desideri, "Nota Di Lettura", in *Opera Filosofica*, by Novalis, ed. by Fabrizio Desideri, 1993, II, 225–265; Federico Vercellone y Gregorio Tenti, "La Naturphilosophie Comme Morale. L'encyclopédie Selon Novalis", in *L'Homme et La Nature. Politique, Critique et Esthétique Dans Le Romantisme Allemand*, ed. by Giulia Valpione (Münster: Lit Verlag).

teseopress.com

A estas lecturas, se agrega otra, más atenta al papel de la mujer dentro del primer Romanticismo. Además de los estudios que señalan la importancia de algunas pensadoras y escritoras en el *Romantik* (por ejemplo, Madame de Staël o Dorothea Mendelssohn),[17] son de particular relevancia aquellos estudios que en los últimos años subrayan el vínculo entre cuestiones de género, la importancia femenina y el Romanticismo,[18] para una afirmación de la identidad femenina independiente (y no derivada o sumisa) de lo masculino.[19]

Particularmente importantes para este artículo son los análisis realizados por Philipphe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en un importante libro realizado por ellos en 1978, *L'absolu littteraire*[20]. En ese texto, los dos filósofos franceses sostienen que el Romanticismo designa la apertura de una época en la que todavía nos encontramos.[21] La relevancia de esta categoría y de los autores que entran dentro de ella está dictada, a su juicio, por la rebelión esencial contra el cogito cartesiano, el "imperialismo del Estado" al cual todavía hoy rendimos cuentas.[22] El *Romantik* se revela así como una posible tradición filosófica de la subjetividad "otra" respecto a la inaugurada por Descartes,[23] en la medida en que el sujeto romántico no es sujeto en cuanto

17 Susanne Hillman, "The Conversions of Dorothea Mendelssohn: Conviction or Convenience?", *German Studies Review,* 29.1 (2006), 127-144; Antonella Braida, "Mme de Staël's Influence on Percy Bysshe Shelley and Mary Wollstonecraft Shelley: Empowering Women's Politics through Literature", *Keats-Shelley Review*, 33.1 (2019), 81-95.

18 Para una panorámica Cfr. Christa Bürger, *Leben schreiben: Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen* (Stuttgart: J.B. Metzler, Part of Springer Nature - Springer-Verlag GmbH, 1990).

19 Esta es, en particular, la interpretación de Stone en Alison Stone, *Nature, Ethics, and Gender in German Romanticism and Idealism* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2018).

20 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu litteraire*, p. 28.

21 *Ibid*., p. 26.

22 *Ibid*., p. 26.

23 Sobre esto, ver: Alain, de Libera, *L'invention du sujet moderne: cours du Collège de France 2013-2014* (Paris: Vrin, 2015).

teseopress.com

conocimiento inmediato de sí mismo, ni como la posición de una sustancia[24], sino como una operación crítica, como una acción de reflexión que involucra, según la lectura de Benjamin de la crítica romántica,[25] cada cosa.[26] Según estos autores, el corazón del Romanticismo no es otro que el problema de la constitución o la formación del sujeto[27], o mejor, de la imposibilidad de su autoconstitución.[28]

En este artículo intentaré indagar esta hipótesis interpretativa de Lacoue-Labarthe y Nancy. No pudiendo agotar por completo el análisis de la subjetividad en el Romanticismo (lo que implicaría, entre otras cosas, un análisis de su interpretación de Kant y Fichte, solo a modo de ejemplo), me concentraré en la crítica del Romanticismo temprano (en particular la schlegeliana), de la posibilidad de una identidad ya dada y de las consecuencias en la filosofía política. En lugar de pensar en el sujeto como una sustancia idéntica a sí misma (como Descartes)[29] a la que se pueden vincular los atributos,[30] o pensar en el sujeto como soberano, un punto de imputabilidad, sin el cual no puede haber acción, o como fuente de todo conocimiento, veremos el desplazamiento romántico que cuestiona el surgimiento de la individualidad y la presencia de normatividad no atribuible a un sujeto soberano. Los conceptos claves de mi análisis

---

24 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu litteraire*, p. 74.

25 Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco, in Walter Benjamin, Il concetto di critica nel romanticismo tedesco: scritti 1919-1922* (Torino: Einaudi, 1982), en particular, pp. 23-28.

26 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu litteraire*, p. 74.

27 *Ibid*., p. 190-191.

28 *Ibid*., p. 190.

29 En la quinta definición presente en sus *Meditationes*, leemos: "Omnis res cui inest inmediato, ut in subjecto, sive by quam existit aliquid by quod percipimus, propiedad hoc est aliqua, sive qualitas, sive attributum, cujus realis idea in nobis est, Vocatur Substantia", René Descartes, *Meditationes de Prima Philosophia* (Amstelodami: Ex Typographia Blaviana, 1685), p. 86.

30 Sobre esta relación entre identidad y sustancia, es posible referirse a dos textos conocidos en la Alemania de la época: David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana*, y Salomon Maimon, *Versuch über die Transzendentalphilosophie*.

teseopress.com

serán los de "hábito" y "costumbre", gracias a los cuales será posible demostrar que no existe una primacía sustancial de un sujeto: esto está precedido por procesos compositivos y creativos en los que ya está ubicado.

Ciencia natural y crítica de identidad

En los fragmentos 116 y 238 escritos por Friedrich Schlegel y publicados dentro del *Athenäum*, se declara una de las principales intenciones del pensamiento romántico: formular una filosofía que supere la separación de lo ideal y lo real[31] y que ponga en relación (también siguiendo a Novalis) a Fichte y Spinoza[32], aquello que es al mismo tiempo una reflexión crítica sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento y una ontología de la naturaleza, entre

31 "Es trascendental precisamente lo que se refiere a la unión o separación de lo ideal y lo real", Friedrich Schlegel, *Fragmente-Athenäum*, en Br. Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, ed. por Hans Eichner (Munchen Paderborn Wien Zurich: Schöningh, 1967), p. 169, n. 22. "Existe una poesía cuyo uno y todo consiste en el vínculo de lo ideal y lo real, y que […] tendría que denominarse poesía trascendental", Friedrich Schlegel, Fragmente n. 238, p. 204. "[La poesía trascendental] también puede flotar, con las alas de la reflexión poética, entre lo representado y lo representante, quedándose suspendida entre ambos, libre de todo interés real e ideal", Friedrich Schlegel, Fragmente n. 116, p. 182.

32 "Die Hypostase versteht Fichte nicht – und darum fehlt ihm die andre Hälfte des schaffenden Geistes. Ohne Ekstase – fesselndes, alles ersetzendes Bewußtsein – ist es mit der ganzen Philosophie nicht weit her", Novalis, Das Allgemeine Brouillon, in Novalis, Schriften, Bd. 3, hg. von R. Samuel, H.-J. Mähl, G. Schulz (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968), p. 465, n. 1067; pp. 381-382, n. 633; p. 440, n. 896; p. 469, n. 1098. Para esto, Cfr. Frederick C. Beiser, *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801* (Cambridge etc.: Harvard University press, 2002), pp. 418-421.

lo finito y lo infinito, ciencia natural y conciencia.[33] La importancia de la ciencia en el desarrollo del Romanticismo, obviamente, no puede ser descuidada.

Incluso una lectura apresurada de los principales escritos románticos es suficiente para confirmar esta intención y encontrar en ellos la influencia de la *Naturphilosophie*. Por ejemplo, los estudios de Goethe se colocan en el mismo nivel de importancia que la Revolución francesa, según Fr. Schlegel;[34] Johann Wilhelm Ritter (quien se matriculó en la Universidad de Jena en 1796 y entró en contacto directo con el círculo romántico de Jena en el invierno de 1799-1800) es llamado "divino" tanto por Schlegel[35] como por Novalis, quienes se ves fuertemente influenciados por él.[36] Más aún, una figura clave en el desarrollo del Romanticismo es *"el profundo"*[37] Franz von Baader, quien "se elevó desde el centro de la física para predecir la poesía, venerar los elementos como individuos orgánicos e indicar lo divino en el centro de la materia".[38] De él, los románticos toman la importancia de la analogía en la investigación filosófica,[39] según la cual, entre otras cosas, la relación entre el

---

33 Para un resumen del debate que involucra a Manfred Frank y Frederick Beiser en dos lados opuestos, ver Dalia Nassar, "Introducción", en Oxford etc.: Oxford University Press, 2014, p. 1-12 y Alison Stone, *Naturaleza, Ética y Género*, pp. 63-68.

34 Friedrich Schlegel, *Fragmente*, p. 198, n. 216.

35 Friedrich Schlegel, *Herkules Musagetes*, in *KFSA* II, p. 417.

36 Sobre la relación entre Ritter y Novalis, me remito a Erich Worbs, "Novalis Und Der Schlesische Physiker J. W. Ritter, *Aurora: Eichendorff-Almanach,* 23 (1963), 85–92. Fabrizio Desideri, *Metafisica dell'elettricità. Fisica e filosofia in Johann Wilhelm Ritter*, en Johann Wilhelm Ritter, *Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico*, ed. por Fabrizio Desideri y Giancarlo Baffo (Roma Napoli: Theoria, 1988). Sobre Ritter y su influencia en la filosofía romántica natural: Dan Ch. Christensen, "The Ørsted-Ritter Partnership and the Birth of Romantic Natural Philosophy", *Annals of Science* - ANN SCI, 52 (1995), 153–185.

37 Friedrich Schlegel, *Ideen*, en *KFSA* II, p. 266, n. 97.

38 *Ibidem*.

39 A su vez, Baader lo recupera del misticismo de Saint-Martin, a quien Baader a menudo se refiere explícitamente. Ver, por ejemplo: Franz von Baader, *Vorrede zu Schubert, Uebersetzung der Schrift Saint-Marin's vom Geist und Wesen der Dinge*, en Franz von Baader, *Sämtliche Werke* [BSW], Bd. I, Hg. von F.

teseopress.com

hombre y la naturaleza se puede describir en términos de microcosmos-macrocosmos. En dicha relación, el primero no es más que una pequeña reproducción de las mismas leyes y fuerzas que regulan al segundo.

La reflexión filosófica del Romanticismo, en otras palabras, no comienza independientemente del desarrollo de la física y las ciencias naturales, como si Schlegel, Tieck y Novalis fueran únicamente intérpretes de la filosofía de Fichte o Kant. Como Schlegel escribe explícitamente, la física, la poesía y la filosofía deben unirse.[40]

Y es precisamente a través del estudio de los descubrimientos científicos que estaban transformando la filosofía natural entre finales del 1700 y el 1800 a través de lo que se formula una crítica del concepto de "identidad" dentro del primer Romanticismo. La química y los estudios sobre los fenómenos eléctricos jugaron un papel clave, ya que condujeron a la idea de que puede existir un plan de procesos, elementos y afinidades que no están sujetos a la ciencia mecanicista y que son parte de lo que Franz von Baader llamaba "filosofía dinámica",[41] que algunos miembros del Romanticismo afirmaban abiertamente apoyar.[42] La naturaleza radical del enfoque dinámico, probablemente, se resume mejor en *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) de Schelling, con el que también está de acuerdo.

Siguiendo las páginas del filósofo de Leonberg, la contribución ofrecida por la filosofía dinámica es particularmente clara en el debate que dividió a los científicos de la época sobre la materia. De hecho, hubo quienes, por un lado, creyeron que al dividir la materia se podría alcanzar

---

Hoffmann, (Aalen: Scientia Verlag, 1987), pp. 57 ss. Ver: Carla De Pascale, *Tra Rivoluzione e Restaurazione: La Filosofia Della Società Di Franz von Baader*, Saggi Bibliopolis, 9 (Nápoles: Bibliopolis, 1982).

40 Friedrich Schlegel, *Fragmente*, p. 208, n. 255.

41 Ver al menos la introducción escrita por Baader con ocasión de la reedición en 1809 de sus ensayos sobre filosofía dinámica: Franz von Baader, *Vorrede zu den Beiträgen zur dynamischen Philosophie*, en *BSW* I, p. 383-387.

42 Consideremos a Fr. Schlegel todavía en 1813: Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahren II*, KFSA XIX, p. 309, n. 106.

teseopress.com

un nivel en el que la fragmentación ya no podría continuar, y, por otro lado, aquellos que argumentaron que la materia era divisible hasta el infinito. La encrucijada entre el atomismo y la divisibilidad infinita no es, en retrospectiva, una elección entre dos opciones radicalmente diferentes: en ambos casos, dice Schelling, no intentamos dar una explicación de la materia misma, ya sea infinitamente divisible o no. De hecho, la materia en ambos casos no es derivable, e, incluso si está en movimiento, cada cuerpo está en reposo con respecto a sí mismo, perpetuamente idéntico a sí mismo: lo único que importa es su movimiento. Schelling, en cambio, propone cambiar la perspectiva y considerar el cuerpo como un devenir, como un resultado que nunca es completamente estable, ya que se reproduce continuamente.[43] Por lo tanto, es la física dinámica y no la mecánica la que permite dar una explicación más amplia de los fenómenos: de acuerdo con esa configuración, los objetos de experiencia (y, por lo tanto, también la materia analizada por la ciencia) están precedidos por dos fuerzas: la atractiva y la repulsiva[44]. El objeto no es un elemento estable, idéntico a sí mismo, sino el resultado de una actividad ilimitada y limitante.[45] En lugar de pensar que hay un objeto *A* que, a través de las intuiciones, se coloca en el espacio y el tiempo, siguiendo la filosofía schellingiana, lo finito y la materia son el resultado de un juego entre dos fuerzas que se implican mutuamente. Sin la fuerza de atracción, la fuerza reactiva no tendría límites ni forma, mientras que la primera sin la

43 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, en Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. I.5, en *Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hrsg. von M. Durner – W. Schieche (Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994), p. 210.

44 *Ibid*., p. 208.

45 *Ibid*., p. 213.

teseopress.com

segunda carecería de objeto.[46] Es gracias a la fuerza repulsiva por la cual la materia tiene realidad, y es gracias a la fuerza atractiva por la cual tiene una forma específica.

En consecuencia, la materia es el resultado de fuerzas que continuamente chocan, no conducen a que un producto terminado se anule a sí mismo, sino que un cuerpo, incluso cuando parece estar en reposo para ocupar un espacio, debe en realidad ser continuamente reproducido. Por ello, la fuerza repulsiva (que conduce a una esfera de acción, un campo en el que se propaga esta fuerza)[47] debe continuamente de nuevo ser limitada por una fuerza atractiva que determina la *Repulsivkraft* dándole límites.[48]

La argumentación sostenida por la física dinámica para comprender la materia también es utilizada por Fr. Schlegel. Para este autor, la materia y los objetos se disuelven en puntos de intersección y equilibrio entre fuerzas que nunca se agotan por completo. Incluso, cuando tenemos la percepción y la *Vorstellung* de un objeto que parece existir simplemente, de manera estable y sin variación, es el resultado de una lucha continua, de una ocupación continua de un espacio, un proceso perenne de producción de este punto de choque de fuerzas al que atribuimos un principio estático de identidad. Explícitamente, Schlegel dijo que es imposible que la filosofía puede coexistir con el atomismo:[49] la materia no está hecha de corpúsculos, sino que la sedimentación se reproduce continuamente de las fuerzas en devenir.[50]

---

46 *Ibid*., p. 223.
47 *Ibid*., *Ideen*, p. 220.
48 *Ibid*., *Ideen*, p. 220.
49 En un fragmento escrito presumiblemente entre 1799 y 1800 (Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre I*, KFSA XVIII, p. 345, n. 289), Schlegel coloca, por un lado, una química y una psicología atomística y, por otro, una química y una psicología dinámica, que muestra que la mediación entre los dos no es posible.
50 Friedrich Schlegel, *Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*, KA XII, p. 328.

Abrazando la dinámica como la base de su filosofía, Schlegel llega a rechazar el principio de identidad. A su juicio, el principio de identidad $A = A$ no puede estar en la base de la lógica o el pensamiento, sino una expresión mucho más compleja: $a = ½\ a/0 + ½\ a\ 0/a$.[51] Para entender un objeto, se debe renunciar a la identidad y, por lo tanto, a la posibilidad de dar una definición[52] o descripción simple: el objeto no tiene la forma del dato, sino que es el resultado de oposiciones y relaciones al igual que en la dinámica. Al igual que el átomo, es un centro de fuerzas, un punto en el que se anudan flujos de fuerzas contrastantes. Solo es posible describir el camino "genealógico"[53] que conduce al surgimiento de una cosa, que en sí misma no es nada.

El hábito del primer Romanticismo: F. Schlegel y Novalis

De acuerdo con las reflexiones científicas seguidas por el Círculo de Jena, el tratamiento político de Schlegel no parte de una antropología del individuo, si con esto se pretende referir a una unidad irreducible, una identidad dada y no sujeta a una creciente fragmentación, como si fuera una partícula de materia que no se puede dividir más. "Individuo" es un término que aparece en los textos schlegelianos, pero nunca es un átomo dado e indivisible, como la etimología del término nos permitiría predecir. Por el contrario,

51 Friedrich Schlegel, *Entw.*, p. 322.

52 Sobre el rechazo schlegeliano del uso de la definición en la filosofía: Friedrich Schlegel, *Transzendentalphilosophie,* KFSA XII, p. 4.

53 Sobre el concepto de "geneaología" en Schlegel y su relación con la *Geschichte*, me permito referir mi trabajo: Giulia Valpione, 'Genealogie frammentarie. Tendenze e linearità della storia in Friedrich Schlegel', *Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, 30.58 (2018), 171–188.

estamos tratando con el individuo como el propósito de una producción: este término se refiere no solo al hombre, sino a cualquier proceso de creación de una forma.[54]

Una forma que es solo otro medio para dar una identidad a una materia que la identidad no tiene y que, en cambio, es un caos,[55] es decir, que es el cruce de las fuerzas libres.[56] Lo que generalmente llamamos "materia", entendida como un objeto o un conjunto de cosas, es en realidad la forma,[57] precisamente, porque en el lenguaje actual con "materia" queremos decir algo definible en su individualidad como un objeto. Del mismo modo que un objeto no se puede conocer, como vimos en el párrafo anterior, si no es a través de la reconstrucción de las relaciones y procesos en los que se ubica, de la misma manera no es posible conocer al hombre en su individualidad, excepto como un nodo en que cruzan las relaciones: "El hombre debe ser considerado como una sociedad humana".[58] Así, ninguna disquisición sobre el hombre social o asocial por naturaleza puede ofrecer un resultado satisfactorio. La abstracción que haría de un ser humano una partícula elemental y aislante no tiene sentido, ya que la multiplicidad precede a la identidad y solo las relaciones y los contextos nos permiten conocer al ser humano: "Der Mensch soll betrachtet werden als menschliche Gesellschaft; oder das Verhältniß des Menschen zum Menschen".[59]

54 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 39.
55 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 34 e 38.
56 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 39.
57 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 37.
58 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 44.
59 Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 45.

La definición de una identidad regresa en diferentes pasajes de la obra schlegeliana.[60] Siguiendo las reflexiones expuestas en las conferencias de Jena *Transzendentalphilosophie* de 1801 y las de Colonia (*Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* de 1804), el tema de la identidad y la individualidad se cruza con el concepto de "vida".[61] Aquí *Leben* se describe como un devenir indeterminado que busca volverse determinado, individual,[62] al darse una forma.

Por lo tanto, de manera coherente con la posición dinámica de su filosofía, que, como hemos visto, encuentra la base de la materia y los objetos no en un conjunto de identidades estáticas y dadas, sino en la intersección de las fuerzas naturales y las genealogías, pese a ello, Schlegel aquí se cuestiona sobre la pluralidad y sobre los procesos que conducen a la identificación de este "Individuo". La filosofía trascendental se convierte en Schlegel y va desde la búsqueda de las condiciones de posibilidad del conocimiento, como sucedió en Kant, hacia una investigación de las condiciones (en términos de procesos naturales, pero también históricos, como en el caso de las genealogías) que hicieron surgir a los individuos.

El "Individuo" es, en la filosofía schlegeliana de la vida, un camino de *Gestaltung* que comienza ya en el mundo de los minerales.[63] Bajo la influencia de la tradición que tiene su inicio en Paracelso y que incluye a autores como Johann

---

60 Piénsese en sus estudios sobre lo clásico, que enfatizan la importancia de repetir saturnales o juegos públicos en la antigua Grecia para mantener viva a la comunidad: Friedrich Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie*, KFSA I, p. 23; Friedrich Schlegel, *Der Epitaphios des Lysias*, KFSA I, p. 162.

61 Sobre esto, puedo referirme a mí trabajo: Giulia Valpione, "Bildung et Vie Dans La Philosophie de Friedrich Schlegel", en Giulia Valpione, 'Bildung et Vie Dans La Philosophie de Friedrich Schlegel', in *L'Homme et La Nature. Politique, Critique et Esthétique Dans Le Romantisme Allemand*, ed. by Giulia Valpione (Münster: Lit Verlag). (en preparación).

62 Friedrich Schlegel, *Tr*., p. 39.

63 Friedrich Schlegel, *Entw*., KFSA XII, 464.

teseopress.com

Becher y Stahl[64] –por intermedio de Goethe–,[65] Schlegel apoya la inclusión de minerales en el reino de la vida.[66] Las piedras no son "cosas" en el sentido de un "ser" en oposición al "devenir" y a la vida: en la piedra la vida no está ausente, sino que se endurece en la estructura mineral.[67] En este caso, es una cristalización, la repetición de la misma estructura rígida que no cambia. No se dan posibilidades indeterminadas en la estructura cristalina. Obviamente, el desarrollo de la *Leben* no termina aquí, sino que se dan otras formas, se determina de otras maneras, como en plantas, animales y el hombre. En estos dos últimos, la repetición se da en formas cada vez menos estrechas y, aunque mantiene una cierta regularidad, deja cada vez más espacio para la variación.

Si en los minerales hay una homogeneidad en la forma de la repetición cercana de la misma estructura, en los animales el elemento repetitivo está menos marcado, pero todavía hay una *Regel*, que es una ley de necesidad,[68] que indica aquello que persiste en relación con cualquier desarrollo posible.[69] En particular, la variabilidad es decididamente mayor en las reglas humanas, las cuales indican la multiplicidad de formas en que se puede llegar al mismo *Ziel*.[70] Frente a esta variación

64 Respecto a esto, ver a David R. Oldroyd, *Thinking about the Earth. A History of Ideas in Geology* (Cambridge Mass.: Harvard University press, 1996).

65 Tomemos por ejemplo el siguiente verso de Fausto: "Wo fasst ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt, / Dahin die welke Brust sich drängt", Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, en *Goethes Werke*: Hamburger Ausgabe, Bd. III, (dtv: München, 1986), 22, vv. 455 – 458. Cfr. Bernd Witte and others, *Goethe-Handbuch* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998), 4.2, pp. 647–648.

66 Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre I,* KA XVIII, p. 319, n.1521.

67 Friedrich Schlegel, *Entw* XII, 441. Para la relación entre la vida y los minerales: Friedrich Schlegel, *Ph. Lj. I*, p. 331, n.551; p. 516, n. 167; p. 580, n. 241; p. 319, n. 319.

68 Friedrich Schlegel, *Entw*., XIII, p. 6.

69 Friedrich Schlegel, *Entw*., XIII, p. 6.

70 Friedrich Schlegel, *Entw*. XIII, p. 7.

teseopress.com

y multiplicidad, todavía es posible detectar una forma de analogía entre las acciones diferenciadas y múltiples que constituyen el *gemeinschaftlicher Typus*, es decir, algo regular que se encuentra en la multiplicidad, a la cual se puede atribuir una forma de unidad. Este tipo de repetición, que no consiste en la sucesión de lo idéntico, es hábito (*Gewohnheit*), el cual para Schlegel es uno de los impulsos más fuertes en el elemento terrenal[71] que acompaña al devenir.

El hábito consiste en una repetición y este marca una constancia, así como en la estructura molecular de los cristales y minerales, pero se separa radicalmente de este último ya que la repetición habitual incluye en sí misma la diferencia. El hábito no es la mera iteración de un gesto realizado siempre de la misma manera que lo haría una máquina, independientemente del tiempo, el entorno y la cantidad de veces que se realizó, sino que es una disposición para repetir una acción en cuyo cumplimiento generalmente mejora con el tiempo e incluye cambios en sí mismo, por ejemplo, aquellos que contienen la adaptación a la situación en la que se repite.[72]

Por otro lado, también en Novalis es la regularidad de la repetición lo que implica una individuación,[73] y la previsibilidad de la iteración conduce a la presencia de leyes en la naturaleza. Sin embargo, tanto para Schlegel como para Novalis, no se trata de leyes obligatorias y necesarias, como los automatismos encarnados. El hábito no es el conjunto de iteraciones mecánicas de lo idéntico que ocurre sin cambios, sin el contexto u otros factores que lo afectan. La inmutabilidad de las leyes es solo una ilusión[74] que

71 Friedrich Schlegel, *Entw*, XIII, p. 26.
72 Existe una amplia bibliografía sobre el tema del hábito; sobre la cuestión, ver al menos: Clare Carlisle, *On Habit, Thinking in Action* (Nueva York: Routledge, 2014).
73 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, p. 476, 1141.
74 Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, en Novalis, *Schriften*, Bd. 3, p. 601, n. 291.

teseopress.com

proyectamos en la naturaleza para nuestra conveniencia,[75] con el fin de prever más fácilmente los fenómenos, cuando en realidad "todo procede según las leyes y nada procede según las leyes".[76] La primera parte del fragmento, "Todo procede de acuerdo con las leyes",[77] debe entenderse en el sentido de que el hábito tiene un margen de previsibilidad y de fuerza como para imponerse sobre el sujeto similar a una forma de autoridad y coerción. La ley es el camino dejado por la fuerza del hábito que conduce a la repetición, pero su fuerza no es tal que excluya la aparición de otras fuerzas o la intrusión del caso. Al no darse a la naturaleza como una máquina sometida al determinismo, la aleatoriedad no es lo inconmensurable que se entromete y destruye la red ordenada de normas racionales; la vida es rutina y, dentro de ella, el caso es una variación dentro de repeticiones plásticas. No existe una brecha insalvable entre el azar y el hábito: "Incluso el caso no es insondable, tiene su regularidad".[78]

La costumbre

Partiendo de la relación entre la filosofía romántica y las ciencias naturales, hemos visto la crítica del principio de identidad, la cual conduce a una concepción del individuo como una sucesión de hábitos, como un proceso y no como un hecho. Además de una reevaluación de la naturaleza (y de la "segunda naturaleza"),[79] la cuestión del hábito

75 *Ibidem*.
76 *Ibidem*.
77 *Ibidem*.
78 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, p. 414, n. 752.
79 Sobre la relación entre hábito y segunda naturaleza: Thomas Khurana, "Die Kunst Der Zweiten Natur und Die Andere Natur Der Kunst", *Deutsche Zeitschrift Für Philosophie*, 66.3 (2018), 339–361.

influye en la concepción de la libertad, impensable según los románticos como una acción aislada del contexto,[80] una interrupción absoluta de la acción cotidiana.

En este sentido, lo que Schlegel piensa de la Revolución francesa y, en particular, su cambio de opinión con respecto a este momento histórico son peculiares. Si por un par de años Schlegel se regocija (aunque nunca, a decir verdad, en términos demasiado explícitos o entusiastas) ya que lee un camino de emancipación y autodeterminación por parte del hombre, su entusiasmo se hace cada vez más y más frío: en el siglo XIX, en la colección de fragmentos *Ideen* publicada en la revista *Athenäum,* la Revolución francesa es una incitación a la religión,[81] un preámbulo de un renacimiento (*neue Geburt*), y, por lo tanto, se considera un trastorno creativo, que incluso, si no es positivo en sí mismo, conduce a una renovación. Con los años, sin embargo, se aleja más de su apoyo a la Revolución: es sintomático, cuando Schlegel se encarga de la colección de sus obras elimina el término "revolución" en todas partes (incluso, cuando se trata de la revolución estética), y lo reemplaza, por ejemplo, con el término "renacimiento".[82]

El cambio en la posición de Schlegel no se debe a una especie de ocasionalismo (tal como establece la acusación que Carl Schmitt dirige al Romanticismo, como hemos visto), sino que es una consecuencia del cambio en el significado que Schlegel atribuye a la Revolución francesa, que ya no es para él el signo de la emancipación y la libertad, sino la puesta en práctica y la realización de la doctrina de la ley natural. Las principales críticas que Schlegel identifica

---

80 Friedrich Schlegel, *Entw*., KFSA XII, p. 111. También para Novalis es necesario estudiar el pensamiento de otros filósofos "um sein eigenes System zu finden" (Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, p. 278, n. 220), así como es necesaria la opinión de otros para formar la propia "wirkliche Meinung" (Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, p. 562, n. 46).

81 Friedrich Schlegel, *Ideen*, p. 261, n. 50; p. 265, n. 94.

82 Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*, KFSA I, p. 224, nota 4.

teseopress.com

en esta doctrina son cuatro: la supuesta universalidad y el absolutidad, la racionalidad formal y *a priori*, el aislamiento en el que se considera al hombre y, finalmente, la relación entre la teoría y la práctica establecida por esta doctrina. Precisamente, algunos de estos aspectos nos interesan aquí.[83] Cada uno de ellos es un paso en la interpretación de Schlegel hacia la erradicación de las costumbres y tradiciones en nombre de la ley racional.

La ley natural moderna, vinculada al contractualismo, se basa en una antropología estrictamente racional y abstracta; por lo tanto, no tiene en cuenta las relaciones en que el hombre es colocado (y que en realidad lo constituyen), destruyéndolo y creando *a posteriori* lo que en su lugar asume: la igualdad abstracta de los hombres y su separación.[84] Según Schlegel, los efectos de esta teoría política se muestran en la sociedad y en la vida francesa y parisina desde principios del siglo XIX. En uno de sus viajes a Francia,[85] Schlegel observa esta vacía igualdad. Indica al respecto que

83 Para la relación entre teoría y práctica en Fr. Schlegel, me gustaría referir a mi trabajo: Giulia Valpione, "Poetry Der Staatlichkeit en Br. Schlegels Philosophie", en *Staat, Nation und Europe en Der Politischen Romantik*, por Walter Pauly y Ries Klaus (Baden-Baden: Nomos, 2015), pp. 153-175.

84 Para una lectura histórico-conceptual de la ley natural, me refiero a Alessandro Biral, *Storia e critica della filosofia politica moderna*, ed. by Giuseppe Duso (Milano: F. Angeli, 1999); Giuseppe Duso, *La logica del potere: storia concettuale come filosofia politica* (Milano: Polimetrica, 2007); Giuseppe Duso, *Il contratto sociale nella filosofia politica moderna*, Nuova ed (Milano: F. Angeli, 1993); Giuseppe Duso, *Il potere: per la storia della filosofia politica moderna* (Roma: Carocci, 1999).

85 Después del final del Círculo de Jena, Schlegel junto con su esposa Dorothea planearon mudarse a París, una ciudad donde el filósofo quería desarrollar una nueva actividad literaria (Ernst Behler, *Einleitung* en KFSA VII, p. XL). Aunque este proyecto no se realizó por completo, su relación con Francia no se interrumpió; no mucho tiempo después, de hecho, Schlegel esperó ser contratado como profesor universitario por el gobierno francés instalado en Colonia (Jean-Jacques Anstett, *Einleitung*, en KFSA XII, p. XXI-XXII).

teseopress.com

"cada individuo se parece al otro",[86] y por esto los franceses tienen un carácter universal,[87] una monotonía, y sus relaciones son superficiales, temporales:

> En una ciudad promedio como Metz puedes ver tiendas y tiendas en todas las calles y casi no hay casas. Todo parece ser una profesión, una profesión pequeña, todo sucede en las calles o se muestra en las calles, y toda la vida parece disuelta en una compraventa general, consumo-producción.[88]

Las relaciones no toman en cuenta la constitución de individuos, transformados en máquinas,[89] es decir, movidos por un impulso externo y no por un *dynamis* adecuada, como en el caso del hábito: al erradicar las costumbres, uno no puede hablar de hábito en el sentido correcto. Así también entre los hombres no se crea la *Symphilosophie* que surge del diálogo filosófico entre individuos conscientes de su diferencia intrínseca[90] y que está libre de cualquier egoísmo. En cambio, en Francia, en todas sus partes, Schlegel observa "la intencionalidad general y dominante [*Absichtlichkeit*] con la que los franceses hacen cualquier cosa, incluso las más pequeñas". "Nunca sucede que un francés haga algo sin propósito [*Absicht*]. Aquí buscamos inútilmente esa socialidad [*Geselligkeit*] desprovista de propósito [*unabsichtlich*], ingenua y sincera".[91] En Francia todo es espectáculo (*Schauspiel*),[92] y la pretensión de hacer que todo sea visible y controlado destruye la imaginación, las zonas de sombra, la profundidad de las palabras. Todo está aplastado en sentido literal:[93] en lugares públicos, "lo esencial es la luz".

---

86 Friedrich Schlegel, *Reise nach Frankreich*, KFSA VII, p. 67.
87 *Ibidem*.
88 Friedrich Schlegel, *Reise*, p. 69.
89 Friedrich Schlegel, *Reise*, p. 69.
90 Friedrich Schlegel, *Lessings Gedanken und Meinungen*, KFSA III, p. 100.
91 Friedrich Schlegel, *Reise*, p. 70.
92 *Ibidem*.
93 *Ibidem*.

teseopress.com

> Ciertamente es algo excelente tener luz en un gran jardín para escuchar música, tal vez en una tarde de verano. Pero uno no debería pensar en esto, porque en París no suena música alguna en lugares públicos, y casi nadie habla. Solo se escucha un susurro bajo.[94]

Según el filósofo, la Revolución francesa no contribuyó a la afirmación de la libertad individual, sino que, en cambio, ha erradicado los vínculos y las relaciones, teniendo como objetivo la igualdad de los hombres, el contexto ecléctico a partir del cual se constituye la individualidad. Entonces, si los hábitos también pueden establecerse en el París posrevolucionario, estos están desconectados de la profundidad de los lazos que se han establecido a lo largo de la historia, y cada uno está aislado en sí mismo. El hábito, desconectado de la costumbre, del contexto histórico (entendido como sedimentación gradual), se convierte en un mecanismo que transforma a los individuos en máquinas: es decir, pierden esa dinámica que puede introducir diferencias dentro de la repetición automática.

Incluso, cuando más tarde es espectador de los sucesivos intentos de dar estabilidad constitucional a Francia, Schlegel continúa sus críticas. Esto se puede ver, particularmente, en un texto escrito entre 1820 y 1823 con el nombre de *Signatur des Zeitalters*. Aquí Schlegel hace una crítica general de la condición francesa, la cual intenta sin éxito poner fin a una revolución que ha continuado desde 1789 a través de una concepción puramente matemática y centralizada del Estado, que tiende a erradicar los gremios locales y autónomos.[95] Tales factores se derivan de la condición política de la Francia prerrevolucionaria (que no tenía "la fuerza para una nueva vida"[96]) y de la Ilustración, que apoyaba los principios de libertad e igualdad absolutas. El elemento problemático para Schlegel no es tanto la "libertad" o la

94 *Ibidem*.
95 Friedrich Schlegel, *Die Signatur des Zeitalters*, KFSA VII, p. 493.
96 *Ibid*., p. 500.

"igualdad", sino más bien el carácter absoluto con el que se conciben. Así, el absoluto es el peligro real para la vida de la comunidad, por lo tanto, no solo la revolución, sino también la contrarrevolución, incluyendo a sus partidarios (Schlegel nombra aquí a Burke, Gentz, Bonald, A. Müller, Haller, Görres y Maistre) y a la Ultra. Por ello, Schlegel sostiene: "Todo aquello que es absoluto puede entenderse como destructivo, pues el absoluto es el verdadero enemigo de la humanidad. La mentalidad revolucionaria de la Streben y los Ultra se encuentra en este único principio destructivo",el cual arruina la conexión orgánica. De ese modo, ambos son llevados a consentir teorías abstractas del Estado que niegan lo que se ha fundado históricamente, como las costumbres, clases y corporaciones existentes. De esta manera, tanto los Ultra como los liberales destruyen el cuerpo de la sociedad en individuos singulares y el *Staatsatome* para luego mover artificialmente estos mismos átomos agrupados en masa.[97] También comparten el mismo concepto de Estado y su propósito: ambos lo consideran una máquina legislativa que dirige y gobierna todo, como un centro de donde salen los diversos rayos,[98] que doblan a todo el ser humano bajo su fuerza soberana,[99] y cuanto más el Estado máquina está completo, más numéricamente registra y deforma (*verzeichnen*) la vida, presentando las fuerzas del hombre y procediendo con la centralización administrativa, lo que dificulta la vida misma.[100]

Ser rechazado es el principio de una justicia absoluta que se establecerá en el mundo, ya sea que se entienda como el resultado de una revelación, o si está totalmente encarnado en la voluntad del representante o soberano. La idea de que podemos emitir un juicio definitivo sobre los justos no se describe simplemente como una

97 *Ibid.,* p. 536.
98 *Ibid.,* p. 553.
99 *Ibid.,* p. 546.
100 *Ibid.,* p. 546.

vana esperanza, sino que es mucho más radical el signo de una tendencia destructiva.[101] Cualquier pensamiento dirigido a establecer un orden absoluto, especialmente si se basa en principios racionales, obtiene un resultado destructivo y conduce a la guerra, porque un Estado convencido de tener en sus manos la clave de la justicia es empujado a luchar contra otros Estados con el objetivo de imponer el derecho propio sobre la gente.[102] Por lo tanto, el principio de justicia no se encuentra en manos de un sujeto soberano, si entendemos por eso al pueblo o un representante que, por su propia decisión, establece qué cosa tiene derecho y qué no.

Las referencias, entonces, a las antiguas costumbres germánicas (como la venganza o las peleas) en las lecciones de historia schlegelianas[103] no sirven tanto para manifestar nostalgia por una ley que precedió a la institución del Estado y que se ejerció con un amplio derramamiento de sangre. La intención, por el contrario, es mostrar la precedencia de un derecho con respecto a las leyes estatales, con respecto a la existencia del sujeto político que emerge, solo más tarde, para regular tales costumbres sangrientas. En otras palabras, intenta

---

101 *Ibid.,* p. 518. "Alles was absolut ist, wirkt seiner Natur nach anorgisch, die Elemente entbindend und zerstörend. Und insofern darf man wohl sagen, das Absolute ist der eigentliche Feind des Menschengeschlechts, wie überhaupt in allen Zeiten, so auch insbesondere in der jetzigen", *Ibid*., p. 519.

102 La referencia a la Francia posrevolucionaria es evidente aquí, la cual, después de haber sufrido una fase inicial de amenazas e interferencia de las potencias europeas en sus asuntos internos, declara, a través de los Décrets de la Convention Nationale del 19 de noviembre y 15 de diciembre de 1792, la voluntad de llevar principios revolucionarios a todos los pueblos europeos que desean la libertad. Ernst Rudolf Huber, *1: Reform und Restauration 1789 bis 1830*, 2 verbesserte Auflage (Stuttgart [etc.]: Kolhammer, 1967), pp. 27-28.

103 Friedrich Schlegel, *Über die neuere Geschichte*, KFSA VII, pp. 155-156.

teseopress.com

mostrar que la normatividad no puede reducirse con precisión a los rayos que se irradian desde un centro que los ordena.[104]

En cierto modo, entre otras cosas, en consonancia con la negativa schlegeliana a alcanzar una verdad absoluta,[105] Schlegel también renuncia al reclamo de una justicia que siempre y en cualquier caso sea válida; por eso, él rechaza los esfuerzos de las *strenges Recht*. En definitiva, es mucho más preferible la *Billigkeit,* con lo cual no nos referimos a una mera discreción y arbitrariedad, sino a la consideración de la ley en relación con el desarrollo histórico, cultural y social cercana a la vida que impregna las relaciones sin mortificarla. Cuando Schlegel propone una condición en la cual el *Recht der Billigkeit* está en vigor, no está considerando una posibilidad hipotética, sino que se refiere a una situación histórica bien definida. En las lecciones de historia moderna, se refiere a la Europa de principios del siglo XVIII.[106] A medida que Schlegel envejece, la referencia al pasado se vuelve más distante; en *Signatur des Zeitalters*, Schlegel piensa en la antigua ley germánica, en contraste no solo con las teorías de la ley natural o la ley promovida por la Revolución francesa, sino también anticipando el contraste entre los germanistas (Grimm) y los romanistas (Savigny) en la escuela de leyes históricas, esto es, contra el derecho romano, en el cual Schlegel cree que puede encontrar el espíritu de las *strenges Recht*.[107] La ubicación

---

104 Friedrich Schlegel, *Signatur*, p. 553.

105 "Alle Wahrheit ist relativ", Friedrich Schlegel, *Tr.*, p. 93. La misma oración también se repite en Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre I*, p. 417, n. 1149. La interpretación de Manfred Frank de este pasaje particular es conocida: Manfred Frank, "Alle Wahrheit Ist Relativ, Alles Wissen Symbolisch", en "Motive Der Grundsatz-Skepsis en Der Frühen Jenaer Romantik (1796)", *Revue Internationale de Philosophie*, 50.3 (1996), 403-436.

106 "Nicht die vollkommne Gerechtigkeit war die feste Grundlage, aber eine solche wenigstens mehr als bisher anerkannte und herrschend werdende Billigkeit war der herrschende Geist der europäischen Staatenverhältnisse und Friedenverhandlungen im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts", Friedrich Schlegel, *Über die neuere Geschichte*, p. 379.

107 Friedrich Schlegel, *Signatur*, p. 582.

teseopress.com

schlegeliana, yendo más allá del mero nacionalismo, se debe a los diferentes matices asumidos por el derecho romano y el derecho germánico: mientras que en el primero predomina la tensión hacia el establecimiento de nuevas relaciones económicas y nuevas estructuras institucionales a través de la sumisión a los preceptos, en la ley germánica encuentra "un orden que tiende a la solución de los problemas vitales concretos de los grupos humanos y a la elaboración de su *ethos*";[108] por lo tanto, no hay una regla racional de justicia abstracta, sino una *Billigkeit:* una regulación de las costumbres, las prácticas y no de la sumisión a los principios.

Justicia y costumbres

Para seguir investigando el concepto de la *Billigkeit* y su contraste con lo absoluto, puede resultar útil la crítica de Schlegel a Herder en una reseña de su *Briefe zur Beförderung der Humanität*[109] en la que el filósofo romántico critica a este autor por haber producido, en su trabajo, una simple colección de disfraces, usos y obras artísticas de diferentes épocas y culturas, sin emitir ningún juicio, como si la filosofía solo presentara un hecho. En el método herderiano, leemos en las páginas de Schlegel que cada obra de arte se considera sin juicio, pero solo de acuerdo con la época, el lugar y el género poético, lo que da como resultado la idea de que todo tenía que ser como es y como era.[110] Evidentemente, no es la posición de Schlegel, quien considera necesario fijar los conceptos subyacentes a las épocas, en particular, entre lo antiguo y lo moderno, permitiendo así una comparación

108 Franz Wieacker, *Storia del diritto privato moderno: con particolare riguardo alla Germania*, ed. by Umberto Santarelli (Milano: Giuffre, 1980).
109 Friedrich Schlegel, [Rezenzion] *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in KFSA II, pp. 47-54.
110 *Ibid*., p. 54.

entre los dos.[111] Pero aún más, retomando las reflexiones schlegelianas sobre la crítica literaria, uno debe "extender la mirada a un número visible de elementos y comprender el todo, para poder incluso investigar lo que está más oculto y conectar las partes más distantes".[112] Para el crítico,

> no solo el espléndido caparazón exterior o el colorido vestido de la hermosa Tierra es interesante: también se deleita en descubrir cómo se superponen las capas internas, le gustaría ir más y más profundo, y si es posible al centro, saber cómo está construido el todo.[113]

Su propósito es investigar la unidad viviente de la obra, "desglosarla en sus elementos, considerarla como el átomo de un gran bloque",[114] para buscar la "individualidad vital de la obra" y su "coherencia espiritual".[115] La proximidad entre el progreso del crítico literario y la indagación de Schlegel de las tradiciones (actuales y antiguas) consiste en tener que reconocer si existe una armonía vital o no. La Francia revolucionaria –pero también podemos dar un ejemplo de la época alejandrina–[116] ha perdido la vitalidad por la proliferación de costumbres que hacen posible no solo la existencia de la comunidad, sino también su conexión real y simbólica. Por ello, no sorprende que, según la consideración de Schlegel, en París no haya lugar para la fantasía;[117] la socialidad, de la cual el arte toma su energía

111 *Ibid*., p. 54.
112 Friedrich Schlegel, "Sul Meister di Goethe", en August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Athenäum*, a cura di G. Cusatelli, tr. di E. Agazzi e D. Mazza, Milano, Bompiani, 2009, p. 251 [Fr. Schlegel, *Über Goethes Meister,* KFSA II, p. 131].
113 *Ibid*., p. 251. [Ibid., KFSA II, p. 131].
114 *Ibi*d., p. 251. [Ibid., KFSA II, p. 131].
115 *Ibid*., *Sul Meister di Goethe*, p. 254. [Ibid., p. 134] la cursiva es mía.
116 Friedrich Schlegel, *Von den Schulen der Griechischen Poesie*, KA I, 15; Ver también: Friedrich Schlegel, *Über das Studium*, p. 284.
117 Friedrich Schlegel, *Reise*, p. 70.

vital,[118] deja lugar para las masas.[119] No se trata de juzgar las costumbres, una cultura, una edad o una obra de arte de acuerdo con los principios de lo justo o lo injusto, bello o feo racional, *a priori*, sino más bien encontrar las reglas dentro de ellos y la proliferación de un plano que precede las definiciones individuales: así como en la naturaleza no hay materia sin fuerzas de intersección, lo mismo sucede en el mundo humano.

El filósofo romántico es, por lo tanto, contrario a aquella visión de las leyes y la justicia racionales que pretende imponer una regulación de manera heterónoma, del mismo modo que desde el exterior un esquema en sí mismo es indiferente a su naturaleza específica, al movimiento creativo y contradictorio de la vida, es decir, prescripciones que tienen una legitimidad fundada en uno mismo cerrada a cualquier compromiso, lo que también causa, además, una ruptura con el curso de la vida.[120] Al poner la costumbre en el centro de sus investigaciones, como por ejemplo en sus conferencias de *Universalgeschichte*[121], Schlegel enfatiza que las normas no coinciden con la voluntad de un legislador (ya sea que desempeñe o no el papel en términos completos de la razón pura) como en los términos de la ley natural[122] y,

---

118 En muchos pasajes, Schlegel conecta la vitalidad de la costumbre con la vitalidad del arte de una época. Solo a modo de ejemplo: Friedrich Schlegel, *Von den Schulen der Griechischen Poems*, KFSA I, p. 15; Friedrich Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie*, KFSA I, p. 25.

119 Friedrich Schlegel, *Reise*, p. 70.

120 Aquí encontramos la diferencia entre leyes y normas enfatizadas por Pierre Macherey, en Pierre Macherey, *Il soggetto delle norme,* ed. by Girolamo De Michele (Verona: Ombre corte, 2017).

121 Friedrich Schlegel, *Vorlesungen über Universalgeschichte*, KA XIV.

122 Tomando lo que Bodin escribe: "Il est certain que la coustume n'a pas moins de puissance que la loy: et si le Prince souverain est le maistre de la loy, les particuliers sont maistres des coustumes. Je repons que la coustume prend la force peu à peu, et par longues années t'un commun consentement de tous, ou de la plus part: mais la loy sort en un moment et prend la vigueur de celuy qui a puissance de commander à tous: la coustume se coule doucement, et sans force: la loy est commadée et publiée par puissance, et bien souvement contre le gré des subiects", Jean Bodin, *Les six livres de la Republique, 2*, reimpression de L'edition de Paris 1583 (Aalen: Scientia, 1977), p. 222.

por lo tanto, no necesita un dominio absoluto del soberano. El Estado emerge para regular un derecho y reglas existentes que, por lo tanto, no derivan *tout court* de la institución estatal: limitar las disputas de sangre, por ejemplo.[123] Sin embargo, tanto las venganzas como las disputas no marcan un plan de anomia antes de la existencia del derecho, sino que indican que la ley estatal no es el único acto normativo: la norma no se identifica con el acto del Estado. Nombrar el sistema de venganza entre las familias en los pueblos germánicos no es el signo de una nostalgia por el pasado,[124] sino la reconstrucción genealógica de un sistema regulador de los miembros de una comunidad que aún permanece y que la ley natural quiere ocultar.

Continuando con la lectura de Schlegel, vemos que, si la ley se convierte en un instrumento coercitivo que prohíbe y obliga, independientemente de las condiciones en que se aplique, pierde su propia naturaleza. También en el caso de la ley moral, esta es un instrumento en el cual el *Triebe* y las fuerzas del hombre están regulados, ordenados y moderados.[125] La ley moral, en particular, es negativa en el sentido de que debe ordenar y ofrecer los límites dentro de los cuales se desarrolla la particularidad del individuo; la ley, retomando los textos juveniles de Schlegel, se convierte en una inclinación, y la ética es un *Fertigkeit* (técnica, habilidad)[126] en la cual la fuerza del hombre se expresa al limitarse.[127] Según Schlegel, la filosofía no puede determinar universalmente qué leyes se adaptan mejor a un Estado (que se encuentra incrustado en una condición histórica y

123 Friedrich Schlegel, *Über die neuere Geschichte*, p. 155-156; Fr. Schlegel, *Entw.*, KFSA XII, p. 136.

124 Este punto es analizado bajo diferentes aspectos por Klaus Behrens, *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie: (1794-1808)*; *Ein Beitrag Zur Politischen Romantik* (Tubinga: Niemeyer, 1984). En particular, p. 170, en que la evocación del pasado de Schlegel se interpreta como una provocación contra el propio tiempo y no como una búsqueda de refugio.

125 Friedrich Schlegel, *Ent.*, KFSA XIII, p. 85.

126 Friedrich Schlegel, *Über das Studium*, p. 46.

127 Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente*, KFSA II, p. 151, n. 37.

teseopress.com

cultural específica), porque no pueden fundarse racionalmente (como afirmaría la ley natural moderna), pero debe tener en cuenta la lenta deposición de las normas consuetudinarias establecidas entre individuos. La ley estatal, en términos de ley natural, establece definitivamente una regla que se puede imponer a todos siguiendo un principio de justicia, mientras que las costumbres y los hábitos son múltiples y no uniformes: "Wenn man das Naturrecht zur Wissenschaft erheben wollte, así que müßte man die einzelnen Umstände at kennen, die unter den Menschen statt finden können".[128] La tarea de la política no es una doctrina de la ley,[129] sino la búsqueda de un equilibrio que permita a la comunidad mantenerse viva[130], posibilitando, por un lado, la permanencia de las costumbres y, al mismo tiempo, la mutabilidad y las transformaciones dentro de la comunidad.[131]

Conclusión

El presente artículo se abrió con un breve recuento de las interpretaciones sobre el "romanticismo político", que, en su mayor parte, se centran en el tema de la subjetividad. Por caso, Carl Schmitt acusa a los románticos de subjetivismo y, por lo tanto, los considera poco relevantes desde el punto de vista filosófico político; Lacoue-Labarthe y Nancy, por otro lado, ven en el Romanticismo la posibilidad de una tradición filosófica

128 Friedrich Schlegel, *Tr*., p. 45.

129 "Gewöhnlich wird die Rechtslehre betrachtet als das Positive, und die Politik ist das Untergeordnete; aber hier ist es umgekehrt. Die Politik (nämlich als Wissenschaft der Gesellschaft) ist hier das Positive; und die Rechtslehre ist untergeordnet", Friedrich Schlegel, *Tr*., p. 84.

130 Según Schlegel, este aspecto está garantizado por una constitución central, Friedrich Schlegel, *Entw*., KFSA XIII, p. 144.

131 Mutabilidad dada, en particular, por el intercambio comercial: Friedrich Schlegel, *Entw*., XIII, p. 115.

que piensa al sujeto alejándose de Descartes y, por esta misma razón, debe tenerse en cuenta en vista de un replanteamiento del "imperialismo del Estado".[132] Ciertamente no ha sido posible agotar el tema aquí, pero esperamos haber proporcionado algunas herramientas en esta dirección, lo que subraya la importancia de nuevas investigaciones sobre esta parte de la historia del pensamiento filosófico político.

Fue posible encontrar una reflexión sobre la identidad que surgió dentro de las ciencias naturales de la época a partir de las obras del primer Romanticismo, lo que lleva a poner el acento en un plano anterior de todas las formas: un conjunto de fuerzas potenciales que solo pueden individuarse en una fase posterior. Siguiendo la ley de analogía tan considerada por el Romanticismo, este pasaje también es evidente en la esfera política, en la que el individuo está precedido por un conjunto de acciones establecidas a lo largo del tiempo de las cuales ningún sujeto puede ser imputado, pero a partir del cual todos están esencialmente formados. No hay un sujeto soberano y estatal en particular que determine las normas de la costumbre: con Nietzsche podríamos decir que la idea de que cada deseo y acción tiene un sujeto no es más que un *Grundirrthüm* de razón.[133] El sujeto siempre llega más tarde respecto a la capacidad de relacionarse, conectarse y vincularse.

---

132 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, p. 26.

133 "Ein Quantum Kraft ist ein eben solches Quantum Trieb, Wille, Wirken – vielmehr, es ist gar nichts anderes als eben dieses Treiben, Wollen, Wirken selbst, und nur unter der Verführung der Sprache (und der in ihr versteinerten Grundirrthümer der Vernunft), welche alles Wirken als bedingt durch ein Wirkendes, durch ein „Subjekt versteht und missversteht, kann es anders erscheinen", Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, en Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Ausgabe*, ed. by Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter, 1968), VI, 2., p. 293.

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 Unverständlich-Keit") 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 mesura 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 *nebulistico* 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 amatoria 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 hueso palabrerío da nauseas*. Desde las bravuconería de grecidad,

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 nauseas 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.

teseopress.com

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 incomprensibilidad […].[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

teseopress.com

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 irresponsibilidad 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 hermosear 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.

teseopress.com

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 naíf", 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.

teseopress.com

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, Behler[23] y Polheim[24] 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 Cometa[25], Klaus Peter[26] 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 Haym[27], Oskar

---

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

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

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

26 Peter, K., *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosphie 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*,

teseopress.com

Walzel[28] y Ricarda Huch[29] 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 Finke[30] 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 incomprensión 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*, Berlín, 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 offenlichen Feier der Übergabe des Prorectorats der Universitat Freiburg*, Friburgo, Guenther, 1918, pp. 42-54.

teseopress.com

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 protorromantica, el concepto del 'poner' –no sin relacion con el anterior– aparece plenamente desplegado en la dialectica hegeliana. Quiza no se dice demasiado cuando se afirma que el caracter dialéctico del poner, precisamente debido a su combinacion con el concepto de 'reflexión', no alcanza todavia en Fichte la misma expresion 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.

teseopress.com

> 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.

teseopress.com

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 especificas 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.

teseopress.com

Benjamin. Según este autor, la obra de Benjamin redunda 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 períodos 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 Philliphe 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 obras[37].

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 Kollias[38], 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 Khatab, Carlo Salzani, Sabina Sestigiani and Dimitris Vardoulakis (edited) *Blanchot, the Obscure*, *COLLOQUY text theory critique* 10, Monash University (2005).

teseopress.com

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.

teseopress.com

> 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 infinidad 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, anunciarse, 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.

teseopress.com

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 entretejer 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.

teseopress.com

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

teseopress.com

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 Behler[72] 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 Schleiermacher, 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: Schoningh, 1997; y Behler, E., *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida*, Paderborn: Schoningh: 1988.

teseopress.com

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.

“Por lo demás, estuve muy alegre todo el día”

Intervenciones romantizantes en la edición original de la obra de Novalis

Miguel Alberti

La figura de Friedrich von Hardenberg que pasó a la historia es, como ya señaló varias veces la crítica especializada, producto de importantes desfiguraciones que solo recientemente (si consideramos que murió hace más de dos siglos) comenzaron a ser develadas y combatidas. La reconstrucción de una imagen de Novalis más próxima al original se fue tornando tarea de los estudiosos de su obra, sobre todo, a partir de la década de 1960: la nueva revisión de los manuscritos, la aparición de los volúmenes principales de la edición crítica de sus escritos y la publicación de estudios sobre ramas hasta entonces desatendidas de su producción facilitaron el nacimiento de una tendencia, por así llamarla, “reivindicatoria”. Reivindicatoria, sobre todo, de un Novalis filósofo, racional y más o menos consistente en su obra completa. Estas operaciones trajeron a la luz un Novalis nuevo, distinto del que había transmitido una larga tradición en la edición y el comentario de sus obras y acerca de su persona: durante un siglo y medio, Novalis había sido tenido por un poeta y creador de fragmentos más o menos desequilibrado, místico, enemigo de la razón y del pensamiento ilustrado, cuya vida se había visto fracturada de manera tan completa como irreversible por la desaparición del joven amor de su vida, Sophie von Kühn.

La figura de este caricaturesco poeta espectral, nacida poco después de la muerte del hombre, tenía, por supuesto, más de fantasía que de realidad. Sin embargo, la potencia de la imagen alcanzó para que se consolidara como la versión más difundida y aceptada a propósito de Hardenberg y su obra. La aparición de nuevas ediciones de sus escritos (que permitía una mirada más precisa y completa), el hecho de que se hubiera comprometido con una segunda amada, la existencia de testimonios que proporcionaban una imagen de Novalis más cercana a la de una persona serena, laboriosa y afable: todo quedó en segundo plano respecto de los registros y testimonios que apuntaban en la dirección contraria. Hardenberg siguió siendo (sigue siendo, a veces) la materialización del concepto de poeta romántico asolado por el dolor y la desgracia.

La figura del poeta torturado posee un encanto superior a la de un hombre corriente que está atravesando, con éxito relativo, un duelo: la creación de esta imagen mistificada del poeta Novalis contaba de entrada con este impulso de ser más acorde a lo que podría o querría imaginar un lector cualquiera de los *Himnos a la noche*.[1] Sin embargo, no habría alcanzado esta tendencia más o menos espontánea por parte de los lectores para darle a la figura romantizada de Hardenberg la potencia y la durabilidad de las que gozó: no habría alcanzado un éxito tal esta imagen distorsionada de no haber sido por la colaboración decisiva de factores externos a la obra propiamente dicha y a las fantasías del lector. Este Novalis no nació, al menos no exclusiva ni prioritariamente, de una recepción espontánea e inmediata de su obra, sino que fue propiciada o incluso forzada desde un comienzo por ciertas operaciones llevadas a cabo por sus primeros editores y biógrafos. A propósito

[1] Conservamos, de hecho, testimonios que nos muestran cómo la época recibió con poco entusiasmo las versiones más "humanas" o prosaicas a propósito de la persona de Hardenberg. Cf., por ejemplo, la carta de Justinus Kerner a Ludwig Uhland a propósito de la biografía de Just de Novalis en IV: 550.

teseopress.com

de esto, hay evidencia que nos habla de manera incontrovertible: sabemos que los modos en que los primeros editores de Novalis decidieron presentar su obra dificultaron (o en algún caso imposibilitaron) una visión *objetiva* de la figura, el pensamiento y la obra de Hardenberg. "Novalis", tal como salió a la luz con las primeras publicaciones de sus escritos, es resultado del trabajo en equipo de Hardenberg y sus editores.

La edición de los *Schriften* hecha por Schlegel y Tieck

Ya se destacó en repetidas ocasiones que el trabajo llevado a cabo por los responsables de la edición original de los escritos de Hardenberg en dos volúmenes (los *Schriften* de 1802, reeditados en 1805, 1815, 1826 y 1837) implicó no solo una profunda distorsión, sino incluso una auténtica falsificación de sus escritos. Estos primeros editores, también representantes de la primera línea de la *Frühromantik* que Novalis mismo contribuyó a formar, fueron, en una primera instancia, Friedrich Schlegel y, sobre todo, Ludwig Tieck. En su administración de los manuscritos, pusieron en práctica abundantes operaciones que acabaron por mostrar una obra con diferencias de mucha importancia respecto del original de Hardenberg: hicieron una selección de textos basada en criterios particularmente arbitrarios; los reordenaron en función de afinidades temáticas, ignorando no solo la secuencia cronológica, sino también la unidad que Novalis les había dado en vida (desarticularon los conjuntos de fragmentos preparados por Hardenberg y hasta el ensayo *La Cristiandad o Europa*, del que tomaron sectores sueltos del texto y los ubicaron junto a otros fragmentos o apuntes de temática similar); llegaron incluso a descomponer obras que ya habían sido publicadas para reubicar su contenido en función de los límites de estos agrupamientos temáticos; dividieron fragmentos o apuntes unitarios en

anotaciones distintas, así como reunieron anotaciones distintas en apuntes unitarios; aplicaron correcciones de estilo que llegaban a niveles tales de intervención del original que textos de Hardenberg pasaron a ser definitivamente otros: en ocasiones contenían sectores enteros que no provenían de su pluma…[2]

La detección de estas operaciones fue, y sigue siendo, ocasión de escándalo. Este escándalo, hoy, debería poder ser reconsiderado. En cualquier caso, parece oportuno señalar algo que se pasa por alto casi en la totalidad de los estudios en circulación sobre la materia: un porcentaje abundante de las intervenciones de los editores sobre la obra de Novalis resulta, ubicado en contexto, no solo esperable, sino también, en muchos casos, excusable. Pretender, para una edición hecha a un año de la muerte del autor (un autor de veintiocho años que aún distaba de ser una celebridad del mundo de la cultura) a partir de una enormidad de manuscritos dispersos –la mayoría de los cuales no tenía destino de publicación–, con escaso tiempo y con la necesidad de negociar espacio y contenido con el responsable de la imprenta, apenas empezado el siglo XIX, una política propia de una edición histórico-crítica que respetara la cronología de los escritos, su integridad incluso en el caso de los apuntes, y su precisión en la transmisión del texto en todas sus facetas resultaría entre ingenuo y disparatado. El análisis de las intervenciones editoriales más injustificadas y lamentables, para poder ser juzgadas con

2 En el prólogo a los volúmenes de la edición histórico-crítica de los escritos de Novalis (*HKA*: *historisch kritische Ausgabe*), Richard Samuel da ejemplos de intervenciones visiblemente invasivas de parte de Schlegel y Tieck sobre el texto de Hardenberg (II: v-vii [consigno el volumen de la *HKA* en romanos y la página en arábigos]). También recupera allí la historia de las ediciones posteriores. Cf. también V: 191-195. Hans-Joachim Mähl rastrea el impacto de estas intervenciones sobre la imagen de Novalis en otros autores en "Goethes Urteil uber Novalis: Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik an der deutschen Romantik" (1967). Más cerca de nuestro tiempo O'Brien (1992 y 1995) se ocupó en detalle de estas operaciones destinadas a forjar lo que llama el "mito Novalis".

teseopress.com

la mayor objetividad posible, debe ser llevaba a cabo por fuera de exigencias de precisión filológica extemporáneas o hiperbólicas. Así se nos muestra con la mayor precisión el carácter discrecional y tendencioso de estas primeras presentaciones de la vida y obra de Hardenberg.

Por lo demás, amerita hacer otra aclaración a propósito de esta primera publicación de los *Schriften*: tenemos testimonios de la intención de Friedrich Schlegel de aprovechar las ediciones posteriores para avanzar en dirección a una presentación rectificada de la obra. Sabemos que intentó desde bastante temprano incorporar nuevos materiales, reconstruir el orden de composición de los escritos, reponer incluso el nombre real de Hardenberg (las obras, como todo lo poquísimo publicado en vida por el autor, aparecieron bajo su pseudónimo "Novalis"), etc. Pero hubo obstáculos de distinto tipo para la puesta en marcha de estas propuestas. Y un obstáculo de importancia capital tuvo que ver con la resistencia de Tieck a permitir que Schlegel interviniera de manera significativa en las posteriores versiones de la obra. Tieck, de hecho, parece haber sido el principal responsable de todas las decisiones de peso sobre los escritos de Novalis a partir de la segunda impresión de esta edición original, y parece haber sido el mayor responsable de la deformación que se generó, gracias a ellas, en la imagen de Novalis.[3]

Uno de los pasos más determinantes en esta dirección lo dio con la incorporación, en la tercera aparición de las obras de Novalis, de una biografía del autor hecha por él. La lectura de esta biografía en conjunto con los restantes testimonios de primera mano que tenemos a propósito de la persona de Hardenberg permite constatar de la manera más evidente que la semblanza hecha por Tieck tiende *sistemáticamente* a favorecer la formación alrededor de Novalis de una figura de dolor, enfermedad, pasión, tormento y muerte que las fuentes que él mismo usó no confirman.

---

3 Véase para todo este rastreo el trabajo de Samuel (1973).

teseopress.com

El texto, en efecto, acusa de manera evidente un vínculo muy estrecho con la breve biografía que había preparado Karl von Hardenberg, hermano de Novalis, poco después de su muerte. Tieck, sin anunciarlo, *reproduce*, en varias ocasiones, el texto de Karl, pero no sin introducir modificaciones que, tomadas en sí mismas, resultan menores, pero que son de importancia a la hora de evaluar el propósito perseguido por el biógrafo. Por ejemplo, si Karl von Hardenberg escribió que Friedrich "en sus primeros años era un niño enfermizo", Tieck finalmente expresó que "Friedrich v. Hardenberg era, en sus primeros años, un niño *muy* enfermizo"; si Hardenberg dijo que "a los ocho años *contrajo* una disentería y, como consecuencia de esta enfermedad, una atonía del estómago", Tieck escribió que "a los ocho años *lo acometió* una *peligrosa* disentería, que tuvo por consecuencia una *completa* atonía del estómago". Estas modificaciones resultan muy interesantes sobre todo porque Tieck no conocía a Novalis a esa edad y solo se guio, como resulta por demás evidente a partir de las coincidencias de los textos, por la biografía de Karl von Hardenberg. ¿Qué podía llevar a Tieck a realizar intervenciones de esta clase si no era un deseo de poner de relieve la presencia del dolor y de la enfermedad en la biografía de Hardenberg?

En una dirección similar apuntan las descripciones de la finada Sophie en esta misma biografía: "La primera visión de esta hermosa imagen maravillosamente adorable fue decisiva para toda su vida; es más, podría decirse que la sensación que lo atravesó y animó se tornó el contenido de toda su vida" (IV: 552). Más adelante, afirma Tieck:

> Todos aquellos que han conocido a esta maravillosa amada de nuestro amigo concuerdan en que ninguna descripción podría expresar con cuánta gracia y encanto celestial se movía este ser supraterrenal, cuánta hermosura la rodeaba, cuánta emotividad y majestad la revestían (IV: 553).

Tieck hace de Sophie, en una biografía de Novalis, la descripción que uno esperaría, más bien, de un personaje de una novela romántica. Se trata siempre de una adolescente de trece años que Novalis mismo describió, más de acuerdo con un cierto principio de verosimilitud, como una muchacha encantadora en su simpleza y en su capricho infantil.[4]

En última instancia, lo que acabó siendo más significativo es que, con estos procedimientos, también se hizo *del propio Novalis* un personaje de novela romántica. En lo que sigue, trataremos con uno de los testimonios en los que puede verse con la mayor claridad esta tendencia: el testimonio que aportan los diarios personales de Hardenberg. La tijera de los editores se muestra en este punto especialmente selectiva y, como veremos, esta selección no puede obedecer sino al propósito de generar un determinado Novalis marcado por el dolor y el duelo.

El *Journal*

Pasadas décadas desde la primera edición de las obras de Novalis en dos volúmenes, Tieck encargó a Eduard von Bülow la preparación de los materiales que habrían de constituir, en 1846, el tercer volumen de los *Schriften*,[5] en donde encontramos finalmente una considerable ampliación del *corpus* de apuntes y fragmentos teóricos de Hardenberg y en donde encontramos también una serie de anotaciones provenientes de los diarios personales del escritor; en particular, del *Journal* (así lo encabezó el autor) que Hardenberg llevó adelante, con bastante constancia, entre el 18 de abril y el 6 de julio de 1797. Son anotaciones de la mayor importancia para la exploración de la vida psíquica de Hardenberg en la etapa más turbulenta de su biografía

4 Véase, por ejemplo, la semblanza que hace en el texto que conocemos como "Klarisse" (IV: 24-25).

5 A este volumen se remite con la indicación "*S*" seguida de la página.

y, por lo demás, se trata del único período en el que contamos con un auténtico "diario". Para un sondeo de su vida interior por fuera de estos meses, tenemos que basarnos, por regla general, en las cartas, que, a diferencia del diario íntimo (una auténtica exploración de la propia interioridad llevada a cabo sin tapujos ni artificios), cambian de tono y de contenido de manera muy visible según quién sea el destinatario. Por último, la relevancia de un estudio cuidadoso de este documento tiene que ver con la poderosa influencia que ejerció el texto sobre la recepción de Novalis por parte de la crítica, que con demasiada frecuencia tomó como punto de partida del análisis de la obra de Hardenberg el impacto, real o supuesto, de la muerte de Sophie el 19 de marzo de 1797 (y, solo en algunas ocasiones, también la del hermano de Friedrich, Erasmus von Hardenberg, acaecida el 14 de abril), que es, sin lugar a dudas, la ocasión para la redacción del *Journal* y el elemento más presente en él. Revisar las anotaciones personales de Hardenberg en esta época apenas posterior a ambas muertes debería poder dar indicios bastante fidedignos del estado de ánimo resultante de su duelo.

Las intervenciones de Bülow

Se ha señalado ya, aunque esporádicamente y en general sin entrar en detalle, que la edición de este volumen a cargo de Bülow contiene intervenciones de un grado de arbitrariedad igual o aun mayor al de la edición de los primeros dos volúmenes llevada a cabo por Schlegel y Tieck.[6] Este punto resulta de la mayor relevancia por distintas razones: en primer lugar, porque la administración del texto del diario impactó de manera

[6] Cf. por ejemplo Samuel (V: 194-195), según quien Bülow sobrepasó a veces a Schlegel y Tieck en arbitrariedad. En la misma dirección argumenta O'Brien (1992, y también 1995, pp. 16 y 25).

directa sobre la imagen de Hardenberg en cuanto persona, lo cual reviste especial importancia dado que la consideración de cuestiones vinculadas a su biografía resultó decisiva en el abordaje *de la obra* de Novalis por parte de la crítica; en segundo lugar, porque aquí se puede advertir con la mayor claridad cómo la discrecionalidad de las intervenciones del editor apuntaba a fines bastante específicos, de modo tal que aquí vemos de un modo muy definido y elocuente cuáles fueron los principios rectores de las adulteraciones editoriales que afectaron al Novalis que todavía hoy tenemos que reconstruir y cuál fue la imagen del autor que los editores de su obra *decidieron* propiciar (y cuál decidieron esconder); por último, por la existencia de un vínculo especial, destacado con mucha insistencia, entre un pasaje determinado del *Journal* y un momento clave de los *Himnos a la noche*.

Si bien en su prólogo (*S*: xiv) Bülow afirma la autenticidad de los textos que está presentando y sostiene no haber realizado sino algunas "correcciones", este dista bastante de ser el caso. De una revisión de sus intervenciones, resultará, en cambio, que corresponde cuestionar severamente esta pretensión de imparcialidad y objetividad. Empecemos por ver cuáles fueron, en términos generales, las operaciones más significativas de Bülow sobre el texto de Hardenberg.

Hay varias modificaciones que afectaron de manera exclusiva o prioritaria al estilo. Intentó, por ejemplo, evitar las repeticiones, buscando reemplazos cuando era el caso; normalizó la ortografía siempre que se apartaba del estándar más corriente (*giebt* fue reemplazado por *gibt*, *seyn* por *sein*, *Fantasie* por *Phantasie*, etc.); regularizó la puntuación (reduciendo mucho el uso, tan frecuente en Hardenberg y tan propio de su estilo, del guion) y apuntó, en general, a formar oraciones completas y párrafos amplios, lo cual llevó, por un lado, a unificar frases independientes por medio de conjunciones, de

manera de aportar así una redacción bastante más articulada que la original, y, por el otro lado, a transformar entradas distintas, correspondientes a días diferentes, en una única entrada. Esto último es lo más significativo aquí porque, en más de una oportunidad, genera no solo algunas inconsistencias y errores, sino también una alteración de la dinámica propia del diario de Novalis, puesto que con esta operación se pierde la unidad interna de cada anotación (cada entrada exhibe, en principio, un estado de ánimo determinado: la reunión de varias en una sola impide la percepción de este punto clave).

Estas son intervenciones que pueden resultar poco rigurosas y, en oportunidades, desacertadas, pero hasta aquí no podemos hablar de ninguna operación que ameritara ser tenida por "tendenciosa": más bien parece haber una búsqueda de generar un texto de lectura más ágil y armónica que la cortante dinámica propia de la escritura de Hardenberg, la cual a menudo consiste en la consignación de sensaciones en forma de lista o de una secuencia sin articulación visible. Como señala William Arctander O'Brien, "Bülow [...] expandió de manera tediosa y ampulosa (distorsionándolas) las auto-observaciones sucintas y concisas, casi clínicas, de Novalis". Pero hasta aquí tratamos, en el peor de los casos, con una inapropiada decisión "editorial", en sintonía, por lo demás, con los ajustes que en general habían aplicado Tieck y Schlegel en los dos volúmenes de los *Schriften* publicados con anterioridad. Las intervenciones más controvertidas, en cambio, son las que afectan de manera directa al contenido. Entre las operaciones de Bülow en este plano del contenido,

encontramos algunas sorprendentes adiciones y, sobre todo, importantísimas sustracciones.[7] A estas últimas nos dedicaremos a continuación.

Digamos, en primer lugar, que las páginas que contienen el material proveniente del diario de Hardenberg se presentan en la edición de Bülow como una selección: el apartado se titula "Del diario de Novalis de sus últimos años de vida" ("Aus Novalis Tagebüche seiner letzten Lebensjahre"). De modo que está a la vista que lo que siga a esta indicación será *una porción* de lo que se encontró entre los cuadernos de Hardenberg. Sorprendentemente, para tratarse de una selección, fue muy poco frecuente que Bülow dejara de lado entradas enteras: casi cada una de las entradas de Hardenberg en su diario está transcripta, solo que,

---

7 En cuanto a las adiciones, aquí haré referencia a dos. En una de ellas, Bülow consigna (*S*: 66): "De aquí en adelante me decidí, para arrancarme de mi mal estado corporal, a hacer frecuentes esfuerzos físicos". El texto de Hardenberg, en cambio, era "De aquí en adelante me decidí a hacer frecuentes esfuerzos físicos y a prevenirme contra la pereza" (cf. IV: 46). En el original, la frase aparece a continuación de algo que tiene toda la apariencia de ser una eyaculación en sueños (y que Bülow sustrajo): "Me desperté repentinamente después de una liberación de mi deseo fantástico. *Vis et robur*. De aquí en adelante me decidí [...]". Esta decisión de Hardenberg de hacer ejercicio físico no parece vinculada con un "mal estado corporal", sino con la pretensión de liberar energías (cosa que jamás podría advertirse en la transcripción de Bülow). La otra, correspondiente al 7 de mayo (*S*: 55), consiste en una frase ausente en el original (cf. IV: 34 [17]): "¿Por qué tengo que realizar todo de manera penosa y no tranquilo, con calma, relajado?" ("Warum muß ich nur alles peinlich treiben, nichts ruhig, mit Muße, gelassen"). La frase parece provenir de Hardenberg, pero no resulta fácil establecer el origen concreto: en la edición de Bülow (p. 55), se presenta por primera vez, pero ya en la de Heilborn de 1801 (p. 272) no está. En la reseña de Minor de esta edición (1802), parece proponerse su inclusión (p. 88), pero cinco años después, en la edición preparada por el mismo Minor de las obras completas de Novalis (1907), está ausente (cf. p. 80). En la *HKA* no se consigna. La encontré en Kamnitzer (1929) como fragmento número 34, en una sección acerca de la "vida moral" (*Moraliches Leben*). En cualquier caso, como veremos muy pronto, se trata de una adición en mucha sintonía con las sustracciones predilectas de Bülow, en la medida en que enfatiza el dolor y la dificultad para sobrellevar la vida de parte de Hardenberg.

teseopress.com

por lo general, con algún recorte. Aquí se juega el punto decisivo: ¿cuáles fueron las sustracciones más frecuentes?; ¿se advierte alguna tendencia?

Las sustracciones

La crítica ya constató que la respuesta a esta última pregunta es afirmativa. Hay *ciertos* elementos respecto de los cuales ya se señaló que Bülow intentó, de manera bastante comprobable, dejar de lado o reducir mucho su presencia en el *Journal*. Hasta el momento se llamó la atención, en particular, sobre dos sustracciones repetidas. O'Brien, que se interesó particularmente por la construcción de los "mitos" en torno a Novalis, sostenía que

> las intervenciones de Bülow en la redacción coadyuvaron al fortalecimiento del mito-Novalis sobre todo por la violencia con que manejó el *Journal* íntimo que contiene el duelo entre la primavera y el verano de 1797. Bülow no solo expandió de manera tediosa y ampulosa (distorsionándolas) las autoobservaciones sucintas y concisas, casi clínicas, de Novalis, sino que también excluyó al mejor estilo puritano todos los pasajes del *Journal* que podían haber minado la presentación de Tieck de la leyenda-Sophie, en particular las menciones explícitas de Novalis de sus oscilantes deseos sexuales y sus intentos de liberarlos por medio de alucinaciones y el onanismo (1992: 179).[8]

Sophia Vietor remite a esta referencia y señala por su cuenta que "Bülow modificó el *Journal* reformulando expresiones concisas y dejando de lado muchas menciones de la 'lujuria' [*Lüsternheit*] y la 'determinación' [*Entschluß*] de seguir en la muerte a Sophie" (2001: 80).

8 Cf. también su libro *Signs of Revolution* (1995: 25).

Efectivamente, dos de las sustracciones más notorias aparecen destacadas en estas citas: la de las referencias a un estado de voluptuosidad que se presenta con mucha insistencia en el texto original de Hardenberg, y la de las referencias al misterioso *Entschluß*, una "determinación" respecto de cuya naturaleza concreta hay bastantes más dudas y controversia que las que deja ver la referencia de Vietor.

El caso de las referencias a los estados de excitación sexual es notorio sobre todo por la insistente sustracción *específica* de ese elemento dentro de un contexto mayor, que se conserva más o menos inalterado. Pongamos un ejemplo: en la anotación del 21 de abril, Hardenberg se anota "Früh sinnliche Fantasieen" ("Temprano, fantasías sensuales"); Bülow consigna "Früh Phantasien" ("Temprano, fantasías"). Tratándose del pretendidamente místico y exaltado espíritu de Novalis, las implicancias que despertaría en el lector la versión de Bülow debieron ser sin dudas distintas respecto del llamado más concreto del cuerpo al que se refiere Hardenberg mismo. Vale la pena destacar que esta modificación, lejos de obedecer a un mero deseo de reducir la extensión del diario, persiguió un objetivo concreto: no puede pensarse que "*sinnlich*" haya caído solo como resultado de la política general de comprimir el *Journal* y de presentar una selección de lo más valioso "del diario de Novalis de sus últimos años de vida"; la supresión es demasiado precisa, apuntaba demasiado a un punto específico como para pensar que no había una intención igualmente puntual en su contra. En una misma dirección conduce una intervención en la larga anotación del 25 de mayo, de la que solo cayeron dos secciones mínimas: un comentario a propósito de un paseo y del estado del tiempo, y la frase, destacada por Hardenberg, "*Me entregué por completo a la lujuria*" (IV: 40 [23-24]: "*überließ mich gänzlich der Lüsternheit*").

El procedimiento de edición del *Journal* en general siguió un comportamiento similar: en donde había indicios de un Hardenberg tomado por el deseo sexual y por la necesidad de liberarlo, hay un vacío en la edición de Bülow

(apenas podemos señalar un par de casos puntuales en los que "*sinnlich*" o "*lüstern*" permanecen en el texto, y se trata de casos en los que no está siquiera claro que el sentido de las expresiones sea erótico).

Ahora bien: en estos casos en particular, la causa de la sustracción parece evidente y, dentro de ciertos parámetros, previsible: no debe producir sorpresa el hecho de que, en la edición de las obras de un escritor muerto a comienzos del siglo XIX, se dejaran de lado o suavizaran las anotaciones personales a propósito de sus apetitos y prácticas sexuales. Dicho esto, también conviene destacar que estas sustracciones afectaron, además, a otros tipos de apetitos o de llamados del cuerpo. El cotejo del original y la edición de Bülow permite ver una tendencia bastante marcada a reducir los comentarios del tipo de "Por la noche comí *mucho*" (IV: 33 [18]) o "Me encontraba muy somnoliento" (IV: 38 [3]), o también algunas anotaciones más indecorosas a propósito del estado del cuerpo, como por ejemplo "Hoy, temprano, algo de cólicos" (IV: 38 [2]), etc. La orientación seguida parece ser, en principio, la siguiente: cuanto menos apareciera el cuerpo de Hardenberg, mejor.

Al comienzo del tratamiento de estas sustracciones, se aludió a las intervenciones sobre las notas de tenor sexual y también a la famosa "determinación" de Hardenberg. El caso de este *Entschluß*, al que remite Vietor en el pasaje citado más arriba como uno de los elementos del diario más combatidos por Bülow, es más complicado. No solo porque no resulta realmente claro cuál fue el sentido preciso de esta "decisión" que Hardenberg tomó en el contexto del duelo por Sophie y acerca de cuya firmeza o vacilación se pregunta con mucha frecuencia en el *Journal*, sino también porque un análisis detenido del proceder del editor respecto de este tema arroja resultados bastante ambiguos.

En efecto, Bülow solamente sustrajo once de las diecinueve apariciones del término, y solo en dos escasas ocasiones fue de manera "puntual" (es decir, eliminando específicamente el pasaje referido a la "determinación" en un

contexto transmitido con fidelidad). Podría pensarse que la tendencia, que puede advertirse, a sustraer las menciones del *Entschluß* en contextos de cercanía con la tumba de Sophie o con expresiones lúgubres y con manifestaciones de angustia haya obedecido, tal vez, a que Bülow intentara minimizar la posibilidad de una interpretación del asunto en clave suicida. Efectivamente, el vínculo entre lo mortuorio y la "determinación" es el vínculo que Bülow parece haber intentado evitar con más insistencia en su edición de los pasajes que contienen referencias al *Entschluß*.[9] Por lo demás, la interpretación de la naturaleza concreta de esta "decisión" es objeto de controversia y sigue siendo uno de los elementos a la vez más opacos y más intrigantes del *Journal*.[10] En todo caso, no puede decirse realmente que

---

9 A propósito de este asunto, puede seguirse la ya antigua discusión, por ejemplo, en Hiebel (1951), que sostiene que "La 'determinación' y las 'ideas insensatas' se refieren sin lugar a dudas a sus pensamientos suicidas" (53), o en el propio Kluckhohn en su introducción a la *HKA* (cf. I: 15), o en Kuhn (1961: 53), que empieza su exposición diciendo: "En primer lugar debe ser despejado un malentendido corriente. La *idea guía* [Der *Zielgedanke*] que aparece una y otra vez en el diario después de la muerte de Sophie ha sido interpretada como si de ella se infiriera que Novalis tuvo el deseo de apartarse voluntariamente de la vida y que quería cometer suicidio". *"Zielgedanke"*, en rigor, aparece una sola vez, a comienzos del diario (IV: 29 [7]), pero se asume regularmente que coincide con el *"Entschluß"*. Hay una famosa carta que también parece apuntar en una dirección suicida, de F. Schlegel a Schleiermacher (IV: 620): "Que Hardenberg se mate no lo creo únicamente porque lo desea firmemente"). Más recientemente Donehower (2007), quien insiste en que el verdadero propósito de Hardenberg era conseguir sosiego y que a eso remitía el *"Entschluß"*, llamó la atención (p. 144) sobre el trasfondo pietista de varios términos recurrentes en el *Journal* (para lo cual remite a *Der Wortschatz des deutschen Pietismus* [1968] de August Langen). Por último citemos a Gerhard Schulz (2011: 93), quien sostiene que lo que se puede apreciar en Hardenberg es un deseo de "llevar a término el amor por la fallecida muriendo él mismo a su vez, de un modo que no resulta posible distinguir con claridad, pero por cierto con una perspectiva mesiánica".

10 En el tercer volumen de los *Schriften*, volvió a ser publicada la semblanza de Hardenberg que había escrito hacía cuatro décadas y publicado en 1805 su amigo Just. Allí se dice (V: 543) que durante el duelo Hardenberg llegó a tener la convicción de que iba a reencontrarse en el término de un año con sus seres queridos recién fallecidos (Sophie y su hermano Erasmus). En su importante ensayo de 1865, Wilhelm Dilthey (que solo conocía la edición de Bülow del diario) conecta esta idea con la del *"Entschluß"*, que interpreta

teseopress.com

se trate de un elemento que Bülow haya buscado eliminar del diario de manera clara y consecuente. Por las razones que fueran (que tendrán seguramente que ver con lo que él mismo pensara sobre el carácter de esta "determinación" de Hardenberg), decidió restarle algo de protagonismo, pero eso es todo.

Más marcado, en cambio, resulta su proceder contra otro elemento del diario, al cual dedicaremos lo que queda de este rastreo. Se trata, nada menos, de las expresiones de felicidad, alegría o satisfacción de parte de Hardenberg. Bülow no las quiso en el diario.

"Por lo demás, estuve muy alegre todo el día"

Esta ausencia es, con toda probabilidad, la evidencia que mejor da cuenta de un auténtico programa, de parte de los editores, a la hora de moldear la imagen de Hardenberg. El cotejo de los textos del *Journal* no da lugar a vacilaciones: Bülow se ocupó de bloquear casi todos los testimonios que pudieran dar a entender que el duelo de Novalis fue algo más complejo e inestable que un ininterrumpido hundimiento en el dolor. Las intervenciones de Bülow en este plano no pueden interpretarse si no es como un marcado deseo de exhibir un Novalis desgarrado, desesperado, derrotado por la desaparición de Sophie. Si leemos, en cambio, el texto de Hardenberg, vemos que las manifestaciones de satisfacción no solo no están ausentes, sino que incluso reaparecen con mucha insistencia a lo largo de las anotaciones del diario. Por supuesto, esto no significa que Hardenberg se haya sentido mayormente feliz durante el período posterior a la muerte de dos de sus seres más queridos. La satisfacción que se manifiesta con frecuencia

como un plan de Hardenberg de llevarse a sí mismo a la muerte (en el término de un año) de manera "natural", "por la fuerza del anhelo de reunirse con ella [Sophie]" (2005: 82).

en el texto del diario tiene que ver, más bien, con la conciencia, en varios días puntuales, de haber sostenido un comportamiento moderado, de haber tenido presentes la imagen de Sophie y su recuerdo, de estar alcanzando alguna serenidad, etc. Bülow (no sabemos si con la venia de Tieck o no, pero no resulta difícil suponer que sí) decidió que estos momentos de alegría tenían que ser retirados del recuerdo de Novalis.

Veamos los ejemplos concretos. A continuación copio varias citas provenientes de algunas de las anotaciones más tempranas del diario. Cuando se reproduce un contexto más amplio, aparecen resaltadas en cursiva las frases de las que Bülow decidió prescindir.

1. La entrada del 23 de abril cerraba de esta manera: "Por la noche, hojeé los *Pensamientos nocturnos* de Young –reflexioné mucho sobre el *Meister*–. *Por lo demás, con el ánimo social habitual. En términos generales me siento mucho más satisfecho [*zufrieden*] conmigo mismo que ayer*" (IV: 30 [16-18]; *S*: 50).
2. La entrada del 25 de abril, que menciona con insistencia la presencia de Sophie, concluía así: "Por la noche, una sensación intensa de su muerte. *En términos generales, hoy puedo estar bastante satisfecho [*zufrieden*]. Mi cabeza estuvo despejada y me sentí mayormente firme y viril*" (IV: 31 [5-7]; *S*: 51). Este caso es particularmente elocuente: el efecto que produce Bülow al sustraer las últimas dos oraciones es muchísimo más poderoso e inquietante que el que podía producir el autoexamen imparcial de Hardenberg. La nota, como la transcribió Bülow, cierra con un sentimiento poco menos que contrario del que describe el autor del diario.
3. En la anotación del 26, de espíritu bastante luminoso, encontramos la siguiente sustracción: "En términos generales puedo estar satisfecho [*zufrieden*]" (IV: 31 [10]; *S*: 51). Se trata de la única frase que desapareció de toda la entrada.

4. El día siguiente, 27 de abril, cae también de manera aislada, en el contexto de una entrada de unos diez renglones, la frase "Por lo demás hoy anduve realmente bien [*recht gut*]" (IV: 31 [22]; *S*: 52).
5. En las breves anotaciones del 28 y el 29, reunidas por Bülow en una sola, faltan las frases "[Me sentí] bien y viril [*Gut und männlich*]" y "Por lo demás realmente bien [*recht gut*]", separada aisladamente de un contexto que, de no ser por esta frase, Bülow conservó fielmente (IV: 31-32; *S*: 52).
6. El 30 (IV: 32 [8]; *S*: 52) desaparece "El domingo estuve realmente bien [*recht gut*]".
7. En el cierre de la entrada del 5 de mayo, también sustrajo Bülow específicamente la referencia al estado de satisfacción: "Por la noche, en general, pensé muy íntimamente en ella. *Hoy tengo motivos para estar satisfecho con todo*. Dios me ha guiado hasta ahora *amorosamente* –lo seguirá haciendo con certeza en el futuro" (IV: 33 [22-24]; *S*: 54). Este caso es de los más lamentables, porque la sustracción de Bülow acabó por destruir el sentido completo del proceso de Hardenberg durante su duelo. Para Hardenberg era motivo de satisfacción haber pensado durante el día en Sophie porque su obsesión, en todo este período, era que su imagen y su recuerdo no se borraran: deseaba mantenerla presente, activa en sus pensamientos. Al sustraer la frase en la que Hardenberg manifiesta esta alegría por haber podido pensar "muy íntimamente" en ella, Bülow transmite un texto con una sonoridad completamente distinta: a juzgar por el texto que muestra el editor, pareciera que el pensamiento sobre Sophie generaba en Hardenberg angustia, con la cual no podría lidiar y, por tanto, aspiraba a la asistencia de Dios para lograrlo. Lo contrario, una vez más, de lo que realmente manifestaba el autor del diario.

teseopress.com

8. La anotación siguiente, con demasiadas manifestaciones de satisfacción, desapareció íntegra: "*Meister*. Por la tarde pensamientos serenos. Cartas a mi padre y a Karoline. Cartas de Woltmann y de Schlegel con unos libros. Por la noche leí algo de la revista *Deutschland* –de ánimo muy despejado y libre. Puedo estar satisfecho con mi fidelidad, con mi recuerdo [de Sophie]. Hoy, de todos modos, no me acosté tan alegre como ayer a la noche –estaba más intranquilo" (IV: 33 [28-30]). Pensamientos serenos, ánimo despejado y libre, alegría de la noche anterior: nada de esto superó la tijera de Bülow.
9. En la anotación correspondiente a los días 8, 9 y 10 de mayo, Bülow apartó, en primer lugar, "El domingo estuve realmente bien" ("mir war recht wohl" (IV: 32 [8]; *S*: 55); más adelante, volcó un importante testimonio con una sustracción clave: "El tiempo estaba excelente –[tuve] un vivo recuerdo de ella –*después trabajé un poco –me fui a pasear* –junté unas flores y fui hacia Su tumba. *Me sentí muy bien* –estuve frío –pero lloré". Con sus sustracciones, Bülow *construyó* la siguiente causalidad: Hardenberg piensa en Sophie; va hacia su tumba; llora. El texto de Hardenberg, sin las sustracciones de Bülow, exhibe un proceso de naturaleza marcadamente diferente. A él le resultaba motivo de alegría sentirse emocionado junto a la tumba de Sophie: le importaba y le daba satisfacción constatar que sus sentimientos seguían vivos. Bülow volvió imposible el rastreo de este elemento central del duelo de Hardenberg.
10. Las dos entradas siguientes, correspondientes al 11 y al 12 de mayo, son completamente dejadas de lado. De haberlas conservado, Bülow habría transmitido una de las mayores manifestaciones de bienestar de todo el diario: "Junté unas flores –las puse sobre la tumba –tuve intimidad con ella –durante esta media hora fui muy feliz, estuve muy tranquilo, muy animado por su recuerdo" ("sehr glücklich, sehr ruhig – sehr von ihrem Andenken belebt") (IV: 35 [7-9]). También eliminó otra

teseopress.com

> expresión de satisfacción en la entrada previa a la más importante del *Journal*: "El tiempo estaba excelente y mi cabeza en una muy buena sintonía" (IV: 35 [17]).[11]

A continuación de estas anotaciones, de todas las cuales Bülow sustrajo las manifestaciones de felicidad, se ubica la entrada del 13 de mayo, la más citada y leída (por lo general no en su totalidad, sino solo parcialmente) de todo el diario, debido a que contiene el pasaje que más influyó sobre la recepción de Novalis y sobre la comprensión de su obra como una consecuencia de la muerte de Sophie: la así llamada "vivencia de la tumba" (*Graberlebnis*).

Veamos, en primer lugar, cómo aparece el texto en la versión de Bülow. Habida cuenta de las sustracciones de las entradas de los días 11 y 12 y del intenso recorte padecido por la correspondiente a los días 8, 9 y 10 de mayo, el texto inmediatamente previo al de la entrada del 13 acabó siendo el siguiente:

> El tiempo estaba excelente, [tuve] un vivo recuerdo de ella, junté unas flores y fui hacia su tumba. Estuve frío pero lloré. Me senté un rato sobre su tumba. Sonaba el anuncio del fin de la jornada. Volví y pasé por escrito algunas reflexiones. Después de comer volví a estar muy conmovido y lloré intensamente en la plaza (*S*: 55).

A continuación (mediando la sustracción de los últimos renglones de esta entrada y la de las dos siguientes completas), la anotación del 13 de mayo:

> Me levanté temprano, a las 5. Hacía muy buen tiempo. Pasó la mañana sin que yo hiciera mucho. Vino el capitán Rockenthien con su cuñada y sus hijos. Recibí una carta de Schlegel con la primera parte de las nuevas traducciones

[11] Todavía podrían sumarse varios recortes más que afectan a expresiones de bienestar: cf. IV: 40 [11-15], IV: 41 [26-30], IV: 44 [2-5], IV: 44 [16] y IV: 45 [11-13]. En comparación son escasísimos, en cambio, los pasajes que sí se conservaron (cf. IV: 31 [2], IV: 39 [32] y IV: 44 [1-2]).

teseopress.com

> de Shakespeare. El tiempo empeoró: primero, tormenta, y luego nublado y borrascoso. Muy voluptuoso. Comencé a leer a Shakespeare, me entregué por completo a la lectura. Al anochecer me dirigí hacia Sophie. Allí estuve indescriptiblemente alegre. Momentos relampagueantes de entusiasmo. Deshice la tumba ante mí de un soplido, como si fuera polvo. Siglos eran como momentos, se podía sentir su cercanía, yo creía constantemente que ella estaba por aparecer. Una vez que volví a casa tuve alguna conmoción al conversar con *ma chère*.[12] Por la tarde estuvo Niebekker. A la noche tuve aún algunas buenas ideas. Shakespeare me dio mucho que pensar (*S*: 55-56).

La lógica de la reconstrucción de Bülow nos lleva de Novalis llorando amargamente a la siguiente visita de la tumba, en la que experimentó un notable entusiasmo (entusiasmo en general ausente en esta versión de Bülow del diario) en el momento preciso en que recibió la sensación de la presencia de Sophie, que, según la versión tradicional de la vida y obra de Novalis, determinó de manera decisiva su producción literaria posterior.

El vínculo entre esta entrada en el diario y la literatura de Novalis se advierte en el contraste con el momento clave del tercero de los *Himnos a la noche*:

> Una nube de polvo se volvió la colina –a través de la nube vi los rasgos radiantes de la amada. En sus ojos reposaba la eternidad –tomé sus manos y las lágrimas se volvieron un lazo centelleante, irrompible. Milenios pasaron descendiendo hacia la lejanía, como tormentas. Lloré abrazado a su cuello lágrimas de emoción por la vida nueva. –Fue el primer sueño, el único –y solo desde entonces siento una fe eterna, inmutable, en el cielo de la Noche y su luz, la amada (I: 135).

[12] Jeannette Louise Danscour, la institutriz francesa que trabajaba desde 1787 en la casa de Rockenthien (el padrastro de Sophie) en Grüningen.

teseopress.com

La interpretación tradicional procedía de la manera siguiente: en el contexto de un dolorosísimo duelo, Hardenberg fue un día a la tumba de Sophie y sintió una revelación, la certeza de una pervivencia posterior a la muerte del cuerpo, el contacto con su amada en el más allá, su único momento de alegría en meses de pura angustia; volvió a su casa y tomó unas notas que describían el evento, que luego será retomado en los *Himnos a la noche*. Es decir que, en el contexto de la así llamada "vivencia Sophie" (*Sophienerlebnis*), acaeció la "vivencia de la tumba" (*Graberlebnis*) que marcó el espíritu del autor y con ello determinó irreversiblemente su obra.

Una vez que se consolidó esta mirada como la versión correcta sobre el desarrollo de la vida y la obra de Novalis, se procedió en consecuencia y se interpretó su escritura, en general, en esta clave. De la larga entrada del 13 de mayo, se citó abundantemente la sección que permite ver un vínculo a nivel textual (bastante llamativo, por cierto) con los *Himnos*, dejando de lado el contexto por completo prosaico en que se encuentra;[13] el resto del diario pasó a

[13] Un ejemplo interesante de cómo a veces se reproduce de esta entrada solo lo que coincide con la lectura que se quiere fomentar lo aporta Friedrich Hiebel, quien quiere probar la relevancia de las lecturas de Shakespeare para el sentir de Hardenberg en este contexto de la visita a la tumba, y reproduce como evidencia la entrada en cuestión con las supresiones que aquí se subrayan: "Früh um 5 Uhr stand ich auf. Es war sehr schön Wetter. Der Morgen vergieng; ohne, daß ich viel that. Der Hauptmann Rockenthien und seine Schwägerin und Kinder kamen. Ich kriegte einen Brief von Schlegel mit dem 1sten Theil der neuen Shakespeareschen Übersetzungen. *Nach Tisch gieng ich spatzieren – dann Kaffee – das Wetter trübte sich – erst Gewitter dann wolkig und stürmisch – sehr lüstern* – ich fieng an in Shakespeare zu lesen – ich las mich recht hinein. Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten – *Wie ich nach Hause kam – hatte ich einige Rührungen im Gespräch mit Machere. Sonst war ich den ganzen Tag sehr vergnügt. Niebekker war Nachmittags da. Abends hatte ich noch einige gute Ideen.* Shakespeare gab mir viel zu dencken." (1951: 52). La entrada entera no permite un lazo tan fuerte entre la lectura de Shakespeare y la "vivencia de la tumba" como el que propicia Hiebel.

teseopress.com

ser testimonio de la amargura por la que atravesó Novalis hasta el momento de su revelación. Esta tendencia se proyectó también sobre la comprensión *de sus escritos*, dado que el tercero de los *Himnos a la noche*, una de las obras cumbres de Novalis, pasó a ser leído como testimonio de una vivencia personal.

Ya describimos varias intervenciones sobre el diario por parte de Bülow que, sumadas a las operaciones que ya había puesto en marcha Tieck en los volúmenes aparecidos con anterioridad, jugaron probablemente un papel de cierta importancia en este proceso de mistificación de la biografía de Novalis. Veamos ahora cómo procedió en la edición de esta entrada clave del 13 de mayo. Del texto completo decidió apartar solo dos breves frases, que ahora recomponemos siguiendo el texto original de Hardenberg:

> Me levanté temprano, a las 5. Hacía muy buen tiempo. Pasó la mañana sin que yo hiciera mucho. Vino el capitán Rockenthien con su cuñada y sus hijos. Recibí una carta de Schlegel con la primera parte de las nuevas traducciones de Shakespeare. *Después de comer fui a dar un paseo –luego, café* –el tiempo empeoró –primero, tormenta, y luego nublado y borrascoso –muy voluptuoso –comencé a leer a Shakespeare –me entregué por completo a la lectura. Al anochecer me dirigí hacia Sophie. Allí estuve indescriptiblemente contento –momentos relampagueantes de entusiasmo –Deshice la tumba ante mí de un soplido, como si fuera polvo –Siglos eran como momentos –se podía sentir su cercanía –yo creía constantemente que ella estaba por aparecer. –Una vez que volví a casa –tuve alguna conmoción al conversar con *ma chère*. *Por lo demás, estuve muy alegre [*sehr vergnügt*] todo el día*. Por la tarde estuvo Niebekker. A la noche tuve aún algunas buenas ideas. Shakespeare me dio mucho que pensar (IV: 35-36).

Desaparecen dos frases: una, un dato sin importancia aparente acerca de un paseo y un café; la otra, una de las muchísimas afirmaciones de satisfacción eliminadas del *Journal*. Parece claro el objetivo de Bülow al eliminar esta

última: no podía permitir que Novalis estuviera "muy alegre", "muy divertido", en el momento decisivo de su duelo. Bülow presentó la experiencia que, de acuerdo con las lecturas tradicionales, acabaría por marcar a fuego la obra de Novalis como una revelación en un contexto de dolor ininterrumpido. No podía pasar el resto del día tan contento.

La lectura del diario completo, una vez reincorporadas las anotaciones apartadas por Bülow, impide reconstrucciones tan simplistas como la aludida. Siguiendo el recorrido del *Journal*, vemos a Hardenberg atravesar un período de predecible dolor con esmero, con la intención de mantenerse cerca del recuerdo de su prometida y con abundantes momentos de alegría al sentirse más fuerte, más equilibrado y más unido, de manera íntima, a la memoria de Sophie.

Que en el atardecer del 13 de mayo de 1797 un Friedrich von Hardenberg de 25 años sintió algo muy movilizador ante la tumba de su amada, que había muerto hacía poco menos de dos meses, no cabe ponerlo en duda. Pero entre esta postura y la comprensión de Novalis como un ser derrotado por la desaparición de su amada, a punto tal de no poder soportar la existencia sin la revelación de su supervivencia en el más allá, y a punto tal de haber desarrollado su obra determinado por esta experiencia, hay un paso que una revisión cuidadosa de su diario debería impedir que se dé. Sin embargo, una tal revisión cuidadosa del *Journal* fue imposible hasta un siglo después de la muerte del autor.[14] No es más que verosímil el hecho de que la lectura y la discusión de la obra de Novalis editada con los mecanismos que se detallaron más arriba haya generado una imagen romantizada tan poderosa que aún hoy persiste, aunque

[14] Tenemos que esperar hasta la edición de Heilborn en 1901 de las obras de Hardenberg, la cual, si bien contiene algunos errores de poca importancia (errores que ya Minor marcó en su reseña de 1802), ya incluye el diario completo, sin recortes (I: 267-289).

teseopress.com

ya con fuerza cada vez menor. Cerremos este rastreo con algunas aclaraciones acerca del camino que siguió la imagen de Novalis con posterioridad a estas primeras ediciones.

La reconstrucción de Friedrich von Hardenberg

Un dato central a propósito de la recepción de la obra de Hardenberg tiene que ver con la ausencia de nuevas ediciones hasta pasado casi un siglo respecto de la edición preparada por Schlegel, Tieck y posteriormente Bülow: los manuscritos de Hardenberg no volvieron a ser consultados y editados hasta el paso del siglo XVIII al XIX. Recién entonces tenemos los primeros intentos por enderezar las lecturas propiciadas por la edición caprichosa de Tieck y Schlegel. Con todo, la pretensión más o menos exitosa de ordenar la totalidad de estos escritos no se empezó a concretar sino hasta fines de la década de 1920, con la primera edición de la *Historisch-kritische Ausgabe* (*HKA*) a cargo de Paul Kluckhohn. Este proyecto, sin embargo, tampoco alcanzó el nivel esperado sino hasta que fue retomado y llevado a fondo sobre todo por Richard Samuel desde de 1960 con la segunda edición (abundantemente ampliada y mejorada) de la *HKA*. A partir de esta década, ya se estuvo en posesión de materiales que podían ser tomados por un suelo firme para avanzar en el análisis y la presentación criteriosa de la obra de Hardenberg.

El punto más significativo de este proceso, entonces, es la distancia enorme que medió entre la publicación original de las obras de Novalis y esta nueva versión mejorada. Un siglo entero de lecturas que solo disponían de la edición original no pudo sino petrificar y consolidar la imagen que esta edición primitiva había ofrecido al público. Las sucesivas ediciones fueron ampliando el panorama de manera sustantiva, pero los efectos no habrían de percibirse sino hasta tiempo después. Hoy sigue vigente por fuera de los estudios

dedicados al Romanticismo y a la obra de Novalis en particular una imagen más próxima a la caricatura presentada por Tieck que a lo que se puede reconstruir a partir de los testimonios que brindan las ediciones más jerarquizadas.

En el ámbito académico especializado, en cambio, el descubrimiento de estas ausencias y falsificaciones "mistificadoras" en la edición original y en presentaciones como la de Tieck y las que se basaron en ella llevó a la explosión de una corriente "secularizadora" de Novalis cuyos últimos despliegues todavía no parecen estar por terminar de llegar. Todavía insistimos en la necesidad de sacar a la luz al "verdadero" Novalis, de purgar su imagen de deformaciones pretendidas o reales. En algunos casos, esta tendencia acusa un cierto grado de desinformación: encontramos textos más o menos recientes que pretenden haber descubierto un Novalis que la crítica ya tiene a la vista hace varias décadas. Es el caso, sobre todo, del Novalis filósofo. En ámbitos especializados ya se debería poder escribir sobre la filosofía de Hardenberg sin necesidad de recordar con tanta insistencia el olvido que padeció por décadas. Ya contamos hoy con presentaciones que se ocupan sin demasiados rodeos del pensamiento de Hardenberg, y no solo en ámbitos de habla alemana (los primeros en insistir sobre el Novalis filósofo), sino en general en la academia a nivel internacional y también, finalmente, en los ámbitos universitarios hispanoamericanos. En cambio, por fuera de los entornos más especializados, la reconstrucción de una imagen de Novalis acorde más a los testimonios concretos que a las simplificaciones tradicionales de su obra teórica sigue suponiendo un cierto esfuerzo de desarticulación de los lugares comunes fosilizados en torno a su obra. Escasean las biografías y las presentaciones integrales destinadas a una circulación más o menos general que presten de hecho igual atención a las distintas facetas de su obra y que consigan esquivar el magnetismo (por usar una noción muy cara no solo al Novalis poeta, sino también al Novalis científico) de la imagen del joven servidor de la Musa y perseguido por un hado funesto

de muerte y dolor. Este inconveniente, por lo demás, afecta en mayor o menor grado y con matices distintos en cada caso al Romanticismo como un todo.

En lo tocante a Hardenberg, algunas de las manifestaciones de esta simplificación global de su biografía y de su obra fueron mejor y más cuestionadas que otras. El caso del Novalis filósofo, como se acaba de señalar, es el más exitoso: hoy tenemos, también en español, estudios completos y en desarrollo acerca del pensamiento filosófico de Hardenberg; tenemos traducciones confiables de parte fundamental de su producción filosófica y estamos, en general, a pocos pasos de contar con una base firme como para proceder sobre distintos aspectos puntuales de su filosofía. En segundo nivel, a considerable distancia, aparece el Novalis científico. Si bien existen, por supuesto, tesis enteras acerca de los distintos estudios y escritos científicos de Hardenberg, estamos lejos de contar con los materiales suficientes para no solo abordar su obra científica como un todo, sino también para abordar su obra literaria o filosófica (o filosófico-literaria) con conciencia de sus vínculos con sus investigaciones científicas. Sabemos que existen esos vínculos, pero en pocas ocasiones vamos más allá del señalamiento de un intento, por parte de Novalis, de unir ciencia y poesía. Ya no debería sorprender que se hable de un Hardenberg dotado de un profundo conocimiento en materia científica (científica en el sentido más fuerte de la palabra), pero tampoco resulta fácil combatir la imagen de alquimista que Novalis mismo, como también corresponde reconocer, propició con su interés manifiesto (manifiesto incluso en parte de su obra más destacada y trabajada) por los márgenes de la ciencia, por teorías pseudocientíficas y por las teorías, de la entidad que fuera, que presentaran un mundo nutrido de potencias sin explorar, sin explotar, de límites desconocidos o pretendidamente inexistentes. En este plano, sigue haciendo falta un trabajo a fondo sobre el valor de la ciencia en el pensamiento y la obra en general de Novalis. Aún está pendiente, de hecho, el volumen final

de la *HKA* con el comentario de documentos a propósito de sus escritos profesionales, vinculados de cerca con sus estudios científicos.

Por último, el eje de los estudios novalianos sobre el que se trató mayormente en los apartados anteriores: el vinculado con su biografía. Ya se ha dicho sobradamente que la imagen de un Novalis partido al medio por la enfermedad y muerte de una angelical Sophie es inconveniente para una comprensión apropiada de su obra. Ya se señaló, con justicia, que esa visión distorsionada llevó a una descripción a su vez desacertada de la obra de Novalis, favoreciendo que se viera en su inclinación artística una mera derivación de los eventos desgraciados que afectaron su vida personal. Lo que, sorprendentemente, aparece aún poco en los intentos por hacer justicia a la imagen de la persona de Hardenberg y a la relación entre su vida y su obra es la consideración de los efectos que generó la edición discrecional de los textos *biográficos* de Novalis, es decir, sobre todo, de sus diarios íntimos. En estas páginas se intentó dar un paso en esta dirección.

teseopress.com

El revival de la *Frühromantik* en la filosofía anglófona

Elizabeth Millán Brusslan

En *Fragmentos Críticos* n.° 115, Friedrich Schlegel destaca: "La historia de la poesía moderna es en su totalidad un comentario paralelo del breve texto de la filosofía: todo arte tiene que hacerse ciencia, y toda ciencia, arte; poesía y filosofía deben estar unidas".[1] Escrito en el oleaje del fervor revolucionario, tanto de la revolución política –Revolución francesa– como de la revolución filosófica –revolución copernicana de Kant–, el empuje de Schlegel para unir estos reinos dispares de la investigación humana fue revolucionario por derecho propio. Más de 200 años han pasado desde el reclamo de Schlegel para unir la poesía y la filosofía y volver a examinar la relación del arte con la ciencia, y todavía los pensadores están tratando de entender las ramificaciones de una evocación de este tipo. De hecho, el movimiento del cual Schlegel era parte, la *Frühromantik* (o primer Romanticismo alemán, que alcanzó su punto máximo entre las ciudades de Berlín y Jena entre los años de 1794 y 1801), desafía cualquier clasificación y, en parte por esa razón, ha sido desde sus inicios a lo mejor incomprendido y, en el peor de los casos, simplemente ignorado, especialmente en el mundo de habla inglesa.

---

1 *KA II, Kritische Fragment Nr. 115*/Firchow, 14, *Athenäum Fragments*, como también en *Critical Fragments*, e *Ideas* ha sido traducido por Peter Firchow en *Friedrich Schlegel. Philosophical Fragments* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). La referencia a la obra original es *Schlegel Kritische Ausgabe* (*KA*), in 35 volumes, ed. Ernst Behler *et al.* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958ff.). (Traducción al español Schlegel, F. *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprensibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009, p. 51).

El abandono de las dimensiones filosóficas de *Frühromantik* en el mundo de habla inglesa se debe a dos importantes razones. En primer lugar, la barrera del idioma: muchas de las principales obras de las figuras del movimiento, por ejemplo, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Friedrich Hölderlin, Friedrich Schlegel y Friedrich Schleiermacher, se tradujeron al inglés hace muy poco.[2] Además, las ediciones críticas en lengua alemana sobre sus obras ni siquiera estuvieron disponibles hasta la década de 1960, lo que dificultaba los estudios, incluso, en el propio continente europeo. En segundo lugar, una visión generalmente desdeñosa del movimiento conocido como "idealismo alemán", al que la *Frühromantik* suele ser asociada como un mero apéndice, ha colaborado en su descuido. Las figuras fundamentales en el inicio de la tradición analítica de la filosofía, tales como G. E. Moore y Bertrand Russell, se volvieron con venganza contra la filosofía que ellos habían aprobado en su juventud, ayudando a propagar una visión virulentamente sesgada del idealismo alemán.[3] Su influencia, ciertamente, erosionó el interés en el idealismo alemán, el cual fue provocado por los escritos de pensadores

---

2 Las traducciones recientes incluyen: 1) Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, ed. and trans. Stuart Barnett (Albany: SUNY Press, 2001); 2) Novalis, *Fichte Studies*, ed. and trans. Jane Kneller (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) –la excelente traducción de Kneller también incluye una rigurosa discusión de la literatura reciente sobre Novalis–; 3) F. D. E. Schleiermacher, *Lectures on Philosophical Ethics*, ed. Robert B. Louden, trans. Louise Adey Huish (Cambridge: Cambridge University Press, 2002); 4) F. W. J. Schelling, *First Outline of a System of the Philosophy of Nature*, ed. and trans. Keith Peterson (Albany: SUNY Press, 2004). See also, J. M. Bernstein, ed., *Classic and Romantic German Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). Desafortunadamente, la oferta de traducciones tiene una duración muy corta en el mercado, volviendo dificil enseñar este tipo de tendencias en cursos destinados a estudiantes angloparlantes. Por ejemplo, *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. and trans. Jochen Schulte-Sasse *et al.* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), y la excelente traducción de Peter Firchow de los fragmentos de Schlegel (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, 1991) están agotados.

3 Ver, por ejemplo, G. E. Moore, "Refutation of Idealism," *Mind* 12 (1902).

teseopress.com

como Francis Herbert Bradley, Bernard Bosanquet, M. y J. E. McTaggart, en Inglaterra, y Josiah Royce en los Estados Unidos. En términos generales, grandes filósofos analíticos después de Russell y Moore han tratado de mantener el pensamiento continental europeo no analítico en el continente europeo, y liberar la tradición analítica de movimientos hacia conceptos espeluznantes como la *Ding an sich* de Kant, el *Geist* de Hegel y otros tales como las supuestamente antirrealistas inclinaciones que nos podrían hacer aterrizar en el ámbito de lo sin sentido.[4]

No debería causar ninguna sorpresa que el período del pensamiento que va de Kant a Hegel, el cual ha sido comparado con nada menos que la edad de oro de Atenas, no iba a estar para siempre silenciado por una histeria sesgada, miope y antiidealista. Últimamente, se le ha dado al período, muy necesariamente, una atención renovada. Particularmente alentador es el serio interés dado a las figuras más desdeñadas de la época, los primeros románticos alemanes, que normalmente ni siquiera fueron vistos como una amenaza para el futuro de la filosofía de los filósofos antiidealistas de habla inglesa, en la medida en que ni siquiera son considerados filósofos. A los primeros románticos, tradicionalmente, les fue, entonces, incluso peor que a los idealistas: los idealistas fueron al menos vistos como filósofos.

El renovado interés en la *Frühromantik* se muestra por las diversas y excelentes traducciones de obras tanto primarias como secundarias, y por los distintos estudios originales que arrojan luz sobre el tipo de relaciones articuladas por Schlegel, a saber, la relación de la filosofía con la poesía, la relación del arte con la ciencia, y la naturaleza de la filosofía misma. Si bien la reciente profusión de nuevos trabajos

---

4 A lo largo de este artículo de revisión, junto con los autores que usan los términos "continental" y "analítico", estoy haciendo referencia a la llamada "división continental-analítica", que, como ha señalado Rorty, es más ideológica que geográfica. Como es bien sabido, la tradición continental, si tomamos ese término en su sentido geográfico, tendría que incluir a muchos pensadores de la tradición analítica.

teseopress.com

sobre los primeros románticos alemanes es muy positiva, su ritmo es tan rápido y su multiplicidad es tan variada que la tarea de discutir estas nuevas contribuciones con el detalle que se merecen es prácticamente imposible. Por lo tanto, no puedo proporcionar un tratamiento exhaustivo de cada contribución (y ni siquiera voy a discutir cada nueva aportación). En su lugar, voy a destacar algunas de las principales controversias y debates generados por los nuevos estudios, al tiempo que proporcionaré una visión general del nuevo y emocionante crecimiento en el campo.[5] En lo que sigue, voy a desglosar las contribuciones recientes de los estudios sobre el primer Romanticismo alemán en tres temas generales diferentes: en primer lugar, la creación de puentes entre la tradición analítica y las tradiciones filosóficas continentales; en segundo lugar, la aclaración de la relación entre el idealismo alemán clásico y la *Frühromantik*; y, en tercer lugar, la relación entre el Romanticismo alemán, la poesía y la ciencia.

Reconsiderando la línea "*von Kant bis Hegel*"

Dieter Henrich ha sido un estudioso incansable del período entre Kant y Hegel. Henrich se centra, principalmente, en la importancia del Círculo de Homburg de Hölderlin para el desarrollo de la teoría filosófica romántica alemana temprana, pero también ofrece una reconstrucción de la constelación de pensadores que componen el grupo conocido como los primeros románticos alemanes, mostrando sus relaciones con las principales corrientes filosóficas de su

5 Una línea de estudio de la *Frühromantik* que no puedo discutir aquí es la línea abierta por Martin Heidegger en su obra sobre Hölderlin. Las traducciones recientes al inglés de la obra de Heidegger incluyen: *Hölderlin's Hymm "the Ister"* trans. William McNeill and Julia Davis (Indianapolis: University of Indiana Press, 1996), y Martin Heidegger, *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, ed. and trans. Keith Hoeller (Amherst, New York: Humanity Books, 2000).

tiempo.[6] Sin embargo, mientras que gran parte del trabajo de Henrich sobre Kant ha sido traducido al inglés, su trabajo en pensadores poskantianos sigue siendo en gran medida desconocido para el mundo angloparlante. Debido a esto, la publicación de una colección de sus lecciones sobre el período crítico entre Kant y Hegel titulado, acertadamente, *Between Kant and Hegel*: *Lectures on German Idealism*, editado por David S. Pacini (Harvard University Press, 2003) llegó tardíamente. Las lecciones se llevaron a cabo en la Universidad de Harvard en 1973 por invitación de Stanley Cavell y John Rawls. Como Henrich nos dice en el prefacio:

> Desde el principio, Rawls y Cavell habían expresado la esperanza de que yo pudiera volver accesible la tradición clásica de las filosofías en Alemania a los estudiantes y académicos de América. Respondí a su petición ofreciendo un curso que intentó descubrir las motivaciones y la estructura sistemática de la filosofía de Kant y sus sucesores (p. vii).

Estas lecciones formaron un primer intento de cerrar la creciente brecha entre la filosofía analítica y la continental, y Henrich era muy consciente de los retos que se presentaban ante su nuevo público: "Yo […] trato de interpretar [las teorías y argumentos de los sucesores de Kant] omitiendo, por ejemplo, sus, frecuentemente, reclamaciones exageradas –de manera que los colegas y estudiantes analíticamente entrenados pudieran tomarlas en serio" (p. vii). El editor del volumen, que sitúa la obra de Henrich muy bien, hace

---

6 Ver Dieter Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789)* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1991), y *Der Grund im Bewusstsein. Hölderlins Denken in Jena 1794–95* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1995). Ninguna de estas obras ha sido traducida al inglés, mientras que los trabajos de Henrich sobre la filosofía de Kant sí han sido traducidos. Ver, por ejemplo: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant* (Stanford: Stanford University Press, 1994); *The Unity of Reason: Essays on Kant's Philosophy*, ed. RichardVelkley (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994). Se puede encontrar un cambio prometedor en la reciente publicación de *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin*, ed. Eckart Förster (Stanford: Stanford University Press, 1997).

hincapié en la manera exitosa en que Henrich alcanzó su objetivo mediante la presentación de los argumentos (porque estos son algo que los filósofos analíticos capacitados toman en serio) de los filósofos entre Kant y Hegel. Al principio de las *Lectures*, Henrich apunta a un problema básico de interpretar en el corto período comprendido entre la publicación de la *Crítica de la razón pura* (1781) y el año 1804, el año de la muerte de Kant y, lo más importante en la historia de Henrich, el año que marcó "el último paso en el desarrollo de Hegel" (que Henrich describe como "el establecimiento de una lógica especulativa como la disciplina fundamental de su sistema y no simplemente una introducción negativa a él".

> Lo sorprendente de este corto período de tiempo es que, dentro de él, ocurrió todo el desarrollo desde Kant a través de Fichte y Schelling hasta Hegel. Este desarrollo único que se desarrolló durante la última vida de Kant invita y se resiste a la interpretación.

Al analizar los desafíos hermenéuticos que plantean la brevedad e intensidad del período considerado, Henrich llama la atención sobre tres preguntas críticas:

1. la cuestión de la relación entre el sistema filosófico de Kant y el idealismo que lo sucedió;
2. la cuestión de cómo delinear las relaciones entre los mismos idealistas (Henrich evita explícitamente una lectura del período como uno en el que todos los caminos conducen a Hegel, sino que, por el contrario, mira cuidadosamente como las contribuciones de Fichte, Hegel y Schelling, cada uno en sus propios términos); y, finalmente,
3. la cuestión de la continuidad de todo el período y su colapso, lo que lleva a la aparición del existencialismo y el marxismo.

Henrich analiza no solo los primeros (y todavía subestimados) críticos de Kant, incluyendo a F. H. Jacobi y K. L. Reinhold, sino también al gran escéptico de la estructura sistemática del pensamiento de Kant, G. E. Schulze.[7] También se incluye en la narrativa de Henrich una descripción detallada de la influencia que la teoría de la imaginación y el deseo de Fichte tuvo en Friedrich Schlegel, Novalis y Friedrich Hölderlin, cada uno de los cuales finalmente brilla con su propia luz filosófica. Esto se debe a la *Konstellationsarbeit* de Henrich, un ambicioso plan a fin de crear espacio para los pensadores que a menudo ni siquiera aparecen en la pantalla del radar de los filósofos angloparlantes contemporáneos. Henrich, sin embargo, no descuida a Hegel; las dos últimas lecciones están dedicadas a un análisis de su pensamiento. Sin embargo, las *Lectures* muestran claramente que la clave para comprender el período no reside solo en Hegel; su trabajo no se orientaba al hecho de que, después de la publicación de la *Crítica de la razón pura* de Kant en 1781, todas las ideas se dirigían, casi teleológicamente, a su culminación en el sistema de Hegel. El trabajo de Henrich nos permite apreciar las contribuciones individuales del período, independientemente de su papel en la construcción del sistema.

En sus *Lectures*, Henrich procede a interpretar el período entre Kant y Hegel como una especie de introducción a la filosofía continental en general, intentando desgastar el muro que divide lo que él llama "los dos mundos de la filosofía", la analítica y la continental. Pasan décadas y el muro todavía está allí. Sin embargo, últimamente, hay más cooperación y diálogo entre las dos partes. Tenemos que agradecer a Henrich por haber sido uno de los primeros en crear un puente entre las dos tradiciones.

---

7 Una excelente traducción de los textos de estas figuras puede ser encontrada en George di Giovanni y H. S. Harris, eds., *Between Kant and Hegel: Texts in the Development of Post-Kantian Idealism* (Indianapolis: Hackett, 2000).

teseopress.com

Otra reciente colección de ensayos que aparece en inglés de un investigador alemán que proviene del idealismo alemán es la de Rüdiger Bubner, *The innovations of idealism*, traducido por Nicholas Walker (Cambridge University Press, 2003). Una antología anterior de Bubner, *German Idealist Philosophy* (Penguin Books, 1997), contiene los textos clásicos de Kant, Fichte, Schelling y Hegel. En su reciente estudio del período, Bubner va más allá de este famoso cuarteto, analizando los importantes papeles que Friedrich Schlegel, Friedrich Schleiermacher, J. W. Goethe y otros jugaron en el movimiento idealista alemán.

Al igual que Henrich, Bubner sitúa su obra en el contexto de la división continental-analítica. Como nos dice en el prólogo de su obra:

> La cuestión de la relación entre la llamada "filosofía continental" y la llamada "tradición retórica" contemporánea familiar de la razón comunicativa y el discurso universalmente compartido de las ciencias y disciplinas modernas, no son de ninguna manera fáciles de aclarar. Mi esperanza era, y sigue siendo, cuidadosa y cautelosamente sugerir algo de la unidad potencial más profunda detrás de la diversidad real de enfoques que caracterizan estas tradiciones filosóficas (ix–x).

Bubner da a Peter Strawson, Charles Taylor y Richard Rorty reconocimiento por su trabajo sobre Kant, Hegel, y la cultura filosófica, respectivamente, trabajo que ha ayudado a erradicar los estereotipos negativos que reproduce el abandono. Bubner enfatiza el papel clave de los pensadores contemporáneos como mediadores para la "reexaminación y reevaluación en vida" de la tradición del idealismo alemán. Los doce ensayos que componen su volumen revelan que Bubner es un excelente mediador de la tradición idealista alemana, ya que relaciona expertamente la tradición continental con la analítica, la tradición idealista alemana con la tradición antigua y las preocupaciones del pasado al presente filosófico.

El libro se divide en tres partes: el sistema, la historia y la estética. En la primera parte, nos encontramos con ensayos sobre el descubrimiento de Schelling y la apropiación de Schleiermacher de Platón, con un excelente análisis de un texto crucial del período, el *Primitivo programa del idealismo alemán*, y sus conexiones con el desarrollo de la filosofía del primer Romanticismo alemán, especialmente la obra de Friedrich Schlegel, quien desarrolló un concepto de "sistema" diferente al de la mayoría de sus contemporáneos idealistas. De hecho, Bubner elabora un buen caso para usarlo de punto de la construcción del sistema, a los fines de distinguir entre un romántico temprano como Schlegel y un idealista clásico como Hegel:

> Para los primeros románticos, [la creación autónoma de un nuevo sistema de pensamiento] simplemente perpetuaría la vieja lucha de los sistemas competitivos que Kant ya había diagnosticado como el fracaso fundamental de la metafísica dogmática. Fue, precisamente, este renacimiento de interés post-kantiano en la construcción del sistema, por otro lado, lo que llevó al joven Hegel, en sus escritos críticos del período Jena, a un compromiso sistemático con el problema de la mediación efectiva entre el sistema y la historia, un proyecto que se completó en la *Fenomenología del espíritu* (p. 35).

Bubner localiza otra diferencia fundamental entre los programas filosóficos de los idealistas y los románticos en sus diferentes interpretaciones y asimilaciones de la obra de Platón, un hilo conductor de la colección.

Bubner también prueba el trabajo de Hegel de manera penetrante y valiosa; en la parte I, Bubner aborda *La ciencia de la lógica* de Hegel y su antropología política, con un enfoque especial en algunos de los problemas que el método dialéctico de Hegel plantea para su propia concepción del sistema. En la parte II, se nos presentan cuatro ensayos sobre el problema de la historia, principalmente, en el

trabajo de Hegel. Bubner establece conexiones interesantes entre Rousseau y Hegel, y saca a los dos adelante con su discusión sobre la dialéctica de la Ilustración.

El tratamiento más explícito de *The Innovations of Idealism* se encuentra en los cuatro ensayos de la parte III, la sección sobre estética, donde Bubner aplica ideas hermenéuticas sofisticadas a la cuestión del surgimiento de la filosofía poskantiana. Discute los desafíos hermenéuticos planteados por los tiempos de transformación social y cambio revolucionario, fuerzas que alteran nuestra comprensión de cómo lo nuevo se relaciona con lo viejo. De esta combinación de obstáculos hermenéuticos, surgió lo que Bubner describe como "un cierto giro estético con respecto al problema de la modernidad, con una preocupación expresa por la unificación de la vida y el arte que también ha ejercido su influencia sobre los movimientos de vanguardia del siglo XX" (p. 186). Las astutas habilidades interpretativas de Bubner arrojan luz sobre el giro estético llevado a cabo por los poskantianos y su legado en nuestro propio tiempo.

La exploración del legado estético de los idealistas y románticos alemanes continúa en la discusión de Bubner sobre cómo el intento de Fichte de proporcionar una base sistemática para las tareas de la filosofía poskantiana fue efectivamente transferido y aplicado a un programa explícito de reflexión estética por Schlegel (pp. 186-187). Bubner afirma que Schlegel fue culpable de un malentendido productivo del proyecto de Fichte. El proyecto de Schlegel se describe en términos de una "reorganización potencial de la vida social en la que el creador artístico, el crítico y el público relevante se unirán para realizar y promover una tendencia histórico emergente del tiempo" (p. 187); esto fue, en efecto, una "transformación romántica de Fichte" (p. 195). Dentro de esta discusión iluminadora, hay un excelente análisis del concepto de "tendencia" que desempeña un papel central en la filosofía de Schlegel. Bubner afirma audazmente que *On Unintelligibility* (el cual es el único desperfecto de una traducción excelente, el título alemán

Über Unverständlichkeit, se capta mejor con el término en inglés *incomprehensibility*) "anticipa claramente toda la teoría de la escuela deconstructiva desde Derrida hasta De Man" (p. 199). Quizás esta presentación esté exagerada con la presencia de la palabra "toda", pero el punto de Bubner es claro y lo suficientemente cierto: los primeros románticos alemanes abrieron la filosofía en direcciones que continúan moldeando y desafiando simultáneamente las tradiciones de la modernidad.[8]

Un aspecto destacado de la colección de Bubner es el capítulo sobre el significado dialéctico de la ironía romántica. Lo más impresionante es la forma tan hábil en la que se descomprime la concepción romántica de la ironía y luego se vuelve de nuevo a Hegel para revelar el grave malentendido que el rey del idealismo alemán tenía del proyecto filosófico de Schlegel. Bubner indica, correctamente, que "la filosofía irónica [es] la expresión adecuada de que la unificación prevista de la poesía y la filosofía constituye el propio credo romántico" (p. 201). Schlegel, desarrollando características centrales de su método a través del uso de la ironía, se quejó de que los malentendidos frecuentes de su propio trabajo se debieron a la falta de sentido de la ironía. ¿Fue la falta de sentido de la ironía de Hegel lo que lo llevó a entender mal el proyecto romántico? Bubner nos ofrece este retrato del ironista romántico y el protagonista sistemático:

> El malentendido [de Hegel] [en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* es total]. Mientras que el ironista romántico realmente quería sostener a través de los medios literarios nuestra apertura a una filosofía sistemática que aún no se ha logrado, el protagonista sistemático del espíritu absoluto considera esto simplemente como una evasión del

[8] He dado una consideración de las contribuciones que el primer Romanticismo alemán hizo a una crítica de la modernidad en "Romanticism and Post-Modernism: Misunderstood Variations on a Critique of Modernity," in N. Limnatis and L. Pastore, eds., *Prospettive sul Postmoderno* (Milano: Mimesis, 2005).

teseopress.com

> pensamiento serio que evita el compromiso genuino con la cuestión básica y se deleita en "la superioridad de la conciencia subjetiva con respecto a todas las cosas (p. 213).

Sin embargo, lo sepa o no, Hegel permanece conectado a la ironía romántica:

> La ironía romántica es, por lo tanto, una manifestación literaria de la dialéctica, que tiene mucho menos en común con los intentos de Fichte de fundamentación última y deducción filosófica que con el método especulativo de Hegel. Hegel simplemente falló, o realmente no deseaba, percibir este paralelismo porque estaba muy preocupado por desafiar la vanidad del subjetivismo moderno en su resistencia a un contenido sustancial, y demostrar que el proceso reflexivo de la dialéctica en sí misma puede reclamar adecuadamente el contenido requerido (p. 215).

Los dos últimos capítulos están dedicados a aspectos de la estética de Hegel e incluyen una discusión penetrante sobre el "príncipe de los poetas de Weimar" (Goethe) y el "profesor absoluto de filosofía de Berlín" (Hegel), en el que Bubner rompe la tendencia de la literatura tradicional sobre el tema. En lugar de mostrar lo que los dos pensadores compartieron, Bubner se enfoca en sus diferencias algo olvidadas. A lo largo del libro, el lector recibe un análisis agudo y nuevas lecturas originales de figuras y temas familiares del idealismo alemán de tal manera que el título ofrece lo que promete, innovaciones del idealismo a través de la lectura innovadora de Bubner sobre el período.

Si bien Henrich y Bubner deben ser reconocidos por haber hecho que los filósofos de ambos lados del océano sean conscientes de la gran diversidad de puntos de vista filosóficos que se encuentran en el período entre Kant y Hegel, ningún otro filósofo (a ambos lados del océano) dedicó tanta energía y trabajo a crear un espacio para los primeros románticos alemanes en particular como Manfred

Frank.[9] De ahí la traducción de la tercera parte de su monumental estudio del movimiento, *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, es un evento muy bienvenido (*The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, trans. Elizabeth Millán-Zaibert [SUNY Press, 2004]).

Las lecciones de Frank nos presentan a los *Frühromantikern*, quienes se pueden caracterizar mejor como escépticos ante la posibilidad de asegurar una base para nuestras afirmaciones de conocimiento. Lo que es característicamente "romántico" es una especie de escepticismo con respecto a los esfuerzos de Reinhold y Fichte para asegurar un primer principio para la filosofía. Además, Frank muestra que los objetivos del Círculo de Jena (cuyos filósofos más destacados fueron Friedrich Schlegel y Novalis) no estaban en desacuerdo con el Círculo de Homburg (cuyo miembro más destacado era Hölderlin), sino que ambos grupos compartían una especie de escepticismo romántico. Esta visión de los movimientos contrasta con algunas afirmaciones que Dieter Henrich ha hecho con respecto a estos movimientos.

Henrich, por ejemplo, ha argumentado que el Círculo de Homburg era más importante que el Círculo de Jena en la superación de una filosofía de la reflexión, esto es, una filosofía que puede ser conectada a un fundamento en un

---

9 Cf., Manfred Frank, *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (Frankfurt/ M: Suhrkamp, 1997); "Philosophische Grundlagen der Frühromantik," en *Athenäum Jahrbuch fur Romantik* (1994); *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989); *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik: Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung* (München: Winkler, 1972). Mientras algunas de las obras de Frank han sido traducidas al inglés, por ejemplo, *What is Neo-Structuralism?*, trans. Sabine Wilke (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989); *The Subject and the Text*, trans. Helen Atkins, con una introducción de Andrew Bowie (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), gran parte de su obra sobre el primer Romanticismo alemán está solo disponible en alemán. Una excepción es su artículo "The Philosophical Foundations of Early Romanticism," in K. Ameriks and D. Sturma, eds., *The Modern Subject: Conceptions of the Self in Classical German Philosophy* (Albany: SUNY Press, 1995): 65–85.

teseopress.com

primer principio como conciencia. A lo largo de las lecciones, Frank presenta fuertemente la afirmación de que el Círculo de Jena no era menos importante que el Círculo de Homburg en la revelación de la prioridad del ser sobre la conciencia. En la segunda lección encontramos otro punto de contraste con la obra de Henrich, como muestra Frank, a través de una lectura cuidadosa de la *Fichte-Studien*: que Novalis no era un filósofo de importancia secundaria, o que siguió los grandes pasos de Hölderlin, sino un pensador original e importante en derecho propio.

Estas lecciones no son en modo alguno un intento de proporcionar un contrapeso a algunas de las afirmaciones de Henrich, sino más bien de presentar el primer Romanticismo alemán como un movimiento que no puede subsumirse por completo bajo los proyectos filosóficos (diversos como eran) de los idealistas alemanes. Frank presenta abundante evidencia de su afirmación de que "uno simplemente no puede leer el Romanticismo alemán temprano como un apéndice del llamado idealismo alemán" (p. 75). De hecho, Frank finalmente concluye que el Romanticismo no es en absoluto una forma de idealismo: la mejor manera de caracterizar el pensamiento romántico es como una versión del realismo ontológico y epistemológico (p. 28). Como veremos, esta afirmación va en contra de las afirmaciones encontradas en el trabajo de Frederick Beiser, donde los románticos se definen en términos de su idealismo absoluto. La fuerte presencia del realismo de Spinoza en los diversos intentos de los románticos para desarrollar una alternativa a la filosofía fundamentalista de su época (especialmente al idealismo de Fichte) pone una pesada carga en la lectura de Beiser de ellos como idealistas absolutos, mientras que Frank es capaz de acomodarlos a la corriente spinozista bastante bien.

Desde la lección cuarta hasta la octava, Frank discute la dependencia del trabajo de Schelling y Hölderlin en Fichte, y presenta a Issac von Sinclair y Jakob Zwilling, dos figuras inmerecidamente oscuras que fueron una parte importante

de la constelación de pensadores que desarrollaron respuestas y alternativas al idealismo absoluto de Fichte. Gran parte de lo que Frank está haciendo en estas cinco conferencias equivale a la presentación de un "retrato de constelación" de *Urteil und Sein* de Hölderlin, es decir, una introducción y análisis de las posiciones y figuras que dieron forma al trabajo de Hölderlin y la influencia que tuvo en los contemporáneos de Hölderlin. Hölderlin y Schelling compartieron no solo afinidades filosóficas, sino también relaciones personales extremadamente estrechas. Para los filósofos entrenados para "ignorar el romance pasado y detectar tonterías", algunos de los detalles que Frank brinda sobre las relaciones personales entre los pensadores que discute pueden parecer irrelevantes, pero como la noción de *Symphilosophie* (la noción de que la filosofía era una actividad llevada a cabo con otros, generalmente amigos cercanos) fue fundamental para el proyecto filosófico romántico, de hecho, es necesario que sepamos quién se reunió con quién, qué obras se escribieron, compartieron, leyeron y cuándo, etc. Frank y Henrich se mantienen fieles (aunque en diferentes formas) a un enfoque de la *Konstellationsarbeit*, un enfoque unido a contextualizar ideas y argumentos en una red rica en detalles biográficos. Como veremos, Robert Richards hace lo mismo en su exploración de la concepción romántica de la vida. Estos enfoques históricos no son áridos, por el contrario, el período se vuelve no solo más atractivo con tan rico detalle contextual, sino que el desarrollo de las posiciones filosóficas emerge más claramente.

A medida que desarrollan su trabajo y su amistad, Schelling y Hölderlin discutieron sobre temas metafísicos pesados: Schelling continuó presionando su afirmación de que la conciencia determina al Ser (defendiendo el idealismo), mientras que Hölderlin se trasladó a defender la afirmación de que el Ser determina la conciencia (la defensa del realismo). Hölderlin no descarta el tema de la autoconciencia, pero lo relega a un estado secundario al del Ser. Y en este cambio de la autoconciencia que tiene el estatus de un

principio de filosofía al estado de la autoconciencia como simplemente un tema destacado entre otros, tenemos lo que Frank afirma es la "primera expresión consumada del Romanticismo alemán temprano" (p. 107). Frank argumenta que, si la autoconciencia ya no puede ser declarada como el principio de deducción para la filosofía, entonces, la trascendencia del Ser obliga a la filosofía a seguir el camino de una progresión infinita, y la búsqueda del conocimiento se convierte en una tarea infinita.

Frank entiende el idealismo como "la convicción, especialmente obligatoria por parte de Hegel, de que la conciencia es un fenómeno autosuficiente, que aún puede hacer que las presuposiciones de su existencia sean comprensibles por sus propios medios" (p. 178). En contraste, los primeros románticos alemanes estaban convencidos de que "el Ser propio debe su existencia a una base trascendente", que no puede ser disuelta por la conciencia. Según esta visión de la primacía del Ser, la base del ser propio se convierte en un rompecabezas que ya no puede ser manejado solo por la reflexión, ya que la reflexión por sí sola no puede comprender el Ser, necesita algo más, y los primeros románticos alemanes buscan esto algo más en experiencia estética.

Frank pasa mucho tiempo en desentrañar el papel de la experiencia estética en la filosofía romántica alemana temprana y cuáles fueron las implicaciones de este papel para la visión de la filosofía de los románticos alemanes tempranos (concluyendo la colección con un tratamiento meticuloso del papel fundamental de Schlegel en el giro estético del románticos). Bajo la guía experta de Frank, el hecho de que los líderes del primer movimiento filosófico romántico alemán también fueran poetas talentosos adquiere un significado nuevo y más profundo. Ciertamente, estos pensadores no deben ser descartados filosóficamente debido a su compromiso con la poesía.

Las lecciones de Frank sobre los fundamentos filosóficos del Romanticismo alemán temprano construyen un fuerte argumento para leer a los románticos en sus propios

términos, en lugar de como figuras menores entre los gigantes del idealismo clásico alemán. Leer a los primeros románticos alemanes en sus propios términos es, en gran parte, una función de aprender a apreciar su antifundacionalismo y su giro estético, ninguno de los cuales quita nada de sus serias ambiciones filosóficas. Frank no solo trabaja en el contexto histórico que rodea el desarrollo de la *Frühromantik*, sino que también conecta su trabajo con hilos de pensamiento más contemporáneos, de hecho, con la tradición que, no hace mucho tiempo, hizo campaña para enterrar a los románticos y silenciarlos como socios de un diálogo significativo.

En el trabajo de Frank, uno encuentra un intento consistente de poner a los primeros románticos alemanes en conversación con pensadores de la tradición analítica. Pensadores aparentemente ajenos al contexto de la filosofía romántica alemana temprana, como Bertrand Russell, Hector-Neri Castañeda, Roderick Chisholm, Donald Davidson y Michael Devitt, están entretejidos en las lecciones de Frank sobre la *Frühromantik* para analizar y desarrollar puntos relacionados con las opiniones epistemológicas y metafísicas de los románticos.

La filosofía analítica dividida

El importante movimiento de Frank por relacionar a los primeros románticos alemanes al diálogo con la filosofía analítica contemporánea ha sido compartido por el filósofo inglés, Andrew Bowie. Bowie también ha contribuido al crecimiento del campo a través de sus traducciones de Schelling y Schleiermacher.[10] Al igual que Frank, Bowie es

[10] Ver, por ejemplo, F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, ed. and trans. Andrew Bowie (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) y F. W. J. Schelling, *On the History of Modern Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

capaz de equilibrar excelentes detalles históricos con un conocimiento amplio y profundo de las tendencias contemporáneas de la filosofía.[11] El artículo de Bowie, "German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism", en *German Philosophy Since Kant*, editado por Anthony O'Hear (Cambridge University Press, 1999: 357–398), conecta el trabajo de los primeros románticos alemanes a las tendencias de la filosofía alemana y anglo-americana contemporánea: nadie puede acusarlo de aturdir el historicismo; él trae a los románticos al presente mostrándonos su relevancia para los problemas que todavía están en la mente de los filósofos contemporáneos tanto en Alemania como en los países anglófonos. En su "John McDowell's Mind and World, and Early Romantic Epistemology" para un volumen especial de la *Revue Internationale de Philosophie*, sobre la *Frühromantik*, editado por Manfred Frank (3 [1996]: 515–554), Bowie conecta las ideas epistemológicas de los románticos con el trabajo de un destacado pensador analítico contemporáneo. McDowell y los primeros románticos alemanes comparten, sostiene Bowie, una "preocupación con preguntas sobre cómo fundamentar lo que creemos que es verdad del mundo".

La conexión de McDowell con el idealismo alemán y la *Frühromantik* se ve reforzada por una reciente colección de ensayos, *Reading McDowell: On Mind and World,* editado por Nicholas H. Smith (Routledge, 2002), donde hay varios artículos provocativos que exploran las conexiones entre el trabajo de McDowell y las preocupaciones filosóficas de los poskantianos (principalmente Hegel). En la colección, varios filósofos que han sido importantes contribuyentes

---

[11] La reciente introducción de Bowie a *Introduction to German Philosophy: From Kant to Habermas* (Oxford: Polity Press, 2003) es un buen reflejo de su impresionante comprensión de las corrientes históricas de la filosofía alemana. En este trabajo, proporciona un análisis de las controversias que dieron forma a la filosofía alemana en el largo e increíblemente diverso período de Kant a Habermas (en su haber incluye a los primeros románticos alemanes en su consideración).

teseopress.com

a las discusiones sobre el idealismo alemán y el primer Romanticismo alemán ofrecen sus pensamientos sobre el trabajo de McDowell (J. M. Bernstein, R. J. Bernstein, R. Brandom, R. Bubner, M. Friedman, C. Larmore, R. Pippin y C. Taylor), junto con algunos filósofos cuyo trabajo se ajusta más directamente a la tradición analítica (H. Putnam, B. Stroud, C. Wright), lo que representa un intento productivo de reunir voces de la tradición continental y la tradición analítica.

Karl Ameriks también ha trabajado para cerrar la brecha continental-analítica a través de su trabajo como filósofo, editor y organizador de conferencias. Karl Ameriks y Dieter Sturma con *The Modern Subject: Conceptions of the Self in Classical German Philosophy* (SUNY Press, 1995) generaron un rico diálogo entre filósofos en los Estados Unidos y los que trabajan en Alemania. Recientemente, junto con Jane Kneller, Ameriks organizó, con el patrocinio de la National Endowment for the Humanities, un Summer Institute on Early German Romanticism (2001). Ameriks también es cofundador del *International Yearbook of German Idealism* (con Jürgen Stolzenberg de Halle), cuyo propósito declarado es "establecer un foro internacional para la discusión y el apoyo de la investigación académica sobre el idealismo alemán", y los volúmenes hasta ahora publicados confirman que la revista está en camino de proporcionar ese foro.

Como editor de *The Cambridge Companion to German Idealism* (Cambridge University Press, 2000), Ameriks ha prestado un gran servicio al campo, ya que la colección va mucho más allá del menú estándar de cuatro pensadores idealistas alemanes (Kant, Fichte, Schelling y Hegel), con ensayos de alta calidad sobre el trabajo de pensadores como Goethe, Hamann, Herder, Hölderlin, Maimon, Novalis, Reinhold, Schiller, Schlegel y Schopenhauer.

La introducción de Ameriks al volumen proporciona una explicación bien argumentada de los problemas que han obstaculizado la recepción del idealismo alemán en

el mundo anglófono. Esta excelente colección de ensayos ofrece abundante apoyo para la afirmación de Ameriks de que, en lugar de "un problema que [necesita] ser superado" (que es la forma en que se ha visto típicamente en la tradición analítica), el idealismo alemán es "un período que necesita ser más enteramente apropiado" (p. 4). Algunos de los autores de la colección tratan a la *Frühromantik* como parte del movimiento idealista alemán, y una de las desventajas de esta forma de tratar a los primeros románticos alemanes es que son vistos como figuras marginales de un movimiento lateral fuera de los "desarrollos convencionales" llevados a cabo por los idealistas alemanes constructores de sistemas. Una consecuencia desafortunada de esta forma de clasificar a los primeros románticos alemanes es que luego no son leídos como "filósofos" en compañía de Schelling, Hegel o Fichte, sino simplemente como "escritores filosóficos". Por supuesto, Amerik es bastante correcto. Enfatiza que los primeros románticos alemanes plantearon "todo el asunto de la relación de la filosofía con la escritura estética" y, de hecho, estaban interesados en la cuestión de la forma y el estilo literario. Pero estos intereses eran parte de su proyecto filosófico, y estos intereses no deberían relegar a los primeros románticos alemanes a un estado inferior al de los pensadores para quienes la forma y el estilo no son un problema (algunos de los cuales, debe admitirse, probablemente deberían haber prestado más atención a su propio estilo).

Ameriks tamiza cuidadosamente a través de los matices del significado de "idealismo", un término que, a pesar de las apariencias, todavía tiene que recibir toda la atención que merece. Como Ameriks indica, "idealismo" sigue siendo utilizado para muchos propósitos ambiguos, y el término generalmente se asume desde el principio para indicar algún tipo de antirrealismo, como si lo "ideal" siempre debe significar 'no es real'. Sin embargo, como indica Ameriks, "para filósofos como Platón, el 'ideal' era precisamente lo real, lo más real" (p. 8). La conexión platónica, como hemos

visto, se desarrolla en la obra de Bubner, y es también, como se pondrá de manifiesto en el momento oportuno, central para la lectura de los primeros románticos alemanes como idealistas absolutos de Beiser. Ciertamente, si uno va a subsumir a los primeros románticos alemanes bajo el mismo movimiento del idealismo alemán, hay que hacer un trabajo mucho más cuidadoso con el fin de distinguir idealismo romántico del idealismo subjetivo de Fichte, del idealismo trascendental de Kant y desde el idealismo absoluto de Hegel. Una virtud de la mayor parte de la literatura reciente es que dos preguntas centrales que han recibido hasta ahora escasa atención se plantean ahora: ¿qué es idealismo alemán?, ¿cuál es la relación del primer Romanticismo alemán con al idealismo alemán?[12]

Con respecto al problema de definir el idealismo alemán y de situar a los románticos frente al idealismo alemán, se destacan las contribuciones de Ralf-Peter Horstmann, Charles Larmore y Günter Zöller al *Cambridge Companion to German Idealism*. En "The early philosophy of Fichte and Schelling,", Horstmann expone cuidadosamente su explicación de las convicciones fundamentales de los idealistas alemanes: los idealistas alemanes son kantianos, en su visión del sistema y la unidad de la razón; son críticos de Kant en su rechazo de sus problemáticos dualismos (entre sensibilidad e intuición, fenómenos y noúmenos, etc.); y

12 Karl Ameriks ha discutido el problema de definir el idealismo alemán. Pueden verse sus "Hegel y el idealismo", *Monist* 74 (1991): 386–402, e "Idealismo kantiano hoy", *History of Philosophy Quarterly* 9 (1992): 329–342. También me gustaría reconocer las valiosas ideas de Tom Rockmore sobre este tema. Rockmore ha dejado claro que, para apreciar las contribuciones de los primeros románticos alemanes, primero debemos tener una idea clara de cuál es el proyecto filosófico idealista alemán (especialmente el de Fichte). Tom Rockmore y Dan Breazeale han hecho mucho para ayudar a desarrollar el campo del idealismo alemán, no solo a través de su trabajo escrito, sino en su calidad de directores de la North American Fichte Society, que durante mucho tiempo ha servido como un excelente foro para atraer a pensadores de todas partes del mundo, juntas para discutir varios aspectos del trabajo de Fichte.

teseopress.com

son idealistas alemanes en la medida en que abrazan el monismo, como una forma de escapar de los problemáticos dualismos de Kant.

Horstmann, como Henrich, es crítico con el enfoque del idealismo alemán que lo lee como un movimiento que se desarrolla de una manera secuencial, con todo lo que culmina en Hegel, haciendo hincapié en que no hay "desde… hasta" un patrón de conducta si "por ello se entiende algún tipo de proceso orgánico de complementación" (p. 118). Más bien, cada uno de los idealistas alemanes persiguió un proyecto individual que fue guiado por supuestos muy especiales en cuanto a que la filosofía es todo; el idealismo alemán no es un proyecto filosófico monolítico, sino más bien una pluralidad de respuestas críticas a la obra de Kant.

Aunque Horstmann presta poca atención a los primeros románticos alemanes, su análisis del giro estético de Schelling ilumina las dimensiones críticas del proyecto filosófico de los primeros románticos alemanes. Schelling se preocupa, en última instancia, por alguna forma de ir "más allá de la distinción sujeto-objeto" (p. 135), y, como muestra Horstmann, la obra de arte se convierte para Schelling en "la expresión más adecuada de la identidad absoluta de sujeto y objeto" (p. 134). Dentro de su discusión sobre el papel del arte, Horstmann menciona los primeros románticos alemanes, señalando que "esta visión de la función epistémica del arte se convertiría en una de las piedras angulares del Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX" (p. 134). Sin embargo, no desarrolla suficientemente este punto, y tal desarrollo habría fortalecido su presentación y ayudado a arrojar luz sobre de qué se trata el idealismo alemán. Porque, como ha demostrado el trabajo reciente de Bowie, Frank, Larmore, Pinkard y Zöller, hay una diferencia fundamental entre el idealismo de Fichte, Hegel o Schelling, por un lado, y el Romanticismo de Novalis, Schlegel o Hölderlin, en el otro. Así se puede rastrear hasta su punto de vista sobre nuestro acceso al Absoluto y cómo la experiencia estética interviene para ayudarnos a

resolver el enigma de la existencia del Ser o para ayudarnos a lidiar con la opacidad epistemológica o la opacidad que enfrentamos en nuestros tratos con lo Absoluto.

En su artículo "Hölderlin y Novalis", Charles Larmore[13] subraya las convicciones filosóficas comunes de Hölderlin y Novalis, y cómo esas convicciones distinguen sus contribuciones filosóficas de las de Fichte. Su análisis despeja el espacio para una comprensión más profunda de las ideas estéticas epistémicamente valiosas de los primeros románticos alemanes. Como señala Larmore, Hölderlin y Novalis argumentaron que nuestra subjetividad "tiene su base en una dimensión del Ser, que elude no solo la introspección, sino también el análisis filosófico […]. Para ambos, la filosofía se topa con límites que la poesía por sí sola puede señalar más allá" (p. 141). La opacidad del ser es, por lo tanto, fundamental para comprender la diferencia entre el idealismo alemán (ya sea el de Hegel, de Fichte o el de Schelling) y el proyecto filosófico de los primeros románticos alemanes. La lectura que realiza Larmore de Hölderlin y Novalis permite que se destaque la contribución única de los primeros románticos alemanes, distinguiéndolos de los idealistas alemanes bajo cuyas sombras se los suele leer con demasiada frecuencia.

Günter Zöller presenta una contraimagen fuerte y convincente a la imagen hegeliana del idealismo alemán.[14] Su artículo, "German realism: the self-limitation of idealist thinking in Fichte, Schelling, and Schopenhauer", es otro llamado para ir más allá del enfoque de *von Kant bis Hegel* que durante demasiado tiempo ha determinado cómo

---

13 Para una consideración más detallada de la visión del Romanticismo de Larmore, ver Charles Larmore, *The Romantic Legacy* (New York: Columbia University Press, 1996).

14 Zöller, además de por su trabajo innovador sobre Fichte, también ha sido una figura importante en la creación de diálogo a través de la división continental-analítica. David E. Klemm y Günter Zöller, eds., *Figuring the Self* (Albany: SUNY, 1997), reúne voces importantes de ambas tradiciones, ya que el problema del *yo* se discute de acuerdo con tres perspectivas: yo y sujeto; yo y lo Absoluto; y uno mismo y otros.

teseopress.com

los pensadores evalúan el período poskantiano. De hecho, Zöller afirma que *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, que se concluyó a fines de 1818, hace de Schopenhauer, y no de Hegel, "el autor del primer sistema filosófico post-kantiano completamente ejecutado" (p. 201). Zöller argumenta que Fichte, Schelling y Schopenhauer modifican la perspectiva idealista que heredaron de Kant, y en formas que son muy diferentes de las de Hegel, a saber, en lo que Zöller llama una "suplementación realista" del idealismo, que "equivale a una crítica radical del sistema de idealismo absoluto, puramente racional desarrollado por Hegel" (p. 202). Luego, Zöller conecta este punto de partida de Hegel con un proyecto de crítica radical contenido dentro del mismo movimiento del idealismo alemán, expresando una severa objeción a aquellos pensadores posteriores que quisieran atribuirse el mérito de esta crítica:

> La autocomplementación realista del idealismo alemán en Fichte, Schelling y Schopenhauer hace obsoletos los recientes intentos de moda por identificar presuntas deficiencias del idealismo kantiano y postkantiano y ofrecer un reemplazo lúdico, "postmoderno" para todo el proyecto del modernismo filosófico. Una crítica radical del idealismo alemán ya se encuentra en el centro mismo del movimiento y merece ser considerada como uno de sus mayores logros. Además, la seriedad y perseverancia con que Fichte, Schelling y Schopenhauer emprendieron la autocrítica idealista contrasta notablemente con las estrategias de adopción gradual y reciclaje selectivo practicadas por algunos de sus autodenominados herederos a fines del siglo XX (pp. 201-202).

Zöller examina cuidadosamente la naturaleza del idealismo de Fichte y luego se encuentra con un punto que es crucial para comprender lo que los primeros románticos alemanes estaban haciendo con su trabajo. Con términos similares a los de Larmore, habla de un "enfoque oblicuo y epistemológico" introducido por Kant y llevado a cabo por Fichte (p. 207). Aunque Zöller no discute los primeros

románticos alemanes, la referencia al "enfoque oblicuo y epistemológico", que es la única forma en que el Absoluto puede verse, dadas las limitaciones esenciales de la cognición humana, es precisamente el enfoque que lleva a los románticos a su giro estético (un giro discutido explícitamente por Beiser, Bowie, Bubner, Frank y Larmore).

En "Hegel's *Phenomenology* and *Logic*: An Overview", de Terry Pinkard, también se hace referencia, aunque no explícitamente, a una especie de "enfoque epistemológico oblicuo" en el trabajo de Hölderlin, ya que rastrea varias de las ideas de Hegel de esta figura, que también por mucho tiempo ha sido descuidada por los filósofos. Según Pinkard, *La fenomenología del espíritu* de Hegel es una reacción a la idea original de Hölderlin de que todo conocimiento mediado (todos los juicios que hacemos) presupone una unidad original de pensamiento y ser (algo que no puede ser articulado de manera crítica):

> La unidad original, la unidad primordial de pensamiento y ser fue re-conceptualizada por Hegel como una unidad *intersubjetiva* constituida por patrones de *reconocimiento* mutuo, de la que de hecho podrían derivarse otras conclusiones. Sin embargo, también Hegel creía que tenía para motivar un cambio en la dirección en el pensamiento idealista, demostrando que esta concepción había llegado a ser históricamente necesaria para nosotros, que no era simplemente una opción filosófica entre otras (p. 164).

Si bien Pinkard no deriva de sí mismo argumentos para distinguir entre la *Frühromantik* y el idealismo alemán, los elementos están ahí para establecer tales diferencias (por lo que tenemos una tarea mucho más fácil que la de Schelling, no tenemos que buscar las premisas faltantes de una determinada conclusión, solo para sacar la conclusión de premisas claramente presentadas): los primeros románticos alemanes aceptan la opacidad del ser, mientras que los idealistas como Hegel se esfuerzan por un vislumbre transparente del ser.

Hegel, como buen idealista alemán que era, no podía aceptar la opacidad epistemológica, que es un sello distintivo del pensamiento romántico; antes bien, según Pinkard, desarrolló una noción de juicio que tiene lugar dentro de todo el "espacio de razones", o el "yo absoluto", que es lo que articula la unidad original de pensamiento y ser que Hölderlin insistió no podía articularse a través del juicio. El artículo de Pinkard hace justicia tanto a Hölderlin como a Hegel en la historia de la filosofía poskantiana, proporcionando un excelente análisis de lo que es un problema filosófico crucial para el período.

A pesar de sus muchas virtudes, *German Philosophy 1760–1860: The Legacy of Idealism* (Cambridge University Press, 2002) de Pinkard no entrega una consideración tan imparcial. Usando muy bien el sombrero del historiador, Pinkard a veces permite que se le caiga el sombrero de filósofo, especialmente cuando habla de los primeros románticos alemanes. A lo largo del estudio, la atención de Pinkard a los detalles históricos es impresionante; presenta un retrato de todo un siglo de pensamiento intelectual alemán, lo cual, a riesgo de subestimar, no es tarea fácil. Y sí incluye pensadores a menudo excluidos de tales retratos, como Novalis, Schlegel, Schleiermacher y Hölderlin. Pero aun así pasa por alto algunos de los puntos filosóficos más finos hechos por los primeros románticos alemanes. Por ejemplo, afirma que "Schleiermacher y sus compañeros románticos (bajo la influencia de Jacobi) parecían querer negar (o limitar) el conocimiento para dejar espacio al misterio, a una visión re-encantada del mundo" (p. 150). Este tipo de afirmación pone a los románticos de nuevo donde los positivistas esperaban enterrarlos, en el profundo abismo de la sinrazón y perjudica a los fuertes elementos escépticos encontrados en su pensamiento (y que Frank documenta muy bien). Friedrich Schlegel incluso se conoce como crítico literario (pp. 132-139, n.º 7), más que como filósofo, cuando se desprende de sus conferencias sobre filosofía trascendental y sobre la historia de la filosofía que él, a

diferencia de su hermano August Wilhelm, emprendió proyectos filosóficos en serio. Lo más decepcionante son las referencias a los fragmentos de Schlegel, el resultado de un "temperamento anti-sistémico" (p. 160), y que Pinkard define como "aforismo[s] o meditacione[s] corta[s] sobre algún tema" (p. 160). El fragmento romántico es mucho más que una breve meditación sobre algún tema, y fue el resultado de ideas filosóficas específicas, relacionadas con el escepticismo de Schlegel frente a la posibilidad de primeros principios, no el resultado de algo tan vago como el temperamento de Schlegel. Como resumen de la historia intelectual de la época, el volumen de Pinkard es excelente, pero el lector debe estar preparado para algunas generalizaciones, cuando los argumentos más cuidadosamente construidos hubieran sido más bienvenidos.

A la *Frühromantik* le va mejor en el trabajo de Frederick Beiser, cuyo alcance histórico es ocho décadas más modesto que el de Pinkard, y que nunca se conforma con nada parecido a una generalización apresurada.

El destino del Romanticismo en la obra de Beiser

El trabajo de Beiser fue crucial para preparar el terreno para este desarrollo de los estudios en idioma inglés del primer Romanticismo alemán. En *The Fate of Reason: German Philosophy Between Kant and Fichte* (Harvard University Press, 1987) y *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought* (Harvard University Press, 1992), Beiser volvió convincente el hecho de que muchos de los filósofos alemanes del período inmediatamente poskantiano y los problemas que plantearon merecían mucha más atención de la que hasta ahora habían recibido en el mundo de habla inglesa.

Al igual que muchos otros estudiosos contemporáneos del idealismo alemán, Beiser no se fía de dar a Hegel todo el crédito por los grandes avances en la filosofía alemana poskantiana; él está particularmente interesado en dar a los primeros románticos alemanes un lugar apropiado. Beiser ha publicado recientemente dos volúmenes importantes que tienen que ver con los primeros románticos alemanes, *German Idealism. The Struggle against Subjectivism (1781-1801)* (Harvard University Press, 2002) y *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Harvard University Press, 2003). En *Struggle*, Beiser está más preocupado por el desarrollo de un relato histórico del idealismo alemán, uno que no está dominado por el idealismo de Hegel, él está más cerca de una lectura atenta de los primeros románticos alemanes en particular. En *El imperativo romántico*, Beiser está dedicado a un análisis detallado de la *Frühromantik*. A lo largo de las cuatro partes de *Struggle*, Beiser mantiene un enfoque en el sentido del idealismo en sí y en la reacción contra el subjetivismo llevado a cabo por los idealistas del período considerado. La atención sostenida de Beiser al sentido mismo del idealismo, en efecto, revela que el idealismo alemán de 1781 hasta 1801 no era una "forma grandiosa de subjetivismo", sino más bien una reacción en contra de cualquier tipo de subjetivismo, una reacción cuyo objetivo final era salir de la situación egocéntrica y demostrar nada menos que la realidad externa del mundo. En pocas palabras, la batalla contra el subjetivismo condujo al idealismo alemán hacia un sólido realismo.

En la versión de Beiser,

> la historia del idealismo alemán se convierte en una historia sobre la progresiva des-subjetivación del legado de Kant, el reconocimiento creciente de que el reino ideal no consiste en la personalidad y la subjetividad, sino en la normativa, el arquetípico, y lo inteligible (p. 6).

teseopress.com

La historia del idealismo alemán de Beiser se cuenta en términos del desarrollo del neoplatonismo, con sus "últimos herederos" identificados como los neokantianos de Marburgo, como Hermann Cohen, Paul Natorp y Ernst Cassirer.

El estudio de Beiser también se dedica a la corrección del error de percepción generalizada de que los primeros románticos jugaron un papel meramente de transición en el período poskantiano. Beiser argumenta, convincentemente, que los jóvenes románticos eran jugadores cruciales en el desarrollo del idealismo alemán: en efecto, "los primeros románticos [no Hegel, como se cree comúnmente] eran los verdaderos fundadores de idealismo absoluto" (p. viii). El idealismo absoluto que Beiser imputa a los románticos es una especie de idealismo objetivo, uno que trata de explicar la realidad del mundo exterior sobre la base de los principios idealistas, pero que no fija las formas de la experiencia a un sujeto, sino más bien al reino del ser puro como tal. El ideal, en la lectura del idealismo de los románticos de Beiser, es el arquetipo, inteligible y estructural, no lo subjetivo, mental o espiritual.

El privilegio de los primeros románticos alemanes en la historia del idealismo alemán de Beiser pondrá a los hegelianos en guardia. De hecho, Beiser afirma abiertamente que su estudio "es una reacción contra el legado hegeliano" y, además, que Hegel era una "tortuga entre las liebres" (p. 11); las liebres son sus predecesores en Jena, quienes nunca crearon grandes sistemas, y que fueron tratados con desprecio en la reescritura de la historia de la filosofía de Hegel. Beiser lo expresa así: "No hay un solo tema hegeliano que no se puede remontar a sus predecesores en Jena, a muchos pensadores anteriores que Hegel, y la escuela hegeliana ya sea ha menospreciado o ignorado" (p. 10).

En el argumento de que los románticos alemanes eran idealistas absolutos, Beiser se encarga de recalcar que su idealismo tenía poco que ver con las reivindicaciones radicales con respecto a la dependencia de la realidad sobre

el sujeto consciente de sí mismo. Su idealismo era mucho menos subjetivo y, si bien los comprometió a afirmar que "todo es una manifestación del ideal, una apariencia de la razón", ellos no concebían esta manifestación del ideal como un aspecto subjetivo, mental o espiritual de la razón, sino más bien como su manifestación normativa o arquetípica. El idealismo absoluto no es idealismo subjetivo de un sujeto excesivo que pretende comprender la totalidad de la realidad, sino una forma de realismo. Por otra parte, como del idealismo absoluto deriva "el sujeto trascendental de su lugar dentro de la naturaleza" (p. 4), este tipo de idealismo está también conectado a un cierto tipo de naturalismo que tiene sus raíces en la mirada de los románticos de que lo absoluto es "nada menos que la totalidad de la naturaleza" (p. 356), con la naturaleza entendida como una especie de todo orgánico. Beiser hace hincapié en que el naturalismo del idealismo absoluto no es simplemente un naturalismo empírico:

> […] que explica todo en el mundo fenomenal de acuerdo con las leyes naturales, pero que deja intacto el mundo noumenal. Más bien, sostiene que podemos explicar no solo la conciencia empírica, sino la autoconciencia trascendental de acuerdo con su lugar en la naturaleza (p. 355).

Así, en lugar de atraparnos en un sujeto aislado separado del mundo, el idealismo absoluto se nos muestra arrojado en el mundo, sin divisiones claras entre sujetos y objetos, con todo lo concebido como parte de un ser vivo, toda la respiración de la naturaleza (en su obra *El imperativo romántico*, Beiser analiza además la relevancia de este punto para el desarrollo de la *Naturphilosophie*).

Beiser también corrige la imagen del idealismo absoluto de los románticos como una variedad de neofundacionalismo (en este punto, él está en la buena compañía de Henrich y Frank). A pesar de este acuerdo respecto al antifundacionalismo como elemento formativo en el pen-

samiento filosófico de los primeros románticos alemanes, sin embargo, hay un punto de controversia fuerte entre la caracterización de Frank y Henrich de los primeros románticos alemanes, por una parte, y la de Beiser, por la otra.

Como señalé anteriormente, en *Philosophical Foundations* Frank traza una línea clara entre el Romanticismo alemán temprano y el idealismo alemán. Recordemos que Frank remonta el idealismo a su articulación por parte de Hegel de que la conciencia es un fenómeno autosuficiente, capaz de hacer que las presuposiciones de su existencia sean comprensibles por sus propios medios, y contrasta este tipo de idealismo con la convicción que caracteriza a los primeros románticos alemanes, a saber, que el propio ser debe su existencia a una base trascendente que no puede ser disuelta por la conciencia: para resolver el enigma de la base del ser, los románticos dan un giro estético.

Beiser hace referencia a las tensiones entre su lectura idealista de los románticos y la lectura antiidealista de Frank y Henrich, y nos dice que la clara distinción de Frank y Henrich entre el idealismo alemán y el Romanticismo alemán temprano es el resultado de una interpretación "demasiado estrecha" (p. 354) derivada de centrar la atención en algunos de los primeros manuscritos. Beiser afirma que una limitación de tal enfoque es que "subestima completamente la herencia platónica de Hölderlin, Novalis y Schlegel" (p. 355). Dado el reclamo de Beiser de que "la dimensión idealista del idealismo absoluto proviene de su racionalismo" (p. 353), un racionalismo desempaquetado en términos platónicos, comenzamos a ver un aspecto de la herencia platónica que haríamos bien en tener en consideración. Beiser también señala el renacimiento platónico que prevaleció a fines de 1790 y principios de 1800 en tierras de habla alemana, un renacimiento que de hecho influyó en los primeros románticos. No es sorprendente que, cuando Beiser discute los primeros románticos alemanes en la parte III de su estudio, uno de sus temas centrales es el legado platónico que guio a estos pensadores (pp. 355 y ss.).

La consideración de Beiser de la filosofía romántica como una clase de idealismo absoluto presta mucha atención a sus raíces en Spinoza y a los fuertes hilos del naturalismo presentes en él. Como Beiser también afirma que "el idealismo absoluto implica un mayor grado de realismo que el idealismo crítico" (p. 355), uno comienza a ver una lectura muy realista del idealismo de los románticos, recordando la lectura de este grupo por parte de Frank. Sin embargo, mientras la lectura realista de Frank de los primeros románticos alemanes lo lleva a distinguir claramente entre los idealistas alemanes y los primeros románticos alemanes, Beiser persigue tenazmente una lectura realista del idealismo. La lectura de Beiser de los primeros románticos alemanes como idealistas absolutos, aunque está en desacuerdo con la perspectiva de Frank, en su mayor parte, no lo confunde en su interpretación de las principales tendencias del pensamiento romántico alemán temprano. Sin embargo, hay un aspecto de su argumento que parece implicar una visión algo distorsionada de los primeros románticos.

Una causa destacada del persistente descuido del Romanticismo alemán temprano es simplemente la compañía con la que generalmente se les lee: en compañía de grandes constructores de sistemas como Fichte, Schelling y Hegel, su obra, que no fue diseñada con ningún objetivo de gran teoría en mente, a menudo se descarta como incompleta y sin importancia. En contraste con el movimiento de Frank para distinguir la *Frühromantik* del idealismo alemán, la solución de Beiser a los problemas del descuido que han acosado una recepción adecuada de los primeros románticos alemanes es precisamente presentarlos como parte de la constelación del idealismo clásico alemán (es importante mantener esto en mente, aunque Beiser afirma explícitamente que su trabajo "no pretende ser una contribución a aquello que los alemanes llaman '*Konstellationsarbeit*'" [p. ix]). Y la estrategia de Beiser no está exenta de ventajas: le permite resaltar las fuertes dosis de realismo y naturalismo presentes en su pensamiento y distinguir sus

contribuciones de las de los otros idealistas de la época. En su reevaluación del papel que desempeñaron los grandes constructores de sistemas en el idealismo alemán, Beiser nos insta a considerar que "Hegel exageró su propia originalidad e individualidad" (p. 10), y que muchas de sus ideas se remontan a su predecesores en Jena, cuyo trabajo ha sido ignorado durante demasiado tiempo.

Aunque Beiser libera el cielo histórico de la sombra oscura proyectada sobre el idealismo alemán por Hegel y, por lo tanto, arroja una luz muy necesaria sobre los primeros románticos alemanes, su lectura parece, en algunos puntos, guiada por la lente de los constructores del sistema idealista clásico alemán, que lo lleva a reducir algunos de los logros de los románticos, incluido su rechazo de los sistemas cerrados para la presentación de sus ideas, a simples formas imperfectas que esperaban la finalización por parte de los creadores de sistemas como Schelling y Hegel. Hay algo inquietante en la sugerencia de Beiser acerca de que los primeros románticos alemanes usaban el fragmento como parte de una forma desorganizada de presentar sus ideas; los fragmentos carecían de sistematicidad e integridad, atributos que serían proporcionados por personas como Schelling o Hegel: "Lo que era meramente fragmentario, incipiente y sugestivo en Hölderlin, Novalis y Schlegel se volvió sistemático, organizado y explícito en Schelling" (p. 467), y "[…] lo que en Hölderlin, Schlegel, [y] Novalis […] había quedado en fragmentos, lo que ellos consideraban una idea mística que trascendía la articulación conceptual, Schelling ahora intentaría racionalizar y sistematizar" (p. 553).

Aunque el estudio busca dejar espacio en el mapa de ideas para pensadores comprimidos por Hegel, Beiser afirma que "de manera insuperable [Hegel] resumió e integró en un sistema todos los temas que sus contemporáneos menos académicos y organizados habían dejado en fragmentos o cuadernos" (p. 10). Con afirmaciones como esta,

Beiser subestima la importancia filosófica del fragmento y el tema mismo de lo incompleto que los románticos desarrollan en su trabajo.

Como Beiser indica correctamente, Novalis "alimentó ambiciones sistemáticas" (p. 410), sin embargo, no presta suficiente atención al hecho de que la concepción de Novalis de un sistema era muy diferente a la de Schelling o Hegel. La aspiración de Novalis de fusionar el realismo y el idealismo, una aspiración discutida por Beiser (ver p. 433 y ss.), nos presenta problemas filosóficos complejos. La primera pregunta que debe abordarse es: ¿a qué equivale la fusión de realismo e idealismo de Novalis? La respuesta de Beiser es que equivalía a un idealismo absoluto. Ofrezco una advertencia tentativa de que estaríamos en una mejor posición para apreciar a los primeros románticos alemanes en sus propios términos si desentrañáramos la fusión romántica del realismo y el idealismo de una manera que no redujera sus contribuciones a piezas inacabadas de la obra que encontrarían su culminación en los sistemas de Schelling y Hegel, esto es, si la red que lanzamos para captar sus pensamientos no estuviera llena de creadores de sistemas. La aspiración *romántica* de fusionar el idealismo y el realismo estaba relacionada con su negativa a comprender la realidad en términos de categorías de ser, su giro hacia los procesos de devenir, y los problemas ontológicos y epistemológicos que acompañan a tal cambio de enfoque.

A pesar de algunos de mis desacuerdos con la lectura de Beiser de los románticos como idealistas absolutos, su lectura autorizada del período atrae una atención renovada al papel de Platón en la configuración del pensamiento romántico (un papel que Bubner también ha enfatizado), lo que abre un debate sobre la relación de los primeros románticos alemanes con el idealismo clásico alemán, justo el tipo de debate que mantiene el interés filosófico en períodos históricos pasados vivo y bien.

Su trabajo más reciente puede abrir otro debate. En contraste con *Struggle*, que es un argumento largo, sostenido e históricamente detallado con el objetivo de situar y analizar el idealismo alemán desde Kant hasta los románticos, *El imperativo romántico* (Madrid: Sequitur Libros, 2018) de Beiser es una colección de ensayos de estilo más suelto. Como nos dice:

> Estos ensayos son intentos para definir y explicar aspectos del primer romanticismo alemán, el período conocido como la *Frühromantik*, que floreció de 1797 a 1802. Los ensayos son esencialmente introductorios, un intento de guiar al lector a través de un territorio desconocido. Más específicamente, mi objetivo es introducir la filosofía que está detrás del primer romanticismo alemán –su epistemología, metafísica, ética y política– y mostrar su relevancia para la literatura, la crítica y la estética de este período. Mientras que la literatura, la crítica y la estética de la *Frühromantik* siempre han atraído el interés y la atención, no puede decirse lo mismo de su metafísica, epistemología y ética; sin embargo, la primera solo puede entenderse a través de la segunda (p. 15, traducción castellana).

Los diez ensayos abarcan una gama representativa de los temas centrales para los primeros románticos alemanes, como la *Bildung*, el papel del arte, filosofía de la naturaleza, la religión y la política, entre otros. Al desarrollar algunos de los temas del libro *Struggle*, Beiser también analiza la relación entre la *Frühromantik* y la tradición platónica.

Mientras que en *Struggle* Beiser estaba preocupado por despejar los cielos de las sombras de Hegel, aquí le preocupa corregir algunos de los excesos interpretativos que atribuye a la apropiación posmoderna del primer Romanticismo alemán. Como señala, "especialmente las obras de Paul De Man, Manfred Frank, Isaiah Berlin, Ernst Behler, Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy". Si bien Beiser admite que "ha aprendido mucho de estos académicos", todavía cree que

> sus interpretaciones sobre la *Frühromantik* son unilaterales y anacrónicas. En estos estudios se entiende, esencialmente, el período de la *Frühromantik* como una anticipación del posmodernismo e imponen preocupaciones contemporáneas sobre él. A pesar de todas sus afinidades con el posmodernismo, la *Frühromantik* sigue siendo un fenómeno histórico único, todavía en gran parte del siglo XVIII (p. 16).[15]

Esta es una afirmación curiosa por muchas razones. Primero, colocar a Manfred Frank en este grupo es, creo, injustificado. Beiser es consciente de la naturaleza controvertida de su reclamo, señalando: "Por el camino que va desde las orillas del Neckar hasta el lago Onondaga puedo oír un grito de protesta de Manfred Frank por haber sido colocado entre tal compañía" (p. 266, n.º 8). Nadie ha cuestionado aspectos de la filosofía posmodernista con más pasión, cultura e inteligencia que Frank. Beiser elogia a Frank por haber cuestionado aspectos de la filosofía posmoderna con gran "pasión, cultura e inteligencia", pero afirma que

> el sello de sus interpretaciones de Novalis, Hölderlin y Schelling ha sido su incansable insistencia en que estos pensadores afirman la tesis de que el fundamento de la racionalidad presupone algo que trasciende la

[15] Las declaraciones de este tenor pueden ser lo que lleva a la acusación de Bowie de que Beiser es culpable de un "historicismo exacerbado" que encarcela a los románticos (Bowie, "German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism and Pragmatism", 364, n.º 14). No estoy de acuerdo con la acusación: si bien Beiser se preocupa por analizar los argumentos del pasado en sus "contextos de emergencia", no "restringe rígidamente" esos argumentos a esos contextos. Beiser simplemente enfatiza que nuestro marco interpretativo no debe imponerse al movimiento desde un grupo de preocupaciones que no tienen nada que ver con la aparición de los problemas filosóficos del período romántico temprano; esto no necesariamente clausura el período en el pasado.

teseopress.com

> racionalidad. Tal tesis es completamente contraria a la tradición platónica a la que pertenecen los primeros románticos (p. 267, n.º 8).

Beiser asume que Frank es culpable de leer a los primeros románticos alemanes como pensadores antiilustrados, es decir, en contra de la razón. Sin embargo, no hay evidencia de esto en el trabajo de Frank. Frank (en compañía de pensadores como Bowie, Horstmann, Larmore y Zöller) enfatiza la importancia de la visión alcanzada por ciertos pensadores poskantianos (una visión que Kant mismo alcanzó) de que el fundamento del Ser nunca puede ser completamente transparente para nosotros, pero eso no necesita aterrizar en el ámbito de lo ininteligible o abrazar una tesis de indeterminación con respecto a la verdad. La opacidad epistemológica no necesariamente nos lleva por un camino de irracionalidad (y la posmodernidad, por supuesto, tampoco necesita llevarnos allí).

Los primeros románticos alemanes, conscientes de que nunca podremos tener la última palabra, vuelven la incertidumbre perenne de nuestras afirmaciones de verdad un resultado de nuestra incapacidad para partir desde fundamentos absolutos, con una visión clara de nuestros principios epistemológicos. Sin embargo, al enfatizar este punto, Frank no se está moviendo hacia el reino irracional, a menos que uno lea cualquier giro hacia el arte como un giro hacia lo irracional, pero esa afirmación es fácil de refutar. Y el propio Beiser hace todo lo posible por demostrar que, "si los románticos dieron un lugar privilegiado a la estética, dándole superioridad a la filosofía como guía de la verdad, eso fue solo por razones epistemológicas y metafísicas" (p. 17). La línea entre el coraje y la imprudencia es buena y, ciertamente, Beiser es un erudito valiente, por lo que podemos perdonarle algunas caracterizaciones erróneas, si, de hecho, eso es lo que son. Y de nuevo, una discusión sobre la relación entre los primeros románticos alemanes y los posmodernos, un tema tocado por varios

autores de la literatura reciente, bien vale la pena emprender, ya que una consecuencia del descuido tradicional sobre el primer Romanticismo alemán ha sido un fracaso por parte de muchos pensadores para apreciar sus contribuciones a una crítica sólida de la modernidad, una crítica que no fue posmoderna en sí misma, pero que tiene, como Beiser indica (no Frank, que está más preocupado por señalar las afinidades entre el primer Romanticismo alemán y la filosofía analítica), afinidades con el posmodernismo (por ejemplo, su antifundacionalismo, su escepticismo con respecto a estándares universales de crítica y puntos de vista políticos progresistas).

Filosofía y poesía

Uno de los primeros pensadores en apreciar el potencial crítico encontrado en el trabajo de los primeros románticos alemanes fue Walter Benjamin. Su disertación, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), se centró en una figura romántica particular, Friedrich Schlegel, y un aspecto particular de la crítica, la crítica de las obras de arte. Benjamin fue un pionero de los estudios sobre la *Frühromantik*, y cuando los primeros románticos alemanes cayeron en el olvido en el mundo anglófono, su gran contribución a la erudición romántica no fue del todo apreciada. Una colección reciente, *Walter Benjamin and Romanticism*, editada por Beatrice Hanssen y Andrew Benjamin (Continuum, 2002), ayuda a corregir la lamentable negligencia de la conexión romántica de Benjamin.[16]

[16] Otra colección reciente publicada con Continuum conecta el primer Romanticismo alemán con la cuestión de la modernidad, pero a través de Schelling: *The New Schelling*, Judith Norman y Alistair Welchman, eds. (Nueva York: Continuum, 2004). Esta colección de ensayos reúne a un grupo internacional de académicos e incluye ensayos de Manfred Frank, Jürgen Habermas, Odo Marquard, Michael Vater y Slavoj Žižek, entre otros.

La introducción a este volumen sitúa tanto a los primeros románticos alemanes como a Benjamin en la cuestión de su relación con la modernidad. Las contribuciones son excelentes, arrojan luz sobre aspectos importantes acerca de ellos. La colección está dividida en dos partes. La primera parte, *Walter Benjamin and the Early Romantic*s, tiene un fuerte enfoque filosófico, con ensayos de Lacoue-Labarthe, Winfried Menninghaus, Rodolphe Gasché, Anthony Phelan, Bettine Menke, Josh Cohen, Andrew Benjamin y Fred Rush. Gasché ofrece un excelente relato de cómo Benjamin se apropió de la idea de Absoluto y la transformó de un Absoluto romántico y sobrio que ha perdido su trascendencia a uno que resiste este movimiento para abandonar la trascendencia. El ensayo de Anthony Phelan, "Fortgang y Zusammenhang: Walter Benjamin and the Romantic Novel", establece una conexión poco común entre los fragmentos de Schlegel y las mónadas de Leibniz. Las contribuciones de la segunda parte, *Beyond Early Romanticism: Benjamin, Hölderlin, Goethe* (con contribuciones de Beatrice Hanssen, David Ferris y Sigfrid Weigel), exploran el concepto de "crítica" a medida que se desarrolla en el ámbito poético. Varios de los ensayos en esta colección nos llevan a una de las fuentes más importantes de la línea literaria de los estudios de la *Frühromantik*, a saber, la obra de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy *L'absolu littéraire: Théorie de la literature du romantisme allemande* (1978) (en traducción inglesa como *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, traducido por Philip Barnard y Cheryl Lester, SUNY Press, 1988).

La importancia de *L'absolu littéraire* para llamar la atención sobre las contribuciones del Romanticismo alemán temprano no puede exagerarse.[17] En *This New Yet*

[17] El trabajo reciente que pertenece a la línea interpretativa abierta por Lacoue-Labarthe y Nancy incluye: Alice Kuzniar, *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin* (Atenas: University of Georgia Press, 1987); Azade Seyhan, *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism* (Berkeley: University of California Press, 1992); Martha Helfer,

teseopress.com

Unapproachable America: Lectures after Emerson and Wittgenstein,[18] Stanley Cavell, quien, como vimos, en 1973 instó a Henrich a compartir sus pensamientos sobre el idealismo alemán con los estudiantes en los Estados Unidos, atribuye su despertar en la *Frühromantik* a la traducción e interpretación ofrecida de los fragmentos de *Athenäum* por Lacoue-Labarthe y Nancy en *L'absolu littéraire*. El llamado de Schlegel a una nueva relación entre filosofía y literatura, un llamado que continúa creando un cierto nivel de inquietud entre los filósofos, ocupa un lugar destacado en el enfoque literario de Lacoue-Labarthe y Nancy, y un filósofo innovador como Cavell no pospuso dicho llamado. Lamentablemente, nuestro clima filosófico apenas ofrece un ambiente acogedor para que tal llamado pueda echar raíces. En el mejor de los casos, tal llamada se tolera en el sentido más débil del término; un límite fluido entre filosofía y literatura se "soporta", pero no se aprecia genuinamente.

Richard Eldridge es uno de los pocos filósofos que parece cómodo navegando entre las aguas de la filosofía y la literatura.[19] Su colección reciente, *The Persistence of Romanticism: Essays in Philosophy and Literature* (Cambridge University Press, 2001) es una colección representativa de los pensamientos de Eldridge sobre el Romanticismo, la filosofía y la literatura.[20] La discusión de Eldridge sobre la

---

The Retreat of Representation: The Concept of Darstellung in German Critical Discourse (Albany: SUNY Press, 1996), y la colección de Helfer, *Rereading Romanticism* (Rodopi, 2000).

18 Stanley Cavell, *This New Yet Unapproachable America: after Emerson and Wittgenstein* (Albuquerque: Living Batch Press, 1989).

19 Ver, por ejemplo, Richard Eldridge, ed., *Beyond Representation: Philosophy and Poetic Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), and *Leading a Human Life: Wittgenstein, Intentionality, and Romanticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

20 Ver también Nicholas Saul, ed., *Philosophy and German Literature, 1700–* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), and Dennis Mahooney, ed., *The Literature of German Romanticism* (New York: Camden House, 2004). Ambas colecciones van detrás del período de la *Frühromantik* y pone un fuerte foco en lo literario antes que en la dimensión filosófica del movimiento romántico.

teseopress.com

acusación subjetivista contra el Romanticismo es única, en la medida en que se siente igualmente cómodo tanto discutiendo la acusación de Hegel de que la poesía romántica era "demasiado subjetiva", como haciendo referencia al trabajo de T. S. Eliot e Irving Babbit y también críticos marxistas del Romanticismo.[21]

Lo impresionante de la obra de Eldridge es que es capaz de custodiar el importante legado literario del Romanticismo sin dejar de proporcionar un análisis agudo de los compromisos filosóficos centrales que formaron la filosofía del primer Romanticismo alemán, por ejemplo, el antifundacionalismo y la medialidad (es decir, la opinión de que, dado que no podemos comenzar con ciertos principios absolutamente ciertos, debemos comenzar "en el medio", es decir, en medio del cambio y el flujo). Los románticos estaban llevando a cabo un proyecto cultural cuya persistencia lo hace parte de nuestro tiempo. El interés de Eldridge, muy en consonancia con el de Lacoue-Labarthe y Nancy, es explorar el Romanticismo porque "nosotros todavía pertenecemos a la época en que se abrió".

Eldridge está interesado en el legado kantiano, pero el Kant al que recurre no es simplemente el Kant de la primera crítica, sino el Kant interesado en la libertad de los seres humanos y la naturaleza evasiva de esos seres morales. Una forma de definir el primer Romanticismo alemán es en términos de una negativa a resolver los enigmas de la existencia humana mediante una especie de *Aufhebung* hegeliano de los enigmas en un movimiento hacia algún principio que eliminaría la incertidumbre y proporcionaría

---

21 Eldridge refiere a obras tales como: Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation* (Chicago: University of Chicago Press, 1983); Irving Babbitt, *The New Laokoön* (Boston: Houghton Mifflin, 1910); T. S. Elliot, "Tradition and the Individual Talent," *The Egoist* (1919), reprinted in M. H. Abrams *et al*., eds., *The Norton Anthology of English Literature* (New York: W. W. Norton, 1974), 2: 2198–2205; Larmore, *Romantic Legacy*.

teseopress.com

un fundamento para la filosofía, el conocimiento y la vida humana. Eldridge articula la persistencia del Romanticismo precisamente en términos existencialistas:

> El Romanticismo en su persistencia recibe el problema de llevar una vida de libertad como un ideal problemático permanente: irreprochable, pero de ninguna manera fácil o claramente realizable. En el siglo XX, como el modernismo, el Romanticismo toma la forma de un esfuerzo por encontrar no tanto una *solución* social totalmente compartida para el problema de la libertad, sino una *voz* para tener, al menos en parte, reconociblemente, un poder para abordar ese problema, si no para resolverlo (p. 20).

Esta idea ayuda a corregir la opinión de que el énfasis romántico en el devenir, en las respuestas provisionales, en resumen, su antifundacionalismo y la humildad que lo acompaña con respecto a la capacidad de proporcionar soluciones definitivas a los problemas, fue una especie de evasión filosófica, ya que, como señala Eldridge, abordar un problema, especialmente un problema como el de llevar una vida de libertad, puede ser todo lo que podemos hacer, ya que ¿cómo sería una solución al problema de llevar una vida de libertad?

Ciencia, filosofía y poesía

La aceptación romántica de la naturaleza provisional de nuestro conocimiento, así como su giro estético a la luz de las conclusiones sobre las limitaciones epistemológicas humanas, dio a los primeros románticos alemanes suficientes problemas entre los filósofos convencionales. Durante un período, los convirtió, efectivamente, en marginados filosóficos. Si los filósofos tardaron en darse cuenta de que los primeros románticos alemanes eran en realidad filósofos, y si el adjetivo "romántico" aún invoca corazones

sensibles del tipo de San Valentín, mucho más que algo relacionado con el trabajo del cardiólogo, no es una gran sorpresa para las contribuciones románticas entender que la ciencia ha tardado en ganar apreciación.[22] Se necesita cierta sensibilidad romántica para apreciar plenamente las sobrias contribuciones científicas de los primeros románticos alemanes y de la *Naturphilosophie* en general, las cuales combinaron la experimentación con la especulación y la naturaleza con el arte, en esa unión de enfoques por la que Schlegel empujaba, y esa unión con la que los académicos han tenido dificultades para llegar a un acuerdo.

En *Contagion: Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism* (Indiana University Press, 1998), David Krell, considera de manera vibrante la historia de la relación que los primeros románticos alemanes y los idealistas alemanes tenían con el estudio de la naturaleza:

> Se dice que los idealistas y románticos alemanes eran gente soñadora cuyos corazones se alzaron cuando vieron un arco iris en el cielo. Así fueron ellos. Sin embargo, en su propia estimación, el salto siempre fue tanto el resultado de una alteración nerviosa en el músculo cardíaco como de la euforia. Para los llamados románticos e idealistas en Alemania a fines del siglo XVIII, todas las fuerzas de la naturaleza eran fuerzas extremas (p. 1).

---

22 Hay intentos cada vez más crecientes por corregir esto; ver, por ejemplo: Frederick Armine, F. J. Zucker, and H. Wheeler, eds. *Goethe and the Sciences: A Reappraisal* (Boston/Dordrecht: Reidel, 1987); A. Cunningham and N. Jardine, eds., *Romanticism and the Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); S. Poggi and M. Bossi, eds. *Romanticism in Science* (New York: Kluwer, 1994); D. Seamon and A. Zajonc, eds. *Goethe's Way of Science. A Phenomenology of Nature* (Albany: SUNY Press, 1998); Dennis Sepper, *Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

teseopress.com

Krell continúa argumentando que "los románticos eran menos románticos" de lo que los prejuicios generalizados sobre la exaltación del corazón nos harían creer posteriormente.

El estudio de Krell sobre Novalis, Schelling y el trabajo de Hegel sobre ese "dilema metafísico primario", la relación de la mente con la materia, revela otro aspecto de la relevancia de estos pensadores para el clima filosófico de hoy, ya que, a pesar de que la ciencia progresa, no deja atrás las agudas ideas filosóficas del pasado, y el estudio de Krell revela que todavía tenemos mucho que aprender de las ideas de Novalis, Schelling y Hegel con respecto al poder de la naturaleza y su misterio. Como Krell argumenta, persuasivamente, los avances tecnológicos realizados en los campos especializados de la ciencia no han vuelto obsoletas las contribuciones filosóficas de estos tres pensadores.

El volumen también contribuye a la importante tarea de hacer espacio a los primeros románticos alemanes, ya que, en la consideración de Krell, vemos que las contribuciones de Novalis y Schelling no palidecen en comparación con las de Hegel; de hecho, su estudio nos enseña a leer a Hegel "junto con sus contemporáneos, demasiado subestimados, de una nueva forma" (p. 164).[23]

Una reciente lectura feminista de *Naturphilosophie* abre una línea original de preguntas relacionadas con el género. *The Vegetative Soul: From Philosophy of Nature to Subjetivity in the Feminine* (SUNY, 2002), de Elaine Miller, es una contribución que sitúa la crítica posmoderna de la subjetividad en

---

23 Una nueva lectura de la obra de Schlegel es provista por *The Laboratory of Poetry: Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002) de Michel Chaouli. Chaouli se centra en la obra de Friedrich Schlegel, analizando la conexión entre el lenguaje y los conceptos de Schlegel y el trabajo hecho en química en ese momento, brindando una lectura audaz y nueva del trabajo de Schlegel. Y en *The Conspiracy of Life: Meditations on Schelling and his Time* (Albany, NY: SUNY, 2003), Jason Wirth ha proporcionado una lectura del trabajo de Schelling que lo trae en junto a la compañía contemporánea de pensadores como Heidegger, Derrida, Irigaray, Foucault y Deleuze.

teseopress.com

el concepto de "naturaleza" desarrollado por los idealistas alemanes y los primeros románticos. El estudio de la naturaleza, típicamente feminizada, más notoriamente reflejado en el trabajo de Goethe (quien presentó lo eterno femenino y lo eterno como ideales de belleza), presenta al lector un cuidadoso y abundante material para las discusiones sobre temas de género. Miller es una lectora cuidadosa de la tradición, quien hace una contribución original al problema de la formación de sujetos femeninos mediante la convincente conexión que establece entre el pensamiento feminista francés y el análisis de la naturaleza (como se lee en Goethe, Hölderlin, Hegel y Nietzsche).

Ambos títulos discutidos hasta ahora ofrecen lecturas innovadoras de la relación del primer Romanticismo alemán con los desarrollos en la ciencia, de estudiosos que se apartan de las tradiciones dentro de la filosofía misma (especialmente la posmodernidad). Muchos de los pensadores que trabajan sobre los primeros románticos han acudido a estos pensadores ya sea por medio de los idealistas alemanes, porque se dan cuenta de que Hegel no es el punto de orientación para todo el período poskantiano, o por medio de los posmodernos, quienes sí comparten algunas de las mismas preocupaciones con respecto a la comprensión y los límites de la filosofía articulados por los primeros románticos. Dado el conjunto de preocupaciones y estilos filosóficos compartidos, los caminos del idealismo alemán al primer Romanticismo alemán o de la posmodernidad al Romanticismo alemán no nos sorprenden. No obstante, el camino hacia el primer Romanticismo alemán tomado por Robert Richards es, a primera vista, algo más desconcertante.

Robert Richards, director de Fishbein Center for the History of Science en University of Chicago, es conocido por su trabajo sobre Charles Darwin y cuestiones

relacionadas con la historia y la filosofía de la ciencia.[24] Este perfil de investigación está en desacuerdo con el de los otros contribuyentes al reciente renacimiento de la *Frühromantik*. Él no es un posmodernista que descubre las raíces de su tradición, ni el estudiante tradicional del idealismo alemán que, recientemente, descubrió en los primeros románticos alemanes una bienvenida sustitución de los pesados constructores de sistemas que dominaron la escena poskantiana del siglo XVIII: ¿qué camino ha llevado a Richards desde la teoría evolutiva a los primeros románticos alemanes? Nada menos que el problema de la vida y la figura de Charles Darwin.

The Romantic Conception of Life (University of Chicago Press, 2002) es una contribución importante al campo, la cual será de interés no solo para historiadores de la filosofía y filósofos, sino también para científicos e historiadores de la ciencia. Si bien Richards comienza con un tratamiento detallado de la *Frühromantik*, que incluye no solo una discusión de literatura y filosofía, sino también de las innovaciones de la ciencia, su estudio va mucho más allá del contexto alemán a principios del siglo XVIII. El lector cuenta con una narrativa apasionante que nos lleva hasta las concepciones de Darwin sobre la naturaleza y la evolución, las cuales, como Richards argumenta convincentemente, fueron modeladas por el pensamiento romántico. Los científicos e historiadores de la ciencia probablemente no reaccionarán bien a la noticia de que Darwin era realmente un romántico (y menos aún que el jardinero inglés era un romántico alemán). Sin embargo, Richards defiende valientemente a un Darwin romántico y, por lo tanto, defiende el romanticismo de la acusación de que era irrelevante para la ciencia:

---

24 Ver, por ejemplo, Robert Richards, *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), y *The Meaning of Evolution: The Morphological Construction and Ideological Reconstruction of Darwin's Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

teseopress.com

> En la mayoría de los casos, cualquier cosa llamada ciencia romántica se ha considerado, en el mejor de los casos, una expresión menor del pensamiento del siglo XIX, en realidad nada más que un rincón. Mi conclusión general es bastante diferente. Sobre la base de la historia relatada en la parte principal de este volumen, me he convencido de que las corrientes centrales de la biología del siglo XIX tuvieron su origen en el movimiento romántico (p. xix).

En las cuatro partes de su estudio, Richards hace un trabajo magistral en redimir las dimensiones científicas del pensamiento romántico, y su narración entrelaza con éxito una historia decisiva del camino desde el Romanticismo hasta Darwin. Este autor cumple su promesa de "mostrar cómo los conceptos de sí mismo, junto con las consideraciones estéticas y morales –todas atenuadas por las relaciones personales– dieron forma complementaria a las representaciones biológicas de la naturaleza" (p. xviii). El estudio es un modelo de erudición sobre el Romanticismo, que en sí es de espíritu romántico, siguiendo la apelación de Schlegel de unir la poesía, la filosofía y la ciencia con el arte.

Richards utiliza dos aspectos relacionados de la vida para guiar su estudio:

1. la vida como un concepto biográfico, por lo tanto, incluye muchos detalles con respecto a las vidas de los pensadores discutidos en el estudio, y
2. la vida como filosofía, poética y significante científico.

Si alguien todavía tiene dudas sobre si los románticos eran pensadores antiilustrados antes de leer este libro, no habrá lugar para tales dudas después de su lectura. Una virtud de este trabajo es que suprime el mito de que los románticos abrazan el misterio, el encantamiento y todos los rincones oscuros del universo, porque Richards muestra claramente que los románticos se dedicaron a levantar el velo de la naturaleza para descubrir verdades sobre el universo que los rodea.

La opacidad epistemológica que adoptan los primeros románticos alemanes no equivale a ningún tipo de postura anticientífica, como han tendido a creer ciertos lectores del movimiento. Richards es capaz de demostrar que el giro estético llevado a cabo por los románticos lleva a lo que él llama "una transformación poética" de la filosofía y la ciencia, no llevada a cabo para ocultar la naturaleza detrás de una cortina de oscuridad, sino, por el contrario, para revelar características de la naturaleza que no habían sido contempladas antes. Una ramificación de la transformación poética romántica de la filosofía y la ciencia fue un cambio del concepto de "mecanismo" al de "lo orgánico", que, como Richards explica cuidadosamente, se convirtió en el mayor principio para interpretar la naturaleza. Donde muchos han visto una antítesis, Richards enfatiza la relación mutuamente mejorada entre los modos artísticos y científicos de interpretación de la naturaleza.

La segunda parte es un tratamiento de las formulaciones filosóficas y científicas de la naturaleza de la vida, especialmente en las obras de Kant, Herder, Blumenbach, Kielmeyer y Humboldt. Estas formulaciones se fusionaron y fueron transformadas por escritores como Schelling y Reil. Durante este período, las categorías básicas de investigación cambiaron de mecanismo a organicismo, un cambio que tendría un gran impacto en la biología a través de la teoría de la evolución. En la tercera parte, Richards recurre a Goethe, a quien presenta como un romántico y que es el protagonista principal en su línea histórica desde los primeros románticos alemanes hasta Darwin. Aquí receptamos, con gran detalle, las opiniones de Goethe sobre los arquetipos, su impresionante trabajo sobre *Urpflanze* y su impacto en pensadores como Ernst Haeckel y Darwin. Richards concluye el estudio con un epílogo, una consideración del impacto del Romanticismo alemán en la biología de Darwin, y promete al lector un análisis más exhaustivo de sus consecuencias para la ciencia de finales del siglo XIX

en un volumen posterior (titulado tentativamente como *The Tragic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought in Germany*).

Del mismo modo que el camino de Richards hacia los primeros románticos alemanes no es el más transitado, los personajes de su historia no son los miembros regulares del repertorio que se encuentran en los otros estudios de la época. Considere la siguiente explicación de la importancia del método histórico de los románticos en el desarrollo de la ciencia:

> La creación a-poética es como un ser orgánico: para comprender científicamente a tal criatura, uno debe seguir la evolución del concepto a medida que se desarrolla y se realiza en sus partes. Los escritores y científicos románticos canonizarán este método histórico: desde Schelling y Goethe hasta Haeckel, el desarrollo se convierte en la forma privilegiada de entender la literatura, la ciencia y, en el caso de la biología, también los objetos de la ciencia (p. 109).

Un pensador que constantemente queda fuera de los tratamientos del período entre Kant y Hegel es Alexander von Humboldt, un científico/explorador que, en muchos sentidos, ejemplificó la pretensión de Schlegel de unir el arte y la ciencia. Si bien Richards habla sobre Humboldt, no es un personaje central en la historia de Richards. No obstante, la historia que cuenta Richards, tejiendo los hilos de filosofía, arte y ciencia que formaron el tapiz del movimiento, proporciona un contexto altamente cultivado en el que se pueden colocar las contribuciones de Humboldt al período poskantiano. Richards expresa la idea así: "La definición de lo romántico… recapitula el tema dominante de la literatura y la ciencia románticas: la expresión de una profunda unidad y perfección a través de la danza de la vida multifacética" (p. 112). La línea de la *Naturphilosophie* es una que seguramente crecerá a raíz del trabajo

de Richards, ya que ha abierto un nuevo conjunto de preguntas con las que podemos interrogar el período entre Kant y Hegel.

Conclusiones

Finalmente, podemos estar en condiciones de darnos cuenta de que las evocaciones para acercar tanto la filosofía a la poesía, como la ciencia al arte, lejos de ser convocatorias que amenazan la vida de la filosofía o amenazan la integridad de la investigación científica, en realidad pueden impulsar a ambos; por lo tanto, los románticos deben ser bienvenidos como partícipes en tales debates filosóficos contemporáneos. La literatura reciente sobre los primeros románticos alemanes ciertamente ayuda a defenderlos como socios de un diálogo en una amplia variedad de discusiones filosóficas. Su giro estético no debilitó su enfoque filosófico; en cualquier caso, el giro estético de los primeros románticos alemanes les permitió proporcionar nuevas soluciones a los problemas filosóficos clásicos e introducir nuevas preguntas. Como varias de las contribuciones recientes cierran la brecha analítico-continental, también confirman que la obstinada resistencia a la pretensión de Schlegel de cerrar la brecha entre filosofía, poesía y ciencia finalmente tal vez esté disminuyendo.[25]

25 Agradezco a la Alexander von Humboldt Foundation y al Departamento de Filosofía de la Universität Leipzig.

La retórica de la contradicción

Verónica Galfione

El surgimiento de la estética está íntimamente vinculado con el desarrollo de una concepción de la libertad. Se trata de una concepción que tiene su origen en Kant, o quizás incluso en Rousseau, y que identifica el ejercicio libre de la voluntad con el seguimiento de una ley que ha sido impuesta por la propia subjetividad. "Un hombre es libre, según esta idea, cuando no se somete a ninguna ley que haya sido dada por otros, sino tan solo a aquella que se ha dado (o se podría haber dado) a él mismo".[1] Esta manera de entender la libertad rompe con la tendencia de la temprana modernidad a contraponer ley y libertad. De acuerdo con esta antigua concepción, la ley se identificaba con el sometimiento, mientras que la libertad se presentaba como carente de ley. Desde mediados del siglo XVIII, en cambio, la libertad será definida de tal manera que ya no será posible pensarla con independencia de la ley. Para la concepción moderna de la autonomía, uno no es libre sino cuando sigue la ley que uno mismo se ha dado, mientras que una ley solo es válida cuando se presenta como un producto de la libertad. En este sentido, la idea moderna de la autonomía contiene "una nueva concepción de la normatividad y de la libertad".[2]

Si bien esta idea es conocida para todos nosotros, no resulta para nada sencillo explicar el modo en que se vincula la libertad con el concepto de "ley". El problema radica aquí en el hecho de que no podemos evitar caer en

1 Menke, Chr. "Die Idee der Selbstverwirklichung", en *Die kulturellen Werten Europas,* Hans Joas, (Ed.) Frankfurt, Fischer, 2006, p. 307.

2 Khurana, Th., "Paradoxien der Autonomie. Einleitung", en Khurana y Menke (ed.), *Paradoxien der Autonomie*, Berlín, August Verlag, 2011, p. 7.

contradicciones cuando intentamos dar cuenta del modo en que surge y se fundamenta a la vez una "ley de la libertad". Pues si esta ley es un "acto de obediencia de una ley no dada por uno mismo", entonces no es libre, pero si la institución de la ley se presenta como un acto de libre arbitrio, entonces asume un carácter arbitrario y ya no puede ser considerada como una ley: "Ambas son formas de heteronomía: la heteronomía externa de la ley dada o la heteronomía interna de las decisiones meramente arbitrarias".[3] Sin embargo, los problemas que afectan a la idea moderna de libertad no atañen tan solo a su fundamentación, sino también a la relación de sometimiento que se establece entre la ley y aquella instancia que debe atenerse a ella. Como pone en evidencia Adorno,

> en el concepto de autonomía se encuentra en verdad contenida una paradoja, una contradicción… es decir, que el juez y el acusado sean la misma persona; que la instancia que es libre e independiente es a la vez aquella en la que se corporiza la ley.[4]

Esta paradoja puede adquirir un sentido aún más dramático si advertimos, como hace Menke, que la relación de sometimiento con la cual nos enfrentamos aquí no tiene lugar entre dos instancias preexistentes. Se trata, más bien, de dos polos que se constituyen por medio de la relación misma, de tal manera que el ser humano en cuanto instancia soberana no existe sino en referencia a ese terreno irregular y amorfo que debe ser dominado por él, pero que solo se constituye en cuanto tal a través de acto de subjetivación. En este sentido, la concepción autónoma de la libertad no supone la mera represión de instintos dados. Ella

---

3 Menke, Chr. "Autonomie und Befreiung", en DZPhil, Akademie Verlag, 58 (2010) 5, p. 676.

4 Adorno, Th. *Kants „Kritik der reinen Vernunft"*, en *Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen, Band 4*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995, p. 87.

teseopress.com

presupone, más bien, la transformación de la sensibilidad en ese campo de movimientos anormales que luego debe ser regulado por el sujeto que surge en esta misma relación.[5]

Entender la subjetividad moderna en estos términos no supone atribuirle un significado exclusivamente negativo, puesto que la transformación de nuestras fuerzas en capacidades de las que podemos disponer prácticamente se encuentra vinculada con la ejercitación y disciplina de estas. Sin la posibilidad de seguir una regla, no habría ninguna posibilidad de una praxis exitosa. No obstante, estas capacidades solo pueden ser adquiridas en la medida en que el sujeto traza una línea en sí mismo entre lo que él es de manera intrínseca y sustancial y aquello que no pertenece verdaderamente a su esencia. Lo no subjetivo debe ser transformado en pura materia informe y excluido para que el ser humano pueda constituirse como un sujeto soberano. Este proceso no solo hunde a la subjetividad en contradicciones, sino que también trae consigo el sufrimiento del individuo. La diferenciación de lo no subjetivo en el sujeto atormenta a la subjetividad de una manera curiosa porque la segregación de sí mismo es la condición de su propia existencia.[6] En este sentido, se puede concluir con Foucault que el proceso de subjetivación es, a la vez, un proceso de normalización, cuya esencia radica en transformar al individuo en una instancia que debe trazar dentro de sí mismo, de manera constante y cada vez más profunda, una línea entre un yo soberano y un no yo cuyo carácter anómico crece en relación proporcional con las capacidades del yo.

Si uno analiza estas contradicciones del concepto moderno de "libertad", se vuelve evidente por qué la estética como disciplina y lo estético como problema surgen a mediados del siglo XIII. Como amenaza no completamente eliminable y como promesa que no puede ser cumplida,

---

5 Menke, Chr. "Die Idee der Selbstverwirklichung", *op. cit.*, pp. 327-328.

6 Butler, J. *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 16 ss.

teseopress.com

lo estético comenzará a presentarse como el único resto visible de aquello que debió ser excluido para que el individuo pudiese asumir una figura subjetiva, y la estética, en cuanto reflexión no substancial acerca de lo bello,[7] se hará cargo de la tarea de pensar la mediación entre el yo y esa masa de fuerzas indeterminadas que disemina el propio proceso de subjetivación. En este sentido, la estética se constituye como un suplemento de la subjetividad autónoma y tiende a fluctuar, por ello mismo, entre dos opciones contrapuestas. Pues la estética puede hacer lugar al juego libre de las facultades y socavar, de este modo, el trabajo de disciplina, o bien utilizar la liberación de la sensibilidad con respecto a las normas tradicionales a los fines de profundizar dicho trabajo. Por ello mismo, la reflexión estética se presenta, en la modernidad, como un campo de disputa. En su forma burguesa, la estética tenderá, como pone en evidencia Menke, a instrumentalizar la suspensión estética de las determinaciones ontológicas para cerrar el hiato entre el ser humano y el sujeto, que había dejado abierto el proceso de disciplina.[8] En su forma crítica, en cambio, la estética optará por profundizar esta distancia y descubrirá en el libre oscilar de las fuerzas un indicio de la contingencia de los fundamentos de todo posible orden establecido. Menke define estas perspectivas en función de los conceptos de "fuerza" y "facultad". En su genealogía de la estética moderna, la facultad es "aquella figura especial del

7 En este punto resulta central la figura de Descartes en cuanto este autor desvincula de manera definitiva lo bello de cualquier forma de representación de carácter objetivo y abre el camino así a la identificación moderna de lo bello con el reino de la apariencia. *Cf.* Menke, Chr. *Kraft*, Frankfurt, Suhrkamp, 2017, pp. 22 ss.

8 En este sentido, la estética abría la posibilidad de salvar una debilidad que resultaba constitutiva de las propias formas de gobierno disciplinario y que remitía al hecho de que la transformación del hombre en un sujeto "implica[ba] una objetivación indefinida de uno por sí mismo, indefinida en el sentido de que, al no ser adquirida nunca de una vez por todas, no t[enía] término en el tiempo…". Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidos, 1999, p. 273-274.

teseopress.com

poder que define al sujeto en tanto participante de prácticas normativas y sociales", mientras que "la fuerza, en cambio" refiere a "la capacidad de desempeño que se despliega como juego". En este contexto, las primeras perspectivas –que uno podría identificar como estéticas de lo bello– insisten en la espontaneidad de la concordancia entre las fuerzas. Las otras, en cambio, que se acercan más a lo sublime, remiten al hecho de que la concondancia solo puede tener lugar por medio de la violencia externa. Pues el juego libre de las fuerzas es un tipo de realización sin regla y sin medida, "que produce algo como expresión de dichas fuerzas y en el mismo momento lo disuelve".[9]

Por medio de esta distinción, Menke procura desarrollar una concepción más amplia de la subjetividad moderna que evite los problemas que se encuentran asociados a la noción kantiana de autonomía. En este contexto, resulta evidente que Menke no entiende las fuerzas como algo que puede estar dado antes del proceso de subjetivación, de tal manera que fuera posible fundar a partir de ellas alguna forma de *Prima Philosophia*. Sin embargo, en la medida en que Menke toma como punto de referencia el concepto herderiano de "fuerza", la historicidad de su planteo tiende por momentos a desdibujarse, y la libertad estética, a presentarse como una instancia ajena a toda forma de contradicción. Desde mi punto de vista, este peligro se puede evitar si uno se concentra en Friedrich Schlegel. A continuación, quiero mostrar en cuatro pasos de qué manera la reconstrucción de la concepción moderna de la subjetividad, que realiza Menke, se podría ampliar y reafirmar por medio de la referencia al pensamiento de Schlegel. En primer lugar, voy a hacer alusión a la crítica de Schlegel a la concepción ontológica de la naturaleza como fuerza que propone Herder. Luego intentaré aclarar los motivos por los cuales tampoco el programa de Fichte de reintegrar en la conciencia el excedente del yo, al que hacía referencia el

9 Menke, Chr. *Kraft*, *op. cit*., s. 9.

teseopress.com

concepto herderiano de "fuerza", podía resultar adecuado para Schlegel. En tercer lugar, analizaré la concepción de la libertad que funda Schlegel sobre la diferenciación entre lo clásico y la progresión. Y, en último lugar, introduciré algunas reflexiones sobre la actualidad del concepto de "subjetividad" que propone Schlegel, en un contexto en el cual el carácter autorreflexivo de la subjetividad estética corre el riesgo de ser estilizado bajo la figura de una permanente autoformación.

Herder y la concepción ontológica de la fuerza

La interpretación herderiana del concepto de "fuerza" tiene su origen tanto en la noción spinozista de sustancia, como en los aportes vitalistas de las nuevas ciencias de la vida. El dios de Spinoza, que vinculaba en la diferencia lo uno y el todo, le ofrece a Herder un modelo para pensar la acción de un principio que puede unificar una multiplicidad de principios particulares. Las ciencias de la vida, en cambio, le permitirían dinamizar la sustancia espinozista, la cual, por intermedio de Jacobi y de Lessing, había sido interpretada, hasta el momento, en términos estáticos, y vinculada con las perspectivas biológicas de la preformación.[10]

[10] En sus cartas sobre Spinoza, Jacobi había identificado el espinocismo de Lessing con planteos similares a los difundidos en el ámbito científico por Charles Bonnet y había presentado la temida teoría como el correlato filosófico del preformismo biológico. Desde la perspectiva de Jacobi, que será duramente criticada por Herder en *Gott*, la filosofía de Spinoza, al igual que el preformismo, concebía la naturaleza como un gran mecanismo y negaba la posibilidad de todo cambio de carácter irreversible. "Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn". *Jacobis Spinoza-Büchlein nebst Replik und Duplik*. Ed. Fritz Mauthner. München: Georg Müller, 1912. Sobre el preformismo se puede consultar mis trabajos: "La intervención kantiana en el debate de las razas de finales del siglo XVIII". Sci. stud. 2014, vol. 12, n.º 1, pp.11-43, y "Historia natural y temporalización: consideraciones sobre la Historia natural de Buffon", en História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 20, n.º 3, pp. 813-829, 2013.

De la combinación de ambos aportes, surgía una curiosa imagen del universo, de acuerdo con la cual este se presentaría como la presentación material de un principio vitalista activo:

> Así se ve que el mundo entero es el cuerpo de este gran espíritu, todas las manifestaciones de la naturaleza son miembros de este cuerpo, como todos los caracteres y formas de pensar son rasgos de este espíritu y la totalidad probablemente se llame según el nombre de aquel majestuoso dios de Spinoza *todo, universo*.[11]

Por medio de esta nueva imagen de la naturaleza, Herder buscaba hacerle justicia a la autonomía relativa de las diferentes formas históricas y naturales. Pues, si la naturaleza era productiva, entonces ya no era necesario ni asumir la preformación de la naturaleza ni condenar las obras no clásicas como deformaciones de un ideal universal de belleza. Tanto en el plano biológico como en el plano artístico, las formaciones podían ser entendidas ahora como *derivaciones logradas* de un principio que, pese a su unidad, no podía realizarse sino por medio de la individualización. Al igual que en el caso de la descripción vitalista de los organismos, la naturaleza no era en el plano artístico ningún germen prefigurado que se desenvolviera en el tiempo.[12] Ella era más bien una fuerza activa que se revelaba en infinitas imágenes vivientes que contaban, a su vez, con la capacidad de organizar un conjunto de fuerzas subordinadas.

---

11 Herder, J. G. *Shakespeare*, en *Der junge Herder*. Tübingen, Niemeyer, 1955, p. 89.

12 En este punto, se debe tener en cuenta que las discusiones sobre el desarrollo de las entidades orgánicas – tanto en un sentido filogenético como ontogenénico– estaban profundamente vinculadas con los intentos de explicar el tipo peculiar de relación entre partes y todo que se daba tanto en las obras singulares como en la historia del arte. Al respecto se puede consultar mi trabajo "La promesa de lo bello: consideraciones acerca de la estética filosófica hacia finales del siglo XVIII", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía,* Vol. 31 Núm. 1 (2014), pp. 131-153.

teseopress.com

En este sentido, el objetivo de introducir a la poesía el concepto de "fuerza" era refutar la ilusión que nos "llevaba a querer vivir en otro tiempo, en otro pueblo y bajo otras estrellas".[13] Sin embargo, Herder no logró desarrollar, de esta forma, una visión más justa de la modernidad. Dicha visión lo condujo, más bien, a considerar la historia como mera contingencia y a valorar las obras irreflexivas de los "pueblos más jóvenes" por sobre la abstracción que era propia de la poesía moderna. Pues, si la naturaleza es concebida como un principio vital, entonces las mediaciones no pueden contribuir más que a debilitar su fuerza originaria. "Sabemos", sostiene Herder, "que cuanto más salvaje, es decir, más vivaz y libre, es un pueblo, tanto más salvaje, es decir, más vivaz, libre, sensible, líricamente deben ser sus canciones", más alejadas "de la forma de pensar, el lenguaje y la forma de escribir artificial, científica",[14] que es propia del arte moderno.

Esto –y no tanto su relativismo– es lo que Schlegel critica en Herder. Su comprensión de la naturaleza como una fuerza vitalista transforma la historia en "una cadena o una masa en la cual todas las partes se tocan entre sí, cuya unidad no satisface ni a la razón teórica, ni a la razón práctica"[15]; es decir, la interpretación herderiana de la naturaleza no se encontraba en condiciones de explicar ni la necesidad ni la espontaneidad de lo que sucede en el transcurso de la historia. En este sentido, Herder habría reafirmado la representación de la poesía moderna como mera degeneración de un modelo originario, antes de demostrar la necesidad

---

13 Herder, J. G. *Plastik*, en Werke in fünf Bänden, Band 3, Volksverlag Weimar, 1963, p. 103.

14 Herder, J. G. *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg, 1773, en Nicolai, Heinz (ed.) *Sturm und Drang*, München, 1971, tomo 1, p. 262.

15 Schlegel, Fr. "Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (1795-1796)", en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Band I*, Ernst Behler und Hans Eichner (ed.) Schöning, München, Paderborn, Wien, Zürich 1979, p. 629.

teseopress.com

de la diversidad histórica, y habría atado las diferentes formas históricas a la invariabilidad de una ley natural, en lugar de fundamentar la posibilidad de lo nuevo.[16]

Esta crítica a Herder evidencia en qué medida Schlegel había advertido ya en 1795 la imposibilidad de superar los límites de la configuración moderna de la subjetividad por medio de la referencia a un principio que se encontraba más allá de toda escisión y, en tal medida, más allá de la finitud y fuera del alcance de la reflexión. Para Schlegel, el intento de superar los límites históricos por medio de la referencia a una concepción vitalista de la naturaleza era equiparable a la afirmación de la repetición eterna de lo mismo.

Fichte y la integración de las fuerzas

La aversión de Schlegel frente a todo retroceso en el proceso de secularización explica probablemente su fuerte entusiasmo por la *Wissenschaftslehre* de Fichte. Pues el proyecto de Fichte se presentaba, en este sentido, como la contracara del de Herder. Fichte aspiraba a integrar en la conciencia lo que hasta ahora había valido como su límite, mientras que la intención de Herder era remitirse, por medio del concepto de "fuerza", a ese exceso que no podía ser agotado por la reflexión. Pero Schlegel descubrirá relativamente pronto que tampoco en Fichte era posible encontrar un pensamiento que tomará en serio la historia, pues su intento "de fundamentar el saber en una proposición suprema,

16 En los *Philosophischen Lehrjahren* se pueden encontrar diferentes referencias a Herder. También algunas a Spinoza que probablemente refieran al tipo de interpretación que había hecho Herder de su pensamiento: "La metacrítica de Herder es como una ensalada de arenque de ontología y gramática" (Schlegel, Fr. *Philosophische Lehrjahre 1796–1806* (PL), en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe tomo 18*, Schöning, München, Paderborn, Wien, Zürich 1963, p. 251). "En Spinoza la relación de las partes no es meramente abstracta sino también orgánica, pero no es progresiva". (PL s.50).

asegurada por medio de la evidencia inmediata",[17] solo tenía lugar por medio de una interrupción arbitraria de la reflexión. En este sentido, Schlegel afirma: "La filosofía de Leibniz y de Fichte podría ser llamada hipercriticismo (en cierto sentido también un hipocriticismo). Ninguna de ellas es lo suficientemente crítica".[18] Pues allí donde uno esperaba una nueva fundamentación, se encontraba simplemente un postulado. La filosofía de Fichte era "crítica" (*kritisiert*, en un sentido pasivo), decía Schlegel, pero no "criticadora" (*kritisierend*, en términos activos), porque ella no se encontraba en condiciones de reflexionar acerca de su propio modo de proceder.

Schlegel analizará las contradicciones que atraviesan la *Wissenschaftslehre* en dos niveles. Por una parte, hace alusión al hecho de que la autorreferencia de la actividad del Yo, que es necesaria para la fundamentación del sistema, vuelve impensable el surgimiento de cualquier tipo de diferencia dentro del yo, es decir, si uno supone la autorreferencia del yo, luego ya no se puede explicar cómo han surgido a partir de la unidad del yo ni los hechos singulares de la conciencia ni la propia conciencia empírica.[19] Desde esta perspectiva, el enfoque de Fichte era, pese su carácter trascendental, similar al tipo de interpretaciones de Spinoza que, en virtud de la mediación de Herder, circulaban en Alemania hacia finales del siglo XVIII. La postulación de un principio incondicionado tenía el efecto contrario al que buscaba

---

17 Henrich, D. *Der Grund im Bewußtsein*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, p. 832.

18 PL p. 47.

19 Sin embargo, sería posible pensar que Fichte, de alguna manera, hubiera aceptado esto. Al respecto señala: "El yo no es conciente nunca de esta acción y no podría serlo nunca. Su esencia consiste en la absoluta espontaneidad y tan pronto como se reflexiona sobre ella, la espontaneidad desaparece. El yo solo es libre en tanto actua. En tanto reflexiona acerca de esta acción, deja de ser libre y de ser acción y se convierte en un producto." Fichte, J. G. *Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre*. En Fichte, J. G. *Grundriss des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. I, 3, Ed. Lauth, R., Fuchs, E. y Gliwitzky, H. Stuttgart: Frommann, 1966, p. 176.

teseopress.com

Fichte. Este, decía Schlegel, "ha proyectado la forma de la autonomía (*Selbständigkeit*) sobre el puro yo, que no es nada y al cual no se le puede atribuir ninguna actividad".[20] Por esto mismo, se pregunta de manera completamente retórica: "¿No se podría seguir perfectamente del razonamiento de Fichte A = A que el no-yo se pone a sí mismo?".[21]

Pero, si un Yo tan indiferenciado coincidía finalmente con la nada, si el máximo acto de libertad era identificable con su pérdida absoluta, la referencia a lo no idéntico, al *Anstoß*, socavaba, por otro lado, la incondicionalidad del yo y de esta forma también su libertad. Como Schlegel advierte rápidamente, no se trataba de una contradicción que pudiese ser evitada para salvar la libertad del yo, pues esta contradicción ya se encontraba presente en la idea misma de una autoconstitución del yo. El yo, para relacionarse consigo mismo, debe diferenciarse de aquello que él no es y debe vincularse, en tal medida, con lo otro de sí. En consecuencia, no habría ningún acto libre que pudiera realizarse como autorreferencia, porque la identidad del yo solo se constituye por medio de la separación y diferenciación de un afuera. A este rol constitutivo del afuera hace alusión Schlegel, cuando afirma: "En la filosofía de Fichte se escurre algo más, que no es el yo ni viene del yo, pero tampoco es mero no-yo".[22] Es decir, el yo es el producto de una historia por medio de la cual no solo surge él mismo, sino también lo otro de sí, su opuesto. Por ello, la existencia del yo preexiste al surgimiento del no-yo como la existencia de este último a la del yo. El no-yo es la "nada que ha sido configurada".[23]

Esta nueva determinación de la subjetividad como una instancia que, por medio de su autoconstitución, crea asimismo sus propias condiciones de imposibilidad tiene como consecuencia una redefinición de la tarea, la

20 PL p. 417.
21 PL p. 510.
22 PL p. 25.
23 PL p. 264.

forma y el método de la filosofía. En la medida en que el surgimiento de la subjetividad no sucede sin resto, la filosofía no puede proceder de manera meramente progresiva ni puede sostener la pretensión de deducir un sistema cerrado y compacto. Por el contrario, la forma deductiva de la filosofía tradicional debe ser complementada por medio de una reflexión hacia atrás, que se oriente a pensar el no-yo que surge con la propia constitución del yo. En este sentido, la concepción fichteana de la forma de la filosofía era falsa, para Schlegel, en dos sentidos. En primer lugar, porque abrigaba la expectativa de deducir el sistema completo de la filosofía, sin notar que no tenía ningún punto de partida fijo.

> ¿Cómo podría haber juicios científicos, allí donde aún no hay ninguna ciencia? Ciertamente deberían oscilar todas las demás ciencias mientras que nos falte una filosofía positiva. Mientras tanto hay algo en ellas que ha quedado relativamente claro y es reconocido generalmente. En la filosofía no está nada decidido. Aquí falta todavía el fundamento y el suelo.[24]

Pero Fichte se equivocaba también porque creía que la reflexión podía desplegarse sin desvíos. "Fiche solo tolera el Witz", decía Schlegel, "disfruta de él, pero lo mira con desprecio. Tiene un poco de abstracción práctica pero no mucha. El modo de proceder de Fichte es demasiado lineal, no es absolutamente progresivo y cíclico".[25] Prosigue Schlegel: "Fichte marcha con paso espartano",[26] mientras que él mismo reflexiona de

---

24 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Band 8*, Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg (ed.), Schöning, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1975, pp. 30 ss.

25 PL p. 31.

26 PL p. 56.

manera recursiva para poder encontrar, por detrás de toda reflexión potenciada, "más abajo una plata más profunda".[27]

La intuición de Schlegel acerca de la opacidad que era inherente a la subjetividad se refleja en su convicción de que "es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema que no tenerlo". Llamativamente, Schlegel no rechaza la pretensión de tener un sistema. Para él, esto hubiese sido equivalente a un salto en la trascendencia, pues, como se sigue de una carta temprana a su hermano, en el sistema se encuentra contenido todo "lo que, en las obras, las acciones y las obras de arte, llamamos alma",[28] es decir, lo que llamamos "relación espiritual" y, por ende, "libre" y "autoconsciente". Pero, sin embargo, Schlegel tampoco está dispuesto a deducir la libertad de la mera posesión de un sistema. Para él, esto hubiese sido terrible, como la renuncia a cualquier forma de normalización, pues todo sistema produce su propio abismo y, por eso, luego lo debe reprimir. En tal sentido, la interrupción de la reflexión, que supone la formación de un sistema, debe ser interrumpida, a su vez, por medio de la suspensión del presunto acuerdo entre las fuerzas cognitivas que lo había hecho posible. Tratándose del libre desarrollo de nuestras fuerzas, "uno se debe decidir probablemente por combinar los dos",[29] es decir, por tener y no tener un sistema a la vez.

---

27 PL p. 414.

28 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Band 23.* Ernst Behler (ed.), Schöning, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1988, pp. 129-130.

29 Athenäum- Fragmente, en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Band 2,* Hans Eichner (ed.), Schöning, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967 p. 173.

teseopress.com

Clasicismo y progresión

Puesto que la posición de Schlegel posee un carácter aparentemente contradictorio, uno está justificado a preguntarse si su programa de vincular el caos y el sistema no conduce en última instancia a alguna forma de irracionalismo o, al menos, de eclecticismo. La tendencia de Schlegel a insistir en la contradicción, en lugar de tomar partido por uno u otro grupo, podría ser entendida como la consecuencia del recelo romántico frente a toda posible determinación, como lo entendió Hegel. Pero la curiosa actitud de Schlegel también podría ser interpretada como el resultado de una intuición más profunda acerca de la subjetividad moderna. En este caso, ella reflejaría el descubrimiento de Schlegel sobre la idea moderna de libertad, la cual no podría ser pensada sin sujeto, pero tampoco exclusivamente a partir de él. Pues desde la perspectiva del sujeto se puede pensar la libertad "como autonomía, como facultad legislativa y capaz de regirse por una legislación, como facultad de reglas y de conceptos", pero no como espontaneidad, "como facultad de lo nuevo y del comienzo, del quiebre o de la superación de lo dado, de lo que meramente es".[30] Y a la inversa. Si se parte de la no-forma de las fuerzas cognoscitivas del ser humano, se puede entender el surgimiento de lo inesperado, pero no es posible garantizar la libertad práctica.

En lo que sigue, me gustaría mostrar que el placer en las contradicciones que caracteriza al Schlegel romántico no se puede deducir de la referencia a un fundamento indeterminado fuera de la historia –lo mismo da si esta referencia a la indeterminación se considera positiva o negativamente–. Por el contrario, la insistencia de Schlegel en la contradicción se halla vinculada con el descubrimiento de las nuevas condiciones que imponía la forma de subjetividad moderna para pensar el concepto de "libertad". Esto se torna claro

30 Menke, Chr. "Die Lücke in der Natur", en *Merkur*, 68 Jahrgang, Dezember 2014, p. 1092.

cuando uno analiza la distinción schlegeliana entre clásico y progresión. Pues los polos de esta distinción, que aparece en la segunda parte de la primera época de los *Philosophischen Lehrjahre* (1796-1797), ya no se refieren a dos épocas de la historia, sino más bien a las dos pretensiones contrapuestas que son constitutivas de la subjetividad moderna y sobre cuya tensión se basa la libertad. Es de suponer que Schlegel ha desplazado ahora su antigua filosofía de la historia y ha introducido una concepción alegórica de esta que permite reflexionar acerca de las contradicciones de la subjetividad moderna, en vez de hacer posible la superación especulativa de dichas contradicciones.[31]

Sin embargo, esta reformulación no es completamente evidente porque Schlegel caracteriza el primer polo de la distinción de una manera similar a como había definido al período de la poesía antigua en *Sobre el estudio sobre la poesía griega*, es decir, en función del acuerdo entre el yo y el no-yo, o entre la naturaleza o el mundo. Lo clásico se define, por ende, por la exclusión de todo posible punto de fuga, por el reposo total sobre sí mismo. Por ello mismo, lo clásico posibilita la concordancia espontánea y libre entre

31 Aquí presupongo la aceptada distinción entre los textos que Schlegel escribe durante la época de "Über das Studium der griechischen Poesie" y los que escribe luego de 1797. Durante la primera época, Schlegel asume una posición cercana al clasicismo en la medida en que le atribuye a la objetividad griega un carácter ejemplar. A partir de 1797, sin embargo, Schlegel deja de lado esta posición y comienza a reconocer paulatinamente la especificidad del arte moderno. La preferencia de Schlegel por la objetividad del arte griego durante el primer período se refleja en sus repetidos intentos por superar la escisión de la modernidad. Un interesante caso es la distinción de la poesía moderna en tres épocas que introduce en el *Studium-Aufsatz*. Schlegel caracteriza aquí cada una de las épocas por medio de uno de los tres elementos de lo bello, de tal modo que, al final del desarrollo, se debería encontrar una imagen completa de lo bello. Esta reconstrucción, que le atribuye a la poesía italiana multiplicidad y encanto, a la francesa, corrección y unidad, y a la inglesa, totalidad y verdad, tiene una serie de problemas en relación con la coherencia y solo permite mostrar, finalmente, que el desarrollo de la historia de ninguna forma conduce a recuperar la objetividad. Schlegel, F. "Über das Studium der griechischen Poesie". *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Tomo 1. Ed. Behler, E. *et al.* Paderborn: Schöningh, 1979, pp. 220 ss.

teseopress.com

nuestras fuerzas cognitivas y confirma de esta forma "que el hombre concuerda en el mundo".[32] Pero, a diferencia del *Studium-Aufsatz*, Schlegel está aquí muy lejos de considerar el sentimiento tranquilizador que provoca la objetividad de lo clásico como el *summum* de la belleza. Él descubre allí, más bien, una limitación que debe ser superada, ya que la armonía clásica tiene como presupuesto una restricción del desarrollo de cada una de las fuerzas subjetivas. Como reconoce Schlegel de manera explícita, la limitación es una condición inevitable de nuestra libertad práctica. Pues, para que las fuerzas nos provean de conocimiento del mundo y hagan posible la acción en él, deben encontrarse en armonía recíproca, deben ser formadas, y la *Bildung*, afirma, "es en cierta medida restricción".[33]

Pero, en la medida en que el placer que experimentamos en la belleza hace posible nuestra adaptación a un mundo que impide el despliegue libre de nuestras fuerzas, su supuesta cerrazón en sí mismo –pese a todos sus logros– posee siempre un carácter ideológico. Por eso mismo sería falso entender la interpretación schlegeliana de la relación entre lo clásico, la antigüedad y la naturaleza como si lo clásico remitiera a una fase superada de la historia de la humanidad en la cual la naturaleza o el instinto hubieran guiado el proceso formativo del ser humano. Si las fuerzas humanas se desenvuelven bajo la forma natural del círculo, esto debe remitirse a la recaída en la naturaleza que trae consigo la formación, y no al hecho de que el hombre nunca haya salido de la naturaleza. Como va a decir luego Hegel en relación con la sociedad burguesa como reino animal del espíritu, la formación supone un momento de extrañamiento en la medida en que el producto de la acción del hombre tiende a independizarse de él y a detener el curso de la historia. Por eso afirma Schlegel que, en la medida en

32 Kant, I. Kants Werke, Akad.-Ausgabe, Bd. XVI, Berlin, Leipzig, 1924, Reflexion 1820, p. 127.
33 PL, p. 57.

teseopress.com

que uno admita "que ha habido o podría haber hombres y pueblos formados", la historia deberá aparecer bajo la forma del "sistema cíclico".

La progresión, en cambio, remite siempre más allá de sus límites porque la relación entre sus partes –forma y contenido, por ejemplo– es siempre defectuosa. En lugar de actuar conservadoramente, la progresión anticipa su propia superación en la medida en que hace explícito su propio carácter contingente. Y justamente sobre esto se asienta el derecho a la existencia de la progresión. Pues, mientras que lo clásico posibilita nuestra adaptación en el mundo, por medio de la progresión –del mismo modo que por medio de lo sublime en Kant– experimentamos que algo en nosotros se ubica más allá de lo dado. En este sentido, la progresión es utópica, porque hace explícito por medio del sentimiento de resistencia de nuestras fuerzas "que la mera existencia no tiene la última palabra".[34]

Pero, del mismo modo que el desenvolvimiento circular de lo clásico se sigue de la pretensión de una aplicación práctica de nuestras fuerzas cognoscitivas y, en tal medida, está mediado espiritualmente, tampoco se puede entender aquello que en la formación progresiva se presenta como artificial, como producto de la mera actividad humana. El momento de indeterminación que es constitutivo de la progresión, su esencial repugnancia contra todo límite, la vincula con una fase en la que el ser humano habría podido usar sus fuerzas de manera libre. Esta referencia de la progresión a la naturaleza resulta particularmente clara en la revalorización de la comedia griega que propone Schlegel.[35] Pues la comedia como arte posclásico es puesta allí en relación con las saturnales y con el carnaval. Del mismo modo en que en estas fiestas populares se permite que las fuerzas

---

34 Adorno, Theodor W., *Ästhetik* (1958/59) Suhrkamp, Frankfurt, 2009, p. 52.

35 Agradezco a Ulrich Breuer por haberme llamado la atención acerca del significado de la comedia en el contexto de la formación de la teoría schlegeliana de la subjetividad.

teseopress.com

del ser humano se desplieguen en toda su libertad, la libertad es representada en la comedia "por medio de una supresión de todos los límites".[36] La comedia sería una forma artística de una época que, por medio de la superación de todas las restricciones, ha entrado nuevamente en contacto con la naturaleza. Ella habría dejado tras de sí el imperativo de un equilibrio entre las fuerzas humanas y podría representar la libertad, por ello mismo, como una persona que, "en alegre goce de sí misma, actúa solo según su arbitrio y su humor, intencionalmente sin razón o contra toda razón […] mientras que la ley generosamente renuncia a su ley".[37]

Sin embargo, la aparición de la naturaleza en la comedia no puede confundirse con su revelación positiva, como era el caso en la perspectiva de Herder. La naturaleza no aparece en la comedia en su inmediatez, sino como límite de aquello que ha producido la cultura. Esto tiene para Schlegel un fundamento histórico, en la medida en que la comedia no es presentada como una forma artística preclásica, sino como el arte de una época posclásica en la cual la sensibilidad del público ha entrado en contradicción con su costado autónomo, es decir, en la cual las fuerzas humanas ya no aceptan más límites para su desarrollo e intentan superar, por ende, toda posible regla. La comedia se sigue de la experiencia de que la "pura alegría, sin ningún añadido de dolor, [ya] no alcanza" para tensionar el impulso del público "hasta lo más alto", que algo debe ser destruido para "alcanzar la energía, sin la cual toda representación dramática se presenta como no natural y carece de efecto".[38] En este sentido, la aparición de la naturaleza en la comedia es siempre negativa. Ella opera como fuerza destructiva, como ironía, *parakbase* o interrupción de aquello que se ha estabilizado, en lugar de aparecer como un todo en sí

36 Friedrich Schlegel, "Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie", en *Athenaeum-Fragmente und andere fruhromantische Schriften*, Stuttgart, Reclam, 2018, p. 9.
37 *Ibid.* pp. 9 ss.
38 *Ibid.*, p. 7.

teseopress.com

cerrado e inmediato. La naturaleza que se hace presente en la comedia es un otro de la cultura, pero que ha sido producido por la propia cultura.

Conclusiones

En su explicación del origen de la comedia, Schlegel hace referencia a la decadencia del público griego. Sin embargo, es posible pensar que esta figura funciona como prototipo de la subjetividad moderna. Pues, pese a todas sus pretensiones de autonomía y autoconducción, la vida cotidiana del hombre moderno se halla determinada por la experiencia de que sus fuerzas espirituales no están en condiciones de determinarse a partir de sí mismas. Las reflexiones de Schlegel acerca del movimiento oscilatorio de la comedia entre la negatividad del dolor, que debe proveer la energía dramática, y la positividad de la alegría, que debe garantizar la belleza, vuelven evidente en qué medida para él una subjetividad así escindida solo puede conservar su libertad en la medida en que lleva sus contradicciones hasta el límite.[39] En un mundo cerrado, la subjetividad moderna ya no puede respirar, incluso cuando esta cerrazón se presente como el presupuesto de un posible empleo de sus fuerzas. Pero ella tampoco puede volver a la naturaleza. Y esto no solo se debe a que una vuelta a la naturaleza solo podría tener lugar a costa de nuestra libertad, sino también a que el anhelo de una totalidad inmediata no es más que la contracara de nuestra subjetividad escindida.

[39] Schlegel rechaza todo intento por suavizar o intentar borrar las contradicciones. Es justamente esto lo que critica en Kant: "Kant es un hombre que oscila, vanidoso, sin tener la fuerza arrolladora y radical de Spinoza y Fichte" (PL p. 22).

Por eso el ideal de "una limitación", "que uno se autoimpone de manera libre",[40] solo se puede alcanzar por medio de la oscilación permanente entre la pretensión de organizar las propias fuerzas en vistas a un objetivo y la exigencia de superar todo posible momento de heteronomía. Si nos enfrentamos aquí con un ideal, que es posible asumir como fin último de la humanidad, o tan solo de la única forma posible de la que dispone la subjetividad moderna para no caer en algo aún peor, no queda siempre claro en Schlegel. Desde mi perspectiva, el pensamiento de Schlegel no se orienta a estilizar el movimiento de oscilación bajo la figura de una subjetividad descentrada que está orgullosa de poder relativizar cada una de sus perspectivas –como si esto contribuyera a alivianar el problema de la contradicción que resulta constitutiva del sujeto moderno–. Schlegel parece haber advertido que la oscilación de la subjetividad siempre corre el peligro de caer de uno u otro lado de la cuerda, para sacralizar los límites de la segunda naturaleza o sucumbir en "la nada más espantosa y en el desprecio del mundo y de uno mismo",[41] lo que, formulado en términos estéticos, coincidiría con la oscilación entre "el barbarismo discursivo", o la prosa, y el "embellecimiento poético".[42] Por otra parte, los puntos en los cuales la subjetividad va más allá de sus límites y experimenta algo más que su propio carácter contradictorio resultan tan limitados y tan fugaces que sería demasiado aventurado abrigar la esperanza de trasformar esta oscilación en un estilo de vida. En este sentido, el planteo de Schlegel deja abierta la pregunta acerca de hasta qué punto la estructura trágica de la subjetividad moderna puede ser vinculada con una determinada configuración de

---

40 PL p. 61.

41 17 de junio de 1793, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Tomo 23. Ed. Behler, E. *et al.* Paderborn: Schöningh, 1987, s. 104.

42 La cita procede de la *Teoría estética* de Adorno: "El espacio que le queda a las obras de arte entre el barbarismo discursivo y el embellecimiento poético, no es más grande que el punto de indiferencia en el que Beckett se había ocultado". Adorno, Th. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, p. 55.

teseopress.com

la vida material, es decir, con una organización social que vive justamente de aquello que mina sus propios fundamentos. Schlegel no se planteó esta pregunta, y probablemente tampoco se la hubiese podido plantear. Pero en el día de la crisis, ella se vuelve candente e inevitable, por lo menos si no queremos ontologizar las contradicciones que son propias de una determinada forma de subjetividad.

teseopress.com

Arte de la organización[1]

Acerca de la filología de la "masa" en Sobre el Meister de Goethe *de Friedrich Schlegel*

Christian Benne

Friedrich Schlegel se convirtió en el primer "teorizador de la modernidad"[2] en cuanto que filólogo. El desarrollo de su pensamiento estaba inseparablemente unido a su reflexión filológica, que en un primer momento giraba en torno a la poesía antigua y, más tarde, a la literatura moderna. El primer Romanticismo alemán (*Frühromantik*), medido desde el punto de vista del uso generalizado de este término en toda Europa, no fue ni especialmente "temprano" (*früh*), ni especialmente "romántico". Schlegel estaba interesado en primer lugar en la antigüedad clásica, no en la cultura popular o la poesía extraeuropea. Este interés se caracterizaba no por la interioridad, la estética de la inspiración o el irracionalismo, sino por un brillante ingenio (*Witz*) que iba de la mano con una predilección por la figuralidad retórica. Ciertamente, la filosofía kantiana tenía un importante rol, pero, aun en su absoluta fascinación hacia ella, Schlegel adoptaba

---

1 Artículo aparecido originalmente en Ulrich Breuer, Remigius Bunia, Armin Erlinghagen (ed.), Friedrich Schlegel und die Philologie (Schlegel-Studien, vol. 7), Paderborn: Schöningh, 2013, pp. 99-126. Traducción de Maximiliano Gonnet.

2 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, 2 vol., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974-1976, vol. 2, p. 112. [Trad. cast.: *Poética y filosofía de la historia*, Madrid: Visor, 2005, p. 91]. Para una actualización sobre el concepto de "filología" en Schlegel, véase Christian Benne, Ulrich Breuer (ed.), *Antike–Philologie–Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*, Paderborn: Schöningh, 2011.

ya desde temprano posiciones distintas, independientes, y se burlaba de los discípulos de Kant. La fuente principal del programa del primer Romanticismo y, con ello, del carácter específicamente reflexivo del Romanticismo alemán es la filología entendida también como el eslabón perdido entre dos concepciones divergentes de la *Schlegel-Forschung*. Por un lado, se habla de la consideración puramente filosófico-histórica que Schlegel en particular evalúa desde la perspectiva de los enfoques sistemáticos de Kant a Hegel[3], así como, por el otro lado, se pone el énfasis exclusivamente en el papel de Schlegel en la autonomización de la poesía, entendida como un rechazo vehemente hacia todo tipo de contexto filosófico, en especial el histórico-filosófico.[4] Sin embargo, para el primer Romanticismo alemán ambos aspectos eran indispensables, no meramente en cuanto un capítulo más del encuentro siempre nuevo de poesía y filosofía, sino en su interdependencia reflexiva, mediada por la filología. Después de los trabajos de F. A. Wolf, con Schlegel,

---

3 Cfr. en especial Bärbel Frischmann, *Vom Traszendentalen zum früromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel*, Paderborn, Schöningh, 2005. Este estudio, sugerente y rico en materiales, analiza principalmente la pregunta de en qué medida se puede hablar en Schlegel de un idealismo (romántico temprano). Cfr., finalmente, Walter Jaeschke/Andreas Arndt, *Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant. Systeme der reinen Vernunft un ihre Kritik 1785-1845*, München: Beck, 2012.

4 Para esto último, véanse ante todo los numerosos escritos de Karl-Heinz Bohrer, dirigidos en su conjunto contra el "carácter unidimensional del veredicto hegeliano en Alemania", que desvaloriza la imaginación y la estética en favor de la filosofía (*Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Franfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, p. 181) [Trad. cast.: *La crítica al romanticismo. La sospecha de la filosofía frente a la modernidad literaria*, Buenos Aires: Prometeo, 2017]. En contra de esto, Michael Elsässer ha establecido –en la que probablemente sea la mejor introducción a Schlegel, antepuesta a su edición de la *Filosofía trascendental*– que en Schlegel la reflexión filosófica y la reflexión estética no se excluyen mutuamente y que subsiste una "unidad originaria entre la actividad artística y su juicio reflexivo". A esta segunda lectura, me atengo en lo siguiente. La obra de Schlegel pone en evidencia "que es imposible efectuar una separación entre el Romanticismo como movimiento artístico y el intento de llevar este movimiento al concepto filosófico, abstracto". (Friedrich Schlegel, *Transcendentalphilosophie*, ed. de Michael Elsässer, Hamburg: Meiner, 1991, p. XV).

teseopress.com

no solo la poesía, sino también la filología se presentaba por primera vez desde la antigüedad como disciplina autónoma. La constelación fundamental resultante de ello la estableció alegóricamente Friedrich Schlegel al identificar un acto de nacimiento que, en cuanto declaración del nacimiento del primer Romanticismo, venía a significar un parto triple: "Hay que haber nacido para la filología, como para la poesía y la filosofía".[5] En la recensión del *Wilhelm Meister*, Schlegel asumía el rol de partero de la literatura moderna, configurada filológicamente, en la medida en que al mismo tiempo la reflejaba filosóficamente. En la modernidad, poesía, filosofía y filología conformaban una unidad en la que ninguna de ellas era reductible (dialécticamente) a las otras.

El significado central de la teoría filológica sustantiva de la formación que tenía Schlegel permaneció durante mucho tiempo oculto a la posteridad, ya que él nunca la presentó sistemáticamente ni la publicó en forma conjunta. Por lo demás, había razones de peso para ello. En términos generales, la elaboración de la teoría se volvía superflua desde el momento en que se reconocía el grado en que los objetos de la filología contienen en sí mismos su propia teoría. Esto venía sugerido acaso por la importancia que en los cuadernos de filología se otorgaba a la praxis del leer cíclico, que, siempre repetido y con cada pasaje de la lectura micrológica expectante, no debía perder de vista sin embargo el todo y, por lo tanto, empezar el trabajo –infinito en términos teóricos– una y otra vez desde cero. La lectura cíclica como característica distintiva de la filología, la cual, como "totalización desde abajo"[6], se contrapone explícitamente al

---

5 *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* (de ahora en más se cita como *KFSA*), vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796-1801*, München/Paderborn/Wien: Schöningh, p. 241 [fragmento 404]. [Ed. esp.: "Fragmentos de *Athenäum*", en Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 208].

6 *KFSA*, vol. 16: *Schriften aus dem Nachlass. Fragmente zur Poesie und Literatur I*, ed. Ernst Behler, Paderborn: Schöningh, 1981, p. 68.

teseopress.com

método deductivo de la filosofía del fundamento[7], se convirtió en la piedra angular del método hermenéutico.[8] La filología y la filosofía no se dejan remontar a ningún principio superior del conocimiento, sino que, por el contrario, se alimentan del "sentimiento de una carencia de conocimiento"[9]. Contra Fichte[10] y Schelling, Schlegel pone en juego la pluralidad de principios, la facultad de conocimiento también de la poesía y del saber histórico, así como el potencial crítico-escéptico de la filología. También lo incondicionado está siempre ya condicionado, y los expertos del saber condicionado son los filólogos: "φλ (filología) es interés por el *saber condicionado*".[11]

---

7 Cfr. asimismo, por ejemplo, *KFSA* 16, pp. 66 ss. El hecho de que el Romanticismo de Jena no se deje inferir autosuficientemente a partir de la autoconsciencia, y de que esto constituye una diferencia tajante con el idealismo, es algo que también observa Manfred Frank en *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

8 Sobre esto, véase Nikolaus Wegmann, "Was heisst einen 'klassischen Text' lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Dichtung", en Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (ed.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, 1994, pp. 334-450; cfr. también Waltraud Wiethölter, "Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung. Zum Phänomen frühromantischer Zyklik", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 (2001), pp. 587-656.

9 Manfred Frank, "'Wechselgrundsatz'. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt" en Íd., *Auswege aus dem deutschen Idealismus*, *op. cit.*, p. 106.

10 La confrontación crítica con Fichte se puede rastrear en casi todos los cuadernos de Schlegel. Especialmente el volumen 18 de *KFSA* ofrece abundante material sobre la valoración que el autor hace de la *Doctrina de la ciencia*. En la terminología de Schlegel, esta es una especie de mística que contrapone el escepticismo al empirismo, pero en la que todos los aspectos individualmente considerados sucumben a causa de su unilateralidad (por ejemplo, *KFSA* 18, pp. 4 ss.). La objeción decisiva sigue siendo la no-deducibilidad de lo contingente (véase, p. ej., las notas de 1797-1798 sobre "El espíritu de la *Doctrina de la ciencia* fichteana", *Ibid*., pp. 31 ss.).

11 *KFSA* 16, p. 46. Los siguientes comentarios siguen en partes significativas a los de un ensayo anteriormente publicado en francés, cuya reiteración es necesaria dada su importancia para el contexto de lo que se dirá aquí: Christian Benne, "Interet pour un savoir conditionné?" Les Cahiers Sur la philologie de Fr. Schlegel", en Christoph König/Heinz Wismann (ed.), *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris: Albin Michel, 2011, pp. 429-460.

teseopress.com

Esta es una de las frases menos conocidas del cuaderno *Sobre filología*. La mayor parte de estas notas versan sobre un interés general en las preguntas contextuales por parte de las ciencias del texto orientadas históricamente, ignorándose cuál sea el verdadero objetivo de la consideración de Schlegel. El autor se enfrenta aquí a la *Doctrina de la ciencia* de Fichte, ante todo bajo la forma en que le había llegado a través de Schelling. Resulta a veces poco claro si Schlegel trazó o no efectivamente una diferencia entre Fichte y el joven Schelling; en cualquier caso, al utilizar la expresión literal de un "saber condicionado", parece haber estado pensando en Schelling.[12] Como punto de referencia para la impugnación tanto de Fichte como de Schelling, resulta útil considerar el pequeño escrito de este último, *Del Yo como principio de la filosofía, o sobre lo incondicionado en el saber humano*[13], aparecido en 1795, en el cual deduce el papel que cumple el Yo absoluto en cuanto que fundamento de la filosofía trascendental. El pasaje decisivo aparece relativamente temprano en el escrito:

> O bien nuestro saber sencillamente no tiene realidad; es una eterna circularidad, un constante transcurrir recíproco de todas las proposiciones particulares una dentro de otra, un caos, en el que ningún elemento se separa; o bien debe existir

---

12 El concepto del saber condicionado aparece ante todo en la confrontación de Schlegel con Schelling: "Schelling no se sale de la sentencia: la ciencia debe existir; mientras que yo quiero saber: más bien: la ciencia existe. ˂muy importante, cfr. al principio "forma" y "Yo"˃. No se trata de un imperativo lógico, sino de un dato lógico. –Luego, se sigue el argumento de que sin un saber incondicionado no es posible ningún saber condicionado, por lo tanto, ningún saber en general. Luego, el problema *˂p. 12: el Yo˃: encontrar algo que en absoluto pueda ser pensado como cosa*. –Schelling no ha deducido el no Yo". (*KFSA* 18, p. 514 –en el contexto de este pasaje se encuentran diversas consideraciones exhaustivas sobre los problemas de la filosofía schellingiana–).

13 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* [1795], en Id., *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1981, vol. 2, pp. 1-175. [Trad. cast.: *Del Yo como principio de la filosofía, o sobre lo incondicionado en el saber humano*, Madrid: Trotta, 2004].

teseopress.com

> un último punto de la realidad del que todo pende, del que parta toda consistencia y toda forma de nuestro saber, que separe los elementos y describa a cada uno la esfera de su efecto progresivo en el universo.[14]

La base del saber entendido como fundamento último de la ciencia filosófica debe ser lo incondicionado, en contraposición a "un saber al que solamente puedo llegar mediante otro saber": un "saber *condicionado*".[15] La filosofía trascendental no se interesa por este saber condicionado (incluso las abstracciones más elevadas, como los conceptos de "sujeto" y "objeto", caen dentro de él, ya que cada uno de los dos está determinado y, con ello, condicionado por el otro). *Incondicionado* es solo y únicamente el Yo absoluto, puesto que no se podría pensar su ser bajo la condición sin pensarla ya como siendo. Sobre la base de lo purificado con respecto a todo elemento empírico, punto de partida de cualquier filosofía establecido en términos absolutos y desde el cual se puede encadenar "el ciclo entero del saber"[16], la esfera del no-yo es descriptible en su conjunto como saber condicionado.

Ante este trasfondo aquí esbozado, la filología en cuanto que interés por el saber condicionado fue calificada inicialmente como una mera tautología, en la medida en que la determinación según la cual la filología sencillamente no busca ningún principio trascendental-filosófico último está supuesta ya en su propio concepto; de lo contrario, sería idéntica a la filosofía. Ahora bien, basándonos en el análisis gramatical de la construcción del genitivo, surge una aporía. Pues si "filología", en la expresión "filosofía de la filología", es reemplazada por "saber condicionado", ello conduce a una filosofía del saber condicionado que, estrictamente hablando, ya no puede ser considerada filosófica (analítico-trascendental), puesto que tendría que ocuparse

14 *Ibid*., p. 85 [Ed. cast. cit., p. 71].
15 *Ibid*., p. 87 [72].
16 *Ibid*., p. 100 [82].

también de los objetos (empíricos) del saber, sobre los cuales ella no tiene ningún conocimiento *a priori*. En el caso del genitivo subjetivo, la filosofía debería desarrollar a partir de sí misma el saber condicionado y, por consiguiente, estaría nuevamente condicionada por este saber. Si la filología es interés por el saber condicionado, entonces por definición ella no se deja reconducir a un saber que estaría por detrás del saber. Por lo tanto, la filología es siempre, incluso en su fundamento teórico, infinita. De esta manera, el problema de la regresión infinita no se puede resolver, pues se repite análogamente en el nivel de su análisis, donde la reflexión sobre sus condiciones es ella misma una condición de posibilidad para la filología en el sentido de Schlegel, y define como su ámbito de objetos, a su vez, la riqueza de la transmisión empírica en su conjunto. La visión schlegeliana de este dilema se remonta a los cuadernos de filología: la determinación esencial de la filología en *Zur Philologie* I pertenece también a las condiciones analizadas en el cuaderno *Zur Philologie* II. Todo conocimiento filológico, por tanto, se refiere al mismo tiempo a una cantidad incalculable de conocimientos condicionados, siendo él mismo, nuevamente, una condición.[17]

Esto es radicalizado ya por la interrelación de herencia kantiana entre lo empírico y la filosofía en la revalorización general y el significado filosófico autónomo de la propia transmisión material. De este modo, Schlegel introdujo un punto de inflexión que tampoco había sido suficientemente apreciado en términos histórico-filosóficos hasta ese momento. El "caos" que Schelling temía, Schlegel lo coloca ahora en el centro de sus reflexiones. Sin embargo, este no es un caos "en el que ningún elemento se separa", como para Schelling, sino, por el contrario, la expresión de la conexión entre las contradicciones. Contiene elementos autorreflexivos que necesitan ser puestos de relieve. La consecuencia de esto para la filología es clara: "La Antigüedad es la arena

17 *KFSA* 16, p. 67.

teseopress.com

del arte filológico".[18] El conocimiento del objeto filológico se da solo a partir de las discrepancias entre los filólogos. En esta arena, el filólogo pone en juego el conjunto de sus facultades gramaticales, críticas y hermenéuticas para mostrar y demostrar algo frente a otros filólogos. La polémica resultante de ello –que es, por tanto, la disputa entre orientaciones, ediciones, hallazgos e interpretaciones– es una parte constitutiva de la filosofía de la filología y la etapa preliminar de la verdadera crítica, a tal punto que solo mediante la confrontación de visiones contradictorias se produce una comprensión, representada como algo más que la media dorada. Allí donde la verdad es la indiferencia entre "dos errores enfrentados entre sí", tal como se los denomina en la *Filosofía trascendental*[19], donde las existencias del conocimiento solo se pueden expresar simbólicamente y la filosofía, conforme a estos presupuestos, se torna infinita, el método polémico se aplica de suyo a la filosofía de la filología, pues esta persigue la doble finalidad de eliminar el error y defender la obstinación (*Eigensinn*) de lo empírico, sin por ello absolutizarlo. La polémica se convierte en el concepto clave, mucho más allá de las polémicas concretas, personales.[20] Ella es la que conforma una "totalidad" a partir de unidades discretas, más allá de cualquier principio

18 *Ibid*., p. 37.

19 *KFSA* 7, p. 92.

20 Ciertamente, este concepto de "polémica" es el concepto dominante. Szondi, por caso, lo empleaba en gran medida para referirse a la crítica literaria y la influencia de Lessing (Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, *op. cit*., vol. 2, p. 132). [*Poética y filosofía de la historia*, *op. cit*., p. 105]. También en Fichte la función retórica de la polémica parece desempeñar un papel importante (Carlos Spoerhase, "'Harte Kriege' – Johann Gottlieb Fichtes 'Theorie' der Polemik", en *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2 (2005), pp. 71-92). Sin embargo, una comparación más detallada de Fichte con Schlegel revelaría diferencias decisivas precisamente en cuanto a la teoría de la polémica, por ejemplo, en las notas de este sobre "El espíritu de la *Doctrina de la ciencia* fichteana", de 1797-1798 (*KFSA* 18, pp. 31 ss.): en Schlegel, la polémica no es un mal necesario, sino la única posibilidad de pensar conjuntamente el mundo fenoménico y su interpretación.

teseopress.com

o fundamento superior.[21] Schlegel amplía esta perspectiva, cuyas raíces filológicas apenas pueden ser negadas, en términos epistemológicos: en los cuadernos de filología se encuentran las primeras y más importantes huellas del pensamiento schlegeliano de la polémica en cuanto que complemento del propio pensar.[22] Si la Antigüedad es la arena de los filólogos, entonces la filosofía de la filología, desde el momento en que renuncia a derivar deductivamente la riqueza de los fenómenos, es el intento de definir los límites de la teoría del enfrentamiento, que solo se puede demostrar en la praxis y que, por lo tanto, vuelve superflua a la teoría sistemática.

Paralelamente a la teoría de la polémica en los cuadernos de filología, Schlegel vincula su análisis de la poesía romántica con el concepto de la novela. La novela, tal como él aconseja, ha de reemplazar cada vez más a la filología de la filosofía, o incluso a la enciclopedia filológica. Hacia fines de la última década del siglo XVIII, estas dos formas convergen completamente: "En la próxima generación, el lugar de la enciclopedia será ocupado por una novela"[23], se afirma en una nota al margen añadida como comentario a

---

21 *KFSA* 18, p. 515; véase también p. 517 (de un apunte de Jena del año 1796): "Cada opinión divergente en filosofía es una opinión enfrentada. Por eso la totalidad polémica es condición necesaria del método y criterio del sistema".

22 "Teoría de la polémica filológica" (*KFSA* 16, p. 36). Todavía en una nota de París, Schlegel escribe: "Mi primera idea de la polémica fue enciclopédica" (*KFSA* 18, p. 482). Dorit Messlin señala acertadamente que Schlegel utiliza dos conceptos de unidad: el monismo racional en sentido convencional, tal como culmina en la filosofía sistemática, pero también el contexto vivo de la "riqueza" entendido en términos positivos (Dort Messlin, *Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenkunst*, Berlin/New York: De Gruyter, 2011, pp. 273 ss.). Decisiva es, entretanto, la diferencia categorial entre estas concepciones de la unidad en cuanto a los principios que dan lugar a ella. En el monismo racional, se trata en última instancia de un principio fundamental, el principio de la no contradicción, mientras que en el caos prevalece la unidad polémica de lo contradictorio. En este sentido, Schlegel es uno de los primeros pensadores en la historia de la filosofía moderna que, incluso antes que Hegel, rompen con el principio de la no contradicción.

23 *KFSA* 18, p. 364.

teseopress.com

la declaración según la cual se le adjudica a la enciclopedia, por tanto a la teoría del método filológico, la tarea de introducir la filosofía y la poesía en todas las artes y las ciencias –y esto implica dar forma a la conexión necesaria entre las esferas separadas, la superación (*Überwindung*) de las cuales se vuelve superflua a la luz de esa conexión–. En la novela, sin embargo, filosofía y poesía estarían contenidas todavía como esos otros dos ámbitos, pues aquella se ha hecho cargo de la función de estas. El desarrollo de la enciclopedia, que, como se puede concluir a partir de *Zur Philologie*, no llega nunca a un fin, es omitido en el desarrollo de la novela. Ya en los cuadernos sobre filología se dice, y por cierto de modo resaltado y recuadrado: "MI TEORÍA DE LA ANTIGÜEDAD ES UNA NOVELA FILOLÓGICA".[24] Esta teoría de la Antigüedad no es ni el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* ni el cuaderno en cuestión, sino el proyecto futuro según el cual el estudio de la Antigüedad, en virtud de las nuevas reflexiones, tiene que ser expuesto una vez más bajo una forma completamente nueva. En los apuntes que llevan el título "Sobre la novela", que valen en especial para *Lucinde*, pero también para el concepto general de la novela, se plantea la pregunta retórica acerca de si esta no debería estar provista también de elementos filológicos, lo cual es importante, en efecto, en el contexto de la relación del todo con la parte. El apunte concluye con la constatación de que disponemos de novelas filosóficas (aquí Schlegel está pensando en la novela *Woldemar* de Jacobi, sobre la cual había escrito también una reseña) y novelas poéticas (léase el *Wilhelm Meister* de Goethe), pero todavía no de novelas románticas.[25] También esto sugiere un estrecho vínculo entre filología y Romanticismo, puesto que finalmente esperamos el

24 *KFSA* 16, p. 54.

25 *Ibid*., p. 133: "En una novela perfecta, no solo la parte sino también el todo deberían ser φσ [filosóficos]. ¿Debe la novela poseer también elementos φλ [filológicos]? –Parece casi como si estos fueran un ingrediente indispensable de lo bueno bello y de la gran sociedad–. Tenemos novelas φ [filosóficas] (Jacobi) y poéticas (Goethe); solo nos falta todavía una novela romántica".

teseopress.com

uso del adjetivo "filológico" allí donde, de hecho, se habla de lo "romántico". Cuando Schlegel, algunas líneas más abajo, anota que en cierto sentido todas las poesías son novelas, se vuelve evidente que en el uso de este concepto ya no se trata más de una demarcación entre géneros, o acaso de una novela concreta en particular.

El punto culminante de este movimiento de convergencia es la famosa recensión del *Wilhelm Meister*, que Schlegel publicó poco menos de un año después de la fecha en que escribió las notas mencionadas más arriba. Esta recensión se convertirá en el primer y más importante documento de un tipo de tratamiento nuevo y al mismo tiempo filológico de la literatura contemporánea, cuya filología sin embargo encierra ya en sí la filosofía de la filología. Lo curioso de este texto, que por cierto se cuenta entre los más conocidos y citados de Schlegel, es el hecho de cuán raramente ha suscitado una atención verdaderamente filológica, a pesar de su evidente significado en ese sentido.[26] Si Schlegel, según el parámetro de la novela de Goethe, no valoraba para nada positivamente los documentos de la época[27], se deben investigar los motivos que en primer lugar lo impulsaban a aplicar sus nuevas ideas adquiridas –precisamente a la luz de este ejemplo– a toda la literatura moderna. La tarea de Schlegel consistía en demostrar frente a ella una complejidad que no necesitaba rehuir a la comparación con los textos antiguos; a su vez, más allá de esa comparación, debía mostrar las profundas características asignadas a la literatura que está en camino hacia la obra de arte romántica. La reconstrucción del procedimiento de Schlegel es la clave del significado que este texto tiene para la concepción de la literatura de la modernidad.

---

26 En su introducción al tomo 2 de *KFSA*, Hans Eichner alude al rango de valoraciones de las que el texto de Schlegel ha sido objeto en la investigación especializada, desde la de Gundolf ("la mejor recensión en idioma alemán") hasta la de Staiger ("sinopsis amanerada") (*KFSA* 2, p. LXXI ss.).

27 *Ibid*.

teseopress.com

Schlegel acentúa que no puede tratarse de una recensión en el sentido habitual, la cual se limita al "juicio de escuela" con "todas las formalidades y la prolijidad clásicas".[28] En lugar de ello, se debe explorar la "individualidad viviente de la obra"[29], como un libro completamente nuevo y singular "que solo puede ser entendido desde sí mismo".[30] El análisis supone cuanto menos un anticipo hermenéutico, una presuposición de los "propósitos secretos"[31] que se cumple en la lectura. El énfasis de Schlegel en la forma de composición del *Wilhelm Meister* tiene su explicación en el trasfondo de la época. Debido en gran medida a su heterogeneidad, la novela de Goethe no había sido bien recibida por gran parte del público lector. Al parecer los críticos no lograban conectar adecuadamente los distintos libros y partes de la novela. Las descripciones de Schlegel acerca de la estructura de la novela no dejan casi ninguna metáfora sin usar a fin de expresar la necesaria trabazón de la obra en su conjunto. Tales descripciones combinan arte, música y arquitectura en paradojas sinestésicas que buscan reunir elementos espaciales y temporales en el concepto de la novela. La más sugestiva de estas expresiones es la caracterización de los retratos de Goethe como "pinturas en movimiento", la intuición del primer Romanticismo alemán acerca del film en cuanto que herencia para la posterior *Gesamtkunstwerk* romántica.[32] También los numerosos símiles teatrales han de servir menos para poner en duda la orientación épica de la novela que para subrayar su caracterización como pintura en movimiento.

---

28 *KFSA* 2, p. 133. [Trad. cast.: Friedrich Schlegel, "Sobre el *Meister* de Goethe", en Íd., *Ensayos sobre la prosa*, trad. y ed. de María Verónica Galfione, Córdoba: Eduvim, 2018, p. 123].

29 *Ibid*., p. 134 [124].

30 *Ibid*., p. 133 [123].

31 *Ibid*., p. 131 [120].

32 Cfr. Ulrich Breuer, "Denkmal, Puppe, Götterbild. Das Konzept der Plastik in den Charakteristiken Friedrich Schlegels", en Bernhard Spies/Dagmar von Hoff (ed.), *Textprofile intermedial*, München: Peter Lang, 2008, pp. 129-141.

teseopress.com

Comprender el *Wilhelm Meister* a partir de sí mismo quiere decir, por lo menos en una primera instancia, delimitarlo hacia afuera y colocar el peso en su propia *organización* interna. Esta organización rige el interés principal de Schlegel; no es necesariamente idéntica a la *construcción* consciente de la obra. Desde los *Prolegomena zu Homer* de Wolf, la reconstrucción de la organización de la obra había sido la disciplina suprema de una filología que debía partir siempre de la sospecha inicial en cuanto a que la transmisión de un todo pudiera ser solo un todo aparente que –por el bien de este todo– debiera ser descompuesto en cada una de sus partes. Al hablar de "organización", Schlegel renuncia a la referencia a la intención de un constructor, por caso la del poeta y sus propósitos secretos. En el pasaje más importante de todo el texto, se afirma: "El impulso innato de la obra, completamente organizada y organizadora, de formarse hasta la totalidad, se expresa tanto en las masas más grandes como en las más pequeñas".[33] Inicialmente, queda poco claro quién o qué es aquí el factor decisivo de la organización. En cualquier caso, la unidad de la novela aparentemente surge solo a partir de esta doble organización y, en efecto, en el sentido del proceso de formación al que se la vincula en la primera frase del texto, donde la "historia" del protagonista es comparada con la "formación de un espíritu impetuoso".[34] Cada palabra en esta oración es misteriosa y necesita de una explicación. Pero la palabra que sobresale por su carácter enigmático es la de "masa" (*Masse*), palabra que, en la evolución posterior del texto, parece volverse cada vez más importante. Ni la *Schlegel-Forschung* ni ámbitos adyacentes a ella se han dedicado hasta ahora a su estudio. No obstante, sin una comprensión de la historia y

33 *KFSA* 2, p. 131 ["Sobre el *Meister* de Goethe", en *Ensayos sobre la prosa*, *op. cit.*, p. 120. Trad. mod.].
34 *Ibid*., p. 126 [113].

teseopress.com

la función específicas de esta palabra, la frase de Schlegel y la recensión del *Wilhelm Meister* en su conjunto han de permanecer en la oscuridad.

Mirado más de cerca, el concepto de "masa" se revela como un concepto filosófico que alguna vez fue fundamental, pero que, a diferencia de conceptos como "sujeto", "objeto" o "sustancia", no sobrevivió al fin de la metafísica y, por lo tanto, se nos ha vuelto extraño. Se trata de un concepto que no era tan indispensable como aquellos, sumado al hecho de que en gran medida se superponía con la moderna comprensión física de la masa, de manera que de su contenido metafísico habría de quedar poco más que el principio de la inercia, el cual vale también para el concepto físico de "masa".[35] Tampoco es exactamente un sinónimo o *copia* de la "plenitud" (*Fülle*), incluso si está en conexión con ella. La etimología del término se remonta a la palabra hebrea *mazza* (*Matze*), utilizada para designar al pan sin levadura. La palabra latina *massa*, el amasijo o la masa compacta, es el origen evidente del término alemán. Este significado de "amasijo" tuvo una función importante hasta fines del siglo XVIII, por ejemplo, como término técnico del fundidor y el impresor (quienes, a partir de la "masa", funden sus cartas).[36] "Las masas de metal están fundidas"[37], se dice en este

---

35 En su canónico e influyente libro *La ciencia y el mundo moderno*, Whitehead describió del siguiente modo la revolución newtoniana y las concepciones previas a la transición hacia el concepto científico de "masa": "Se vio que el elemento común de *masa* mensurable caracterizaba a todos los cuerpos en distintas cantidades. Cuerpos que son aparentemente idénticos en sustancia, forma y tamaño tienen muy aproximadamente la misma forma: cuanto más cercana la identidad, más próxima la igualdad" (Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*, New York: Free Press, 1956 [1925]). [Trad. cast.: *La ciencia y el mundo moderno*, Buenos Aires: Losada, 1949, p. 62].

36 Sobre esto, véase la obra canónica de la época: Johann Beckmann, *Anleitung zur Technologie, oder zur Kenntniß der Handwerke, Fabriken und Manufakturen* (...), 2.º ed., Göttingen: Vandenhoeck, 1780 (edición facsimilar, Leipzig: Fachbuchverlag, 1970).

37 Friedrich Schiller, "Lied von der Glöcke", en *Sämtliche Werke*, ed. de Peter-André Alt, Albert Meier y Wolfgang Riedel, München: Hanser, 2004, vol. 1, p. 431.

sentido en el famoso "Canto de la campana" de Schiller, o también: "En una masa fangosa está fermentando todavía el mundo", en el prólogo al *Wallenstein*.[38] En el lenguaje literario del siglo XVIII, se encuentra una sorprendente cantidad de evidencias en cuanto al uso de este concepto, lo cual se debía también a la presencia de una segunda descendencia del neoplatonismo. En este contexto, la masa es el nombre común usado para designar aquellos accidentes que se relacionan con la plenitud y la dilatación física más allá de la forma prevista. La masa es el todo aún no conocido, sin formar, la materia que es objeto de determinaciones cuantitativas en su carácter informe y también de acuerdo con él.[39] Este significado se puede verificar asimismo en Kant. Para citar aquí el pasaje más explícito al respecto, tomado de los *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza*:

> La *cantidad de materia* es el conjunto de lo que se mueve en un determinado espacio. Este conjunto, siempre que todas sus partes puedan ser consideradas en su movimiento a su vez como actuantes (movientes), se denomina la *masa*, y decimos que una materia *actúa en masa* cuando todas sus partes se mueven en la misma dirección sin ejercer *a su vez* su fuerza de movimiento. Una masa de un contenido determinado se llama *cuerpo* (en su significado mecánico).[40]

La imagen del amasijo, así como la idea del carácter informe, se añaden en el siglo XVIII a un concepto literario-filosófico que sigue estando relacionado con el dualismo de espíritu y cuerpo, aunque sin ser idéntico a él. Schiller lo emplea específicamente en las *Cartas sobre la educación*

---

38 *Ibid*., vol. 2, p. 272.

39 Cfr. M. Jammer/E. Pankoke, "Masse, Massen", en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 5, ed. Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Basel: Schwabe, 1980, pp. 825-832.

40 Immanuel Kant, *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, en Íd., *Werke in sechs Bänden*, ed. Wilhelm Weischedel, 5ta. reimp., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesselschaft, 1998, pp. 7-135, aquí p. 101. [Trad. cast.: *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza*, Madrid: Alianza, 1989].

teseopress.com

estética del hombre. Allí habla de cómo "el artesano trabaja la masa informe para darle la forma que se adecúe a sus fines".[41] A continuación compara al artesano (*mechanische Künstler*) con el artista (*schöne Künstler*) en cuanto a hasta qué punto ejercen violencia sobre la correspondiente "masa". El artista no es menos violento que el artesano. Aquel no respeta su "material" (*Stoff*) más que este, pero sabe ocultar más hábilmente su intervención violenta sobre él. Por lo tanto, la "masa" es en Schiller un sinónimo para todo "material" no especificado.[42] En este mismo sentido, en un pasaje posterior se habla del "imperio de la ciega materia", el cual, en consonancia con el propósito de las *Cartas*, ha de ser ennoblecido –tanto en términos estéticos como políticos– a través de la "forma victoriosa".[43] Nuevamente, la forma presupone el espíritu, tal como lo sugiere en primer lugar el ingenioso ordenamiento de las cartas por parte de Schiller, y ya no solo la noción de la masa moldeada a la que se refiere el texto. La masa es aquello a lo que un espíritu le da una forma significativa, pero que luego es capaz de producir efectos que van más allá de la intención original de este espíritu. Una vez que la masa es puesta en movimiento, como se indica en el pasaje de Kant anteriormente citado, su efecto –que ella ejerce en cuanto que masa– no copia ni es idéntico a la fuerza espiritual (el *conatus*) que la empujó.[44]

El concepto de "masa" es empleado por primera vez y de un modo frecuente por parte de Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*. El término habilita una perspectiva

---

41 Fr. Schiller, *Sämtliche Werke*, *op. cit*., vol. 5, p. 578 (cuarta carta). [Trad. cast.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos, 1999, pp. 132-133].

42 *Ibid*.

43 *Ibid*., p. 655 (vigesimosexta carta) [*op. cit*., pp. 342-343].

44 El que Schiller y Schlegel, como usualmente se asume, estuvieran emparentados en términos espirituales, a pesar de su enemistad, es algo que ha intentado demostrar recientemente Nikoletta Wassiliou, "Idealismus und Modernität. Schillers philosophische Ästhetik im Spiegel Kants, der Romantik und des Deutschen Idealismus", en *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 56 (2012), pp. 81-106.

teseopress.com

específica acerca de los fenómenos investigados, en cuanto nombre para designar en primer lugar un todo no analizable que, análogamente al amasijo, solo resulta concebible como algo coherente. Ya desde el principio, la poesía griega se le presenta a Schlegel como una masa coherente de ese tipo:

> Solo se aprenderá a explicarla de manera filosófica y a apreciarla de manera estética [a la poesía griega] cuando se la estudie *en masa*: pues es un todo tan íntimamente trabado que es imposible captar y juzgar bien, aunque sea la parte más pequeña, aislada de su contexto. Aún más: toda la cultura griega es un todo, que solo puede ser conocido y apreciado en masa.[45]

En otras palabras, el carácter de masa de la cultura griega es expresión de una disposición que se contrapone diametralmente al carácter fragmentario de la modernidad. Por consiguiente, la "imperfección" e, incluso, la "falsedad" de la Antigüedad tardía se explican, entre otras cosas, por la torpeza y "sequedad" de su "masa muerta y remendada a partir de sus piezas aisladas"[46]: el final de la cultura griega se anuncia en el desmoronamiento de su masa, que, interpretada metafóricamente, es como un amasijo reseco que se cae a pedazos.

En esto es su heredera la poesía moderna. La "masa" de esta se caracteriza por la "anarquía", su "desarrollo" carece de "regularidad" y de una "unidad satisfactoria en su conjunto".[47] Schlegel se sitúa aquí todavía en el punto de vista

---

45 *KFSA* 1, p. 347 [*Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid: Akal, 1996, p. 139. Trad. mod.].

46 *Ibid*., p. 316 [123. Trad. mod.].

47 *Ibid*., p. 221 [62-63]. Esto es una variación de la oración con la que empieza el ensayo: "Salta a la vista el hecho de que la poesía moderna todavía no ha alcanzado la meta a la que aspira o que su aspiración no tiene ninguna meta fija; su formación no tiene ninguna dirección precisa, la masa de su historia no tiene ningún contexto sujeto a leyes, el todo no tiene unidad". (p. 217) [59. Trad. mod.]. Unas líneas más abajo, el tono es todavía más severo: "La falta

teseopress.com

que solo con la filosofía de la filología habrá de superar. El "caos", que allí concebirá como una unidad polémica y cohesiva, en el ensayo sobre la poesía le sirve todavía como una determinación negativa. La masa de la poesía moderna aparece "como un mar de fuerzas en lucha, donde las partículas de belleza disuelta, los fragmentos de arte destrozado se mueven confusos y revueltos en una turbia mezcla. Se la podría llamar un *caos* de todo lo elevado, bello y atractivo".[48] Allí donde, poco después, Schlegel rectifica la riqueza y el caos en contra de la filosofía del fundamento, en el ensayo sobre la poesía griega aún persiste en el punto de vista según el cual la riqueza de los fenómenos solo sería bienvenida bajo la forma de un contexto ordenado: la cultura griega es ejemplar precisamente en este sentido. Tampoco ayuda ampliar el concepto de "masa" en términos europeos, dejando de considerar la literatura moderna dentro de los marcos puramente nacionales. También en estos casos "toda la masa de la literatura moderna" sigue apareciendo "como simple *pieza de un todo*".[49]

La masa de la cultura griega está, por así decir, vivificada desde su interior, o provista de un espíritu propio que la mantiene cohesionada. En otras palabras, está *organizada*. Desde la perspectiva del ensayo sobre la poesía griega, el problema de la modernidad es la falta de organización, la cual es atribuible a una doble causa que, por su parte, representa las dos caras del mismo problema. Esta carencia proviene, por un lado, de la disolución de la masa propiamente antigua, orgánica: "Una vez disuelta la masa elemental, nunca vuelve a organizarse".[50] Por lo tanto, la modernidad no puede nunca volver a alcanzar la perfección

---

de carácter parece ser el único carácter de la poesía moderna; la confusión, lo común de su masa; la anarquía [*Gesetzlosigkeit*], el espíritu de su historia; y el escepticismo, el resultado de su teoría" (p. 222). [63. Trad. mod.].

48 *Ibid*., pp. 223 ss. [64].

49 *Ibid*., p. 228 [67. Trad. mod.].

50 *Ibid*., p. 293 [109].

de la Antigüedad.[51] Por otro lado, la modernidad es, por definición, incompleta. Su coherencia, concebible en términos puramente teóricos, se podría reconocer solo *sub specie aeternitatis* y, por lo tanto, es imposible según la medida humana. A diferencia de la "*bella organización*" de la Antigüedad clásica, "donde incluso la más pequeña parte está necesariamente determinada por las leyes y el objetivo del todo, y es sin embargo independiente y libre", la modernidad solo adivinatoriamente, "solo en el pensamiento puede completarse para llegar a la totalidad", en cuanto que el "mecanismo artificial de un producto generado por la diligencia humana".[52] En última instancia, esta artificialidad sigue siendo inferior en comparación con la organización. El "mecanismo artificial del intelecto rector" puede a lo sumo "apropiarse", pero nunca "reestablecer"[53] el arte de la antigüedad (ese es el problema de la masa que carece de un principio organizador). Las "pretensiones de autonomía de la masa", concluye Schlegel con resignación, podrían "nunca ser lo suficientemente moderadas".[54]

La idea de la "autonomía de la masa", cuya deficiencia le es inherente según su definición tradicional, no es de ningún modo idiosincrática. Se sigue más bien del propio concepto de "organización", el cual, por su parte, se deriva de las ideas tradicionales y modernas del organismo. Entre estas se cuentan, desde luego, las ideas aristotélicas fundamentales acerca de la entelequia y la epigénesis, pero, más específicamente, la teoría del organismo que Kant desarrollara en la *Crítica de la facultad de juzgar*, dentro del contexto de la teleología.[55] Por lo tanto, es de suponer que Schlegel

---

51 "La cumbre de la cultura natural del Arte sigue siendo por ello para todos los tiempos *el elevado arquetipo* [*Urbild*] del progreso artificial". (*Ibid*.) [*Ibid*. Trad. mod.].

52 *Ibid*., p. 305 [117].

53 *Ibid*., p. 293 [109].

54 *Ibid*., p. 256 [83. Trad. mod.].

55 Si bien la referencia al organismo ha interesado a la *Schlegel-Forschung* desde hace tiempo, esta no ha establecido la relación con Kant. En lugar de ello, Schlegel es interpretado en términos tradicionales, casi en el sentido de la

teseopress.com

se ocupó en detalle de Kant, ya que este se enfrenta explícitamente –en su tratamiento de la teleología– al problema del todo y la parte, un problema que para Schlegel concernía a su pregunta rectora acerca de la diferencia entre la poesía antigua y la poesía moderna. Kant se ocupa, tal como Schlegel en sus estudios filológicos a partir del ensayo sobre la poesía griega, del "fundamento de conocimiento, para aquel que lo juzgue, de la unidad sistemática de la forma y del enlace de todo lo múltiple que esté contenido en la materia dada".[56]

Ahora bien, el factor decisivo es el siguiente. Mientras que Schlegel, en *Sobre el estudio de la poesía griega*, todavía no concibe la literatura moderna –en su diferencia respecto de la antigua– como organismo, en su recensión del *Wilhelm Meister* va un paso más allá, en la medida en que, a partir de los conocimientos adquiridos en el ámbito de la filosofía de la filología, ofrece una nueva interpretación y valoración del problema que Kant agudizara. Kant pretende desentrañar el "fundamento de determinación *a priori*" de la materia entendida como "multiplicidad (*Vielheit*) de cosas", un fundamento que permita dar unidad a esta multiplicidad, una finalidad que abarque a cada una de las partes individuales de las que se compone la multiplicidad.[57] La búsqueda

morfología de Goethe, sin reparar en la tensión entre organismo y mecanismo sobre la base de la cual Schlegel, como veremos a continuación, construye su pensamiento (véase, por ejemplo, Raymond Immerwahr, "Friedrich Schlegel's Essay 'On Goethe's Meister'", en *Monatshefte* 49:1 (1957), pp. 1-22). Detrás de este tipo de lectura, se esconde, desde luego, el intento no muy provechoso por parte de la historia de la germanística de hacer cuadrar a Schlegel en el discurso romántico-organicista de la *Bildung*, contra el cual la recepción posestructuralista protestó con razón (ciertamente, solo para equivocarse luego tanto acerca de las preocupaciones específicas de Schlegel, como de su filiación con la reflexión filológica). Agradezco a Alexander Knopf (Heidelberg) por su valiosa indicación de un pasaje decisivo en la *Crítica de la facultad de juzgar*.

56 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. Heiner F. Klemme, Hamburg: Meiner, 2001, p. 279. Los pasajes importantes se encuentran en los apartados §§65-68. [Trad. cast.: *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Ávila, 1991, pp. 303 ss., aquí p. 304].

57 *Ibid*., p. 284 [307].

teseopress.com

por parte de Schlegel de sacar sus propias conclusiones a partir de la filosofía de la filología, en especial el rechazo de un fundamento de determinación *a priori* que, al mismo tiempo, revaloriza la coherencia conflictiva de la masa, lo conduce –en el enfrentamiento con el concepto kantiano de "organismo"– a una comprensión nueva, rupturista de la literatura moderna, y a una aplicación específica del concepto de "organismo" a su contexto interno. La aplicación de este concepto al terreno del arte constituye la primera y fundamental desviación con respecto a la fuente kantiana.

Para Kant, el paralelismo entre el juicio del objeto natural y el del objeto artístico comienza en la belleza, e igualmente retorna a ella en cuanto que reflexión de "la forma de la superficie".[58] El juicio estético no realiza ninguna aserción acerca de la naturaleza (*Beschaffenheit*) del objeto, sino que simplemente tematiza su relación con el sujeto que juzga. Los objetos artísticos y naturales son tan diversos que en absoluto pueden ser juzgados de la misma manera. Para Kant, ello se sigue de su propia definición. El carácter de objeto de una obra de arte es absorbido por completo en una finalidad que le es suministrada externamente. Si se considerara un objeto natural bajo esta misma perspectiva, entonces sería

> simplemente una obra de arte, es decir, el producto de una causa racional diferente de la materia (las partes) de la cosa, causa cuya causalidad (en la producción y combinación de las partes) es determinada por su idea de un todo así posible (y, por tanto, no por la naturaleza exterior a él).

En la obra de arte también es determinante la idea del todo para la "forma y enlace de todas las partes".[59] El ejemplo de Kant es la metáfora predilecta del siglo XVIII: el reloj.

---

58 *Ibid*., p. 282 [306].
59 *Ibid*., p. 279 [304].

Distinto es el caso del objeto natural. Para Kant, la relación entre el todo y las partes no puede ser reconducida aquí a una causa asignada externamente –aunque solo sea porque, en ese caso, no sería diferenciable de una obra de arte–. En cuanto que producto natural, la cosa tiene más bien que "comportarse con respecto a sí misma alternativamente como causa y efecto"[60] y, de hecho, de acuerdo tanto con la relación causal imaginada por el entendimiento, como con la relación teleológica pensada por la razón. A una cosa semejante, a diferencia de la obra de arte, Kant la denomina "organismo". Estar "organizadas" quiere decir que las partes del todo poseen en sí mismas una fuerza formadora y que, independientemente de una instancia organizadora externa, producen sus propios efectos sobre las otras partes:

Un ser organizado, pues, no es una mera máquina, que tiene exclusivamente fuerza motriz, sino que posee en sí fuerza formadora, y una que él comunica a materias que no la tienen (las organiza); posee, pues, una fuerza formadora que se propaga, la cual no puede ser explicada por la sola facultad de movimiento (el mecanismo).[61]

Opuestamente al reloj, donde una pequeña rueda, impulsada por una mecánica central, transmite esa mecánica a la rueda contigua, sin que en ello intervenga ningún agregado propio, las partes del organismo despliegan una vida propia (*Eigenleben*)[62], en la que, sin embargo, no se pone

60 *Ibid*., p. 277 [303].

61 *Ibid*., pp. 280 ss. [305. Trad. mod.].

62 Se debe tener precaución en cuanto a no interpretar la idea kantiana de organismo en términos biologicistas, en el sentido de lo que hoy entendemos por "biologicismo". El organismo, además, no es equiparado aquí con la vida; "vida" es para Kant la de un organismo animado, pero las analogías con la vida hacen extensivo un dualismo de cuerpo y alma al conjunto de la naturaleza, y esto es precisamente lo que Kant quiere evitar en este pasaje, pues, de lo contrario, las causalidades entre la materia y el alma inherente a ella ocuparían nuevamente el lugar de la discusión sobre la teleología. En el concepto de "organismo", se trata de poner de relieve la singularidad de las cosas naturales, independientemente de si están animadas o no.

teseopress.com

en juego la conexión general. Si Kant, en consonancia con la perspectiva de la finalidad natural, caracteriza al producto natural como un "ser organizado y organizador de sí mismo"[63], esta reduplicación sirve únicamente para dilucidar lo siguiente: en la definición del estado organizado, está contenido ya lo organizador de sí mismo. La idea de una organización del organismo está reservada explícitamente a la naturaleza, pues en el arte "se piensa al artista (un ser racional) fuera de ella"[64], como alguien que tiene todos los hilos en su mano.

Si Kant pretende entender este concepto de la cosa en cuanto fin natural solo como un concepto regulativo, y no constitutivo, con ello finalmente excluye también la posibilidad de comprender la naturaleza en su conjunto como obra de arte, es decir, como derivada de Dios en cuanto que artífice de la finalidad:

> Para no hacerse sospechoso, pues, ni de la menor pretensión de mezclar en nuestros fundamentos de conocimiento algo que no pertenece en modo alguno a la física, o sea, una causa sobrenatural, en la teleología desde luego se habla de la naturaleza como si la conformidad a fin fuese en ella intencional, pero al mismo tiempo de manera que se atribuya a la naturaleza, es decir, a la materia, esta intención; y a través de esto se quiere indicar […] que esta palabra solo designa aquí un principio de la facultad de juzgar reflexionante, no de la determinante, y que por tanto no debe introducir ningún fundamento especial de la causalidad, sino que solamente añade al uso de la razón un modo distinto de indagación de aquel que sigue las leyes mecánicas, para suplir la insuficiencia de este último, incluso en la búsqueda empírica de todas las leyes particulares de la naturaleza.[65]

63 *Ibid*., p. 280 [305. Trad. mod.].
64 *Ibid*., p. 281 [305].
65 *Ibid*., p. 292 [313].

teseopress.com

Con nuestro entendimiento y nuestra razón, podemos solo considerar la naturaleza como si esta estuviera organizada o se organizara a sí misma, pero no llegamos a saber si efectivamente se comporta de ese modo. Para poder pensar la naturaleza "según una distante analogía con nuestra causalidad de acuerdo a fines en general"[66], tenemos que suponer causas y trasladarlas en estos casos a la naturaleza misma. Por lo tanto, el "conocimiento teleológico de la naturaleza" por parte del hombre se hace extensivo solo al fin natural interno, no a su fin externo o final.[67] Sin embargo, ello también presupone que la perspectiva adoptada no es válida solo para el producto individual de la naturaleza, sino también para la naturaleza en su conjunto. Kant establece una máxima según la cual esta ha de ser juzgada como un sistema "según la regla de los fines": "por el ejemplo que la naturaleza da en sus productos orgánicos, se está autorizado y hasta llamado a no esperar de ella y de sus leyes nada que no sea en total conforme a fin".[68] Pero, en una especie de estructura recursiva, el todo[69] se refleja luego en las partes: se refleja literalmente en el sentido del juicio reflexionante, que le atribuye a la naturaleza la organización, pues es "solo la materia, en cuanto organizada, la que implica necesariamente el concepto de ella como un fin natural, porque su forma específica es a la vez producto de la naturaleza".[70] Con ello se cierra el círculo del edificio entero de la *Crítica de la facultad de juzgar*. El hombre de ningún modo asume lo empírico como la unidad concluyente de la naturaleza y, por medio del juicio reflexionante, construye esa unidad hasta tal punto que para cada objeto

66 *Ibid*., p. 282 [306].
67 *Ibid*., p. 286 [309].
68 *Ibid*., pp. 286 ss. [309].
69 Sobre esto ha escrito recientemente Armin Erlinghagen, "Das Konzept des 'Ganzen' in Friedrich Schlegels Poetik 1793-1804. Ein systematischer Aufriss auf der Grundlage seiner Traktate über Lessing und des unveröffentlichen Notizhefts *Studien des Alterthums*", en *Athenäum* 22 (2012), pp. 15-63.
70 *Ibid*., p. 286 [309. Trad. mod.].

teseopress.com

particular ha de encontrarse lo que es por principio general, es decir, creación subjetiva. La finalidad del todo como *a priori*, finalmente, no es solo una necesidad del entendimiento, sino que se experimenta también como gratificante, puesto que cada referencia empírica a la existencia efectiva de esta finalidad (por ejemplo, en la estructura de un organismo) es válida en cuanto que referencia a la unidad postulada de naturaleza y libertad.

Schlegel asume inicialmente las consideraciones de Kant en cuanto a la oposición entre mecanismo y organismo. Al transferir el concepto de "organismo" al ámbito del arte, no pone en cuestión la teleología kantiana de la naturaleza, sino más bien su concepción del arte. Esto se verifica ya en el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*, en donde, por lo demás, el concepto kantiano de "organismo" se aplica solo al conjunto de las manifestaciones culturales de la Antigüedad. Lo novedoso en la recensión del *Wilhelm Meister* es su transferencia a una obra de arte particular. Ahora bien, esta contiene en sí misma la totalidad, de la cual prescinde en el sentido de una incrustación cultural general.[71] La compleja estructura exterior está, por así decir, internalizada. Schlegel había renunciado –de un modo similar a como lo hacía para la filología– a la idea de un principio o fundamento a partir del cual se puede derivar el contexto de la obra. Por lo tanto, el artista ya no tiene, como todavía en Kant, todos los hilos en su mano. Sin embargo, si un fenómeno de este tipo no puede ser pensado en analogía con el mecanismo –como en el ejemplo kantiano del reloj–, considerado en términos teleológicos tiene que ser, necesariamente y con todas sus implicancias, un organismo. Surge, de esta manera, una estructura recursiva comparable a la de Kant que, por su parte, permite cerrar la obra a su contexto. El *Wilhelm Meister* de Goethe resultaba para Schlegel tan importante y novedoso precisamente porque

71 "No estudiar a los modernos en masa, como hacemos con los antiguos, sino más bien aislados, y en sus contextos más próximos" (*KFSA* 16, p. 186).

teseopress.com

parecía poner de manifiesto esta circunstancia, tematizándola ya al interior de sí misma. No obstante, solo a partir de su crítica puede Schlegel mostrar hasta qué punto la obra de arte es ambas cosas. Este es el verdadero objetivo de su texto. Por lo tanto, la obra de arte moderna, romántica, es nueva y singular porque no es ni arte en el sentido antiguo, ni simplemente organismo u orgánica en el sentido de la Antigüedad, sino una tercera cosa que, de manera ingeniosa, combina arte (construcción) y organización. Dicho de otro modo: el arte consiste ahora también en la organización, y solo la organización libera al arte del modelo mecánico-deductivo de la pura construcción.[72]

Dado que esta solución es incompatible con el enfoque kantiano, también Schlegel necesita de una tercera posición que pueda mediar entre la obra como organización y la obra como obra de arte. Esta es la parte ingeniosa de su proyecto: convierte a la interpretación y a quien interpreta en partes asimismo internalizadas de la obra y, con ello, le confiere a esta una ontología nueva, procesual basada en el concepto de "formación" (*Bildung*). La víctima de esta nueva ontología es la división rígida tanto entre exterior e interior de la obra, como entre autor e intérprete. "El impulso innato de la obra, completamente organizada y organizadora, de formarse hasta la totalidad, se expresa tanto en las masas más grandes como en las más pequeñas".[73] Para que esta expresión se ponga de manifiesto y, con ello, se produzca en primer lugar, se requiere de una instancia que demuestre

---

72 Con ello, Schlegel se aparta del pensamiento vitalista-organicista tal como se había desarrollado durante el siglo XVIII, y que habría de convertirse en uno de los elementos fundamentales del Romanticismo europeo (para un panorama actualizado sobre esto, véase Denise Gigante, *Life. Organic Form and Romanticism*, New Haven/London: Yale University Press, 2009). El concepto schlegeliano del arte intenta salvar el momento mecánico frente al orgánico y volver a equilibrar a ambos entre sí.

73 *KFSA* 2, p. 131 ["Sobre el *Meister* de Goethe", en Schlegel, *Ensayos sobre la prosa*, *op. cit.*, p. 120].

teseopress.com

la masa y que se afirme en la organización de los caracteres artísticos de la obra. Esta instancia no puede ser el propio autor, sino su homólogo crítico.

Desde el ensayo sobre la poesía griega, Schlegel trabajó en un acondicionamiento no solo del concepto de "organismo", sino también del de "masa". Las observaciones dispersas a lo largo de los distintos cuadernos revelan finalmente una asombrosa consistencia. Cada masa tiene que ser definida en primer lugar por la relación con un todo, o con una parte de este. "Cada individuo constituye una masa".[74] Lógicamente, la conclusión inversa no es válida de manera automática: una masa puede ser totalmente divisible, por tanto, un "dividuo", como un trozo de masa. Un individuo que no esté provisto de masa no es pensable, pero masas más grandes que, de modo similar al modelo leibniziano de la monadología, se componen de masas individuales en absoluto tienen que ser necesariamente individuos. Las masas que no producen una nueva masa conjunta, sino que, por así decir, se conectan linealmente entre sí se denominan, en la terminología de Schlegel, "rapsodias". Este uso se acerca bastante al significado antiguo y literal de la praxis del *rhapsodos* (la figura de quien no solo recitaba los cantos, sino que, según la ocasión, también se unía a ellos una y otra vez). Puesto que la rapsodia da forma, ella efectivamente suprime el carácter informe de la masa, pero la mera conexión lineal de las masas en sí misma no engendra todavía ninguna organización. El argumento de August Friedrich Wolf contra la unidad de Homero se fundaba en la evidencia de los puntos de ruptura que surgían por medio de la técnica rapsódica. A pesar de esta deficiencia, una rapsodia en su conjunto puede ser considerada también como una masa. Esta particular recursividad en la relación entre masa y rapsodia, que recuerda a la recursividad potenciadora de la filosofía de la filología, constituye para Schlegel la esencia del sistema: "Cada συστ (sistema) es una ραψ (rapsodia) de

74 *KFSA* 16, p. 163.

teseopress.com

masas y una masa de ϱαψ (rapsodias)".[75] En otros términos, el "sistema", concepto usado por Schlegel para designar una forma específica de la filosofía, surge solo a partir de la identificación de las masas y su conexión rapsódica. Dentro de este contexto, Schlegel diferencia tres estados de agregación del espíritu: además de la masa y la rapsodia, el fragmento. Los compara respectivamente con el cuerpo, la línea y el punto, y observa: "Los *fragmentos* se dicen (vienen a ti), las *masas* se reúnen, las *rapsodias* se estancan, fluyen. Los *sistemas* tienen que crecer". Al respecto, en el margen está anotado lo siguiente: "Masa = cuerpo/fragmento = punto/ϱαψ (rapsodia) = línea".[76] Un sistema es en Schlegel un sistema de aquello que se representa del proceso de crecimiento de la filosofía desde su final (y, por tanto, algo que traiciona de suyo a la filosofía viva).[77]

Pero el aspecto decisivo en este pasaje parece ser el carácter intransitivo del crecimiento. No hay ningún agente que, como el "se" de los fragmentos, las masas o las rapsodias, produzca un sistema. Con ello, el sistema se acerca, reforzado por las imágenes metafóricas del crecimiento orgánico, al concepto de "organismo". El sistema, por un lado, y los fragmentos, las masas y las rapsodias, por el otro, se encuentran categorialmente en diferentes niveles, pero están entrelazados unos con otros, puesto que es en primer lugar el crecimiento de estos últimos lo que produce la fusión con aquel. La masa del cuerpo es la unidad fundamental o el concepto superior para el ensamblaje de los fragmentos y las rapsodias en referencia a un todo. Al reunirse o identificarse estos elementos, se pueden elaborar al mismo tiempo unidades más pequeñas que, por su parte,

75 *KFSA* 16, p. 164.
76 *Ibid*., p. 165.
77 Conforme a esto, de Platón se dice (anticipando la fenomenología de Hegel): "Platón no tenía un sistema, sino solamente una filosofía; la filosofía de un hombre es la historia, el devenir, la progresión de su espíritu, la formación y el desarrollo graduales de su pensamiento. Solo cuando su pensamiento termina y llega a un determinado resultado surge un sistema" (*KFSA* 2, p. 118).

teseopress.com

son comprensibles como masas. De modo que surge una división del trabajo o un movimiento tripartito, cada uno de los cuales representa un nivel de potencia. Se trata precisamente de ese modelo que se esconde detrás de los pasajes más enigmáticos de la recensión del *Wilhelm Meister*.

"El impulso innato de la obra, completamente organizada y organizadora, de formarse hasta la totalidad, se expresa tanto en las masas más grandes como en las más pequeñas", lo cual significa que la organización de la obra responde a un proceso de formación que tiene que ser elaborado a partir de la masa. La "formación de un espíritu impetuoso"[78] a la que igualmente se alude en la primera oración del texto no es tanto la del protagonista, sino más bien la de la obra misma.

Entre todos los lectores que en general se han enfrentado a esta idea de la obra "organizada y organizadora", se ha pasado por alto hasta ahora que este pasaje no se refiere de ningún modo a la novela de Goethe en su conjunto, sino únicamente al primer libro, sobre cuya estructura interna Schlegel escribe que "las masas y capítulos más pequeños, claramente delimitados, forman más o menos cada uno por sí mismo un todo pintoresco".[79] El libro primero es, en sí mismo, una obra dentro de la obra y consta de partes con una cierta autonomía o individualidad que están unidas rapsódicamente y, por lo tanto, producen un todo que se revela como proceso de formación. En el curso de este proceso, sin embargo, se tiene que llegar a una división del trabajo, a saber, una división entre el artista en cuanto que productor de los fragmentos y las rapsodias, por un lado, y los intérpretes que reconocen en ellos la organización de las masas, por el otro. También sobre este punto se expresa Schlegel inequívocamente, un poco antes del pasaje en el que se encuentra la afirmación decisiva:

---

78 *KFSA* 2, p. 126. ["Sobre el *Meister* de Goethe", p. 113].
79 *Ibid*., p. 129 [117-118. Trad. mod.].

teseopress.com

> Es hermoso y necesario entregarse completamente a la impresión de un poema, dejar que el artista haga con nosotros lo que quiera, y solo en detalles confirmar el sentimiento por medio de la reflexión y elevarlo a pensamiento, y decidir y añadir solo allí donde existan dudas o se pueda discutir. Esto es lo primero y lo más fundamental. Pero no menos necesario es poder abstraerse de lo particular, aprehender indeterminadamente la generalidad, abarcar la masa con la mirada y sujetar la totalidad, indagar incluso lo más oculto y enlazar lo más remoto.[80]

Aquí ya no se trata de la novela de Goethe como caso particular, sino de una teoría general de la literatura moderna. Como notara ya Manuel Bauer[81], Schlegel no se refiere nunca al autor por su nombre, pues este constituye solo una parte de la orientación general de la (supuesta) recensión. Mucho más importante es el hecho de que, en el concepto del artista, Schlegel pretende acentuar también el rol del artista que trabaja conscientemente con el material a fin de lograr un efecto, sin que en el cumplimiento de este rol se haya agotado la complejidad de la obra de arte. Lo "más fundamental" es el reconocimiento del artista y sus efectos, pero luego se pone en juego una segunda función que ya no está bajo el control del propio "artista". Captar "indeterminadamente" (*schwebend*) la generalidad significa, según la terminología adaptada por Fichte[82], al mismo tiempo no

---

80 *Ibid*., pp. 130 ss. [120. Trad. mod.].

81 Manuel Bauer, *Schlegel und Schleiermacher. Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik*, Paderborn: Schöningh, 2011.

82 "La imaginación es una facultad que oscila pendularmente [*schwebt*] en el punto medio que hay entre la determinación y la no-determinación, entre lo finito y lo infinito; y, por consiguiente, determina ciertamente A+B a la vez por el determinado A y por el indeterminado B; tal es la síntesis de la imaginación, de la que acabamos de hablar. –Precisamente esta oscilación pendular [*Schweben*] designa a la imaginación por su producto; ella lo produce justo durante su oscilación y por su oscilación" (Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der Gesammten Wissenschatslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, en Íd. *Gesamtausgabe*, ed. Reinhard Lauth, Hans Jacob, Hans Gliwitzky, Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1964 ss., vol. I.2, p. 360 [Trad. cast.: *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia (como manuscrito para sus oyentes)*, Pam-

teseopress.com

renunciar a lo concreto, considerar ambos aspectos a la vez: los elementos singulares y las masas, pero también el todo que les da forma y es formado por ellos. Para eso en Fichte se necesita de la imaginación productiva, y en Schlegel, de una reflexión que vaya más allá de la convalidación de los propósitos artísticos.[83] Contra el fondo de la contemplación estética, es válido averiguar "cómo está construido el conjunto".[84] Ahora bien, la reconstrucción de la construcción no puede girar en torno a la revelación de los principios constructivos entendidos como las "intenciones" o, en la terminología kantiana, las "finalidades" que el autor moviliza en pos de efectos específicos. La consideración se resuelve más bien en la afirmación de las masas singulares en su valor intrínseco, las cuales producen una conexión orgánica que el propio autor no podría controlar ni convertir en la finalidad de sus medios:

> Si bien se puede tener la impresión de que la novela es tanto una filosofía de la historia del arte como una verdadera obra de arte o una poesía, y de que todo lo que el poeta presenta con cariño, como si fuera su último objetivo, es finalmente solo medio, no obstante, todo es poesía, pura y alta poesía. Todo ha sido pensado y dicho, como si hubiese sido hecho por alguien que fuera a la vez poeta divino y artista perfecto, y hasta las características secundarias más delicadas parecen existir para sí mismas y disfrutar de su propia existencia independiente.[85]

---

plona: 2005, p. 142]. Sobre esto véase Schlegel, *KFSA* 2, p. 182 s. (fragmento 116). [Ed. cast.: "Fragmentos de *Athenäum*", en Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *El absoluto literario*, *op. cit.*, pp. 147-148].

83 "[…] quien confía en la apariencia estética de la obra, subestima su significado" (Matthias Schöning, *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen 'Athenäum' und 'Philosophie des Lebens'*, Paderborn: Schöningh 2002, p. 114.

84 *KFSA* 2, p. 131 [120].

85 *Ibid*., p. 132 [122].

teseopress.com

Goethe es *poeta* porque es más que *artista*, porque justamente no todo efecto estético es derivable en él a partir de un plan predeterminado. También esto significa "poesía", a diferencia de "obra de arte". Una filosofía histórica que se detiene solo en el carácter artístico, pero no en su carácter poético malogra también en términos filosóficos la especificidad de la novela, puesto que no capta el existir "para sí" de la organización. En verdad, todo puede ser empíricamente reconducido hasta Goethe, pero, incluso en ese caso, bajo perspectivas diferentes: primero en su función como "artista perfecto", luego como "poeta divino". Precisamente, el "juicio académico acerca de lo divinamente formado",[86] contra el cual Schlegel se manifiesta inmediatamente a continuación, es por lo tanto inadecuado, puesto que, a lo sumo, puede hacer justicia a su lógica artística, pero no a su lógica orgánica, que Schlegel subraya mediante la metáfora del "crecimiento". La conexión entre lo "divino" del poeta y lo "divinamente" formado es evidente; el juicio artístico convencional es inconmensurable con ello, pues le falta, en su búsqueda del mecanismo del arte, la comprensión de su crecimiento. Sin embargo, el conocimiento de la organización en el sentido derivado de Kant conduce también más allá de la comprensión de la poesía (a diferencia del mero arte), a saber, hacia la unidad espiritual, que es la que en verdad garantiza la conexión entre las masas: "cuanto más profundamente" se bucea, "más internas son las relaciones y afinidades, y más fuerte la unidad espiritual" que se descubre.[87] La exploración de la organización es la exploración de las masas, y, dado que las masas están relacionadas con el concepto del espíritu formativo, finalmente constituyen el camino real hacia lo que mantiene cohesionada a la obra

86 *Ibid*., p. 133 [123].
87 *Ibid*., p. 134 [124. Trad. mod.].

teseopress.com

en su fundamento: "El carácter diferenciado de las masas individuales permite arrojar mucha luz sobre la organización de la obra".[88]

Se distinguen claramente aquí las líneas que provienen de la filosofía de la filología de F. A. Wolf y Winckelmann. Siendo que para la modernidad no está disponible un acceso a su propio espíritu, como según Winckelmann sí lo estaba para la Antigüedad, y que una renuncia a él equivaldría sin embargo a la resignación en una micrología insípida, de la necesidad se hace una virtud a través del supuesto de que precisamente por la micrología y el estudio de las masas a la manera de Wolf ese espíritu se da a conocer sucesivamente y, por lo tanto, ha de ser aprehendido en su devenir en lugar de en una visión de conjunto. Conforme a esto, Schlegel exige "la observación y la descomposición, si se quiere avanzar legítimamente de las partes al todo", sin que la observación se pierda en una "pequeñez infinita":

> El análisis no debería detenerse en las partes simples por antonomasia, sino en aquellas masas mayores, cuya independencia se demuestra a través del tratamiento, la elaboración y la transformación libre de lo que es transmitido por las masas anteriores. La homogeneidad interna no deliberada y la unidad originaria de estas masas fue admitida por el propio poeta mediante su esfuerzo consciente por redondearlas en un todo en sí mismo perfecto a través de medios muy variados, pero siempre poéticos. El desarrollo de las masas individuales asegura y confirma la coherencia del todo, mientras que el hecho de que hayan sido colocadas todas juntas da cuenta de la diversidad de las mismas. De esta forma, cada parte de esta novela única e indivisible deviene un sistema para sí.[89]

La intención poética es complementada por la penetración reflexiva que tiene puesta su mirada en el todo, es decir, en la filosofía en devenir. Schlegel habla incluso de "la

88 *Ibid*., p. 135 [124. Trad. mod.].
89 *Ibid*., p. 135 [125. Trad. mod.].

altura que aún debe alcanzar la obra: una altura en la cual quizás el arte llegue a ser una ciencia y la vida un arte".[90] Esta sentencia, que hace de la recensión del *Wilhelm Meister* uno de los textos más importantes en cuanto al tránsito de la obra temprana de Schlegel a su obra tardía[91], demuestra cómo la reflexión, que en un primer momento trasciende a la obra, finalmente se revela como una parte constitutiva de ella. Por el bien del carácter de la obra, la novela necesita de este tipo de reflexión, de lo contrario permanece como el agregado de masas inconexas sin ningún valor artístico y poético. Esta potenciación convierte a la poesía en una obra romántica en el sentido del fragmento 116 de *Athenäum*, según el cual "la poesía" se pone en contacto "con la filosofía y la retórica" y abarca "todo lo que es solo poético, desde el sistema del arte más grande que a su vez contiene en sí más sistemas, hasta el suspiro, el beso, que exhala el niño que poetiza en un canto sin arte". Por fuera de la "infinita serie de espejos" que dejan "flotar en el medio" a la reflexión, la poesía romántica es por tanto "capaz de la más elevada y multifacética cultura" y, como acentúa Schlegel,

> no solo desde el interior hacia afuera, sino también desde el exterior hacia adentro, en tanto organiza todas las partes de modo similar para aquello que debe ser una totalidad en sus productos, a través de lo cual se abre la perspectiva hacia un clasicismo que crece sin límites.

A diferencia de otros géneros poéticos, "que están terminados y pueden ser desglosados completamente", el género romántico está eternamente "aún en devenir" y "nunca puede ser completamente".[92]

---

90 *Ibid*., p. 128 [117].

91 Este tránsito se insinúa aquí en el uso del concepto de "vida". El comentario sobre este concepto queda reservado para un trabajo futuro.

92 *KFSA* 2, pp. 182 ss. ["Fragmentos de *Athenäum*", en Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *El absoluto literario*, *op. cit.*, pp. 147-148].

"Desde afuera hacia adentro": en la obra de arte organizada, a diferencia del mero organismo, la formación es necesariamente un proceso doble, controlado voluntariamente por el poeta a la vez que conocido reflexivamente, desde el exterior de la perspectiva del poeta. El "clasicismo" es una categoría del juicio que no compete al poeta mismo, sino que asimismo se produce a partir del crecimiento, del crecimiento de los juicios a los que la obra da lugar. En cierto sentido, se trata aquí de un perfeccionamiento de la razón regulativa kantiana, es decir, de la máxima (expuesta más arriba) que presupone la finalidad interna de los seres organizados, sin la cual, en última instancia, no se pueden demostrar o pensar de un modo alternativo los respectivos fenómenos. De allí que en Schlegel esa máxima se convierta en una máxima hermenéutica regulativa acerca de la finalidad interna de las masas de la obra de arte, finalidad que, por así decir, tiene que ser llevada "desde afuera hacia adentro" en la obra, aunque, sin embargo, sea inherente a la obra en virtud de la naturaleza de esta, puesto que es precisamente con la ayuda de la facultad de juzgar regulativa que la obra se convertirse en obra, que puede ser algo más que un arte puramente mecánico (en el sentido de Kant). En contraposición a las masas ya completamente organizadas de la poesía griega, que nos compelen a desentrañar el espíritu de esta organización a fin de que no sigan siendo para nosotros meras masas, la literatura moderna requiere del apoyo artificial que de nuevo relacione una y otra vez las partes individuales con un todo asimismo construido siempre de nuevo, y que –esto es lo central– produzca él mismo nuevamente un organismo. Para las masas de la poesía moderna, los principios de la organización no se ofrecen como una concepción directa, sino solo indirecta, en cuanto que el lector completa (*nachvollzieht*) la autorreflexión de la obra y, de ser posible, la sobrepuja (*übertrifft*). La historia de los juicios se convierte ella misma en un proceso de formación, que está inseparablemente unido a las obras y despliega el sistema propio de estas. Para Schlegel, en el análisis de las

diferentes partes de la novela, ya no se trata de la educación del protagonista u otra figura al uso, "sino [de] representar en diversos ejemplos y concentrar en principios simples la propia naturaleza humana, la formación misma".[93] Con ello, Schlegel socava la simple contraposición kantiana entre mecanismo y organismo, en la medida en que acepta la idea de que muchos mecanismos pueden formar un organismo, y muchos organismos pueden formar un mecanismo. A partir de esta elegante maniobra, el concepto de "organismo" de Kant resulta aplicable también al ámbito del arte.

En la tantas veces citada caracterización del primer libro de la novela de Goethe como una "obra organizada y organizadora", Schlegel indica el sutil desplazamiento respecto de Kant a partir de una variación gramatical igualmente sutil.[94] No se trata de ningún modo de citar literalmente a Kant: en este, el organismo se presentaba como un "*ser* organizado y organizador de sí mismo"[95], en absoluto compatible con el concepto de la *obra* (artificial). Schlegel suprime el "de sí mismo": el participio "organizador/organizante" (*organisierende*) ha de leerse en cambio en el sentido del gerundio. Esto quiere decir que el participio ha de valer como el adjetivo verbal que da sentido a la oración y que semánticamente expresa una estricta necesidad, lo cual no es una coincidencia inusual hacia fines del siglo XVIII, cuando el estilo del idioma alemán se entrenaba todavía en el ejercicio de la traducción latina. En el alemán de hoy, esto

---

93 *KFSA* 2, pp. 143 ss. [134]. A partir de este pasaje, también resulta interesante analizar la contraposición entre *Sobre el estudio de la poesía griega* y la recensión del *Wilhelm Meister*. En el *Estudio*, la "formación" todavía es la formación solo de la masa ("¡triste suerte!"), que está "a merced del azar" (*KFSA* 2, p. 255) [Ed. cast. cit., p. 83. Trad. mod.], mientras que en la recensión sobre el *Meister* se dice que "el propio azar es aquí un hombre cultivado [*gebildete*]" (*KFSA* 2, p. 145) [Ed. cit., p. 136].

94 Acerca de esta sutil alusión gramatical en Schlegel, no menos importante en el texto sobre el *Wilhelm Meister*, véase Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.

95 Mi subrayado. Véase más arriba.

teseopress.com

se puede expresar con el primer participio y el "a" (*zu*). En consecuencia, el *Wilhelm Meister* sería una obra *organizada y a ser organizada* (*ein organisiertes und zu organisierendes Werk*). A ser organizada por el lector, que la considera como una masa de rapsodias y una rapsodia de masas y que, mediante esta reflexión, realiza dos tareas a la vez: por un lado, elabora su sistema y, por el otro, se convierte él mismo en el eslabón de una cadena con el sistema propiamente dicho (el espíritu).[96] Se debe mostrar cómo la organización se configura también artísticamente, siendo a la vez esta prueba en sí misma el preludio de la organización. En este sentido, la lectura ocurre en Schlegel de hecho en primer lugar y sin aplicación, tal como lo ha señalado Klaus Weimar[97], puesto que, por medio del proceso de la lectura y su determinación de las masas, se crea de suyo algo nuevo, siendo ella misma ya la aplicación.

En resumen, estas conexiones constituyen el fundamento general por el cual Schlegel elige justamente el *Wilhelm Meister* para ejemplificar la teoría de la literatura romántica. Schlegel valora precisamente la recursividad en cuanto al contenido de la novela, que se corresponde con la doble comprensión de la organización tal como queda descripta. Por esto es tan importante que el comentario acerca de la organización se refiera solo al primer libro de la novela, la cual, por otra parte, es suprimida en el carácter artificial del libro cuarto, antes de que el lector vuelva

---

96 Incluso si uno no sigue la lectura en el sentido del gerundio, el resultado sigue siendo el mismo. En cualquiera de los casos, el agente faltante ha de ser añadido.

97 "A pesar de que sus áreas temáticas son en su origen completamente distintas, la hermenéutica de Schlegel es una teoría completada de la interpretación en Herder. Sin proponérselo, explica aquello que para Herder resultaba incomprensible, si bien en parte lo ponía en práctica: la confluencia [*Gleichsinnigkeit*] de la producción y la interpretación, el carácter de actualización [*Gegenwärtigkeit*] del comprender, la transformación de lo comprendido a través del comprender y, por consiguiente, el carácter prescindible [*Entbehrlichkeit*] de la aplicación". Klaus Weimar, *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr, 1975, p. 108.

teseopress.com

a hacer de la obra en su conjunto un organismo, hasta el infinito.[98] Del mismo modo que el placer del joven Wilhelm por las muñecas y, más tarde, por el teatro, el personaje mismo se revela al final como una marioneta de la sociedad de la torre. De allí también el significado que Schlegel atribuye al episodio de Hamlet: el poeta y el artista "representarán nuevamente la representación, querrán formar de nuevo lo ya formado; completarán la obra, la rejuvenecerán y la configurarán nuevamente". Esto sucede en la medida en que parten la obra en "eslabones, masas y fragmentos" y "nunca" la desarman "en sus componentes originales, los cuales están muertos en relación con la obra porque ya no contienen unidades de igual naturaleza que el todo".[99] En efecto, el drama de Shakespeare es famoso por su *play-within-play*. Pues bien, aquí se convierte en un fragmento dentro del fragmento del fragmento, a saber, en un fragmento de la acción de Wilhelm, a saber, en fragmento de su gobierno por parte de la sociedad de la torre, esto es, de la composición del autor en cuanto que director de la obra. Lotario, cuyo "espíritu está siempre en progresión", es

---

98 Esta conexión tampoco ha sido vista por aquellas escasas contribuciones a la *Schlegel-Forschung* que reconocen la confrontación de Schlegel con Kant. Sobre la recensión del *Meister*, véase Ute Maack, *Ironie und Autorschaft. Zu Friedrich Schlegels Charakteristiken*, Paderborn: Schöningh, 2002, pp. 128-233. Maack constata en el caso del libro cuarto una renovada "aproximación a lo mecánico" (p. 144), pero no extrae a partir de ello ninguna conclusión ulterior. Manuel Bauer acentúa de modo aún más enfático la estrecha conexión entre la recensión del *Wilhelm Meister* y la teoría kantiana del *organismo*, incluyendo el pasaje de la "obra organizada y organizadora" (*Schlegel und Schleiermacher*, *op. cit.*, pp. 36-73). No obstante, la formulación modificada de la referencia a Kant por parte de Schlegel no tiene aquí ninguna importancia. Para Bauer, Schlegel se aparta "deliberadamente" de Kant y, con ello, "socava" la diferenciación kantiana entre el producto artístico y el producto natural (p. 43). No ve, sin embargo, el novedoso entrelazamiento entre estos dos productos –a pesar de lo cual reconoce que el privilegio otorgado por Schlegel a determinadas partes de la novela (por ejemplo, al libro cuarto) va en contra de la pura metáfora del organismo. De modo que la recensión del *Wilhelm Meister* tiene que aparecer en última instancia como una "entidad textual inconsistente" que, en el mejor de los casos, encarna la "calculada estrategia de un juego irónico" (p. 43).

99 *KFSA* 2, pp. 140 ss. [131. Trad. mod.].

teseopress.com

paradójicamente, según Schlegel, al mismo tiempo "perfecto". Por lo tanto, solo el libro cuarto es verdaderamente "la obra misma", de la que los libros anteriores son solo una preparación.[100] Esta conclusión preliminar de la obra es una descripción alegórica apenas oculta de los propios papeles de los personajes. Pues Schlegel añade un ulterior *play-within-play*. En el *Wilhelm Meister*, "los últimos hilos de toda la acción están dirigidos por el mero capricho de un espíritu cultivado hasta la perfección"[101], por lo cual al final terminan siendo incluso "los extraños resultados ante nosotros de una filosofía que se funda en el sentido y el espíritu más elevados". Ello ya no se aplica solo a Lotario, sino también a su *alter ego* interpretativo: el propio Friedrich Schlegel. El título *Sobre el Meister de Goethe* encierra dos exquisitos juegos de palabras: por un lado, el "sobre" como alusión a la orientación *tras*cendental del texto de Schlegel (muchas de las figuras de pensamiento aquí ensayadas retornan en sus lecciones sobre filosofía trascendental). Pero, por otro lado, también el "*Meister*" alude no solo al libro en cuestión, sino también al maestro de la interpretación, Schlegel mismo, que sobrepuja al autor de la novela (nombrado por única vez en el título de la recensión) en la medida en que con la lectura lo recrea nuevamente en un nivel superior de reflexión, lo completa y señala a partir de él más allá de él, es decir, lo trasciende. La "progresión"[102] anunciada en *Athenäum* (y ya no utilizada en textos posteriores) alude precisamente a eso: la progresión es la cadena infinita de lecturas que prosiguen no solo la recensión, sino también la obra reseñada. "Cualquier obra excelente", escribe Schlegel, "sabe más de lo que dice y quiere más de lo que sabe";[103] aquí reside el verdadero fundamento (trascendental) de la comprensión mejorada que Schlegel elaborara en sus reflexiones filológicas y

100 *Ibid*., pp. 144 ss. [137].
101 *Ibid*., p. 144 [136].
102 *Ibid*., p. 146 [137].
103 *Ibid*., p. 140 [131].

teseopress.com

formulara en *Athenäum*.[104] "La ironía que flota sobre toda la obra", se dice en la recensión del *Meister*, "pero que llega a ser especialmente fuerte aquí, solo le es confiada a quienes pueden leerla y comprenderla completamente, a aquellos que tienen la capacidad para volverla perceptible".[105] Por lo tanto, la literatura romántica o moderna es "moderna" ante todo porque exige un nuevo tipo de lector.

La obra organizada y organizante (en el sentido del gerundio) es el traslado de la "Historia loquitur" de Wolf[106] a la poesía moderna: los documentos nos hablan si los hacemos hablar, si los libramos de su estatus de masa. Según Schlegel, el lector filológico tiene que incluir hasta sus últimas consecuencias y por principio todos los materiales de la obra, o, mejor dicho: solo la suma de todos los materiales arroja como resultado el organismo de la obra, a diferencia de la mera obra de arte que es el "libro" autorizado por el artista. De manera consecuente con ello, Schlegel se convirtió además en editor, concretamente en el caso de su proyecto sobre Lessing, el cual sería impensable sin las relaciones expuestas más arriba, pero también en el de la edición de los textos de Novalis preparada junto con Tieck.

---

104 Cfr. *ibid*., p. 241 (fragmento 401) [Ed. cast. cit., p. 208].

105 *KFSA* 2, pp. 137 ss. [128].

106 "Nunc vero nihil opus est coniecturas capere. Historia loquitur. Nam vox totius antiquitatis et, si summam spectes, consentiens fama testatur, Pisistratum Carmina Homeri primum consignasse litteralis, et in eum ordinem redegisse, quo nunc leguntur". Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, 2ª ed., Halle: Orphanotrophei, 1859, p. 85; en la traducción estándar al inglés de la única edición moderna de la obra de Wolf: "But there is no need now to grasp for conjectures. History speaks. For the voice of all antiquity and, if you keep the heart of the matter in view, the consensus of tradition attest that Pisistratus was the first to set down the poems of Homer in writing and to have put them into the order in which they are now read" (F. A. Wolf, *Prolegomena to Homer*, [1795], trans. with intr. and notes by Anthony Grafton, Glenn W. Most and James E. G. Zetzel, Princeton: Princeton University Press, 1985, p. 137). Puesto en contexto, el testimonio histórico de los documentos supone que su facticidad misma es ya la evidencia de que, en virtud de la desaparición de las fuentes escritas de la época de su surgimiento, el texto y la epopeya homérica pueden ser puestos en duda (el testimonio de los filólogos antiguos).

teseopress.com

Si ningún espíritu ordenador organiza una y otra vez las masas de un autor, estas permanecen como tales, es decir, como complejos inertes, informes y, finalmente, muertos. Sin embargo, son solo las masas las que asimismo garantizan la unidad del sistema que da forma. En la *Fenomenología del espíritu*, en donde resulta llamativo el uso frecuente del concepto de "masa", Hegel habla de la "naturaleza de la conciencia, consistente en diferenciarse en sí misma como un mundo estructurado en sus masas".[107] Más allá de cuán fuerte sea en última instancia la dependencia de Hegel con respecto a Schlegel[108], allí radica el verdadero sentido de la filosofía de la filología, a saber, la introducción de la distinción básica del mundo fenoménico según las masas, las cuales, en su polémica conexión, pueden entenderse como una unidad en la que se reflejan unas a otras. Sin embargo, a diferencia de Hegel, Schlegel no pretende entenderlas como inmanentes a la conciencia, sino celebrar la riqueza del mundo fenoménico en su relación estética con el poeta y el intérprete, quienes en ocasiones pueden presentarse conjuntamente en un mismo individuo. Las contradicciones de la novela de Goethe conforman un contexto polémico que Schlegel elabora ante todo a partir de la confrontación polémica con los lectores de Goethe, con Kant… y con el propio autor.

---

107 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, p. 328. [Trad. cast.: *Fenomenología del espíritu*, México: FCE, 2006, p. 262].

108 Este aspecto sigue siendo un desiderátum de la investigación. Cfr., no obstante, el temprano artículo de Otto Pögeller, "Ist Hegel Schlegel? Friedrich Schlegel und Hölderlins Frankfurter Freundeskreis", en Christoph Jamme, Otto Pögeller (ed.), *Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde". Das Schicksal einer Generation der Goethe-Zeit*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, pp. 325-348.

teseopress.com

Sobre los autores

Gonzalo Portales: doctor en Filosofía por Ruhr-Universität-Bochum, Alemania, profesor en Universidad Austral de Chile. Sus publicaciones más destacadas sobre el tema son *Hegels fruhe Idee der Philosophie* (Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1994) y *Poética de la infinitud* (Chile, Palinodia, 2005) en co-autoría con Breno Onetto.

Alejandro Martín Navarro: doctor en filosofía por la Universidad de Sevilla, España, es profesor en dicha institución. Acerca del tema ha publicado *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del romanticismo alemán* (España, Thémata-Plaza Valdés, 2010) y *La visión y la idea. Origen y derivas de la paideia romántica* (España, Avarigani, 2012). Además, se destaca su traducción de los fragmentos de Friedrich Schlegel *Ideas* (Madrid, Pretextos, 2011).

***Constantino Luz de Medeiros*:** profesor de Teoría literaria y literatura comparada en la Universidade Federal Mina Gerais, Brasil, Es doctor por la Universidade de Sao Paulo. Ha traducido varias obras de Friedrich Schlegel al portugués como *Lucinde*, *Conversación sobre la poesía* y *Sobre el estudio de poesía griega*. Se destaca su libro *A invenção da modernidade literária* (Brasil, Iluminarias-UFMG, 2018).

Giulia Valpione: investigadora asistente en Universita di Padua, Italia, y doctora en filosofía por esa institución. Co-dirige *Symphilosopie. International Journal of Philosophical Romanticism.* Ha publicado sobre la dimensión política del romanticismo alemán y el idealismo. Se destaca su trabajo de próxima aparición *L'Homme et la Nature. Politique, Critique et esthétique dans le romantisme allemand* (Lit Verlag, 2020).

María Jimena Solé: es profesora de Filosofía Moderna, doctora en filosofía por la UBA, investigadora de CONICET, Argentina, y especialista en el pensamiento de Spinoza. Se destacan sus publicaciones *De la Ilustración al Romanticismo* (Bs. As., Prometeo, 2010) y *La imaginación romántica* (Polvorines, Ediciones UNGS, 2015), ambas junto a Juan Lazaro Rearte.

Catalina Elena Dobre: Doctora en filosofía por la Universidad Alexander Ioan Cuza, Rumania, y profesora en la Universidad Anáhuac del Norte, México. Sus publicaciones versan sobre la filosofía de Kierkegaard y su relación con el romanticismo alemán. Se destaca su libro *De la Bildung a la edificación como poética de lo femenino en el pensamiento de Kierkegaard. Una interpretación en diálogo con el romanticismo alemán* (Roma, If Press, 2015).

Markus Ophälders: profesor de Estética y Filosofía del arte en Universita degli Studi di Verona, Italia, Ha estudiado filosofía y germanística en Berlín, Milán y Bologna. Sus publicaciones más importantes son: *Dialettica dell'ironia romantica* (Italia, Mimesis, 2016), *Romantische Ironie* (Würzburg, 2004) y *Konstruktion von Erfahrung. Versuch über Walter Benjamin* (Nordhausen, 2016).

Lauren Cahen-Maurel: ha sido becaria de Belgian Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS). Es doctora en filosofía por la Ludwig-Maximiliams Universität, Munich, Alemania y de la Universidad de Sorbona-París (París IV), Francia. Ha publicado y traducido al francés textos sobre idealismo alemán, romanticismo y estética. Se destaca su obra *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis.* (Zurich, LIT Verlag, 2017). Co-dirige *Symphilosopie. International Journal of Philosophical Romanticism*.

Juan Lázaro Rearte: Doctor en Letras por UBA, Argentina, y profesor en Universidad Nacional General Sarmiento, donde dirige el profesorado de Lengua y literatura. Es jefe de trabajos prácticos en la cátedra de Literatura alemana en UBA. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros sobre literatura alemana, además de los libros coeditados junto a María Jimena Solé.

Naím Garnica: doctor en Ciencias Humanas por la Universidad Nacional de Catamarca. Es becario postdoctoral de CONICET. Trabaja como profesor de Epistemología en UNCA y ha sido profesor asistente en Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja sobre la recepción de Friedrich Schlegel en la filosofía contemporánea. Ha traducido *El imperativo romántico* (Madrid, Sequitur, 2018) de Frederick Beiser como parte de su investigación sobre el romanticismo alemán en el mundo angloparlante.

Miguel Alberti: profesor en filosofía por la UNMdP, donde se desempeña como docente. Es doctor en Letras por la UNLP, Argentina. Ha sido becario postdoctoral de CONICET y del DAAD en varias ocasiones. Ha publicado y trabajado sobre la obra de Friedrich von Hardenberg, a quien está dedicada su tesis *El paso del logos al mythos. La presentación poética de lo absoluto en Novalis* (2016, UNLP).

Elizabeth Millán Brusslan: profesora en DePaul University, USA. Es doctora por State University of New York at Buffalo. Ha estudiado en Eberhard-Karls Universität. Fue becaria de la Fundación A. von Humboldt y profesora en la Universidad Simón Bolivar, Venezuela. Es autora de *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (SUNY, 2007) y recientemente ha publicado junto a Judith Norman *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* (Leiden/Boston, Brill, 2019).

Verónica Galfione: profesora de Estética en la Universidad Nacional del Litoral e investigadora de CONICET, Argentina. Actualmente es becaria de Fundación A. von Humboldt en la Goethe Universität de Frankfurt. Su trabajo se centra sobre la obra de Friedrich Schlegel sobre quien trabaja y traduce textos como *Ensayos sobre la prosa* (Córdoba, EDUVIM, 2018). También ha traducido a *La crítica al romanticismo* (Bs. As., Prometeo, 2018) de Karl-Heinz Bohrer. También se especializa en Teoría Crítica.

Christian Benne: profesor de University of Copenhagen, Dinamarca, y presidente de la *Friedrich Schlegel Gesellschaft*, Mainz, Alemania. Doctor en literatura comparada en Peter Szondi Institute in Freie Universität Berlin. Es co-editor de *Athenäum–Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*. Se destaca su publicación conjunta con Ulrich Bauer: *Antike – Philologie – Romantik: Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte* (Schoeningh Ferdinand, 2010).