

LA POÉTICA DE LA HISTORIA DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Emiliano Mendoza Solís
UMSNH – UNAM

1. Introducción: Romantizar, una operación ignorada por completo

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

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

Cuando Walter Benjamin escribe a propósito de la obra de Friedrich Hölderlin “si lo poético dejara de ser un concepto-límite sería vida o poesía”¹ advierte la compleja situación conceptual de eso que a falta de una expresión más precisa es designado como *lo poético*, *das Gedichtete*, en clara referencia a un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del hacer humano. La equívocidad que acompaña a este término puede vislumbrarse en las diversas traducciones empleadas en castellano como *poético*, *poemático* o *dictamen*, ésta última en cercana alusión a la palabra alemana *Dichtung*.² Se trata, sin embargo, de una equívocidad persistente si tomamos en cuenta cómo lo *poético* im-

plicaba ya para Aristóteles el reconocimiento de cierto tipo de *producciones*, las hechas sólo de palabras, cuya curiosa característica consistía en la ausencia de un nombre específico para referirse a ellas. Ahora bien, la observación de Benjamin sobre lo poético se refiere menos a lo sentenciado por Aristóteles que a la idea de poética y de poema acuñada en el *Frühromantik* o primer romanticismo alemán. Lo poético, en este contexto, designa una *compleja unidad sintética* orientada hacia el orden del espíritu y la intuición. Se trata claramente de terminología de cuño romántico sustraído, a su vez, de cierto léxico caro al pensamiento kantiano. Ello significa que la tarea de escudriñar el fenómeno poético en general, y la poética del romanticismo en particular, debe articularse a través del *esquema trascendental aportado por el poema*. Tanto lo poético como la acción de poetizar aluden a ese arte oculto en las profundidades del alma como lo es la imaginación trascendental. La otra cara de la fundamentación de la poética del primer romanticismo supone un punto de partida radicalmente inédito. Todas las reflexiones de los románticos alemanes coinciden con el nacimiento de la *conciencia histórica* moderna, un aspecto que impregnará la totalidad de sus obras. Esto significa la *pérdida de la inocencia* con la que antiguamente eran adoptadas las ideas y conceptos de la tradición, evidenciada a partir de la actividad crítica propia del romanticismo. Justamente este carácter, eminentemente moderno, muestra un nuevo orden del conocimiento que condiciona la continuidad de la tradición en cuanto precisa materializar el sentido del pensamiento *desde el principio*. En este momento la subjetividad aporta su propia orientación como *pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia*, constituyéndose en un particular *Arjé* de la modernidad.

Este ensayo está pensado como un análisis de los fundamentos de la poética de esa constelación de pensadores, comúnmente clasificados en la historia del pensamiento y de la literatura, dentro del denominado *Frühromantik* o primer romanticismo alemán.³ Esto es, las pretensiones de este texto se limitan al análisis del proceso poético-productivo articulado en el interior de las poéticas del primer romanticismo; poéticas cuyo carácter teórico o especulativo —instaurado más allá de la legalidad normativa propia de las poéticas clásicas— nos remite, desde el

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

Ahora bien, si el fundamento desde el cual se origina la teoría romántica es aportado por la conciencia reflexiva del hombre, ¿en qué consiste tal determinación? ¿Cuáles son sus objetivos y sus alcances? En uno de los fragmentos programáticos más conocidos de Friedrich Schlegel se advierte claramente: “la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el [Wilhelm] *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la Época”.⁵ En efecto, se trata de tres aspectos indisociables para comprender los entresijos de la conciencia romántica en el plano histórico, filosófico y literario. Sin embargo, compete a la influencia del pensamiento de Johann Gottlieb Fichte la adquisición de un fundamento original, sin el cual resulta imposible comprender el proyecto romántico. Tal fundamento consiste, a grandes rasgos, en adoptar como principio la originalidad del yo. Esto es, situar al yo como acto vivo a través del cual es posible comprender la estructura de la conciencia y con esto alcanzar el saber de su particular constitución lógica. Ante esta reorientación la filosofía debe consagrarse a la búsqueda de los principios de la realidad interna del hombre: el yo libre y la conciencia ideadora del mundo.

Este principio, argumentado en la *Wissenschaftslehre* de Fichte, significa el punto de arranque del romanticismo propiamente filosófico. Para los románticos la autoconciencia significa un saber más allá del cual es imposible situarse; representa un genuino centro neurálgico donde todo

se vincula. Debido a la inmediatez de la autoconciencia ésta no requiere prueba alguna, lo cual no la convierte en un elemento estático; todo lo contrario, estamos ante una autoconciencia activa que puede transformarse de una conciencia superior a otra más elevada, constituyéndose en un novedoso saber fundado en la libertad y la infinitud propios de un proceso *productivo* inacabable. A partir de este proceso trascendental del yo es preciso interpretar las palabras de Novalis cuando nos habla de la necesidad de *romantizar el mundo*: “en esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una semejante serie cualitativa de potencias”.⁶ Romantizar significa actualizar las potencias cualitativas del hombre: aportar una forma inédita al mundo, recuperando así el *sentido primigenio*. Una operación, según la firme creencia de Novalis, *ignorada por completo* en tanto supone la infinitud del proceso transformador. De lo anterior, se deducen dos postulados aparentemente contradictorios: por una parte, los románticos aceptan la imposibilidad de alcanzar un objeto fijo, al tiempo que reconocen la posibilidad de trascendencia ilimitada hacia un yo superior. El *Ethos* romántico alude en todos los casos a este principio fundamental, a partir del cual se justifica tanto el origen de toda reflexión como la irrenunciable libertad que permite a la subjetividad cierta efectividad transformadora. El *ethos* del romanticismo, su perenne indeterminación, puede expresarse de manera más inteligible si atendemos lo observado por Albert Béguin respecto a lo singular y lo propio del *carácter* romántico:

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

El hecho de no contar con un objeto predeterminado, de emprender un viaje inédito a ninguna parte, pero al fin, emprender el viaje, no significa

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

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

*e infinita— el único absoluto posible que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto. Este absoluto que nos es dado sólo puede ser conocido negativamente en la medida en que actuamos y descubrimos que ninguna acción alcanza lo que buscamos”.*⁸

2. El primer romanticismo filosófico y la cuestión del *ethos*

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

J. W. Goethe, *Fausto*

La incursión en el territorio del pensamiento estético del *primer romanticismo alemán*, *Frühromantik*, supone de inmediato al menos dos grandes ámbitos problemáticos, pues nos encontramos ante un escenario conflictivo en el campo de las ideas que coincide con una profunda crisis cultural. Conceptualmente las repercusiones de esta crisis se ven reflejadas en la expresión *Zeitgeist*,⁹ empleada comúnmente en este contexto como elemento estructural para interpretar los rasgos del hombre dentro de la historia sin ceñirse a leyes universales, principios abstractos o modelos eternos en disciplinas a tal grado disímiles como la ética y la estética, la física y la matemática. El *Zeitgeist* o *espíritu del tiempo*, parte de una distinción radical entre el método apropiado para el estudio de la naturaleza física y el requerido para el espíritu humano. Lo que implica una reorientación en la interpretación del tiempo histórico a través de la cual el sujeto deja de concebirse como un ser desvinculado de su comunidad de valores culturales. Esta noción, imprescindible para comprender el proyecto filosófico del primer romanticismo, aporta un punto de referencia extraordinario en

un contexto epocal difícil de analizar como el que alcanza su expresión más radical en la “década prodigiosa”, acaecida durante el crepúsculo del siglo XVIII, y que marca el itinerario intelectual de las primeras décadas del XIX. Un periodo breve a la luz de la perspectiva histórica, pero de enormes repercusiones en el pensamiento filosófico que encuentra — acaso por última vez— el entusiasmo necesario para erigir sistemas especulativos de la totalidad de los dominios del hombre, justo cuando la conciencia europea comienza a mostrar cansancio e incapacidad para cristalizar los imperativos impuestos por la razón ilustrada. Bajo el influjo de esta crisis, el *Zeitgeist* no es sino la expresión de esa *contradicción* autoconciente del hombre moderno representada, en uno de sus extremos, en la figura de *Fausto* para quien el *Zeitgeist* no es sino la penosa puesta en escena de un *dramón histórico* propio de guiñoles.

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

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

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

El entusiasmo que el movimiento romántico despierta en la perspectiva de Octavio Paz explicable, en un principio, por su originalidad respecto al pensamiento, la imaginación y sus repercusiones culturales, lo acercan a la noción de *crítica de la razón crítica* y con esto a una concepción de la temporalidad desde la cual el *tiempo de la historia sucesiva se confronta con el tiempo del origen antes de la historia*. Las palabras de Paz son importantes en tanto adelantan lo que a partir de la subjetividad romántica puede definirse como una *relativización* de todos los puntos de vista en el momento de construir y comprender la historia. Esto representa un cambio de óptica en relación a la modernidad ilustrada, pues remite al estudio y análisis del

discurso mítico o, de manera más general, a la reinterpretación del sentido de la existencia del hombre.¹² Entonces, el romanticismo es antes que nada una búsqueda de formas nuevas que rompe necesariamente con la forma tradicional de ver el pasado; un pasado ahora sólo comprensible a partir de un enfoque crítico que no puede ser sino una *incesante negación crítica dentro de la modernidad*. A partir de esta relativización de la temporalidad como nuevo fundamento para interpretar y criticar la historia, es comprensible la metamorfosis del pretérito usado por Paz al comenzar el pasaje, *el romanticismo fue*, en una afirmación que termina por incidir en el presente: el romanticismo *es* hasta nuestros días la crítica más radical a la modernidad dentro de la propia modernidad.

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

El *primer romanticismo filosófico* (al que nos referiremos en adelante de manera indistinta), es una expresión afortunada al menos en dos sentidos; por una parte representa la asombrosa proximidad entre el Idealismo alemán —Fichte, Schelling, Hölderlin— y el Grupo de Jena —congregado en torno a los hermanos Schlegel y la revista *Athenäum*—. Por otra parte, a través de lo propiamente filosófico del movimiento romántico es posible dilucidar en qué consiste la reflexión estética que da lugar a la construcción de una nueva poética o teoría del poema, donde coinciden, en un primer momento, el pensamiento romántico y la filosofía idealista

del joven F. W. J. Schelling.¹³ Habiendo aclarado esto, la siguiente dificultad surge cuando tratamos de superar cierta limitación “profesional” pues, como lo ha observado Frank,

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

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

“en todo caso explícitamente referido bajo las especies de un género nuevo, más allá de las divisiones de la poética clásica (o moderna), capaz de resolver las divisiones nativas (genéricas) de la cosa escrita. Más allá de las divisiones de toda definición [*dé-finition*], ese género es entonces programado en el romanticismo como el género de la literatura: *la genericidad* [*généricité*], me atrevería a decir *la generatividad* [*générativité*] de la literatura cogiéndose y produciéndose ella misma una Obra inédita, infinitamente inédita. El absoluto, por consecuencia, de la literatura”.¹⁵

La idea de un *absoluto literario romántico* agrupa una serie de presupuestos importantes para profundizar en lo propiamente constitutivo del *romanticismo filosófico*. Desde un principio Lacoue-Labarthe y Nancy encuentran en la *producción* de algo inédito eso que trata de categorizarse explíci-

tamente a partir de un género nuevo, como lo era en el siglo XVIII el término literatura;¹⁶ pero en este caso se trata de una noción de literatura que no designa simplemente la “cosa escrita”, pues se encuentra en relación a parámetros diferentes dentro de las artes poéticas como un género *indefinido*, es decir, no limitado a los grados de su *finitud*, sino dividido en los géneros propios de aquello que se *genera* continuamente y en cada obra establece un límite. Pero esta “generatividad” [*générativité de la littérature*], no sólo supone la dificultad de dar nombre a aquello que es pura producción y se constituye a sí mismo como *Obra* singular. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *Obra* puede crearse *absolutamente Obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar esto, es preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros, a partir de la cual lo absoluto de la literatura no es tanto la “poesía” (aunque pretendiese ser “poesía absoluta” como lo querían los simbolistas franceses) o cualquier otro género del *corpus* poético, sino más bien “poíesis” (ποίησις), que tal como se ha vertido tradicionalmente del griego antiguo al castellano quiere decir *producción*. De manera que la *poíesis*, como *generación productora*, concierne menos a la producción de la cosa literaria que a la aristotélica “disposición productiva acompañada de razón verdadera”.¹⁷ Este proceso *generativo* cuyo fundamento no se resuelve en un argumento formal, ni se limita a la búsqueda de una definición conceptual, adopta desde el principio ese carácter equívoco observado en primer lugar por Aristóteles cuando más que definir a la poesía aporta “una seña para el pensar”¹⁸ que alude a toda producción artística o natural como actividad reproductora: *poíesis*. Basta recordar, a manera de ejemplo, el postulado aristotélico (bajo la condicionante de esta acción productora) en la cual se valora la cercanía entre filosofía y poesía: “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia”.¹⁹ En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación a la poesía como género literario pues, tal como lo han observado Lacoue-Labarthe y Nancy “La poesía romántica piensa penetrar la esencia de la *poíesis*, la cosa literaria y producir la verdad de la producción de sí [...] de la autopoíesis”.²⁰

La aportación romántica a la nueva significación de la poésis (frente a la concepción de los antiguos griegos), consiste en la entrada en escena de una *subjetividad conciente* enraizada en la naturaleza. Lo que ocurre en este momento puede explicarse a través de un sinuoso proceso *trascendente* donde la actividad poética de la naturaleza se prolonga en la actividad volitiva del *querer* humano y, mediante el esforzado *ingenio* de éste, ambas actividades productivas convergen en la obra de arte. De esta manera la naturaleza (*physis*) interviene en la actividad productora (*poésis*) de toda obra de arte, coincidiendo con la actividad conciente propia del *querer*, pues “el *querer* es en general *la condición suprema de la autoconciencia*”.²¹ Por esta coincidencia las ideas alcanzan realidad sensible y logran, posteriormente, una síntesis de lo conciente y lo no conciente de la naturaleza que produce el mundo ideal del arte. Schelling describe en su *Sistema del idealismo trascendental* este complejo proceso: “El mundo ideal del arte y el real de los objetos son, por tanto, productos de una y la misma actividad; el encuentro de ambas (la conciente y la no conciente) sin conciencia proporciona el mundo real, con conciencia el mundo estético”.²² Ahora bien, esta descripción del proceso productivo de las obras románticas muestra la participación de la poésis en relación a la naturaleza y el arte; Schelling da un paso más y describe lo que sucede en el caso de las producciones de la filosofía:

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

Centrémonos por ahora en la legitimación del vínculo entre filosofía y poesía a través de la trascendencia de un acto estético originario, el más elevado al que puede acceder el hombre. El proceso antes descrito supone la revelación de la conciencia a sí misma y la posterior síntesis de lo

consiente y lo inconsciente después de un complicado devenir. El saber autoconsciente —*un saber más allá del cual no podemos ir*— es el punto donde todo se vincula y no requiere prueba alguna dada su inmediatez. Pero sobre todo se trata de una autoconciencia activa que sólo puede modificarse por una “conciencia superior y esta de una más elevada y así hasta el infinito”.²⁴ Este deseo ilimitable de infinito es el elemento singular de la poética romántica y en general el elemento singular de eso que bien podríamos llamar, en términos más amplios, *ethos* del romanticismo filosófico; en él se aglutina la potencia del proceso generativo y la actividad conciente del querer que condiciona a la autoconciencia; la actividad productiva de la filosofía y la fuerza productiva del arte; la poésis donde la cosa literaria (la poesía trascendental) busca producir su propia veracidad autopoética. El término *ethos* (ἦθος), en el sentido que aquí nos interesa, tiene la ventaja de congrega, en sus dos acepciones como *carácter* o como *morada*, lo que puede considerarse las dos vertientes o estrategias constitutivas del romanticismo como proyecto filosófico moderno: una estrategia subjetiva y otra propiamente histórica. Ambas actúan simultáneamente y representan dos vías privilegiadas para comprender la poética del romanticismo filosófico. En el momento que Novalis escribe “los poemas operan hasta ahora en su mayor parte dinámicamente; la futura poesía trascendental podría llamarse *poesía orgánica*. Cuando se la invente, se verá que todos los auténticos poetas han poetizado hasta ahora, sin saberlo, orgánicamente [...] de tal manera que en su mayor parte sólo en el detalle eran poéticas auténticamente, pero, habitualmente no poéticas en su conjunto”;²⁵ sin duda, en este momento, nos encontramos ante la definición de un programa para la poesía del futuro, pero sobre todo estamos frente a la idea entorno a la cual deberá construirse una poética de la historia abierta al infinito, una poética que muestre cómo los verdaderos poetas, hasta ahora eclipsados en un tiempo indistinto, han *poetizado orgánicamente* incluso sin darse cuenta.²⁶

3. Poética de la historia

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

F. Schlegel, *Atbenäums-Fragmente*

La triada filosofía-poesía-historia no deja de emitir señales contradictorias. Nuevamente Aristóteles ofrece una señal orientadora en el capítulo noveno de su *Poética*; justo después de mencionar la cercanía entre poesía y filosofía, insiste en la pretensión universal que une a éstas frente a la historia, pues “la poesía trata sobre todo de lo universal, mientras que la historia de lo particular”.²⁷ La universalidad permanece como un vínculo fomentado laboriosamente a través de un *esfuerzo riguroso* entre las producciones del filósofo y del poeta, a diferencia de la actividad del historiador, quien en el orden de los oficios y las artes griegas se dedica a una actividad consagrada a la descripción de hechos sueltos de cada caso, ya se trate de situaciones y usanzas de otros pueblos, o de la organización de sumarios en procedimientos judiciales. Con esto queda claro que la concepción aristotélica de la historia —como la del resto de sus contemporáneos—, se distancia de la concepción histórica moderna, principalmente por el hecho incontrovertible de que los griegos carecen de una conciencia histórica del tiempo, de una *conciencia de sí* que en la modernidad se torna radicalmente conciencia del *sujeto* dentro de una época histórica; en otros términos, los griegos carecen de un *Zeitgeist* orientador del hombre como ser histórico vinculando *espiritualmente con su tiempo*. Esta falta de conciencia histórica en la época clásica atañe igualmente a las *producciones* filosóficas pues, como lo ha observado Hans-Georg Gadamer, “la filosofía griega ignora la autoconciencia, sólo conoce las ideas. El *nous* es sólo una primera aparición de la “reflexividad”, mas esta “reflexividad” no tiene todavía el carácter de la subjetividad moderna”.²⁸

Entonces la *autoconciencia reflexiva* es el punto de partida del romanticismo filosófico. Se trata de una auténtica piedra de toque sin la cual es

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

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

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

cada reflexión precedente es objeto de la siguiente hasta aportar, tal como lo observa Benjamin, una “especial significación sistemática” —ya advertida y rechazada por el propio Fichte—, dando lugar a una “sorprendente estructura del pensamiento”.³¹ La paradoja de la *reflexión infinita* no sólo motiva la labor crítica del romanticismo, también cobra sus propias repercusiones —como paradoja— respecto a la idea de historia.

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

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

En su *Estudio sobre la poesía griega* Friedrich Schlegel va directamente al problema cuando escribe: “La única norma según la cual podemos apreciar la cumbre suprema de la poesía griega son los límites de todo arte. Pero se preguntará: “¿cómo? ¿No es el arte capaz de un perfeccionamiento

to sencillamente infinito? ¿Tiene límites su progreso?”³³ Al plantear de tal manera las cosas Friedrich Schlegel lleva a cabo —incluso contra sus pretensiones originales— la superación del clasicismo; una superación indudablemente condicionada por un cambio de postura en el pensamiento histórico.³⁴ La teoría de la historia argumentada en el *Estudio sobre la poesía griega* pone en funcionamiento una serie de conceptos cuyo correlato puede rastrearse en diferentes fuentes que van de la teoría del conocimiento de Fichte y Schelling, a la filosofía de la historia de Herder. Esto no resta la más mínima originalidad a la interpretación de Friedrich Schlegel cuando plantea la idea de una *Edad de oro del arte griego* que logra conciliar la perfección de aquella época con un ilimitado devenir progresivo. En realidad la poesía griega representa siempre el límite último de la formación natural del arte y del gusto (en este sentido no hay negación del principio neoclásico), pues la poesía antigua consume el estado de formación pleno alcanzando la *uniforme perfección del todo*. Este estado, en tanto afecta a un conjunto completo y simultáneo (aquí comienza a funcionar propiamente la perspectiva histórica romántica) puede denominarse Edad de oro: “El goce que proporcionan las obras de la Edad de oro del arte griego es susceptible de un añadido, sin embargo no tiene perturbación ni necesidades... es completo y autosuficiente”.³⁵ Lo *sumo bello* o belleza suprema de la época clásica representa el *ejemplo perfecto* de una idea finalmente inalcanzable. Una idea perceptible, como el arquetipo inigualable del arte y del gusto alcanzado en la antigüedad, pero cuya suprema satisfacción admite aún añadidos.

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

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

La teoría de la historia de Friedrich Schlegel trata de establecer un equilibrio a partir del supuesto de la infinita perfectibilidad del arte; pero se trata de una perfección donde no es posible la consecución de un máximo absoluto. Por ello la evolución del arte cumple únicamente sus aspiraciones en un *máximo relativo condicionado* y un *próximo fijo insuperable* que bien podría ser la regla instaurada en el ideal griego. Pero también se reconoce la posibilidad de disentiimiento si no se quiere continuar por el camino de la heteronomía estética y el artista decide transgredir la ley siguiendo la *interminada* exigencia *cuya suprema satisfacción admitiría un añadido infinitamente*. Para Friedrich Schlegel el genio tiene la posibilidad de refrendar su autonomía y continuar por el camino instaurado por el arte clásico o bien la posibilidad de explorar en los insondables caminos del arte dada su infinita perfección.

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

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

posibilita su escritura. Pero se trata de un saber marcado desde su raíz por la contradicción; es un saber que deja a los románticos en la orfandad tras la irremediable certeza de que el hombre moderno ya no tiene el poder de escribir la *Ilíada* y carece de toda posibilidad de recrear una tragedia. Sobre este incuestionable avance en el estudio de la tradición Friedrich Schlegel escribe:

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

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

En el primer periodo el carácter nacional unilateral tuvo en absoluto el predominio más decidido dentro de todo el conjunto, y sólo aquí y allá se hacían sentir pocas huellas de la dirección de los conceptos estéticos y de la tendencia a lo antiguo. En el segundo periodo la teoría y la imitación de los antiguos dominó en una gran parte de todo el conjunto; pero la naturaleza subjetiva aún era demasiado poderosa para poder obedecer por completo a la ley objetiva; era lo bastante atrevida como para volver a introducirse furtivamente bajo el nombre de la ley. La imitación y la teoría, y con ellas el gusto y el arte mismos siguieron

siendo unilaterales y nacionales. La subsiguiente anarquía de todas las maneras individuales, de todas las teorías subjetivas y de las diferentes imitaciones de los antiguos y, en fin, la difuminación y extinción de la nacionalidad unilateral representan la crisis de la transición del segundo al tercer periodo. En el tercero, se alcanzará realmente lo objetivo, por lo menos en puntos particulares del conjunto: teoría objetiva, imitación objetiva, arte objetivo y gusto objetivo”.⁴⁰

El cosmopolitismo romántico encuentra en estos pasajes una de las más claras exposiciones a través de un proceso cuya finalidad es superar la anarquía representada por el individualismo, el subjetivismo y las malogradas imitaciones. Por esta razón el tercer periodo supone la extinción de todo nacionalismo y su consecuente crisis como antesala de una etapa de la objetividad. La *objetividad* mencionada por Friedrich Schlegel implica el nacimiento de un nuevo orden pues “la caótica riqueza de todo lo particular y la disputa entre las diferentes visiones del todo llevarán necesariamente a buscar y encontrar un orden universal de todo el conjunto”.⁴¹ Se trata de un cosmopolitismo universal, es decir, de una nueva cosmovisión e incluso de la exigencia de nuevas formas para el pensamiento en tanto que “filosofar significa buscar el saber universal en forma comunitaria”.⁴² Frente a este impulso indudablemente constructivo llama la atención cómo la teoría de Friedrich Schlegel y en general la teoría de la historia del primer romanticismo filosófico, surge un incisivo reconocimiento al caos originario. Un caos propenso a aparecer en cualquier momento bajo la figura de la anarquía, el malentendido o la dispersión subjetiva e individualista. El reconocimiento de la existencia del caos, más que una afirmación nihilista se trata de la conciencia de un orden finito. Por esta razón para Friedrich Schlegel es muy importante la consecución de un punto de referencia; es preciso ante todo evitar cualquier tipo de extravío “el conocimiento de los griegos nunca puede llegar a ser completo ni el estudio de la poesía griega agotarse; pero se puede alcanzar un punto fijo que asegure al pensador, al historiador, al conocedor y al artista contra peligrosos errores de base, orientaciones absolutamente falsas y experimentos equivocados”.⁴³

Sin embargo, la conciencia romántica, como lo dijimos antes, termina por entrar en una contradicción mayor. La compleja teoría de la historia

del romanticismo demuestra el grave equívoco de aquellos que aún hoy piensan que la reflexión romántica entra en confrontación con la razón o en disputa abierta con el pensamiento científico. En realidad la verdadera paradoja del romanticismo comienza por este reconocimiento de finitud del conocimiento humano; por la precariedad latente de la comprensión, no por una negación abierta y sin argumentos de la razón. La emergencia y posibilidad de la *infinitud del caos* (subyacente a todo orden) y por tanto el verdadero nombre de la *paradoja romántica* es la ironía. Pero la ironía no podría subsistir, ni tendría posibilidad siquiera de ser concebible sin la razón crítica ilustrada, y al mismo tiempo sería *incomprensible* del todo sin el desarrollo científico que en estos momentos comienza un viaje sin retorno hacia la transformación de la visión del mundo propia del hombre moderno. Ante ello no queda sino reconocer la afirmación del romanticismo filosófico para proveer un nuevo fundamento sólo concebible a partir de una *conciencia conflictiva* y de su manifestación radicalmente histórica. Un fundamento que en sí mismo representará la necesidad de superar el concepto de *teoría* propio de la ciencia moderna, en tanto recupera algunos rasgos de la noción antigua en la cual la teoría establece una relación alejada de la dicotomía sujeto-objeto. Esto llevará a los románticos a reconocer cierta *actitud performativa* en el pensamiento y particularmente en la poética. No podía ser de otra forma si tomamos en cuenta de qué manera los objetos artísticos muestran en su indeterminación infinita la ineficacia del concepto de teoría empleado en la modernidad. La vigencia y originalidad de la crítica romántica es particularmente relevante frente a la ambición de la teoría contemporánea cuando trata de comprender el sentido de la obra literaria como objeto de estudio sustraído de su temporalidad histórica, negando así la preeminencia de ese objeto infinito cuyo suelo nutricio es la obra de arte.

Notas

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

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

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

⁴ Cfr. E. Behler, “Das Problem des Anfangs in der modernen Literaturgeschichte”, *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992, p. 226 y ss.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

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

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

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

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

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

²⁰ “la poésie romantique entend pénétrer l’essence de la poésie, la chose littéraire et produit la vérité de la production en soi [...] de l’auto-poésie”, *op. cit.*, *L’absolu littéraire*, p. 21.

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

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

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 164.

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

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

²⁷ *Poética*, *op. cit.*, p. 14.

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

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

³⁰ *Ibid.*, p. 28 y ss. El énfasis es mío.

³¹ *Ibid.*, p. 24 y ss.

³² “Es gibt keine Selbstkenntnis als die historische”, F. Schlegel, KFSa, frag. 139.

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

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

³⁵ *Sobre el estudio de la filosofía griega, op. cit.*, p. 105.

³⁶ *Ídem.*

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

³⁸ *Ibid.*, p. 72 y ss.

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

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹ *Ibid.*, p. 147.

⁴² “Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen.”, F. Schlegel, KFSa, *Atenäum*, Frag. 344.

⁴³ *Ibid.*, p. 146.