

Felix Alejandro Cristiá

El Genio Poético del Romanticismo temprano. La manifestación creativa como impulso hacia la infinitud

Resumen: *El presente ensayo tiene por objetivo analizar el concepto de Genio Poético romántico como la máxima manifestación creativa que no aspira a la síntesis, sino a situarse más allá de la necesidad de lograr síntesis alguna, tendiendo hacia un concepto diferente de lo infinito con respecto al idealismo absoluto.*

Palabras clave: *Romanticismo, genio poético, Friedrich Schlegel, William Blake, universal progresivo.*

Abstract: *This essay aims to analyze the concept of Romantic Poetic Genius as the maximum creative manifestation that does not aspire to synthesis, but to place itself beyond the need to achieve any synthesis, tending towards a different concept of infinity with respect to absolute idealism.*

Keywords: *Romanticism, poetic genius, Friedrich Schlegel, William Blake, progressive universal.*

Introducción

“Quien ve el Infinito en todas las cosas, ve a Dios”¹, afirmó William Blake en la máxima que cierra una de sus primeras obras: *No hay religión natural*. Dentro de cada ser humano reposa una infinitud, el Dios interior del cual proviene toda manifestación creativa, toda obra, representada por

el Genio Poético. Tal es la revelación que el poeta inglés vino a traernos: “Así como todos los hombres son iguales (aunque infinitamente diferentes), así todas las religiones, y todo lo similar, tienen una fuente. El verdadero hombre es la fuente, él es el Genio Poético”² (Blake, 1991, 8).

Para Friedrich Schlegel, la obra romántica, puntualmente la poesía³, alberga la unidad moral y filosófica de experimentación casi religiosa donde Dios puede reflejarse en el ser humano por medio del arte. Blake por su parte fue un creyente devoto, pero no en el sentido de una religiosidad ortodoxa, sino mediante la iluminación poética donde reside el Genio, rostro de la Divina Humanidad. Por ello no es de extrañar que tuviera convicciones muy diferentes a las doctrinas religiosas occidentales predominantes. En el pensamiento romántico se da la búsqueda de una unión que nunca llega a completarse, el “universal progresivo” al que Schlegel se refiere con entusiasmo, esa construcción del ‘yo’ por medio de un constante ‘salirse de sí’ y reencuentro que nos impulsa a trascender el mundo de los opuestos tan presente en los análisis e interpretaciones de las distintas obras humanas.

Para entender cómo autores provenientes de distintos rincones de Europa lograron tener inquietudes similares hay que tener en cuenta los distintos fenómenos políticos y culturales cuyas repercusiones trascendieron las fronteras. La Revolución Francesa, la racionalización del pensamiento humano y nuevas miradas a las culturas antiguas influenciaron la manera de ver el mundo de los



ciudadanos europeos; pero el desarrollo de estas nuevas ideas no fue inmediato, por lo que no se hace una tarea sencilla establecer un período exacto del Romanticismo. Por todo lo anterior podemos entender que, si bien Blake no hablaba alemán, o los alemanes no se adentraban profundamente en las obras inglesas que se estaban escribiendo en la época, ambas partes ya leían obras de intelectuales de la modernidad.

Tales semejanzas se vuelven un poco menos sorprendentes cuando reconocemos que Blake fue bastante versado en las obras filosóficas y literarias que interesaron a sus contemporáneos. Se sintió especialmente atraído, como Tieck, Schelling, Novalis y otros del círculo de Jena por los escritos de Jacob Boehme⁴ (Trawick, 1977, 230).

No quedándose aquí la conexión, también se hace necesario citar la influencia que Blake pudo tener, tanto en su obra escrita como pictórica, por parte de su amigo Henry Fuseli y Johann Caspar Lavater (Trawick, 1977, 232), los cuales crecieron en Zúrich y tradujeron varios textos del alemán (Lavater incluso viajó con Goethe por el Rin). Del lado alemán es importante hacer notar la influencia que tuvieron algunos personajes de Shakespeare como Macbeth, así como las repercusiones que tuvo la traducción de Wieland de las obras del dramaturgo inglés para los prerrománticos, por lo que se podría afirmar que la influencia intelectual fue recíproca.

El presente ensayo tiene por objetivo analizar el concepto de *Genio Poético* como la máxima manifestación artística que no aspira a una síntesis, sino a situarse más allá de la necesidad de lograr síntesis alguna. Por ello, primeramente estudiaremos el concepto de *Genio* del que habla William Blake en sus primeras obras y su relación con el concepto de *Poesía universal progresiva* de Friedrich Schlegel y el Romanticismo alemán temprano para, a continuación, analizar cómo opera en la literatura la tensión entre lo antiguo y lo moderno que desembocó en la necesidad de aspirar a una síntesis histórica. Finalmente veremos cómo el *Genio Poético* debe ser entendido como un impulso que, a diferencia de lo propuesto por el idealismo absoluto, no aspira a una síntesis final, sino que tiende hacia un concepto diferente de lo infinito.

Así bien, estos autores, como si de profetas se trataran, advierten que el exceso de análisis no crea arte, sino mera retórica. “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte [...] no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte”, nos dice Schlegel (2017, 12) en el número 117 de sus *Fragmentos críticos*. No en vano Antoine Berman afirmaba que el “programa romántico consiste en transformar lo que históricamente es solo una tendencia en una intención autoconsciente [...]” (Berman, 1992, 74). Por ello la poesía representa el ideal de situarse más allá de los intentos de querer explicar las cosas dentro de los límites de la tradición filosófica (influenciada enormemente en su época por la epistemología kantiana⁵), la cual para los románticos era insuficiente, de ahí que su principal objeto de reflexión se encuentre en sí misma, abarcando de esta manera todos los géneros. “La poesía romántica es una poesía que aspira a lo universal”⁶, clama el fragmento 116 de *Athenaeum*.

1. El genio poético y el universal progresivo

Las primeras manifestaciones del Romanticismo apuntaban a fundar un movimiento artístico e intelectual que fomentara la búsqueda de la verdad interior ajena a cualquier doctrina establecida por el exceso de raciocinio, considerando los temas sobre la confrontación con ‘el otro’: lo propio o lo nacional en contraposición a lo extranjero, búsqueda que amerita en gran medida la propia formación (*Bildung*), que bien podríamos ver como una vida entregada a la prueba y al error por medio del acto artístico, ya que es el único medio posible que nos puede acercar a lo divino, más allá de los límites que instauran el lenguaje y la razón. Ahora bien, ¿cómo deberíamos entender el concepto de divinidad en este sentido?

Friedrich Schlegel, en su fragmento número 44 de *Ideas*, afirma: “No podemos divisar a Dios, pero sí vemos lo divino por todas partes, en primer lugar, y en su forma más genuina, en el centro de una persona inteligente, en la profundidad de una obra humana viviente.” (Schlegel, 2017, 105). A pesar de que Schlegel y William Blake estuvieron separados por el lenguaje y el mar, sus

pensamientos se encontraban en sintonía. Similar a lo visto en el fragmento anterior, nos dice Blake: “Que el Genio Poético es el verdadero Hombre, y que el cuerpo o la forma externa del Hombre se deriva del Genio Poético. Del mismo modo que las formas de todas las cosas se derivan de su genio [...]”⁷ (Blake, 1991, 7). A continuación nos daremos a la tarea de intentar comprender cómo se manifiesta este Genio.

Peter Szondi, en su estudio de la poesía en Schiller⁸, nos dice que los representantes del movimiento literario *Sturm und Drang*⁹, que bien puede considerarse como la transición entre el Clasicismo de Weimar y el Romanticismo, o bien, como Prerromanticismo, “adoptaron de la teoría inglesa del arte del Siglo XVIII y de Diderot en lo que respecta al momento de la originalidad, el concepto de genio” (Szondi, 2016, 66). Sin embargo, el concepto de genio que se puede desprender de la tradición empirista todavía está relacionado a una idea general de genialidad artística individual y productiva física, mientras que el proyecto romántico sitúa al *Genio* como la capacidad de exponer los límites de la razón y al mismo tiempo “experimentar asimismo su unidad en relación con el todo” (Schlegel, 2017, 106). ¿Cómo superar esos límites? “Allí donde acaba la filosofía, debe empezar la poesía”¹⁰ (Schlegel, 2017, 106).

Blake se refirió propiamente al *Genio Poético* desde sus obras tempranas. Una de las ideas cruciales para entender el pensamiento del escritor inglés, es que no hay división entre cuerpo y alma, sino que Razón y Energía son dos elementos que forman el ser. “El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma; porque ese llamado Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco Sentidos [...]”¹¹ (Blake, 1991, 46). Siguiendo este pensamiento, lo que normalmente es tomado por Bueno es un elemento pasivo que obedece a la Razón (identificada con el Cielo), y la Maldad es el activo que surge de la Energía (identificada a su vez con el Infierno), por lo que el poeta inglés, a manera de profeta, nos exaltará la conciliación entre estos que acontece dentro de nosotros, en efecto: *El matrimonio del Cielo y el Infierno*.

La razón (*Urizen*¹²), representación de lo que se hace razonablemente y que quizá es normalmente entendida bajo la optimista idea de que la razón tiende hacia el bien y la ley, intenta desligarse de

los meros impulsos, los cuales, no obstante, son fuente de creatividad (*Los*). En “Un capricho memorable” (una sección de *El matrimonio*), nos dice: “Mientras caminaba entre los fuegos del infierno, encantado con los gozos del Genio, que a los ángeles les parecen tormento y locura, recolecté algunos de sus Proverbios”¹³ [...]” (Blake, 1991, 47). Del abismo de los sentidos, el *Infierno* donde convergen convulsos las energías productivas (que podríamos identificar con el “entusiasmo” del que habla Schlegel a lo largo de sus obras), la Razón establece un radio, es decir, una proporción, con el fin de marcar el alcance de lo comprendido, un intento de asimilación, de ordenamiento. Hay una unidad que no termina de unirse. Una expectativa de superación que no se ha consumado todavía y que no se llega a consumir; el radio del conocimiento es expandido progresivamente.

Johann Gottfried Herder, inspirado por las obras de Shakespeare y Rousseau, contribuyó a desarrollar el concepto de genio desligándolo de la tradición empirista inglesa y francesa, volviéndolo un tema de discusión del *Sturm und Drang*. En su obra *Shakespeare*, refiriéndose con cierta melancolía a la antigua Grecia (en la cual nos detendremos un poco más adelante), nos dice:

Y si en esa época, transformada favorable o desfavorablemente, hubiese una generación, un genio capaz de extraer de su materia una creación dramática tan natural, grande y original, como los griegos de la suya; y si esta creación lograra, precisamente, por los caminos más distintos, la misma finalidad; y si fuera, por lo menos en sí, múltiple en su simplicidad y simple en su multiplicidad, por lo tanto una totalidad perfecta [...] (Herder, 1995, 14).

Antoine Berman (1992, 78) menciona que el movimiento *Sturm und Drang* “había desarrollado la noción de genio artístico como una fuerza tempestuosa, inconsciente y natural, engendrando obras como uno engendra niños en el éxtasis del deseo”. Estas concepciones del *genio* presentan similitudes basadas en búsquedas igualmente similares, por ejemplo, abogar por un carácter religioso de la literatura. Novalis, por su parte, utilizó el concepto de genio poético para designar a aquel capaz de ser muchas personas a la vez,

coincidiendo con Blake en la idea de totalidad. “El genio no es más que espíritu en el uso activo de los órganos. Hasta ahora hemos *tenido* un solo *genio*, pero el espíritu es convertirse en un genio total”¹⁴ (Novalis, 1997, 76).

El Genio Poético implica una constante superación de sí mismo, una proyección en donde la Razón desciende al *Infierno*, una y otra vez, para tomar lo que puede de los impulsos y regresar a construir algo nuevo; “Sin contrarios no hay progreso”¹⁵, nos dice el poeta inglés, una fórmula tan antigua como el arte mismo. Este encuentro y reencontro constante al que podemos identificar con el *universal progresivo* romántico se manifiesta en una poesía última, un fin en sí misma más allá de cualquier categorización. A propósito de esto dice el fragmento 116 de *Athenaeum*):

Los demás géneros de la poesía están acabados, y ya es posible proceder a su completa disección; la poesía romántica, en cambio, se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. Ninguna teoría la puede agotar, y únicamente una crítica adivinatoria podría aventurarse a caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él (Schlegel, 2017, 41).

El Genio alberga la Divina Humanidad, es el mediador entre ambos mundos, el cielo (razón) y el abismo (impulso). Descender y regresar, una y otra vez, nos hace trascender y expandir cada vez en mayor medida ese radio que la razón nos trata de imponer en esta dimensión; trascenderse a sí mismo, tal es la manera en que ese genio interior construye el ser que se manifestará en el exterior, desde el implícito hasta lo explícito, un ponerse fuera de sí que nunca llega a un ser particular (Schlegel adelantándose a Hegel). De esta manera “Toda buena persona se va haciendo cada vez más dios. Hacerse dios, ser humano, formarse, son expresiones que significan lo mismo” (número 262 de los *Fragmentos críticos*) (Schlegel, 2017, 64). Ahora bien, si la manifestación creativa intenta superar los contrarios sin lograrlo, pero que en el

intento radica su Genio, ¿de dónde viene el impulso de alcanzar una poesía universal progresiva?

2. Mirada a los antiguos

Nos disponemos a hacer una mirada hacia el concepto de los contrarios, no tanto los presentes en la actividad artística, como vimos anteriormente, sino los que se dan en la historia e influyen en nuestra propia contemplación. En la época romántica la imagen simplificada del mundo clásico se convertiría en un ideal en oposición a lo moderno.

Si nos remontamos a la antigüedad griega arcaica, donde la educación de los jóvenes era responsabilidad de los poetas y todavía no existía la palabra escrita en el sentido práctico que le damos hoy en día, sino que las grandes epopeyas se memorizaban, recitaban y se transmitían oralmente durante generaciones, podríamos hablar de una poética –según algunos autores como Schiller– natural, donde no existían las palabras ‘mitos’ e ‘historia’ con las connotaciones diferenciadas que las caracterizan en los tiempos modernos.

William Blake dio muestras de un gran interés por el mundo griego, tanto por su escultura como por su visión del mundo, aunque se retractaría más adelante en su vida¹⁶. Uno de los primeros libros que acercarían a Blake a esta cultura fue la traducción de Fuseli de las *Reflexiones de Winkelmann sobre la pintura y la escultura de los griegos*.

Más tarde, Blake menospreció el arte griego como “matemático” en lugar de verdaderamente imaginativo, pero en la década de 1790 fue un helenista entusiasta (en una carta de 1800 a George Cumberland, por ejemplo, da la bienvenida “al inmenso torrente de luz y gloria griega que está llegando a Europa”) (Trawick, 1977, 233).

El mundo antiguo, y particularmente los griegos, fueron un referente idealizado gracias, en especial, al exhaustivo trabajo filológico que desarrollaron distintos pensadores, tanto del Clasicismo como del Romanticismo. Entre un pasado que no volverá y del que tan sólo podemos reconstruir de manera incompleta, y un futuro incierto, se encuentra el humano moderno. El mundo griego representa para estos autores una sociedad que vivía en cierto equilibrio y aceptación con

la naturaleza y cuyas manifestaciones artísticas eran la exaltación de este equilibrio, efectuadas dentro de un contexto que, desde el punto de vista de una radical historicidad moderna de las formas artísticas, sería ‘inconsciente de sí mismo’. El ser humano moderno, por otro lado, no es mucho más que un cúmulo de fragmentos orientados hacia una extrema racionalidad que asfixia la creatividad intrínseca a su espíritu. “Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su nacimiento” (Fragmento 24 de *Athenaeum*) (Schlegel, 2017, 31). A pesar de esto, de aquí también se puede desprender que el genio alberga una “genialidad fragmentaria” (número 9 de los *Fragmentos críticos*).

Lo que ahora conocemos por mitología podría entenderse como una manifestación del espíritu creador del humano antiguo, un mundo que, a pesar de provenir en cierta medida de la imaginación, no por ello se debe caer en el error de sepultarlo dentro de lo irreal, pues este se convierte en poesía, y de esta forma deviene en identificación cultural, identidad. Mundo divinizado que también posee un origen que es al mismo tiempo su ideal: una Edad de Oro a su vez lejana.

El meollo, el centro de la poesía hay que buscarlo en la mitología o en los misterios de los antiguos. Si consigues saciar el sentimiento de la vida con la idea de infinito, entenderás a los antiguos y a la poesía (Fragmento 85 de *Ideas*) (Schlegel, 1958, 46).

¿Cómo podríamos entender los modernos y fragmentarios el mundo antiguo cuya realidad está marcada por el Jardín de las Hespérides, las ninfas y los dioses? La respuesta quizá la encontraríamos en la obra de arte. Pero para ello debemos entender el impulso creativo de los antiguos. El fin de la obra de arte griega descansaba en su misma representación.

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso [...]. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual*. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado

incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza (Benjamin, 2003, 49-50).

¿Cómo acercar esta lejanía, entonces? Aquí surge la obra moderna pensada como una reproducción, donde la técnica se ha impuesto sobre el intelecto. Pero así como Walter Benjamin vaticinaba un oscuro futuro del arte como reproducción, que en el intento de brindarle a la obra ‘actualidad’ contribuiría a la destrucción de su herencia milenaria, de la misma manera los románticos se habían percatado de ello. Novalis decía que “a medida que la civilización avanza, sus intentos comienzan a perder la calidad del genio –pero ganan en utilidad– [...]”¹⁷ (Novalis, 1997, 52). También nos dice: “Los primeros son infinitos pero uniformes, los últimos limitados, pero diversos. Los primeros tienen genio, los últimos, talento, los primeros ideas, los últimos habilidades. Los primeros son cabezas, sin manos, los últimos manos, sin cabezas”¹⁸ (Novalis, 1997, 50).

Pero mirar al pasado para entender cómo somos en el presente también permite llegar a la conclusión de que no se debe (ni se puede) reproducir el pasado, “además, apenas se debe despertar a los muertos”¹⁹, de ahí la aporía que incide en la percepción fragmentaria del moderno. ¿Cómo crear algo nuevo si lo que se conoce es lo antiguo? ¿Cómo replicar lo antiguo si solo podemos crear en la época actual, a partir de interpretaciones? Por incógnitas como estas, distintos autores se entregaron a la labor de estudiar y analizar los tipos de creación artística desde la antigüedad, llevando a cabo clasificaciones, por ejemplo de la literatura, y abriendo nuevas puertas a la ocupación filológica.

Friedrich Schiller, en su libro *Poesía ingenua y poesía sentimental* hace un análisis de cómo se manifestaba el Genio en la antigüedad en comparación a su modernidad, pero desde una perspectiva distinta al estudio de los géneros literarios (de intención normativa) que se había estado desarrollando con el clasicismo. “Schiller despide a la poesía de género tradicional, que no conoce la historicidad de las formas literarias, e introduce la historización de la poesía de género” (Szondi, 2016, 69), abordando la poética desde una filosofía de la historia que influenciaría las teorías de Schlegel y Hölderlin hasta alcanzar a Hegel. Para Schiller, el poeta antiguo es ingenuo, como un niño, intenta

imitar la naturaleza. El poeta sentimental busca un ideal, es de carácter nostálgico y especulativo. Para entender mejor esta tensión-relación entre la poesía antigua (ingenua) y la moderna (sentimental), y cómo estas darían lugar a la romántica en un intento de alcanzar la poesía absoluta, vale la pena detenernos en lo que nos dice Schiller respecto a los antiguos:

Lo que determina su carácter es precisamente lo que le falta al nuestro para alcanzar su perfección; lo que nos distingue de ellos es precisamente lo que a su vez les falta a ellos para alcanzar la divinidad. Nosotros somos libres, y ellos determinados; nosotros variamos, ellos permanecen idénticos. Pero sólo cuando lo uno y lo otro se unen -cuando la voluntad obedece libremente a la ley de la necesidad, y la razón hace valer su norma a través de todos los cambios de la fantasía- es cuando surge lo divino o el ideal. Así, siempre vemos en ellos aquello de que carecemos, pero por lo que somos impulsados a luchar, y a lo cual, aunque nunca lo alcancemos, debemos esperar acercarnos, sin embargo, en progreso infinito (Schiller, 1985, 69).

La verdadera humanidad (¿la Divina Humanidad de la que hablaba Blake?) reside en la unificación de estos, el ingenuo y el sentimental; en el intento por lograr esta síntesis radica la poesía romántica. Por lo tanto, el *Genio Poético* surge cuando el genio observador y el especulativo se encuentran pero no se funden, por lo que todavía falta esclarecer el papel del mediador.

Ahora bien, el problema que se le plantea al poeta es elevar una situación particular a la totalidad humana, darle por consiguiente un fundamento absoluto y necesario en sí mismo. Del momento del entusiasmo ha de borrarse, pues, toda huella de necesidad temporal, y el objeto mismo, por muy limitado que sea, no debe limitar al poeta (Schiller, 1985, 129).

No obstante, Schiller todavía no abandona la influencia de las categorías kantianas, lo que a su vez incide en su concepto de genio. Recordemos que para Kant, la naturaleza da las reglas al arte, mientras que el genio (el artista) está convencido de que crea libremente. “El genio, como

lo entiende Kant, es un ardid de la naturaleza. No de otra manera está dispuesta la meta que Schiller impone al espíritu que ha pasado por la cultura” (Szondi, 2016, 66). Esta concepción obstaculizó el óptimo desarrollo de la exposición sobre lo ingenuo y lo sentimental, presentando a ambas en muchas ocasiones como antinomias pero que, según Szondi, realmente apuntaba a lo sentimental como una recuperación de lo antiguo por medio de la reflexión, siendo el resultado, ya no *lo sentimental*, sino *lo ideal*. Si bien Schiller no clarifica este pensamiento (se podría decir, dialéctico), sin duda inspiraría la teoría literaria de Schlegel.

A partir de los aportes de Schiller, Schlegel clasificará la poesía de la naturaleza en natural o artificial²⁰; así bien: “Es ingenuo lo que es, o parece, natural, individual o clásico hasta la ironía, o hasta la alternancia constante de autocreación y autoaniquilación”²¹ (2017, 33). Pero para que esta obra sea bella, poética e ideal –nos dice más adelante– “lo ingenuo debe ser al mismo tiempo instinto e intención. La esencia de la intención es, en este sentido, la libertad” (2017, 33). Peter Szondi (2005, 112) en su lectura de Schlegel, comenta que “la poesía natural es subjetiva u objetiva, pero que la mezcla, lo subjetivo-objetivo, aún no es posible en la formación natural, entre los griegos”. ¿Esta unión sería el gran logro de la literatura romántica, que encontraría su cenit en la novela (entendida como objeto de la poética)? El Genio, el que acerca lo instintivo con lo intencional, o como vimos al inicio, concilia el cielo y el abismo, trasciende la mera confrontación entre dos mundos, elevándolo hacia el infinito.

3. La puerta a la infinitud

Ahora bien, ¿cómo se complementan el ideal romántico impulsado por el Genio, y la manifestación creativa de carácter casi religioso? La religión es otro elemento importante en estos autores, pero no en un sentido institucional o político, sino como la manera de acercarse a la *Divina humanidad*. Como hemos visto, para Blake todas las religiones tienen una misma fuente, el *Genio*, en otras palabras y semejándose a Novalis, algo común a toda persona que se ha formado a sí misma para lograr el discernimiento y correr el velo que instaura los límites de la razón.

Este pensar religiosamente influyó en el anhelo de varios autores de imaginar su identidad, la colectividad y a su nación como una comunidad cultural. Por ejemplo, en la poesía de Friedrich Hölderlin convergen todos los elementos que hemos ido explorando: la identidad como cúmulo de fragmentos, la nostalgia por un pasado que no nos pertenece, la unificación que nunca llega a darse, el impulso creativo en constante reformulación y la incertidumbre sobre nuestro lugar dentro de una comunidad en crecimiento. Esta confrontación se puede apreciar en el poema *Patmos* (Hölderlin, 1995, 397):

[...] el Asia ante mis ojos. Deslumbrado
 busqué algo que ya conociera,
 extranjero en esas calles anchurosas,
 donde baja del Tmolos
 el Pactolo adornado de oro
 y el Taurus se alza con el Messogis,
 y los jardines llenos de flores;
 un fuego tranquilo. Pero en la luz,
 alta florece la nieve plateada
 y, signo de inmortal vida,
 la antigua hiedra crece
 en el muro inaccesible,
 y sustentados por pilares vivos
 de cedro y de laurel,
 los majestuosos palacios
 contruidos por los dioses.

Pensar en la yuxtaposición de lugares, en esa confrontación de épocas, en ese intento de unificación que no deja de ser fragmentario, permite lo que Antoine Berman, en su estudio sobre la experiencia de lo extranjero en el trabajo de traducción romántica, llama una versatilidad infinita y, en efecto, la capacidad del Genio. La versatilidad infinita es “la habilidad de estar en todas partes y ser muchos [...], puede considerarse como la categoría que, junto con la reflexión, representa mejor la percepción romántica del sujeto, en particular el sujeto productivo y poético, el *genio*” (Berman, 1992, 78), pensamiento que bien pudo influenciar a Hegel en su concepto de libertad como la capacidad de ser uno mismo en lo otro.

Pero cuando el análisis filosófico intenta aislar cada objeto y estudiarlo de manera particular se suele caer en el error de las clasificaciones. La especulación a menudo aborda una falsa dicotomía,

cuyos extremos se ven todavía más distantes para todo aquel que se deja llevar por el exceso de raciocinio. Un ejemplo de esto son los conceptos de lo finito e infinito, aparentemente contradictorios entre sí, pero que si lo vemos desde la perspectiva de Schlegel lo infinito no es más que lo finito cambiando. En la obra poética romántica, que no obstante también es filosófica (vivir poéticamente implica, por lo tanto, vivir filosóficamente), lograr o consumir no son cualidades de lo infinito. “No son el arte ni las obras los que hacen al artista, sino la sensibilidad, el entusiasmo y el impulso (no. 63 de *Fragmentos críticos*) (Schlegel, 2017, 18-19). Sin embargo, se suele confundir el concepto de lo infinito con el de lo universal.

Si seguimos a Hegel, por ejemplo, el *universal concreto* aparece cuando mediante el uso de la razón se alcanza la síntesis entre lo general abstracto y lo particular. De esta manera se supera la contradicción y se llega al absoluto. Pero si nos detenemos en la concepción romántica temprana de universalidad encontraremos otra visión. Es un proceso de creación, distanciamiento del yo, y finalmente, ‘aniquilación’, y el impulso vuelve a comenzar. La obra de arte albergaría todas estas etapas, pero el distanciamiento no supone la negación de la creación, así como la autoaniquilación no es la negación del distanciamiento. Lo universal es una aproximación constante a lo absoluto, es el intento de unificación de todos los momentos presuntamente contrarios, pero no su síntesis.

Para entender mejor el papel de la obra, tomaremos un pertinente ejemplo. Paul Celan, cuando comentó el fragmento de *Lenz*, novela inconclusa de Georg Büchner, nos dice: “Quien cuyos ojos y mente están ocupados en el arte, ése [...] se olvida de sí mismo. El arte se distancia del yo. El arte requiere que recorramos un determinado espacio en una determinada dirección, en un determinado camino”²² (Celan, 2003, 43). Pero el arte no es el mediador entre el mundo de los sentidos y el de la razón, sino el artista (el meridiano); no obstante, el arte es su testimonio, lo que queda del impulso.

Un mediador es aquél que percibe en su interior lo divino y se sacrifica, aniquilándose a sí mismo, para predicar, comunicar y exponer lo divino a toda la humanidad por medio de sus costumbres y de sus actos, de sus palabras

y de sus obras. Si no se siente este impulso, es que lo que se había percibido no era divino ni propio. La vida superior del ser humano en su totalidad consiste en la actividad de mediar y ser mediado, y cada artista ejerce de mediador para los demás (del fragmento 44 de *Ideas*) (Schlegel, 2017, 106).

El Genio se manifiesta en la imaginación²³, es esencialmente productivo e inmediato. La reflexión viene después, con la contemplación, de ahí que el juicio estético no sea inmediato. La obra reúne por lo tanto la intención, el entusiasmo y la crítica. Por ello, la obra de arte, la poesía, es al mismo tiempo filosófica. Respecto a esto nos vuelve a decir Berman, refiriéndose a Schlegel:

La estructura formal de la reflexión (el movimiento por el cual yo paso de “pensamiento” a “pensamiento de pensamiento”, luego a “pensamiento de pensamiento de pensamiento”, etc.) proporciona un modelo de infinitización, en la medida en que este pasaje es concebido como una *elevación* [...] (Berman, 1992, 76).

Si retomamos la afirmación de Blake de que el Genio es la fuente, la obra entonces es el mediador entre el artista y el espectador; así bien, el artista entre la obra y el Genio. “Sólo puede ser un artista quien posee una religión propia, una intuición original de lo infinito” (fragmento 63 de *Ideas*) (Schlegel, 2017, 103). Por decirlo de otra manera, el artista es quien abre las puertas a la infinitud, la obra tan solo las muestra. El artista puede acceder al infinito durante el proceso de creación, mientras que el espectador tan solo puede hacerse una idea de este concepto mediante la contemplación de la obra. Schlegel nos habla de que ser mediador implica cierto sacrificio, autoaniquilación. “Haz que se toquen los extremos y así tendrás el verdadero medio” (fragmento 74 de *Ideas*) (Schlegel, 1958, 54). Un medio que no hay que confundir con consumación.

4. Epílogo:

Conclusiones hacia un idealismo

En el fragmento 139 de *Ideas*, Schlegel dice que “La única forma de auto-conocimiento es el conocimiento histórico. Nadie sabe quién es si no

sabe lo que son sus contemporáneos y, en especial, el sumo compañero de la liga, el maestro de maestros, el genio de la época” (Schlegel, 2017, 115). Pero, pensadores venideros fueron más allá y afirmaron que el espíritu autoconsciente marcaría el fin de la historia, cuestión con la que Friedrich Schlegel o los prerrománticos seguramente no estaría de acuerdo.

¿Qué tanto el idealismo alemán podría considerarse una continuidad de las ideas prerrománticas? Es decir, cuando se llega al punto en que se recogen las reflexiones fragmentarias que presuntamente no se atrevieron a formar parte de una sistematización teórica y deviene en un sistema filosófico, es probable que también lleguemos a ver un final de la historia, y en el caso de Hegel, quien leyó a Schlegel, tal visión iba a influenciar su juicio con respecto a la estética, sugiriendo también la posible muerte del arte. Para el filósofo del idealismo maduro, la belleza del arte es superior a la de la naturaleza, por ser creación del espíritu en su carácter autoconsciente, pues “si es cierto que el espíritu es el ser verdadero que en sí lo comprende todo, preciso es decir que lo bello no es verdaderamente tal, sino cuando participa del espíritu y es creado por él” (Hegel, 2003, 19). La influencia romántica es evidente, pero Hegel intenta ir más allá: liberar el espíritu de lo sensible a favor de lo racional; no una totalidad fragmentaria, sino absoluta.

Pero los románticos de la etapa temprana, tal vez muy conscientes de este posible camino, decidieron abrazar la herencia fragmentaria, previniéndose de caer en el ingenuo pensamiento de que la creatividad humana tiene que llegar necesariamente a un fin o a una sistematización, quizá por ello el interés por la autoreflexión, tal es la visión de los pensadores románticos como Blake, Novalis y Schlegel, el ideal de la Poesía universal progresiva. Por ello Szondi tiene la garantía de que

a ese Friedrich Schlegel a quien ignorara largo tiempo la hostilidad de Goethe y Schiller y más tarde también de Hegel, ya fuera por sus irrespetuosos escritos de juventud, ya a la inversa por su posterior giro al catolicismo y la Restauración, a ése a quien a menudo se sigue mirando aún aviesamente, se le reconocerá finalmente el rango que le corresponde,

el del más genial pensador, junto con Hegel, de ese cambio de siglo (Szondi, 2005, 79).

La añorada síntesis no llega a consumarse como en el idealismo absoluto, su respuesta radica en el intento de unidad. “Cada poema debe ser necesariamente una unidad perfecta [...]”, nos dice Blake²⁴ (1991, 332); unidad que no implica la disolución de sus partes. Se trata de aspirar al ideal, no de alcanzarlo. La obra de arte, la poesía, permanece como el testimonio de esa constante aproximación a lo absoluto. El espectador divisa la infinitud por medio de la obra de arte, pero el creador ve el infinito por unos instantes durante el acto de crear, es decir, los contrarios se difuminan y asciende él mismo como mediador; en ese momento llega a ser el Genio Poético. Al fin y al cabo, “toda filosofía es idealismo, y el único realismo verdadero es la poesía”²⁵ (Schlegel, 2017, 111).

Notas

1. Traducción propia de “He who sees the Infinite in all things, sees God.” Blake, *There is no natural religion*. [b]. Application, 1991, 6.
2. Traducción propia de: “As all men are alike (tho’ infinitely various), So all Religions, & as all similar, have one source. The true Man is the source, he being the Poetic Genius”. Blake, *All religions are one*, Principle 7th, 1991, 8.
3. A pesar de que los románticos suelen referirse a la palabra poesía, no se trata únicamente del género literario, sino el conjunto de ideales que caracterizan la obra romántica, relacionada al ‘vivir poéticamente’. Al respecto nos dice Szondi (2016, 52): “Schlegel esboza el programa de una poesía romántica, es decir, de un género que surge en la época moderna: la novela, como una ‘poesía universal progresiva’”. Se suele vincular el término Romántico con la novela, del francés *romantique*, sin embargo, no parece que Schlegel haya utilizado el término *romantisch* siguiendo la palabra francesa.
4. Traducción propia.
5. Debemos recordar que para Kant no es posible una sistematización teórica de la estética, pues está relacionada con el gusto, o sea, que es experimentada de manera individual. No obstante, pensadores como Novalis, Schiller, Fichte, Schelling o los hermanos Schlegel, analizarían el arte emancipándolo de la lógica y la epistemología kantiana, relacionándola con la acción más que con el juicio. Así bien, para Kant el juicio estético es inmediato y libre, pero para los románticos la experiencia estética implica reflexión, no es inmediata.
6. También: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva” según la traducción de Pere Pajeroles. Debemos recordar que los fragmentos de *Athenaeum* comparten autoría con varios pensadores como Novalis, Schleiermacher y August Schlegel, como parte del experimento *Symphilosophie* de escritura colectiva.
7. Traducción propia de: “That the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things are derived from their Genius [...]” Blake, *All religions are one*, Principle 1st.
8. Szondi, “Lo ingenuo es lo sentimental. Para una dialéctica del concepto en el tratado de Schiller”, en *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*.
9. Antes de Novalis o Hölderlin, que buscarían un sentido de conciencia colectiva, los prerrománticos habían declarado su oposición al extremo raciocinio de la Ilustración mediante la exaltación de la libertad individual y el sentimiento. Entre los prerrománticos se encontraban Johann Gottfried von Herder y Johann Wolfgang von Goethe, que influenciarían el pensamiento del Círculo de Jena o Romanticismo alemán temprano.
10. Fragmento no. 48 de *Ideas*.
11. Traducción propia de: “Man has no Body distinct from his soul; for that call’d Body is a portion of Soul discern’d by the five Senses [...]” Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, ‘The voice of the Devil’.
12. Según la cosmovisión de Blake, encontrada en varios de sus textos proféticos, *Urizen* es una de las cuatro fuerzas principales que forman el universo (Zoas), y representa un principio ordenador identificado con la razón; a esta se le contrapone *Los*, lo abstracto de la imaginación.
13. Traducción propia de: “As I was walking among the fires of hell. Delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity, I collected some of their Proverbs [...]”. *The Marriage of Heaven and Hell*. ‘A memorable fancy’.
14. Fragmento no. 28 de los *Fragmentos Logológicos II*. Traducción propia.
15. “Without Contraries is no progression”. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, The Argument, 1991, 46.
16. Un espíritu de rebelión pacífica como Blake terminaría desilusionado al admitir que los griegos eran un pueblo que glorificaba la guerra. Incluso llegaría

- a afirmar que “un Estado bélico nunca puede producir arte” (*On Virgil*, 1818) (Blake, 1991, 333). A continuación un fragmento de uno de los poemas que pertenecen al llamado *MS. Book* (1800-1803): *'Twas the Greeks' love of war / Turn'd Love into a Boy / And Woman into a Statue of Stone, / And away fled every joy.* (Blake, 1991, 392).
17. No. 18 de los *Fragments Logológicos I*. Traducción propia.
 18. No. 13 de los *Fragments Logológicos I*. Traducción propia.
 19. Hölderlin, del poema *La Germania*.
 20. Fragmento no. 4 de *Athenaeum*.
 21. Fragmento no. 51 de *Athenaeum*.
 22. Traducción propia de la versión de Rosemary Waldrop.
 23. Vale la pena citar una vez más a Blake cuando nos dice: “the Eternal Body of Man is The Imagination” (“El cuerpo eterno del hombre es la imaginación”). ¶7 & *His Two Sons Satan & Adam* (Blake, 1991, 335).
 24. Traducción propia de “EVERY Poem must necessarily be a perfect Unity [...]”. *On Homer's Poetry* (1818).
 25. Fragmento no. 96 de *Ideas* (1800).
- Hegel, G. (2003). *Lecciones sobre la estética* (Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos). Madrid: Mestas.
- Herder, J.G. (1995). “Shakespeare [Redacción definitiva]” (Trad Juan C. Probst). *Revista Confines* 1(2).
- Hölderlin, F. (1995). *Poesía completa* (Trad. Federico Gorbea). Barcelona: Ediciones 29.
- Novalis (1997). *Philosophical writings* (Trad. Margaret Mahony Stoljar). USA: New York Press.
- Schiller, F. (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria.
- Schlegel, F. (1958). *Fragments* (Trad Emilio Uranga). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de filosofía y Letras.
- . (2017). *Fragments. Sobre la incomprendibilidad* (Trad. Pere Pajeroles). Titivillus.
- Szondi, P. (2016). *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . (2005). *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Machado libros.
- Trawick, L. (1977). William Blake's German Connection. *Colby Library Quarterly*, 13(4): 229-245.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. Andrés E. Weikert). México: Ítaca.
- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign. Culture and Translation in Romantic Germany* (Trad S. Heyoert). USA: State University of New York Press.
- Blake, W. (1991). *Poems and prophecies*. UK: Everyman's Library. Random House.
- Celan, P. (2003). *The Meridian*. Collected Prose (Trad. Rosemary Waldrop). NY: Routledge.

Felix Alejandro Cristiá (felix.cristia@ucr.ac.cr) es licenciado en Arquitectura y candidato a máster en Filosofía por la Universidad de Costa Rica. Entre sus publicaciones recientes se encuentra: (2020) Aproximación filosófica a la arquitectura de la Grecia antigua, *Reflexiones Marginales. Revista de Filosofía*, Número 56, abril 2020.

Recibido: 1 de noviembre, 2020
Aprobado: 8 de noviembre, 2020