

Sistema y fragmento: la poética especulativa del primer romanticismo alemán

Emiliano José Mendoza Solís. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recibido 12/01/2024

Resumen

El artículo aborda, a partir del primer romanticismo alemán (*Frühromantik*), la concepción de un *fundamento* teórico relativo a la toma de conciencia de una verdad conflictiva que se manifiesta históricamente. Este fundamento contrasta con el concepto de *teoría* de la ciencia moderna, y trata de recuperar algunos rasgos de la noción antigua (más allá de la dicotomía sujeto-objeto). Esto implica el reconocimiento de cierta *performatividad* de la teoría y con ello de la poética, que muestra la ineficacia de las concepciones empleadas en la Modernidad, y particularmente muestra las carencias del concepto de teoría literaria. Posteriormente analizamos el problema mediante la concepción de las poéticas especulativas del romanticismo, para lo cual se estudia la tensión entre el discurso fragmentario y la singular idea de sistema en el pensamiento romántico.

Palabras clave: romanticismo alemán, teoría, poética, sistema, fragmento.

Abstract

System and fragment. The speculative poetics of early German romanticism

The paper deals with the conception of a theoretical foundation, starting from early German Romanticism (*Frühromantik*), concerning the awareness of a conflicting truth that manifests itself historically. This foundation contrasts with the concept of theory in modern science and attempts to recover some features of the ancient notion (beyond the subject-object dichotomy). This implies the recognition of a certain performativity of theory and thus of poetics, which shows the ineffectiveness of the conceptions employed in modernity, and particularly shows the shortcomings of the concept of literary theory. We then analyse the problem through the conception of the speculative poetics of Romanticism, studying the tension between fragmentary discourse and the singular idea of system in Romantic thought.

Key words: German Romanticism, Theory, Poetics, System, Fragment.

Sistema y fragmento: la poética especulativa del primer romanticismo alemán

Emiliano José Mendoza Solís. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recibido 12/01/2024

§ 1. Malestar de la teoría

Pero no hay que ponerse a buscar el poder legislador de la cultura estética moderna. Ya está constituido, y es la teoría.

F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797)

El lugar inédito que el primer romanticismo alemán (*Frühromantik*) asigna a las producciones literarias modernas, no es mérito exclusivo de la reflexión que logra construir una poética sin prescindir de la crítica, ni de la adquisición de una súper-conciencia histórica que deja a la subjetividad moderna cara a cara con la tradición; sobre todo, la nueva orientación de la teoría literaria moderna habrá de buscarse en lo que podríamos llamar la *confrontación romántica con la esencia conflictiva de la verdad*¹. En principio, el impulso romántico, que parte de la «crítica a la razón crítica», evidencia el talante fundamentalmente filosófico en el que se inscriben sus obras. La apropiación de la crítica reproduce, simultáneamente, un tipo de *negatividad* merced a la paradoja de la *ironización de la forma*. Ya en el seno de esta ironización, encontramos lo que podría llamarse el «fundamento teórico» del romanticismo filosófico, captable a la luz de un pensar que reflexiona infinitamente y que no es sino la acción de la paradoja reproducida incesantemente como «crítica de la crítica». Por otra parte, podemos ver cómo la figura del genio interviene en este proceso reflexivo en tanto *ser orgánico* y autónomo, libre materializador de un impulso crítico. La concepción del genio, inmerso desde el principio en los caracteres aportados por su tiempo (*Zeitgeist*), se

¹ Para Heidegger la conciencia de la *esencia conflictiva de la verdad* significa que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso en diferentes aspectos. La conciencia de este problema marca, en la concepción de una historia de las ideas en Heidegger «el primer cumplimiento de la metafísica occidental en la filosofía de Schelling y Hegel» (Heidegger, 2005: 27).

enfrenta en su dimensión de *espíritu crítico y libre*, a las convenciones y límites impuestos por su época histórica; y como *ser histórico*, logra apropiarse ejemplarmente del soporte ofrecido por la tradición. Esta disyuntiva *trágica de la cultura*, encarnada en la figura del genio, en realidad es la de toda la Modernidad oscilante entre tradición y crítica, entre continuidad y ruptura. Se trata de una escisión que perturba a la conciencia humana al reconocer la relativización histórica de todo punto de vista y al concebir, súbitamente, que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso según la perspectiva.

El romanticismo filosófico al encarar esta disyuntiva, configurar una de las formas de cuestionar *la esencia conflictiva de la verdad*, y a su vez logra determinar toda tentativa de concepción de una teoría del conocimiento y de una poética o teoría literaria, al situarla dentro de esta escisión que evidencia la situación dramática de la cultura moderna, cuyo sentido no se encuentra más en el pasado ni en ningún principio incommovible, sino en el incesante cambio. El espíritu de la época moderna, como lo auguraba Schelling, «se orienta, con evidente consecuencia, hacia el aniquilamiento de todas las formas finitas» (Schelling, 1965: 93). Y una de estas consecuencias es la imagen del tiempo producida por la Modernidad, que representa la conciencia de una ruptura con la tradición: al cambiar la imagen del tiempo histórico, cambia, en consecuencia, la relación del hombre con la tradición. Así, el significado de la tradición para el hombre moderno es inseparable de la conciencia histórica: por una parte la tradición es una crítica del pasado y, por otra, es una tentativa por fundamentar a través del incesante cambio histórico, como el único principio incommovible a la crítica, al confundirse con la tradición misma (cf. Paz, 1999: 415).

De esta manera, el *fundamento* teórico del romanticismo no puede ser sino relativo a la conciencia de una verdad conflictiva expresada históricamente; un fundamento donde la teoría acepta como uno de sus principios el *aniquilamiento de todas las formas finitas expresadas históricamente*². Evidentemente el fundamento en cuestión no puede

² Esta aniquilación de las formas finitas puede expresarse de manera quizá más inteligible, si atendemos lo observado por Albert Béguin respecto a lo singular y 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

permanecer subrogado a la noción de *teoría* acaparada por la ciencia moderna, definida como una hipótesis de trabajo cambiante según los resultados producidos, y que obtiene su validez no de lo que *revela*, sino de la forma en que *opera*. En definitiva, el sentido de teoría conveniente para comprender la esencia conflictiva de la verdad, no debe pensarse, tal como lo ha advertido Gadamer, «primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado. *Theoría* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*)» (Gadamer, 1991: 170). Consecuentemente, la teoría recupera su significado como un observar (*θεωρεῖν*) y como una de las formas de *participar* en la actividad especulativa. Es decir, a través de una *theoría* donde *theorós*, el espectador que observa, participa con su presencia en la esencia de lo que verdaderamente es en conflicto³. El pensamiento clásico ya inquiera este carácter conflictivo congregado en el postulado aristotélico sobre la multiplicidad de posibilidades del ser: *el ser se dice de muchas maneras*. No está de más enfatizar, en este momento, que el pensamiento del romanticismo filosófico puede comprenderse como una especie de pensamiento *inicial* fiel a la tradición, al tiempo que representa una ruptura frente a la metafísica y a la lógica imperantes hasta el siglo XVIII, sumariamente resumidas como un pensamiento que sigue la doctrina de que lo verdadero es lo opuesto a la no-verdad en su sentido de falsedad, esto es, donde de algo sólo puede decirse que es verdadero o falso (cf. Heidegger, 2005: 27 y ss.). Por el contrario, el pensar que logra concebir que algo puede ser al mismo tiempo tanto verdadero como falso según la perspectiva, propicia la aparición de una discordancia en la forma de «negatividad» dentro de la cuestión de la *verdad*. A partir del reconocimiento de una verdad en conflicto y de la relativización de toda verdad habrá que comprender la infinitud del pensamiento romántico y en particular la continuidad de la reflexión filosófica: «de la proposición “toda verdad es relativa”, puesto que sobre cada combinación se encontrará una más elevada y así

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» (Béguin, 1986: 72).

³ Para Gadamer *theorós* significa ‘espectador’ en el sentido más auténtico de la palabra, es decir en el sentido que la tradición clásica lo entendía como ‘participar’, ‘estar presente en una embajada festiva’. Esta noción cobra otro significado en la experiencia estética pues, para Gadamer: «El espectador es un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético» que puede ejemplificarse con la definición aristotélica de tragedia en la cual se «incluye expresamente la constitución propia del espectador» (Gadamer, 1991: 174).

hasta el infinito, se sigue inmediatamente la proposición: “toda filosofía es infinita”» (Schlegel, cit. en Portales, 2003: 10). De esta audaz argumentación de Friedrich Schlegel no debemos concluir tanto la abolición de todo conocimiento verdadero y la aniquilación de toda verdad posible, como la imposibilidad de una *verdad absoluta*.

La perspectiva propia de este conflicto de la verdad, se expresa en los jóvenes seminaristas del *Stift* de Tubinga y en el grupo romántico de Jena como una negatividad del pensamiento no ceñida a las categorías de la poética y de la retórica clásica. Ante esto es preciso interpretar el *inicio* de la poética o teoría literaria moderna a partir de una crítica a las poéticas miméticas de raigambre aristotélica, y como un distanciamiento respecto a las *poéticas normativas* imperantes durante la Edad Media. Las poéticas del romanticismo y del idealismo alemán no adoptan un edificio de reglas preestablecido, más bien apuestan por la potencia especulativa orientada por la reflexión; expresan, con esto, el conflicto de la razón filosófica. No es casual que los ejemplos mejor logrados de *poéticas especulativas* se encuentren en las obras de Schelling y Hegel, en tanto poéticas filosóficas que no buscan reglas para explicar en la práctica, ni consejos que habrían de seguirse en el momento de escribir, sino un conocimiento que se basta a sí mismo. Las poéticas idealistas constituyen una parte de la esfera de la estética general como filosofía del arte pues, como lo expresa Peter Szondi, «un sistema filosófico completo de la poesía, y, más allá de ella: del arte, fue dado no por Friedrich Schlegel, sino por Schelling, no por Hölderlin, sino por Hegel» (Szondi, 1992: 125).

Entonces, la verdad conflictiva captada en el primer romanticismo filosófico como negatividad de un pensamiento reflexivo, se proyecta en la concepción de teorías donde la búsqueda de la verdad, tal como lo ha observado Terry Eagleton, «no sólo reside en las proposiciones constatativas de la investigación teórica, sino en la actitud performativa de la propia teoría» (Eagleton, 2006: 199). La teoría —y esto aplica no sólo a la visión sistemática de Hegel y Schelling— es una especie de «artefacto» donde el contenido es, al mismo tiempo, una forma que se legitima a sí misma en el momento de su propia construcción. Este proceso (similar a la materialización de la ironía), contrasta con la inoperancia de la teoría literaria moderna. La teoría literaria, no obstante haber conseguido un rango de autonomía respecto al *corpus* de la poética, no ha dejado de ser sino una de las acepciones ya contempladas dentro de los dominios

de esta. En principio, el objetivo de toda teoría literaria es investigar y construir una *teoría interna de la literatura*⁴ que aclare el significado de los fenómenos «productivos». En este sentido, el primer problema de toda teoría de la literatura no puede ser otro sino la pregunta *¿qué es la literatura?*; es decir, su tarea consiste en escudriñar qué es lo literario como posible *objeto* de estudio.

El surgimiento moderno de la teoría literaria como disciplina autónoma es inherente (aunque no siempre se reconozca abiertamente por sus teóricos) a la legitimación de un «estatus científico» y la consecución de un terreno sólido para los estudios literarios. Ante esto, el primer obstáculo de las teorías literarias —que precede incluso a la pregunta sobre la *cosa literaria*— consiste en escapar de la contradicción impuesta por la búsqueda de una «verdad científica» en un campo que tradicionalmente define sus producciones a partir de la generación de verosimilitud lograda. *¿Qué tipo de disciplina científica que se precie de seria podría aspirar a concebir una teoría cuyo único objeto sea alcanzar lo verosímil?* La «resistencia» de la literatura «a la teoría», tal como lo denominó Paul de Man, se convierte entonces «en el principal interés teórico de la teoría literaria» (De Man, 1990: 11). La imposibilidad de su definición, la falta de independencia respecto a los sistemas filosóficos, religiosos o ideológicos, llevan a De Man incluso a dudar sobre el «supuesto» y la «posibilidad» de hacer una teoría de la literatura. La crisis del estudio de la literatura desde esta perspectiva secularizada, no es sino el resultado de las exigencias científico-técnicas y de su pretensión de legitimar una «teoría» que, sin embargo, es constantemente reacia —como una anomalía que persistentemente impele la ley— a la sistematización impuesta por la propia ciencia. Esta negación termina por evidenciar la desvinculación radical de un tipo de racionalidad, pues claramente el problema no radica tanto en la literatura como en la teoría que trata de escudriñarla. Partiendo de esta disyuntiva, no queda sino hacer énfasis en cómo el inicio de la *teoría* sobre lo literario en la Modernidad logra

⁴ Esta orientación teórica o especulativa de la poética tradicional, convive con la perspectiva que entiende por poética la *elección* adoptada por un autor entre las posibilidades literarias —ya sea un género o una manera de utilizar el lenguaje—, que particulariza *estilísticamente* una obra frente a las de otros autores o corrientes literarias. Una tercera acepción que comúnmente ha sido integrada a la definición de poética, se refiere a los *códigos normativos* construidos por una escuela o corriente, los cuales aportan un determinado conjunto de reglas prácticas, cuyo empleo es obligatorio para producir determinado discurso estético. Los tres significados de poética que van desde lo «especulativo» hasta lo «normativo», pasando por el momento conflictivo del genio productor (autor), se encuentran en alguna medida en la *Poética* aristotélica (cf. Ducrot y Todorov, 1974: 98 y ss.).

vislumbrarse con el primer romanticismo al cuestionar el sentido de la producción literaria, y sobre todo, en el momento que construye una teoría que no sustrae a la literatura del conflicto de la realidad, pues es ahí donde desenvuelve toda su potencia, donde la obra literaria sorprendentemente encuentra la manera de insertarse sin perder su significado, jugándose conflictivamente la *verdad* de sus producciones y, por fin, dejándolas a disposición del escrutinio público que es donde instaurará su propia regla. De la obra literaria puede decirse lo que Friedrich Nietzsche dijo alguna vez de una de sus obras: *es para todos y para ninguno*. En esta disyuntiva la poética especulativa concebida por el romanticismo filosófico habilita la *posibilidad* de una teoría de la literatura y restituye, al menos fragmentariamente, el sentido de la cuestión *¿qué es literatura?*

§ 2. Poética especulativa

El verdadero sistema filosófico tiene que unir libertad e infinitud; o, dicho de un modo sorprendente, tiene que poner en un sistema la falta de sistema.

Novalis, *Estudios sobre Fichte* (1795-1796)

Si bien el primer romanticismo introdujo un concepto de obra literaria y filosófica distinto al instaurado por la tradición clásica, esta nueva concepción no resulta suficiente en sí misma para salvar las diferencias imperantes entre el Grupo de Jena, con su producción de obras fragmentarias e inconclusas, y la construcción de obras sistemáticas y aparentemente cerradas del idealismo alemán. La teoría poética que desde el principio conquista un lugar protagónico dentro de las filosofías del arte idealistas, revela, como ya lo advertía Szondi, cómo la construcción de un sistema filosófico completo de la poesía y del arte no es una aportación de Friedrich Schlegel, Novalis o incluso Hölderlin, sino de Schelling y Hegel, quienes dirigen su esfuerzo teórico a la argumentación y justificación histórica de «poéticas especulativas» no limitadas a la aplicación de reglas preestablecidas. Por el contrario, esta tarea «prescriptiva» recaerá sobre todo en las denominadas «poéticas normativas», orientadas a la constatación y verificación del orden discursivo a partir de criterios

establecidos en un canon⁵. En este caso, la poética no entra en ningún tipo de conflicto en lo tocante al fundamento teórico e histórico de las obras literarias, ni atiende a los aspectos críticos surgidos entre obra y autor. Estas limitantes, constitutivas de la poética normativa, terminan por clausurar definitivamente la libertad interpretativa y la comprensión del lector; un lector imposibilitado a rebasar los límites de la *adecuación* canónica tutelada de principio a fin por una autoridad incuestionable.

Es importante tener en cuenta que la diferencia entre el ámbito normativo y el especulativo de la poética no es aún lo suficientemente clara en el contexto histórico en el que las teorías del romanticismo y del idealismo se articulan. Cuando Schelling y Hegel redactan sus poéticas, subsiste una ambigüedad en los estudios del lenguaje, de la poesía y en general del arte; un ejemplo de tal ambigüedad se observa en la confección de la *Estética* de Alexander G. Baumgarten; una obra publicada por completo hacia 1758 donde queda en evidencia cómo las categorías de la vieja retórica, la gramática y la poética clásica, se entremezclan con categorías y neologismos surgidos de la filosofía moderna, como lo es claramente la propia expresión *estética* (cf. Baumgarten, 1988). Friedrich Schlegel dirige su mirada a esta ambigüedad en uno de sus fragmentos al afirmar: «Estético [*Ästhetisch*], en su significado forjado y vigente en Alemania [...], delata el mismo perfecto desconocimiento tanto de la cosa designada como del lenguaje con que se le designa. ¿Por qué se conserva todavía?» (Schlegel, 1994: 52). Para Friedrich Schlegel toda posibilidad de plausibilidad, y por lo tanto, la pertinencia para preservar la teoría estética como disciplina filosófica pasa por una redefinición de su significado:

[...] una legislación estética completa sería el primer órgano de la revolución estética. Su misión sería guiar la fuerza ciega, equilibrar lo que está en conflicto, ordenar lo indisciplinado hacia la armonía, proporcionar a la cultura estética una base firme, una orientación segura y un talante regular. Pero ya no hay que ponerse a buscar el poder legislador de la cultura. Conceptos erróneos han dominado el arte durante largo tiempo y lo han inducido a extravíos; conceptos correctos tendrán que devolverlo al buen camino. Desde siempre, tanto los artistas como el público modernos esperaron y exigieron de la teoría una guía y unas leyes satisfactorias. [Schlegel, 1996: 94]

⁵ La diferencia sustancial entre las poéticas especulativas y las normativas consiste en la dependencia de las primeras a una filosofía de la historia que las constituye y justifica; en tanto, el valor histórico de las poéticas normativas se limita a mostrar y constatar el funcionamiento de un canon establecido en determinadas épocas (cf. Szondi, 2005: 19).

La finalidad principal de la teoría estética es la de salvaguardar la autonomía, aportando un camino fiable para la cultura, y sobre todo, liberando al hombre moderno de todo *prejuicio dañino*. Para alcanzar sus objetivos la nueva legislación estética deberá sustentar sus leyes en el reconocimiento mayoritario de la opinión pública:

[...] si la necesidad de una verdad de validez general es característica de la época, entonces un prestigio captado subrepticamente por artes retóricas será de breve duración; las falsedades unilaterales se destruyen unas a otras, y los prejuicios caducos se desmoronan por sí mismos. [Schlegel, 1996: 95]

El reconocimiento general del público debe coincidir con una teoría cuyo prestigio dependa de la coherencia y plausibilidad de la propia teoría para proporcionar leyes válidas hasta «elevarse a un verdadero poder público» (Schlegel, 1996: 95). De este interés por captar la atención general de la opinión pública se desprende la disputa entre las artes retóricas y la revolucionaria actividad de la teoría estética, pues ambas dirimen sus argumentos ante el escrutinio público⁶. Entonces, la autonomía pretendida por la estética depende de su determinación por desmarcarse de las *falsedades*, de no incurrir en la utilización de *prejuicios*, materia prima de las prácticas persuasivas en las artes retóricas.

Tzvetan Todorov observa en el predominio ganado por el pensamiento estético en la Modernidad, la inminente *retirada* de la retórica; cuando la retórica pierde su dominio surge una auténtica transición en el orden discursivo donde la «ideología de los clásicos» deja su sitio a la «ideología de los modernos», siendo la diferencia substancial entre una y otra que en «la doctrina clásica el arte y el discurso se someten a un objeto que les es exterior, mientras que para los románticos constituyen un ámbito autónomo» (Todorov, 1991: 169). Esta autonomía, paradójicamente, dará lugar a la fundamentación de ambiciosos sistemas especulativos, al tiempo que implica la

⁶ La valoración de la retórica en la obra de Friedrich Schlegel también comprende una versión positiva de esta, cuyo empleo no se limita al uso sofístico o declamatorio: «hay una retórica material entusiasta [*materiale, enthusiastische Rhetorik*] que es infinitamente más sublime que el mal uso sofístico de la filosofía o el ejercicio de estilo declamatorio». La retórica material se propone como objetivo «realizar prácticamente a la filosofía [*die Philosophie praktisch zu realisieren*] y no meramente vencer de un modo dialéctico a la no-filosofía práctica y a la antifilosofía» (Schlegel, 1967: 137).

liberación expresiva de un discurso fragmentario que prescinde, acaso por primera vez en la tradición filosófica, de toda imposición en la composición literaria y permite abandonar toda regla en el uso literario y filosófico del lenguaje. Ya habiendo detectado el núcleo del problema en el terreno de la *autonomía del discurso estético*, surge la cuestión de la concepción de una *poética* en la teoría del arte romántica; una poética —como teoría general de la *producción*—, fluctuante entre el carácter sistemático de las poéticas de Schelling y Hegel, y la actitud fragmentaria de las obras producidas en el grupo romántico de Jena.

La importancia de esta disyuntiva radica, entre otras cosas, en la necesidad de obtener un criterio para dilucidar el significado de la relación entre sistema y fragmento. Es decir, en la consecución de un criterio que posibilite percibir la constitución de un discurso como expresión de la creciente autonomía predominante en la estética moderna y que es, sin duda, uno de los rasgos definitorios de las poéticas especulativas del romanticismo y del idealismo. En un principio la novedad del discurso fragmentario romántico acapara la atención en tanto logra remover los cimientos del orden discursivo tradicional e irrumpe como un tipo de pensamiento conciliador de los valores estéticos y literarios de la *Zeitgeits* moderna. Un discurso que, en primera instancia, es una crítica frontal a las divisiones genéricas pues termina con la aparente incompatibilidad entre pensamiento y literatura, entre filosofía y poesía. Bajo este nuevo orden es posible detectar, de manera general, dos caminos para discernir el significado del pensamiento fragmentario romántico. En primer lugar, está la perspectiva que ve en la expresión fragmentaria una crítica radical al carácter sistemático reinante en la filosofía idealista, cuya máxima representación es la obra de Fichte; por otra parte, se encuentra la perspectiva desde la cual esta fragmentación permite apreciar una auténtica síntesis del sistema que ya no puede captarse sino a través de la singularidad y la finitud de sus partes.

Situados en el contexto histórico del primer romanticismo, no es difícil argüir la manera como el discurso fragmentario se convierte en uno de los síntomas de la inminente crisis del pensamiento filosófico occidental. La construcción de sistemas holísticos en los cuales se articulan las diferentes ramas del pensamiento en un solo *corpus* tiene, frente al discurso fragmentario, el desventurado mérito de mantener en pie lo que parece una endeble estructura frente al embate de las ideologías

revolucionarias y el corrosivo devenir temporal; así, la idea de sistema se torna una tarea imposible, una empresa destinada al ineludible naufragio. Esta perspectiva fatalista, comúnmente endosada a las interpretaciones del discurso filosófico romántico, sirve como paliativo intelectual para aquellos que ven en la dispersión del pensamiento romántico un discurso limitado a construir una teoría a partir de los restos del naufragio idealista. Precaria aportación —se dice— la del idealismo, que irónicamente deja como única herencia los restos de su desastroso fracaso. A través de la ironía, cara en todo momento al pensamiento romántico, resulta verosímil la obra de un *espíritu fragmentario*, un espíritu desventurado, tímido recolector de las piezas dispersas del Absoluto idealista, donde el fragmento es la expresión de la inminente quiebra del sistema merced a la incisiva crítica de la ironización. Aparentemente el discurso romántico clausura así toda alternativa de *sistematicidad* e impide el desarrollo de la *subjetividad absoluta*, esa intacta aspiración de unidad compartida por Fichte y Schelling; una aspiración tristemente desvanecida ante la imagen hölderlineana del hombre desdichado, *mendigo cuando reflexiona y dios al sumergirse en el sueño* (cf. Hölderlin, 2000: 26).

La otra vía para interpretar el pensamiento fragmentario es menos escéptica frente al sistema (aunque no se encuentra necesariamente en contraposición «diametral» con lo expuesto antes), y puede describirse a partir de aquella aspiración romántica de una *Poesía universal progresiva*, expuesta por Friedrich Schlegel en un pasaje del célebre fragmento 116 del *Athenäum*:

La poesía romántica es una Poesía universal progresiva [*progressive Universalpoesie*]. Su destino no consiste meramente en volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y volver a poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe mezclar tanto como fundir también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte [*Kunstpoesie*] y poesía de la naturaleza [*Naturpoesie*], animar y socializar a la poesía, hacer poéticas vida y sociedad; poetizar el chiste y llenar y saciar las formas del arte, con materiales educativos de todo tipo, animándolas mediante las vibraciones del humor. Comprende todo lo que es solamente poético, desde los grandes sistemas del arte que encierran en ellos de nuevo a más sistemas, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto sin arte. [Schlegel, 1967: 207]

Tal como se puede observar, a la idea de «reunificación de los géneros» se adhiere la idea de una *comunidad vinculante* entre poesía y vida. Entonces aparece una

desconcertante noción de sistema representada a través de una fuerza poética envolvente de *todo lo poético, desde el más grande sistema artístico que contiene en sí otros sistemas*. Lo primero que llama la atención es un aspecto más bien «formal» del texto de Schlegel: *¿qué significa el reconocimiento de un sistema enunciado en el interior de lo que es en sí mismo un fragmento?* Al mismo tiempo hace falta precisar *el sentido de esta peculiar sistematicidad expresada a través de la poesía progresiva*. La propia estructura fragmentaria demanda al lector ir en pos de un sentido latente, revelado más allá del fragmento mismo, más allá de la unidad y de la clausura que éste impone. Friedrich Schlegel especifica en otro conocido pasaje: «igual a una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar totalmente separado del mundo cercano, y cerrado sobre sí mismo como un erizo» (Schlegel, 1967: 206). Entonces el fragmento no es simplemente el *programa* o proyecto de la *poesía progresiva universal*; no lo puede ser debido a que la poesía progresiva se define por su infinitud, mientras el fragmento permanece clausurado sobre sí mismo, como un «erizo», resguardando perennemente su unidad y separado del mundo. Su función en el arte es evidentemente secundaria pues, como lo expresan Lacoue-Labarthe y Nancy:

[...] es puesto sólo en comparación con la obra de arte —y con una pequeña obra de arte. La obra fragmentaria no es ni directamente ni absolutamente la Obra. Pero está por tanto en relación a la obra que debe tomar su individualidad propia. [Lacoue-Labarthe y Nancy, 1989: 64]⁷

La obra fragmentaria debe medirse sobre otros parámetros, en una dimensión sin duda más limitada en comparación con la obra de arte o con la Poesía progresiva hacia lo Absoluto. El sentido del fragmento radica en su demanda implícita de ser interpretado como parte de una productividad más amplia, como un género que no es sino el género propio de la *generación*, cuya constitución implica una particular forma expresiva; una obra ni directa, ni absolutamente Obra. De ahí que el fragmento se vea, en primera instancia, como la crisis del sistema, pues un fragmento en sí mismo no es necesariamente verdadero o falso, sólo evidencia una especie de proceso que bien puede ser el proceso de una *verdad en conflicto*, la cual se muestra parcialmente en

⁷ «[...] il n'est posé que par comparaison avec l'œuvre d'art – et avec une petite œuvre d'art. L'œuvre fragmentaire n'est pas directement ni absolument l'Œuvre. Mais c'est pourtant dans son rapport à l'œuvre qu'il faut saisir son individualité propre». Traducción mía.

estado de inconclusa infinitud⁸. En consecuencia, más que el fragmento lo importante para comprender —en lo posible— al sistema, es este *proceso* alusivo a la existencia de algo más amplio donde el fragmento aporta y recoge sentido. Ya lo advertía Walter Benjamin cuando, en su estudio sobre los primeros románticos, dilucida cómo la vía plausible para comprender la teoría romántica del arte, la poética y en general su filosofía, reside en la acertada *valoración* del sistema (cf. Benjamin, 2006).

El primer paso para alcanzar esta valoración es atender la presencia común del fragmento y del sistema, su doble significado en tensión, implantado en un mismo horizonte. El horizonte que aporta su particular referente geográfico y significa el lugar donde se produce la búsqueda del sistema es Jena. Para el romanticismo filosófico adoptar el ideal sistemático se convierte en una exigencia histórica que reactiva y aporta una extraordinaria potencia al pensamiento, conjugada con el carácter *radical* del romanticismo expresado en sus originales recursos estilísticos. Es por ello que los pasos sucesivos están supeditados a la comprensión del *proceso* sistemático y su vínculo con la actividad productiva propia de la poética. Bajo este referente es posible observar claramente el desacierto del análisis del discurso fragmentario, representado en la versión catastrófica de su sentido, cuyo argumento central remite a la crisis del pensamiento sistemático merced a la fragmentación del sistema; un desacierto consistente entre otras cosas en no tomar en cuenta cómo el propio sistema prevé la posibilidad de la crisis. Los sistemas de Hegel y Schelling son sistemas históricos y por tanto sistemas *del* y *en* conflicto. Como lo expresa Hegel en su importante estudio de juventud consagrado al examen de los sistemas de Schelling y Fichte, el sistema es susceptible de ser tratado históricamente y debe de estar motivado por un *espíritu viviente*:

Todo sistema es susceptible de ser tratado históricamente. Lo mismo que toda figura viviente pertenece a la vez al fenómeno, así una filosofía, en cuanto fenómeno, se ha entregado a aquel poder que puede convertirla en una opinión muerta y desde el comienzo en cosa del pasado. El espíritu viviente, que habita en una filosofía, exige para desvelarse ser alumbrado por un espíritu afín. [Hegel, 1990: 12]

⁸ Ph. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy (1989: 66) observan que este «dispositivo fragmentario es el proceso mismo de la verdad», una verdad que, si no se expresa bajo la figura del diálogo, se torna en el pensamiento de la identidad —tal como lo analiza Heidegger— como *meditación* de la no-identidad, que es exactamente eso que forma la totalidad fragmentaria.

§ 3. Voluntad de sistema

Es igualmente mortífero para el espíritu tener un sistema que no tenerlo. Por tanto, hay que decidirse ya por unir a los dos.

Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*

La valoración del sistema nos remite directamente a las teorías del conocimiento de la Ilustración (*Aufklärung*). Kant, al final de la *Crítica de la razón pura*, ofrece su propia definición de sistema como:

[...] la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Ésta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina a priori tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo. [Kant, 1998a: B860-A832]

El sistema, como unidad orientadora, es un todo donde encuentran cabida la pluralidad de los diversos conocimientos bajo el *concepto racional de la forma de un todo* definido *a priori*; esto significa la supremacía de la idea de totalidad gobernante sobre las partes: «el sistema se funda en una idea de la totalidad que precede a las partes; en el conocimiento vulgar o el mero agregado de conocimientos, en cambio, preceden las partes al todo» (Kant, 1998b: 80). El concepto kantiano de sistema parece menos una definición que el esbozo de un *programa*; la cuestión del sistema en Kant nos deja ante el pórtico del problema en tanto contrasta de inmediato con la idea romántica de un sistema conciliador de la libertad y la infinitud, cuya posible edificación contempla *la falta de sistema*, esto es, un sistema *viviente*, de la incertidumbre, y por tanto, alejado de la seguridad asignada por los dominios trazados por cualquier *apriorismo*.

Los elementos de la teoría del conocimiento de Kant aportados para la concepción de las *poéticas románticas e idealistas* son limitados. Ante todo, es preciso considerar como intermediaria a la filosofía fichteana, pues como afirma Szondi:

El pensamiento kantiano es crítico en el sentido de que se cuestiona por los presupuestos, por aquello a causa de lo cual surge algo. Por ello, sus reflexiones poéticas se detienen necesariamente allí donde comienza la poética, sea en el sentido que tienen las obras de Aristóteles hasta Gottsched, sea en las obras especulativas que suceden a la *Crítica* de Kant. [Szondi, 1992: 16]

En efecto, el proyecto ilustrado en su vertiente kantiana contrasta claramente con las aspiraciones del romanticismo. Pero es el propio Kant quien abrirá con su *Crítica del juicio* la posibilidad de articulación del *corpus* de la teoría estética romántica, especialmente cuando observamos el papel asignado a la imaginación. La *Einbildungskraft*, como *facultad productora*, se convierte en el centro mismo de toda la reflexión estética romántica⁹. Es mediante esta facultad que el ideal sistemático demanda configurar una *ciencia* orgánica de la imaginación, una facultad creadora de imágenes de algo inalcanzable a la percepción, algo que no puede ser visto o aprehendido por las teorías apriorísticas del conocimiento. Para ello es imperativo partir de una especial manera de *juzar*, de poner la regla, de *articular una teoría novedosa*, de *recordar*, es decir, *concebir* una forma veraz que permita *observar* (*théoros*) de forma inédita la realidad. El significado de la poética radica, entonces, en remitirse a esta actividad productiva, *poíesis*, en la que recae la dificultad de explicar el concepto-límite de *lo poético*. Y la imaginación, *Einbildungskraft*, permanece implantada en el centro mismo de la *teoría poética* como facultad productiva mediante lo denominado por Friedrich Schlegel *forma poética romántica*; una forma cuyo devenir encuentra una «esencia propia, que no puede concluir jamás» pues «no puede ser agotada por teoría alguna» (Schlegel, 1995: 223). En la infinitud y la producción incesante de formas nuevas, el romanticismo filosófico percibe una peculiar manera de articular su teoría del conocimiento a partir de un proceso reflexivo inacabable y, al mismo tiempo,

⁹ En la *tercera crítica* kantiana la *Einbildungskraft* permite al genio en general, y particularmente al poeta, encontrar una expresión de las ideas mediante la cual la *disposición subjetiva del espíritu* pueda comunicarse a otro. Entonces, el poeta logra captar aquello que ninguna ciencia puede enseñar, ya que ha prescindido de *preceptos y ejemplos*, y logra expresar «lo inefable en el estado del alma», producido por las representaciones de los espectadores; representaciones para las que el común de las personas carecemos de palabras y que, por lo tanto, no podríamos comunicar sin la ayuda del *genio poético*. La imaginación juega claramente el papel del fundamento (como facultad productora, o si se quiere, como facultad *poética*), pues el poeta «extiende el espíritu» ejerciendo su imaginación libremente y haciéndose con formas que le permitan la «exposición» del espíritu con un caudal de pensamientos para la cual no existe expresión verbal enteramente adecuada, «elevándose así, estéticamente, hasta ideas.» ¿Qué significa esta *elevación poética* del lenguaje? Kant parece dispuesto a conferir, a compartir con el poeta, con su genio, las facultades intelectuales propias del filósofo: un ser cuya aspiración consiste en elevarse, dilucidar y valorar con certidumbre las ideas. Pero la particularidad del poeta consiste en su peculiar *atreimiento*: «el poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios, y también el amor, la gloria, etcétera, se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia» (Kant, 2004: 271).

otorga a este proceso reflexivo una significación sistemática. Por ello, la reflexión garantiza en la misma medida la inmediatez del conocimiento y la infinitud del proceso reflexivo a través de una actividad donde la *forma poética*, tal como lo sentencia Friedrich Schlegel «es infinita, del mismo modo como sólo ella es libre; y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no admite ley alguna sobre sí» (Schlegel, 1995: 223).

Sobre todo, la concepción de la denominada poética especulativa o teoría de la producción del romanticismo depende, como ya se ha dicho antes, de la receptividad del pensamiento de Fichte en tanto materializa una auténtica *voluntad de sistema* a la que el romanticismo filosófico, y explícitamente Hegel y Schelling, permanecen cautivos hasta el último momento. El sistema ejerce su influencia en todos los estamentos ya que representa el ejercicio mismo de la libertad donde el ser humano, obedeciendo su libre albedrío, responde al impulso de forjar especulativamente un orden centrado en el sujeto, un orden que, al tiempo que encuentra, aporta sentido. Bajo esta premisa será posible comprender por qué las filosofías de Hegel y Schelling se decantan por diferentes caminos y terminan por situar a la estética y la poética en sitios diferentes dentro del sistema.

Por otra parte, habrá que tomar en cuenta que la teoría de Fichte parte del referente preparado por la filosofía de Kant, con la certeza de que *la razón teórica* es incapaz de encontrar un principio válido desde donde pueda construir un sistema filosófico sin dejar nada al margen. La noción de *sistema especulativo* adquiere sentido justamente a partir de la superación de la razón pura, cuyo proceder consiste en ceñirse a la experiencia para evitar equívocos, pero como el propio Kant lo reconoce, esta razón teórica y su enfoque sistemático, representa un discurso vacío, sin contenido (es decir, como teoría de las formas carece de *un fin último*). Tal es el caso de la *lógica*, en sí misma desprovista de todo fundamento hacia el infinito y, por lo tanto, se trata de una ciencia que no da lugar a la explicación de la realidad. Ante esto la *razón práctica* se presenta como alternativa generadora de sentido; un sentido fundado también en la experiencia, pero que va más allá, trascendiéndola, pues lo fundado no puede ser parte del fundamento. La experiencia como tal, es una relación entre sujeto y objeto; entonces, para alcanzar un principio explicativo de la propia experiencia basta con eliminar esta relación. Este propósito puede alcanzarse, según Fichte, mediante dos

alternativas: tomando como fundamentación de la realidad a la *cosa en sí* o, en su caso, a partir del *Yo puro* aislado de toda referencia empírica. Este problema nos plantea, a su vez, dos posibilidades teóricas, de las que se desprenden concepciones antagónicas para fundamentar el sistema (cf. Fichte, 1982: 46). Fichte considera que toda filosofía cuyo principio adopte algo distinto al sujeto (una sustancia o Dios) es negadora de la libertad del hombre a la manera de una filosofía dogmática; en contraste, la filosofía argumentada a partir de la *explicación trascendental en el Yo*, comienza afirmando la libertad y acoge las cualidades propias del pensamiento idealista. Esto deja en evidencia la necesidad de dirigir el pensamiento hacia la preocupación de la época, con lo cual Fichte concentra todos sus esfuerzos teóricos en la tarea de construir un *sistema de la libertad* a partir de la *explicación trascendental en el Yo*.

La elección del primer principio de la filosofía de Fichte reposa ante todo en una decisión moral y su respectivo giro hacia la razón práctica; sin embargo, tal determinación no significa el abandono de los requerimientos formales de la razón teórica. Fichte está al pendiente de los cuestionamientos de los postkantianos (Reinhold y Schulze), y trata de argumentar la idea de una ciencia derivada de un primer principio (cf. *ibidem*: 47). Entonces la articulación argumentativa de semejante principio debe idearse como algo completamente originario pues sólo así puede servir como fundamento último de la realidad. Un principio fundado en sí mismo que no acude a ninguna otra instancia externa aportadora de sentido, debe ser, por tanto, un principio autodeterminado, lo cual confiere la posibilidad de hacer coincidir contenido y forma. Un claro ejemplo de esta conjunción está representado en la proposición *Yo soy yo*: contenido auto-identificado en el sujeto, donde coincide la forma de expresión con la identidad. Una afirmación que valida al sujeto pensante como pensamiento y como existencia, originado no en el pensamiento, sino sustraído directamente de la vida y la acción. Fichte termina de argumentar, con esto, su ataque a la lógica, en tanto ésta sólo posee un carácter derivado ya que su validez es puramente formal y sólo existe en el momento que otra instancia otorga validez real a todo posible contenido del pensar.

El *Yo puro* fichteano, a diferencia del *yo pienso* kantiano, se presenta como una actividad cuya acción no deja nada tras de sí, pues no precede a un sujeto, más bien se trata de una acción en la cual el sujeto, el resultado y la propia actividad coinciden.

Esta dinámica es descrita en un párrafo ya clásico, comúnmente empleado para aclarar ese neologismo inaprensible fuera del ámbito germánico como lo es la *Thathandlung*:

El Yo es a la vez actuante y el producto de la acción, lo activo y lo que produce la actividad, acción (*Handlung*) y hecho (*That*) son uno y lo mismo, de ahí que Yo soy sea la expresión de una acción originaria (*Thathandlung*), y además, la única posible [Fichte, 1993: 67]

Fichte aporta con esto un campo de interpretación para el primer romanticismo como lo observó en su momento Walter Benjamin (*cf.* 2006), pues el Yo no está exento de superar obstáculos y de provocar conflictos. El sujeto, en su actividad, va descubriendo sus limitaciones, delineando sus contornos y con esto recreando la realidad que le rodea. Y aquí entra en juego la imaginación, *Einbildungskraft*, como facultad depuradora en su acción oscilante entre la *intuición intelectual* y la *intuición sensible*, entre lo finito y lo infinito:

Esta reciprocación del Yo en sí mismo y consigo mismo —dado que él se pone a la vez como finito y como infinito— es la facultad de la imaginación. Esta reciprocación consiste justamente en un conflicto consigo misma y por ello se reproduce a sí misma. Debido a que el Yo quiere conciliar lo inconciliable, tan pronto intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito. [Fichte, 1993: 71]

La imaginación y su perenne actividad conciliadora de opuestos, representa el punto de encuentro entre la teoría y la praxis, como acción sintetizadora de la *fuerza del movimiento con la forma* (como lo sugiere en todo momento el vocablo alemán *Einbildungskraft*). Fichte se aleja de la concepción kantiana de la imaginación no sólo por la función asignada, sino en el momento de colocarla como principio de toda actividad humana. La imaginación productiva ofrece la única verdad posible: *no hay más verdad que la del sujeto en tanto la potencia de su imaginación establece los límites*. Desde un principio el Yo *pone* al no-Yo por medio de la actividad imaginativa. No se trata, desde luego, de una *pura fantasía*, sino de la consecuencia de haber destacado hasta el máximo el carácter espontáneo del Yo en cuanto *facultad de poner (setzen)*. Tampoco se trata de un *poner por imaginación* algo que luego es declarado real: el «poner», el «imaginar» y el «ser real» son para Fichte la misma cosa. Lo cual no evita la inminente crisis y el inminente conflicto, pero al fin y al cabo un *conflicto productivo*: mientras el

Yo intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito, el mundo opone resistencia a la voluntad del hombre en determinados puntos de su actividad. De manera que concierne al sistema *poner* sus propios límites pues, por extraño que parezca, el sistema mismo muestra los rasgos y el temperamento del sujeto, su determinación. La siguiente idea expuesta en la *Primera introducción a la doctrina de las ciencias*, muestra la relevancia del carácter personal para comprender el sentido de los sistemas especulativos:

El tipo de filosofía que uno elige depende, pues, de la clase de persona que se es; pues un sistema filosófico no es un utensilio muerto que pueda dejarse o tomarse según se nos antoje, sino que se halla animado por el alma de la persona que lo posee. Un carácter flojo por naturaleza o ablandado por la servidumbre del espíritu, el lujo refinado y la vanidad, un carácter torcido, no se elevará nunca hasta el idealismo. [Fichte, 1997: 20]

El sistema refleja el *carácter* del filósofo creador en tanto éste produce su propio pensamiento según criterios elegidos libremente. El sistema es producto de la acción del Yo y muestra la potencia de la imaginación, de manera que *los límites de la imaginación representan los confines del sistema*. En esta determinación radica buena parte de la importancia del idealismo fichteano. Las reflexiones de Fichte sobre estética y poesía son marginales, pero su aportación radica precisamente en concepción de la totalidad del edificio sistemático; su acierto consiste en poner en relieve el territorio donde Hegel, Schelling y los integrantes del grupo de Jena, configurarán la topografía de su pensamiento. En términos generales Fichte aporta con su idea de sistema especulativo la posibilidad de vincular teóricamente lo que Kant había dejado fuera de los alcances del conocimiento y con esto ofrece un referente inédito al pensamiento estético del romanticismo. Así como Kant marca las fronteras del conocimiento justamente donde el conocimiento «objetivo» termina, sin dar un paso más allá de lo permitido por su método y su idea de razón, Fichte tiene la audaz iniciativa de llevar la *voluntad especulativa del sistema* a territorios inexplorados a partir de los cuales el Idealismo alemán reconoce un horizonte de conocimiento acorde con las potencias infinitas de la imaginación productiva. Y esto confiere la posibilidad de internarse con el romanticismo a territorios olvidados por el pensamiento ilustrado; en ello radica la determinación romántica de adoptar el ideal sistemático, aunque tal determinación

signifique algo tan *mortífero* y audaz como prescindir del propio sistema. Tanto el ideal de sistema, como la infinitud asignada a éste, no dejan de estar condicionados por la finitud fragmentaria constitutiva de toda obra humana; de esta certeza se desprende otra aún más evidente: la adopción de la idea de sistema es a tal grado mortífera y perecedera como la vida misma. Sin embargo, la persistencia romántica, su *carácter*, prevalece como *voluntad* de sistema. Una voluntad cuya vigencia depende de *poner* en su interior... la *falta* de sistema.

Bibliografía

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1988), *Esthétique* (trad. Jean-Yves Franchère). Paris, L'Herne.
- Béguin, A. (1986), «Cartas al margen del Romanticismo alemán a Joë Bousquet», en *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria* (trad. M. Mansour). México, FCE, pp. 71-81.
- Benjamin, Walter (2006), «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras*, libro I, vol. 1 (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid, Abada, pp. 8-122.
- De Man, Paul (1990), «La resistencia a la teoría», en *La resistencia a la teoría* (trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés). Madrid, Visor, pp. 11-38.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1974), «Poética», en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (trad. Enrique Pezzoni). Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 98-103.
- Eagleton, Terry (2006), «El mundo como artefacto: Fichte, Schelling, Hegel», en *La estética como ideología* (trad. Germán Cano y Jorge Cano). Madrid, Trotta, pp. 181-216.
- Fichte, Johann Gottlieb (1997), «Primera introducción a la doctrina de las ciencias», en *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia* (trad. José María Quintana). Madrid, Tecnos, pp. 6-36.
- Fichte, Johann Gottlieb (1993), «Selección de textos», en Virginia López-Domínguez (ed.), *Fichte (1762-1814)*. Madrid, Ediciones del Orto, pp. 59-90.
- Fichte, Johann Gottlieb (1982), *Reseña de «Enesidemo»* (trad. Virginia López-Domínguez y Jacinto Rivera). Madrid, Hiperión.
- Gadamer, Hans-Georg (1991), *Verdad y método I* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca, Sígueme.
- Hegel, Georg W. Friedrich (1990), *Diferencia entre los sistemas de la filosofía de Fichte y Schelling* (trad. María del Carmen Paredes). Madrid, Tecnos.
- Heidegger, Martin (2005), *Parménides* (trad. Carlos Másmela). Madrid, Akal.
- Hölderlin, Friedrich (2000), *Hiperión* (trad. Jesús Munárriz). Madrid, Hiperión.
- Kant, Immanuel (2004), *Crítica del juicio* (trad. Manuel García Morente). Madrid, Espasa Calpe.
- Kant, Immanuel (1998a), *Crítica de la razón pura* (trad. Pedro Ribas). Madrid, Alfaguara.
- Kant, Immanuel (1998b), *Sobre el saber filosófico* (trad. Julián Marías). Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (1989), *L'absolu littéraire*. Paris, Seuil.
- Paz, Octavio (1999), «Los hijos del limo», en *Obras completas I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 401-597.

- Portales, Gonzalo (2003), «Crisis, abismo y creación», en *Revista Filosófica*, n.º 25. Valparaíso, Instituto de Filosofía-PUCV, pp. 211-226.
- Schelling, Friedrich (1965), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (trad. Elsa Tabernig). Buenos Aires, Losada.
- Schlegel, Friedrich (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega* (trad. Berta Raposo). Madrid, Akal.
- Schlegel, Friedrich (1995), *La conciencia romántica* (trad. Javier Hernández-Pacheco). Madrid, Tecnos.
- Schlegel, Friedrich (1994), «Lyceum», en *Poesía y filosofía* (trad. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade). Madrid, Alianza, pp. 47-67.
- Schlegel, Friedrich (1967), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 2. München, Thomas Verlag.
- Szondi, Peter (1992), *Poética y filosofía de la historia I* (trad. Francisco L. Lisi). Madrid, Visor.
- Szondi, Peter (2005), *Poética y filosofía de la historia II* (trad. Francisco L. Lisi). Madrid, Visor.
- Todorov, Tzvetan (1991), «Los infortunios de la imitación», en *Teorías del símbolo* (trad. Francisco Rivera). Caracas, Monte Ávila, pp. 169-190.