

La imaginación romántica

Antecedentes filosóficos - Resonancias artísticas



Juan Lázaro Rearte y María Jimena Solé
(coordinadores)

LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA
ANTECEDENTES FILOSÓFICOS - RESONANCIAS ARTÍSTICAS

Juan Lázaro Rearte y María Jimena Solé
(coordinadores)

La imaginación romántica

Antecedentes filosóficos - Resonancias artísticas

Autores:

*Constanza Abeillé, Juan Albín, Martín Rodríguez Baigorria, Dante Baranzelli,
Lucas Bidon-Chanal, Marcelo Burello, María Paula Daniello,
Silvia del Luján Di Sanza, Jorge Eduardo Fernández, Héctor Ferreiro,
Mariano Gaudio, Laura Gavilán, Sandra Girón, Martín Koval, Silvia Labado,
Jerónimo Ledesma, Romina Metti, Dina V. Picotti C., Juan Lázaro Rearte,
Martín Salinas, María Jimena Solé y Fernando Gustavo Wirtz*

EDICIONES UNGS



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

La imaginación romántica : antecedentes filosóficos, resonancias artísticas /
Constanza Abeillé ... [*et al.*]: coordinado por Juan Lázaro Rearte y María
Jimena Solé. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General
Sarmiento, 2015.
292 p.; 21x15 cm. - (Humanidades)

ISBN 978-987-630-201-2

1. Filosofía. 2. Historia Cultural. I. Abeillé, Constanza II. Rearte, Juan Lázaro, coord. III.
Solé, María Jimena, coord.
CDD 190

Fecha de catalogación: 25/03/2015

EDICIONES UNGS

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015
J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)
Prov. de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 4469-7578
ediciones@ungs.edu.ar
www.ungs.edu.ar/ediciones

Diseño gráfico de colección:
Andrés Espinosa - Dirección General Editorial - UNGS
Corrección: Edit Marinozzi

Ilustración de tapa: "Paeonia flore purpureo", grabado de Basilius Besler
de su obra Hortus Eystettensis ("Jardín de Eichstätt"), Núremberg, 1613.

Hecho el depósito que marca la Ley 11723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

Impreso en Docuprint S. A.
Calle Taruarí 123 (C1071AAC) Ciudad de Buenos Aires, Argentina,
en el mes de abril de 2015.
Tirada: 400 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Introducción	11
I. Estudios preliminares	
La imaginación en la filosofía moderna: de la reproducción a la creación / <i>María Jimena Solé</i>	19
La imaginación romántica, entre síntesis y expectación / <i>Juan Lázaro Rearte</i>	33
II. Imaginación y producción artística	
Apariencia, fiesta y música en la reflexión estética de J. J. Rousseau / <i>Juan Francisco Albín</i>	47
Los hijos putativos de la pérfida Albión. La apropiación germánica de las ideas estéticas británicas / <i>Marcelo G. Burello</i>	61
La imaginación en el <i>Laocoonte</i> de Lessing / <i>María Jimena Solé</i>	75
Wackenroder: el poder maravilloso de la música / <i>Sandra Girón</i>	83
Hölderlin y el problema de la mediación: de la filosofía a la imaginación poética / <i>Martín Baigorria</i>	93
III. La imaginación en la literatura romántica	
Revoluciones imaginarias. Mito y función de la imaginación en <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> y <i>The French Revolution</i> de William Blake / <i>Laura Gavilán y Jerónimo Ledesma</i>	103

La imaginación como inestabilidad en los <i>Märchen</i> de Bettina Brentano / <i>Juan Lázaro Rearte</i>	123
El joven György Lukács, el <i>Bildungsroman</i> [novela de formación] y el Romanticismo / <i>Martín Koval</i>	135
La vacilación como efecto fantástico: notas sobre “La novia de Corinto” y “No despertéis a los muertos” / <i>Constanza Abeillé</i>	147
Autonomía y crítica cultural. Mozart camino de Praga, de Eduard Mörike / <i>Martín Salinas</i>	155
La imaginación silenciosa: las familias de Emily <i>Silvia Nora Labado</i>	165
IV. Proyecciones de la imaginación romántica: ciencia, religión y moral	
Jean-Jacques Rousseau: uso y abuso de la imaginación en la creencia religiosa / <i>Dante Baranzelli</i>	177
Tratamiento estético de temas histórico-naturales: Vistas de la naturaleza dentro del corpus humboldtiano / <i>María Paula Daniello</i>	187
El poeta profeta. De la imaginación y el acceso a lo absoluto en Novalis / <i>Lucas Bidon-Chanal</i>	195
Tierras prometidas: morfologías imaginadas para las utopías urbanas del siglo XIX y XX / <i>Romina C. Metti</i>	205
V. La imaginación en los sistemas filosóficos del Idealismo alemán	
La naturaleza como arte y el arte como naturaleza en la tercera Crítica de Kant / <i>Silvia del Luján Di Sanza</i>	223
Hacia las profundidades ocultas: la creatividad de la imaginación según Fichte / <i>Mariano Gaudio</i>	231

La teoría hegeliana de la inteligencia en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 / <i>Héctor Ferreiro</i>	243
El lugar de la imaginación en la obra de Friedrich Schelling / <i>Jorge Eduardo Fernández</i>	257
La realización de lo imposible: el papel de la imaginación en el planteo de Schelling acerca de la naturaleza y la historia / <i>Fernando Wirtz</i>	267
La trascendencia de la impronta de la filosofía de Schelling. Del planteo kantiano de la imaginación a la idea del Absoluto en Hölderlin, Schelling y Hegel y sus consecuencias para una Filosofía del arte / <i>Dina V. Picotti C.</i>	277

Introducción

Este volumen reúne los resultados de un largo y fructífero camino que se inicia con un proyecto de investigación llevado adelante con la ayuda de un fondo de estímulo de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Fondo Semilla que propuso estudiar “La imaginación en las teorías del lenguaje y en la producción cultural” (2010). Algunos de los resultados de ese trabajo se plasmaron más tarde en el diseño y organización de las III Jornadas de Filosofía y Literatura del IDH (Instituto del Desarrollo Humano, UNGS), en noviembre de 2010. El eje temático de aquel encuentro, el pasaje de la Ilustración al Romanticismo registrado en el concepto de imaginación, permitió profundizar un trabajo iniciado en las I Jornadas, en 2008. En esta oportunidad, como en la primera, fue notable la respuesta y el interés de investigadores, docentes y estudiantes de diferentes universidades del país, dedicados al estudio de la cultura y de la filosofía de los siglos XVIII y XIX. Frente a los resultados de nuestro proyecto, entendimos que las jornadas permitirían reexaminar críticamente la presencia, la radicalidad y las transformaciones de la imaginación, ya sea desde la reflexión filosófica, como desde la práctica artística, la literatura, la música y las artes proyectuales. Sin embargo, el sostenido desarrollo, a través de sus diversas variantes, de un área clave en la investigación de la cultura de la Modernidad, nos presentó el desafío de recoger aquellas investigaciones parciales para articularlas en el cuerpo de un volumen que bien puede entenderse como una (necesaria) sucesión de las cuestiones planteadas en el libro *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*, de 2010.

A partir de las comunicaciones presentadas en las III Jornadas, invitamos a los autores a llevar adelante una reescritura que permitiera una integración conjunta de la diversidad y –no en menor medida– de la especificidad del problema de las configuraciones, debates y producciones alrededor del concepto de imaginación en el período de gestación y de afirmación del Romanticismo.

Bajo la forma del artículo académico, y siguiendo la organización temática que fue vertebrando el trayecto de nuestro trabajo, propusimos dividir el volumen en secciones que no impusieran un recorrido lineal ni una distinción rígida entre estudios literarios y filosóficos, sino que pudiera traslucir en diferentes aspectos los intercambios entre filosofía y creación artística.

El libro incluye dos estudios preliminares que ocupan la primera sección y que tienen el objetivo de brindar un marco conceptual y problemático para los diferentes temas abordados en los trabajos. El estudio de Solé analiza la noción de imaginación tal como la comprendió la tradición filosófica, concentrándose principalmente en algunos pensadores de la era moderna. De este modo, se pone en claro el trasfondo teórico a partir del cual, hacia finales del siglo XVIII, comienza a gestarse la noción romántica de la facultad imaginativa. El estudio preliminar de Rearte presenta la función estética y social de la potencia transformadora de la imaginación. Este despliegue se focaliza, en especial, sobre los proyectos poéticos ingleses y alemanes, que atribuyen al genio artístico la tarea de explorar la realidad para intentar reunir al individuo con el mundo.

La segunda sección, “Imaginación y producción artística”, establece los desafíos y avances respecto de las preceptivas dominantes hasta mediados del siglo XVIII. Albín sitúa la obra de Rousseau como punto de inicio de la Modernidad estética, y no solo como crítico de la sociedad de su tiempo, sino también como influyente precursor de las tendencias que se arraigan en el Romanticismo. En línea con la reconstrucción del trayecto conceptual de una teoría de la imaginación, Burello se remonta a las disputas que en Inglaterra se libran entre antiguos y modernos, controversia que considera un núcleo de irradiación para filósofos y autores alemanes que captan e interpretan ese debate como una piedra angular en el diseño de una nueva y sostenida producción literaria nacional, más allá de declamaciones y tropiezos. Ese es el contexto en el que el ensayo de Lessing, *Laocoonte*, afirma la especificidad de la poesía respecto de las artes figurativas, forzada unidad contra la que el autor propone una esfera autónoma para la creación literaria. Solé aborda este problema e interpreta que para Lessing la imaginación es una clave que sostiene una propuesta asistemática pero consistente. Seguidamente, la coexistencia de los lenguajes artísticos y sus tempranas experiencias románticas ocupan a Sandra Girón, en relación con la prioridad de la obra musical y de su lenguaje en los escritos de Wackenroder. La autora estructura su trabajo sobre la idea de una función mediadora, pacificadora de la imaginación musical sobre las penurias y las pasiones del sujeto, cuya interioridad se constituye en objeto privilegiado de la representación o de

la interpelación de la obra de arte. Ya a fines del siglo XVIII es posible notar un avance firme sobre la crítica y la práctica artística autónoma que se confirma de modo sobresaliente en el paso de la filosofía a la obra poética en Hölderlin. Rodríguez Baigorria inscribe la noción de imaginación idealista en el marco de la mediación, en el que la belleza y lo sublime pueden conformar una unidad.

La tercera sección, “La imaginación en la literatura romántica”, reúne un conjunto de estudios sobre obras literarias representativas del período romántico, pero sin excluir su relación con la trama filosófica del problema de la imaginación. Así, el trabajo de Ledesma y Gavilán sugiere que en un corpus poético de Blake es posible advertir el despliegue de una política de la imaginación, que proporcionaría restitución y restauración de la unidad, mito y religión, que la Ilustración habría desmantelado. La acuciante disparidad entre las expectativas revolucionarias –o incluso reformistas– y la actualidad política europea en los primeros años del siglo XIX produce tensiones entre la naturaleza representada y el lenguaje. En línea con esto último, Rearte propone que Bettina Brentano deja ver en sus relatos maravillosos una concepción de la imaginación que ya no satisface un horizonte de restablecimiento de la unidad primigenia, sino que permite canalizar aquellas tensiones y disrupciones políticas y culturales. Koval también se ocupa de las reflexiones de Goethe sobre un género particular. En este caso, la novela de formación ofrece un modo complejo de intervención y de despliegue de la teoría. El autor interroga sobre las posibilidades de que tal género se configure en pleno Romanticismo, y siguiendo las lecturas del Lukács neokantiano, así como considerando las huellas de Dilthey sobre esa obra, toma el *Wilhelm Meister* como modelo de análisis en el que se expresan las limitaciones éticas de un héroe que aspira a lograr un acuerdo entre sus impulsos y la comunidad antes que a darle la espalda a sus pares. Esta cuestión de la ruptura del sujeto con su entorno es un problema que, conforme se afianza la escuela romántica, hegemoniza la vocación por la autorepresentación de la ascendente burguesía. Como lo señala Abeillé en su análisis de una balada de Goethe y de un relato de Tieck, esta cesura puede poner en crisis la imperante razón, y si la imaginación por medio del fantástico la destituye, ya no será posible restablecer el dominio antes constituido ni retomar su itinerario político. La disposición más plena de los recursos del realismo en la narrativa breve lleva a la ironía, a la melancolía y a la reflexión sobre el pasado. A propósito de esta relación, Salinas estudia, en una novela corta de Mörike, la situación paradójal del artista, ubicado entre un Romanticismo tardío que representaba aún una expectativa de unidad y el estrechamiento de las posibilidades reales del artista

de poder intervenir socialmente. Si la novela corta plasma en forma dramática un acontecimiento, la novela realista, en cambio, documenta en mayor medida las inquietudes políticas y la pluralidad de intereses y de voces, como acuerdos y como contrastes. En su estudio de la novela de E. Brontë *Cumbres borrascosas*, Labado considera que en la trama textual se crea un escenario para que los antagónicos protagonistas resistan y perduren por sobre las convenciones y las limitaciones morales, por medio de una imaginación literaria, pero también entiende que la novela acentúa esos conflictos, habilitando la representación a través de múltiples lazos familiares, de angustiantes y verosímiles vidas posibles, fantasmagorías de una época, de cuyos proyectos iniciales nada queda.

La cuarta parte del volumen, “Proyecciones de la imaginación romántica: ciencia, religión y moral”, focaliza el alcance de la imaginación sobre disciplinas y actividades relativamente alejadas de la poesía. Baranzelli procura, en el primer artículo, dirimir el sentido de la imaginación en la filosofía de la religión de Rousseau, contraponiendo para esto una optimista apropiación del término, así como el cuestionamiento que deja caer sobre las indeseables consecuencias de los abusos de la fuerza creativa, como la superstición. La retórica de la ciencia empírica, en pleno proceso de afirmación a principios del siglo XIX, mantiene, sobre todo en la divulgación, fructíferos intercambios con la estética y la filosofía. Aquí no se trata de distinguir usos inapropiados de la imaginación, o desvíos indeseables, sino más bien de incorporar la experiencia epistemológica de esos espacios. Daniello se ocupa de analizar precisamente el balance de la imaginación en una obra central del naturalista Alexander von Humboldt, *Vistas de la naturaleza*. Estos intercambios entre ciencia y poesía también son predominantes de modo inverso al de Humboldt, es decir, partiendo de una potencial hegemonía de la estética. Según Bidon-Chanal, Novalis propone, lo que en verdad es un principio axial de la estética romántica, la unidad de verdad y belleza, por la que la realidad misma puede quedar entendida como un producto de la poesía. En este sentido, si el Romanticismo alienta concebir una continuidad indiscernible entre imaginación y realidad, pasa a ser relevante porque permite inferir de la realidad compartida, de la actualidad social, los proyectos de los que son resultado. El artículo de Metti describe los proyectos utópicos en la planificación del espacio urbano, en una clara –y armónica– oscilación entre idea y materia, en la que la imaginación es entendida como un dispositivo que problematiza, interroga y ejecuta imágenes de lo por venir.

La quinta sección, “La imaginación en los sistemas filosóficos del Idealismo alemán”, confirma el recorrido crítico antes que histórico al iluminar

diferentes zonas del problema de la imaginación en el contexto de los sistemas del movimiento idealista en Alemania. La sugerente y clásica relación entre luz y sombra permite interrogar de continuo, en particular en Kant, Fichte, Hegel y Schelling, sobre la relación entre razón, libertad y naturaleza, y, por supuesto, sobre la potencia de la imaginación. Di Sanza sostiene que, en su tercera Crítica, Kant atribuye a la actividad de la imaginación una función de mediación, por medio de la que una ampliación de la naturaleza permitiría acceder a la libertad. Según la propuesta de Gaudio, en Fichte, en cambio, la imaginación se identifica con el espíritu y ocupa un lugar central entre las facultades del hombre, porque articula lo ideal con lo real. Al mismo tiempo, sería necesario distinguir entre una imaginación productora, potencia del yo, y una imaginación reproductora, que se dirige al sentimiento para presentarlo a la conciencia. En cercana relación, Ferreiro establece el alcance de la concepción hegeliana de la imaginación, que se inscribe en un replanteo de la teoría del conocimiento. Para Hegel, la imaginación se presenta como producto de la superación de la dialéctica de receptividad y espontaneidad y de la consecuente dualidad de sensibilidad e inteligibilidad. Los últimos tres artículos componen un recorrido por la noción de imaginación en el sistema de la filosofía trascendental de Schelling. Fernández, al analizar en su conjunto la obra del filósofo, sostiene que la imaginación es el núcleo de su sistema, al concebirla como la más elevada potencia, de la que surgen la intuición poética y la facultad productiva que permite suprimir en un producto finito una oposición infinita. Esta perspectiva general es la apropiada para analizar, con Wirtz, la función temprana del problema en dicho sistema. Este artículo se ocupa de la relación entre naturaleza e historia y se orienta a demostrar la relevancia que para el joven Schelling tiene la actividad artística, en suma, la imaginación, como conciliación concreta de los extremos ontológicos de la necesidad de la naturaleza y la libertad de la historia. Finalmente, el artículo de Picotti analiza la impronta del pensamiento de Schelling en el despliegue de la generación romántica. La autora parte de la perspectiva de Kant de la imaginación como fundamentación del conocimiento para destacar la emergencia de la filosofía de Schelling como una repostulación de la filosofía del sujeto que se alimenta de la influencia de Hölderlin y Hegel, así como de la discrepancia con Fichte, para consagrar por medio de la filosofía del arte la encarnación de lo infinito en la forma histórica y sensible. Este capítulo transicional de la filosofía moderna traza un itinerario que se ve nítidamente, tal como lo señala Picotti, en distintas obras del siglo XIX, como las de Schopenhauer y Nietzsche, y más allá, en la de Heidegger.

Este libro, como se ha dicho al comienzo, intenta contribuir con su variedad, que es también una potencial unidad, al desarrollo de líneas de investigación interdisciplinarias, al intercambio y a la crítica de las ideas y los debates sobre la literatura, la filosofía y la cultura en el pasaje del siglo XVIII al XIX. Una de las personas que en mayor medida alentó este proyecto, iniciado en 2008, fue el Dr. Eduardo Rinesi, rector de la Universidad Nacional de General Sarmiento en ese momento. Le debemos nuestra más sincera gratitud, así como también al Dr. Daniel Lvovich, director del IDH, por su interés en el desarrollo del proyecto y por su acompañamiento en las III Jornadas de Filosofía y Literatura. También queremos reconocer a cada uno de los investigadores, docentes y estudiantes que participaron de las Jornadas y que contribuyeron con sus comentarios y críticas, y muy especialmente a los autores, por su presencia, trabajo y disposición al intercambio para hacer posible este volumen.

Buenos Aires, noviembre de 2014

Proyecto *La imaginación en las teorías
del lenguaje y en la producción cultural*

Dina Picotti (Tutora), Juan Lázaro Rearte (Director),
María Jimena Solé, Constanza Abeillé,
Damiana Alonso y Romina Metti

I
Estudios preliminares

La imaginación en la filosofía moderna: de la reproducción a la creación

María Jimena Solé
(UBA/CONICET)

A lo largo de la historia, los filósofos se han enfrentado al desafío de desentrañar la naturaleza y la función de la *imaginación* o *fantasía*, facultad mental misteriosa que no se reduce a la percepción sensible, pero tampoco se eleva al conocimiento conceptual, que puede oficiar tanto de auxilio como de obstáculo para el pensamiento abstracto, y que se presenta como el instrumento propio de artistas y poetas. En efecto, a diferencia de la razón, considerada como la facultad encargada de formar conceptos o ideas, la imaginación ha sido entendida desde la Antigüedad como la capacidad que posee la mente humana de producir una clase particular de representaciones: las imágenes o *phantasmata* que reúnen los datos aportados por los cinco sentidos y re-producen, de este modo, los objetos del mundo que se hacen presentes en la experiencia. En este sentido, las representaciones de la imaginación pueden ser consideradas, tal como afirma Platón en la *República*, como meras sombras o reflejos de las cosas efectivamente reales, que únicamente pueden ser aprehendidas mediante ideas o conceptos.¹ Así, ya desde la Antigüedad, la imaginación ha quedado excluida del ámbito del conocimiento estrictamente verdadero; y si bien se le suele reconocer alguna

¹ Véase, por ejemplo, el pasaje de la *República* sobre la línea dividida, que sirve para señalar las diferencias entre el ámbito de los objetos inteligibles y los visibles. Allí, Platón habla de las imágenes como un primer género de objetos visibles y dice: “Llamo imágenes en primer lugar a las sombras, luego a los reflejos en el agua y en todas las cosas que, por su constitución, son densas, lisas y brillantes, y a todo lo de esa índole”. Platón (1992), *República*. Trad. de C. Eggers Lan: vi, 510a.

utilidad para la vida cotidiana, los filósofos no han dudado en considerarla un impedimento para alcanzar un conocimiento científico de la realidad.

Esta valoración negativa se agudiza al establecer que la imaginación posee además la capacidad de independizarse de la experiencia efectiva de los objetos del mundo. Pues, precisamente, esta facultad mental se caracteriza por su poder de suscitar las representaciones de ciertos objetos, aun cuando esos objetos no se encuentren presentes en ese momento ante los órganos de los sentidos. Pero además de retener las imágenes de objetos pasados, la facultad imaginativa puede anticiparse al futuro y combinar diferentes elementos de su experiencia anterior para dar origen a imágenes totalmente nuevas. Esta capacidad tanto de representar lo ausente como de producir, siempre a partir de los elementos de la experiencia anterior, representaciones mentales que no poseen ningún correlato en la realidad, no hace sino multiplicar las sospechas de que se trata, en definitiva, de una facultad engañosa, que se aleja del conocimiento de lo verdaderamente real. Es más, así entendida –como una facultad que no es meramente reproductiva, sino que además puede ser, al menos hasta cierto punto, *productiva*– la imaginación o *fantasía* ha sido conectada, también desde la Antigüedad, con la creación artística. Según Platón, las imágenes propias de la imaginación constituyen la materia del arte mimético, que no busca representar lo real, sino “lo que aparece tal como aparece” (Platón, 1992. Trad.de C. Eggers Lan: x, 598b).

Durante la era moderna, la imaginación fue considerada por los representantes de la corriente filosófica racionalista, inaugurada por René Descartes y profundizada por Baruch Spinoza y Gottfried Leibniz, como una facultad pasiva y reproductiva, dependiente de la sensibilidad y estrechamente ligada a la memoria. En la medida en que consideraron que su función era la de unificar y reproducir los datos aportados por los cinco sentidos, tanto en el momento de la experiencia efectiva como con independencia de ella, la imaginación se encontró, para estos filósofos, muy alejada de la sutileza y perfección del conocimiento verdadero. Si bien consideraron que era imposible –incluso indeseable– anularla por completo, estuvieron de acuerdo en que sus ideas, siempre oscuras y confusas, no solo carecían de valor para el auténtico conocimiento sino que, además, representaban un peligro constante para la mente en busca de la verdad, pues, de modo indefectible, la inclinaban al error.

Sin embargo, pronto surgieron otras miradas acerca de, precisamente, qué era –o qué podía llegar a ser– el conocimiento, y con ello, la imaginación fue puesta en una perspectiva novedosa. Hacia principios del siglo XVIII, David

Hume desafió, entre otras cosas, la concepción de la capacidad imaginativa propia del racionalismo. Instalado en la tradición empirista inaugurada algunas décadas antes por John Locke, que se oponía a la existencia de ideas innatas en la mente humana y sostenía que todos los contenidos mentales tienen su origen en la experiencia sensorial, Hume vio en la imaginación una facultad *activa*. Según él, la imaginación cumplía la función de asociar ideas. Su acción, que considera libre, se realiza, sin embargo, según ciertas reglas que, si bien no son necesarias, inclinan y guían a esta facultad en su configuración de las representaciones mentales humanas.

Finalmente, fue Immanuel Kant quien, a finales del siglo XVIII, vio en la imaginación una facultad activa *fundamental* para el conocimiento, que actúa según leyes necesarias y universales. De este modo, la capacidad imaginativa fue exorcizada tanto de su vinculación con el error y la falsedad como de la posibilidad de que su proceder fuese arbitrario y sin rumbo. Pero además, Kant la consideró como una facultad capaz de liberarse de las leyes del entendimiento y, por lo tanto, como una auténtica fuerza creadora. Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Schelling, primeros representantes del Idealismo alemán, retomaron y profundizaron esta concepción de una imaginación creadora, virtuosa, encargada de configurar el mundo en el que vivimos. Esta concepción de la imaginación propia de los idealistas, que hacía del filósofo un poeta, pronto se transformó en una de las principales fuentes de inspiración para los representantes del Romanticismo.

En las próximas páginas nos proponemos recorrer esta historia que acabamos de esbozar, en la que se ve la espectacular mutación que atraviesa la facultad imaginativa a lo largo de la era moderna.

I

Preocupado por el establecimiento de los cimientos metafísicos sobre los cuales se elevara, firme y seguro, el edificio del conocimiento científico, Descartes consideró a la razón como la única facultad humana capaz de llevar adelante tal empresa. Sin embargo, la imaginación no se encuentra ausente de sus reflexiones. Así lo confirma el pasaje de sus *Meditaciones metafísicas* que puede muy bien ser considerado como la inauguración de la era moderna en filosofía. Luego de descubrir la única verdad incommovible que desafía toda duda —la certeza de su propia existencia en tanto que pensante, expresada mediante las

famosas palabras: *pienso, luego existo*—Descartes se pregunta qué más puede saber acerca de su ser, acerca de su propia naturaleza. Su respuesta es la siguiente: “soy una cosa que piensa”, es decir “una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, y también imagina y siente” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 131). La imaginación es, pues, para Descartes, una modalidad del pensamiento, al igual que el sentir, el querer y el dudar. “Tengo, ciertamente, el poder de imaginar”, afirma, “pues aun cuando puede suceder (como antes supuse) que las cosas que yo imagino no sean verdaderas, sin embargo, el poder de imaginar no deja de estar realmente en mí y formar parte de mi pensamiento” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 133). Sin embargo, esta facultad se revela como íntimamente ligada a los cuerpos exteriores y al cuerpo propio. “Imaginar no es sino contemplar la figura o la imagen de una cosa corporal” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 131), afirma como al pasar en la Segunda Meditación. Así pues, el poder de imaginar consiste, según Descartes, en la capacidad de representar el mundo sensible a partir de los datos de los sentidos y de reproducir esas impresiones sensoriales recibidas pasivamente.

Existen, por lo tanto, grandes diferencias entre la imaginación y la pura intelección. En primer lugar, Descartes señala que para imaginar es necesaria “una particular contención del espíritu” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 174), que no es requerida para concebir. Pues al imaginar un triángulo, además de concebir la figura de tres lados, el sujeto contempla las tres líneas “como si las tuviese presentes” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 173). Pero esta capacidad tiene un límite. La mente puede muy bien pensar un quiliógono —una figura de mil lados—, sostiene Descartes, pero la imaginación es incapaz de representarse esos mil lados tan claramente como los tres lados del triángulo. De modo que esta *contención del espíritu* necesaria para imaginar explica por qué la mente puede inteligir muchas cosas que la imaginación no puede representar sino de un modo imperfecto, oscuro y confuso.

En segundo lugar, Descartes señala otra diferencia radical entre estas dos facultades. Al concebir, sostiene, el espíritu “entra en cierto modo en sí mismo” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 174), considera ideas que tiene en sí, que no provienen del mundo exterior sino que se encuentran en la mente humana desde su nacimiento, esto es, las ideas *innatas* que se conciben siempre, necesariamente, con la claridad y distinción que constituyen el signo propio de las ideas verdaderas. En cambio, afirma el filósofo, cuando la mente imagina “se vuelve hacia el cuerpo para considerar algo conforme a la idea que

él mismo ha formado o recibido por los sentidos” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 175). La imaginación no puede generar los materiales a partir de los cuales construye sus ideas. Los pintores, afirma Descartes, “cuando se esfuerzan con grandísimo artificio en representar sirenas y sátiros, por medio de extrañas y fantásticas figuras, no pueden, sin embargo, darles formas y naturalezas totalmente nuevas” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 121). Su proceder consiste solo en mezclar y componer partes de diversos animales, de diversos seres y objetos con los que han entrado en contacto mediante la experiencia sensible. “Aun suponiendo que la imaginación del artista sea lo bastante extravagante para inventar algo tan nuevo que nunca haya sido visto”, continúa Descartes, “[...] por lo menos los colores de que se compone deben ser verdaderos” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 121). Esta representación artística por completo nueva, el producto más original de la imaginación humana es, sin embargo, caracterizado por Descartes como “una cosa puramente fingida y absolutamente falsa” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 121).

Comprendida de este modo, la imaginación es relegada al ámbito de la reproducción de las percepciones de los objetos del mundo material y se encuentra siempre mediada por el propio cuerpo –mundo y cuerpo cuya existencia había sido puesta en duda mediante los argumentos esgrimidos en la Primera Meditación Metafísica y que culminan con la posibilidad de que todo lo que percibimos e imaginamos no sea más que un sueño o un engaño.– Es precisamente por esto que la imaginación no pertenece, según Descartes, necesariamente a la naturaleza o esencia del sujeto pensante. “Pues aun cuando no la tuviese, no hay duda de que seguiría siendo el mismo que soy ahora” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 174), escribe en la Sexta Meditación. Lo único que no puede serle negado sin negar al mismo tiempo su esencia es, por lo tanto, la facultad de pensar.

Así pues, la imaginación no solo se revela como una facultad gnoseológicamente degradada –pues sus ideas consisten en representaciones oscuras y confusas– sino que, además, se encuentra indefectiblemente ligada a objetos degradados desde la ontología, pues las imágenes que ella unifica y reproduce representan los objetos sensibles del mundo exterior y los estados del propio cuerpo, cuya existencia puede ser puesta en duda con facilidad. La imaginación es, por lo tanto, negada en cuanto facultad de conocimiento en sentido estricto, esto es, como una facultad capaz de proveer conocimiento verdadero. En efecto, Descartes y todos los filósofos racionalistas que heredan sus principios,

consideran que las ideas de la imaginación son oscuras y confusas y, por lo tanto, son las responsables de la caída en el error.

Ahora bien, a pesar de todo esto, tanto Descartes como sus sucesores admiten que las ideas de la imaginación no son en sí mismas falsas. Descartes explica que el ser humano yerra en virtud de la acción de la voluntad, que se extralimita en el momento de juzgar, esto es, cuando afirma como verdaderas ideas que son, en realidad, oscuras y confusas. Así pues, aunque no son falsas por sí mismas, su mera presencia en la mente humana abre la posibilidad de que la voluntad se extralimite en su acción y, al afirmarlas, yerre.

De modo que, si bien en sí misma no puede considerarse como defectuosa o falaz, la imaginación se revela, para los filósofos racionalistas de la Modernidad, como una patentización de la condición peculiar en la que se encuentra el ser humano, que Descartes caracteriza como “un término medio entre Dios y la nada” (Descartes, 2006. Trad. de M. García Morente: 156). En cuanto creatura del Ser Supremo, su razón está compuesta por ideas claras y distintas. Sin embargo, en cuanto partícipe de la nada, no es puramente racional, sino que recibe sensaciones en forma pasiva y forma imágenes a partir de ellas, necesariamente oscuras y confusas. Aunque no puede ser anulada, la imaginación requiere, por lo tanto, una debida vigilancia por parte del sujeto pensante, que no debe confundir las ideas claras y distintas de la razón, que representan la realidad tal como es, con las imágenes confusas de la imaginación, que amenazan con hundirlo en el error.

La filosofía racionalista del siglo XVII construye, de este modo, una clara oposición entre la imaginación y la razón. Mientras que esta es la facultad de la luz y la verdad, aquella se mezcla con los sentidos, recibe y reproduce datos confusos que no hacen sino hundir a la mente en el error y la oscuridad. Mientras que la imaginación es meramente pasiva, la razón es activa tanto al intuir las ideas verdaderas, como al construir a partir de ellas cadenas deductivas. La imaginación se revela, pues, como una facultad errática e impredecible, que nubla la visión racional y hunde a los seres humanos en el abismo de lo imperfecto, de lo transitorio, de lo cambiante.

II

Fue David Hume, uno de los principales representantes de la corriente empirista de la Modernidad, quien se opuso en forma explícita a la concepción racionalista.

lista de una imaginación meramente pasiva y reproductiva, para atribuirle un carácter y una función diferentes. Este giro puede conectarse, con certeza, con la diferencia crucial que distingue a racionalistas y empiristas acerca de qué es el conocimiento mismo. En efecto, contra los racionalistas, los representantes del empirismo niegan la existencia en la mente de las ideas innatas. Según estos pensadores, la mente es comparable a una *tabula rasa*, a una página en blanco que obtiene toda su información a partir de la experiencia obtenida mediante los sentidos. De acuerdo con este principio, Hume sostiene en su *Tratado de la naturaleza humana* que las percepciones que se encuentran en la mente humana pueden distinguirse en dos clases: *impresiones* –percepciones fuertes y vivaces tanto del sentido interno como externo– e *ideas* –que son “las imágenes débiles de las impresiones” (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 87)–. A su vez, tanto las impresiones como las ideas pueden ser complejas, cuando pueden dividirse en otras, o simples, cuando ya no admiten división. Como ejemplo, Hume evoca el color, el sabor y el olor particulares de la manzana, que se dan unidas en la impresión o idea compleja de la manzana, pero pueden ser distinguidas unas de otras. “Toda idea simple”, afirma este autor, “tiene una impresión simple a la cual se asemeja, igual que toda impresión simple tiene una idea que le corresponde” (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 90). Así pues, en principio, no hay posibilidad de que encontremos alguna idea en la mente que no sea copia –al menos en sus elementos simples– de una impresión sensorial efectiva.

Hume caracteriza la imaginación como la facultad por la cual los seres humanos son capaces de repetir sus impresiones, sin retener en absoluto su vivacidad (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 96). Esto es lo que la distingue de la memoria, que consiste en la facultad de repetir las impresiones, conservando un grado considerable de su fuerza y vivacidad originales. Pero Hume aduce una segunda diferencia entre estas facultades. Mientras que la memoria se ve obligada a conservar el orden en el que se presentaron las impresiones originales, la imaginación es libre para trastocar y alterar el orden de sus ideas. Las fábulas literarias son, según él, prueba suficiente de ello. Escribe Hume: “La naturaleza está allí totalmente alterada: no se habla más que de caballos alados, fieros dragones y gigantes monstruosos” (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 97-98), y explica estos productos fantásticos remitiendo al hecho de que la imaginación separa los diferentes elementos de las ideas complejas y puede volver a unirlos según su antojo.

Ahora bien, a pesar de que Hume afirma que la imaginación puede separar y unir las ideas simples “en la forma que a ésta le plazca” (Hume, 1984. Trad.

de F. Duque: 98), reconoce que existen ciertos principios universales que guían sus operaciones y que la hacen “conforme consigo misma en todo tiempo y lugar” (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 98). Se trata de cualidades asociativas que radican en las mismas ideas y que explican por qué en ciertos casos unas ideas llevan naturalmente a otras. En efecto, estas uniones aparecen como regulares y uniformes, descartando así la posibilidad de que dependan de manera absoluta del mero azar o del puro arbitrio de una imaginación particular. Estas cualidades asociativas, por las que la mente es llevada de una idea a otra son, según Hume, la semejanza, la contigüidad en tiempo y espacio y la relación de causa y efecto. No son, sin embargo, leyes necesarias a las que la imaginación deba someterse. “Nada hay más libre que esa facultad” (Hume, 1984. Trad. de F. Duque: 98), vuelve a afirmar Hume. Se trata, por el contrario, de principios de unión entre ideas simples que funcionan como una especie de suave fuerza que guía su actuar, sustituyendo en la imaginación la conexión que presentan las ideas de la memoria.

Así pues, en la filosofía humeana, la imaginación surge como la responsable de la formación de las ideas complejas y de la asociación de unas ideas con otras, según ciertas leyes que de ningún modo se le imponen, pero que la dirigen. De manera que esta facultad –considerada como meramente pasiva y reproductiva por Descartes y los racionalistas, distinta por completo de la razón y, por lo tanto, como un obstáculo para el conocimiento verdadero– es postulada por Hume como una capacidad activa, que se revela como la responsable de configurar nuestros contenidos mentales, de unir y asociar las ideas que recibimos de la sensibilidad, conformando de este modo nuestra experiencia de la realidad. La semejanza, la contigüidad espacio-temporal y la relación de causa y efecto no se encuentran, pues, en las cosas mismas, sino que son relaciones que la imaginación descubre entre las ideas, de modo que el mundo en que vivimos –o en el que creemos vivir– es el resultado de la acción libre, aunque muy influenciada por estas leyes universales de asociación de la facultad imaginativa.

III

Como adelantamos, es en la filosofía crítica de Immanuel Kant que la imaginación se revela como auténticamente “creadora”. El filósofo de Königsberg atribuye a esta facultad diferentes funciones. En la *Crítica de la razón pura*, Kant la presenta como una facultad fundamental para el conocimiento teórico y en la

Crítica del juicio surge como la facultad clave para explicar la posibilidad de los juicios estéticos, tanto sobre lo bello como sobre lo sublime. Pero además, en esa misma obra, al ocuparse de la producción artística y de la figura del genio, Kant le reconoce una capacidad creadora. De este modo, la imaginación, que para los racionalistas modernos había sido solo reproductiva, pasiva y responsable de ideas confusas, y a la cual Hume le había atribuido la capacidad de asociar ideas, adquiere ahora, con Kant, un carácter novedoso que la transforma en una facultad de central importancia, tanto en el ámbito del conocimiento teórico como en la experiencia estética y la producción artística.

Tal como lo plantea en su *Crítica de la razón pura*, Kant considera que para que haya conocimiento se requieren dos elementos: intuiciones de la sensibilidad –un múltiple sensible dado configurado en forma pasiva bajo las formas puras a priori de la sensibilidad humana, el espacio y el tiempo– y conceptos del entendimiento –las categorías, que son funciones de unidad sintética que se aplican de modo espontáneo a los fenómenos aportados por la sensibilidad y conforman el objeto del conocimiento propiamente dicho–. La sensibilidad pasiva y el entendimiento activo son, según Kant, dos facultades totalmente heterogéneas. Por lo tanto, las categorías no pueden aplicarse de manera directa sobre el fenómeno.² Es necesaria, pues, una facultad mediadora, que haga que los fenómenos aportados por la sensibilidad puedan ser sintetizados por el entendimiento bajo las categorías. La imaginación es, según Kant, la encargada de esta tarea de mediación. Se trata, por lo tanto, de una facultad activa y espontánea, que logra reunir la multiplicidad sensible dada y unificarla. “La síntesis es un mero efecto de la imaginación, una función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno y de la cual, sin embargo, raras veces somos conscientes” (Kant, 2005. Trad. de P. Rivas: A 78/ B103), escribe Kant.

Así pues, la imaginación aparece en la *Crítica de la razón pura* como una facultad espontánea, que actúa sobre los materiales aportados por la intuición, tanto interna como externa, y que logra reducir ese material a una unidad sintética, de modo que el entendimiento sea capaz de aplicar sus conceptos puros a esas intuiciones ya unificadas. Es en este sentido que Kant caracteriza a la imaginación como una “función anímica ciega”, pues no puede anticipar cuál será el producto final, cuál categoría será aplicada, cuál será el concepto

² Cfr. Kant, I. (2005), *Crítica de la razón pura*. Pról., trad. y notas de P. Rivas, Taurus, Madrid, A 137 / B 176 y ss. Cito esta obra, como es habitual, indicando la paginación original en sus dos ediciones A y B, que está incluida en los márgenes de la edición que manejo.

determinado que su actividad hace posible. Sin embargo, Kant reconoce que sin esa síntesis de la imaginación el conocimiento mismo sería imposible.

Las representaciones propias de la imaginación son denominadas por Kant *esquemas trascendentales*. Se trata de una “representación mediadora” que debe ser pura, es decir, no debe contener nada empírico, y que además debe ser tanto intelectual como sensible. Según las palabras del propio Kant, los esquemas son “la representación de un procedimiento universal de la imaginación para suministrar a un concepto su propia imagen” (Kant, 2005. Trad. de P. Rivas: A 140 / B 179-180). Los esquemas contienen las condiciones que permiten la aplicación de los conceptos puros a las intuiciones sensibles. En este sentido, el esquema hace posible la imagen, que es lo que se relaciona luego con un concepto. Kant ofrece como ejemplo el concepto empírico de perro. Este concepto significa, según él, “una regla conforme a la cual la imaginación es capaz de dibujar la figura de un animal cuadrúpedo en general” (Kant, 2005. Trad. de P. Rivas: A 141 / B 180). Para vincular este concepto universal con una imagen en particular –es decir, con una representación de un perro determinado–, es necesario un esquema, que es el pensamiento del enlazar mismo, que se realiza según la guía de alguna de las categorías del entendimiento.

Así, esta “imaginación productiva” (Kant, 2005. Trad. de P. Rivas: A 123), ligada a la intuición sensible pero que realiza de modo espontáneo una síntesis a priori fundamental para el conocimiento, no actúa libremente, sino que se adecúa a las pautas dictadas por el entendimiento. Pero esta facultad posee también una función en la que se desenvuelve con total libertad, sin ley, sin pautas. Este aspecto de la imaginación aparece en su *Crítica del juicio*, en conexión con el juicio estético, una clase de juicio que no conduce al conocimiento de objetos, sino que remite a un simple aspecto subjetivo: al placer o displeacer que experimenta el sujeto ante determinada experiencia.³

En la *Crítica del juicio*, Kant sostiene que ante la presencia de lo bello, las facultades de conocer están “en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 144). La imaginación se encuentra, pues, en total armonía con el entendimiento, pero sin someterse a sus leyes. Este acuerdo subjetivo entre las facultades, este estado del espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento, es válida para todos los seres humanos y, por eso, Kant afirma que este estado del espíritu en el juicio estético es universalmente

³ Véase Kant, I. (2013), *Crítica del juicio*. Trad. de M. García Morente, Austral, Barcelona, pp. 127-128.

comunicable. El placer que se experimenta frente a la experiencia de lo bello surge, pues, de este acuerdo armonioso entre las facultades.

También en los juicios estéticos sobre lo sublime, la imaginación se evidencia como libre, pero en este caso, en vez de armonizarse con el entendimiento como en los juicios sobre lo bello, esta facultad entra en un libre juego con la razón.⁴ “El espíritu”, escribe Kant, “se siente elevado en su propio juicio cuando, abandonándose a la imaginación y a una razón unida con ella, aunque totalmente sin fin determinado y sólo para ensancharla, siente todo el poder la imaginación, inadecuado, sin embargo, a sus ideas” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 190). Se trata de la experiencia de lo ilimitado, de lo que puede ser siempre sobrepasado –Kant habla aquí de las nebulosas de estrellas y planetas que forman a su vez un sistema de galaxias–, que nos representa a nuestra imaginación y a la naturaleza misma, “desapareciendo frente a las ideas de la razón” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 190). O bien de la experiencia de la fuerza de la naturaleza –por ejemplo, la acción de los huracanes o una tempestad en altamar–, que nos patentiza nuestra propia independencia frente a esta fuerza devastadora, en la medida en que si bien no podemos resistirnos a ella, nos encontramos, sin embargo, a salvo. Por eso, según Kant, la sublimidad no se halla en la naturaleza misma sino en nuestro propio espíritu. En la experiencia de lo sublime, el sujeto se vuelve consciente de su superioridad respecto de la naturaleza, se vuelve consciente de su carácter racional, del hecho de que es un ser moral y no meramente natural.

Además, ambas clases de juicios difieren en el tipo de placer que experimenta el sujeto en cada caso. Mientras que la satisfacción brindada por lo bello –una rosa, por ejemplo– “lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida”, por lo que, según Kant, “puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega”, el placer que causa el sentimiento de lo sublime “nace sólo indirectamente” por el hecho de que se experimenta primero una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida por su desbordamiento. Es por ello que Kant sostiene que, “como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 176) y debe ser considerado, por lo tanto, un placer *negativo*.

Ahora bien, además de ser una facultad indispensable para el conocimiento de la naturaleza y para la experiencia estética de lo bello y lo sublime, la imaginación cumple un papel principal, según Kant, en la creación artística. En efecto, la creación del arte bello no puede ser explicada por medio de reglas, sino

⁴ *Ibid.*, p. 177 (§ 23) y p. 189 (§ 26).

que supone un talento particular que Kant llama *genio* y que define como “el talento (dote natural) que da la regla al arte” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 250). El genio no sigue reglas exteriores, enseñadas y transmitidas por otros, sino que, en su creación, se da su propia regla en virtud de la capacidad espiritual innata que lo distingue del resto. Si bien él mismo no puede indicar cuál ha sido la regla seguida en su creación, sus productos son modelos, pues no nacen de la imitación, pero sirven a otros de regla del juicio.

La obra de arte del genio tiene, según Kant, espíritu (*Geist*), que no es sino el “principio vivificante en el alma”. Ese principio, sostiene Kant, “no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas estéticas*, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 257). Se trata, pues, de una imaginación que *crea* representaciones que –al igual que las ideas de la razón– no pueden ser expuestas en la experiencia, no se corresponden con ninguna intuición, sino que tienden a algo que está por encima de los límites de la experiencia. De este modo, las ideas estéticas de la imaginación tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón y de darles una realidad objetiva. “El poeta”, escribe Kant, “se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc.” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 258). Y se atreve también a sensibilizar aquello de lo que sí encuentra ejemplos en la naturaleza, como la muerte, la envidia, el amor, la gloria, “en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia”. Esta pretensión de sensibilizar lo que no puede ser expuesto en la intuición, lo que se encuentra más allá de los límites de la experiencia, se realiza “mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la persecución de un *máximum*” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 258).

Esta función de la imaginación, que pone bajo un concepto una representación que pertenece a la exposición de ese concepto, pero que ocasiona “tanto pensamiento” que no se deja nunca recoger en un concepto determinado y, así, “extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 259) es denominada por Kant, *creadora*. El producto de esta creación puede comprenderse, según las palabras de este filósofo, como “otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da” (Kant, 2013. Trad. de M. García Morente: 258).

Esta capacidad que Kant atribuye a la imaginación de representar lo invisible a través de lo visible será retomada por Fichte, quien concede a esta facultad un lugar central en su filosofía. Tanto para el conocimiento como para la práctica y la producción artística, Fichte reconocerá en la imaginación una capacidad creadora, dinámica y, fundamentalmente, libre. Los poetas y artistas del primer Romanticismo, fascinados por las lecciones que Fichte impartía en la Universidad de Jena a finales de la década de 1790, se nutrieron de sus ideas y vieron en su noción de la imaginación productiva la posibilidad de pensar una nueva relación entre el ser humano, la naturaleza y el arte, en la que el sujeto, como el artista, no se limita a interpretar la realidad o a imitarla, sino que se revela como su auténtico creador.

Bibliografía

- Allison, Henry E. (1992), *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*. Prólogo y traducción de Dulce María Granja Castro, Anthropos, Barcelona.
- Cassirer, Ernst (1993), *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2001), *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Costa, Margarita (2003), *El empirismo coherente de Hume*, Trama editorial/ Prometeo, Buenos Aires.
- Cottingham, John (1987), *El racionalismo*. Traducción de Juan Andrés Iglesias, Ariel, Barcelona.
- (compil.) (1992), *The Cambridge Companion to Descartes*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (1995), *Descartes*. Traducción coordinada por Laura Benítez Grobet, UNAM, México.
- Descartes, Renato (2006), *Meditaciones Metafísicas*. Traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid.
- Duque, Felix (1998), *Historia de la filosofía moderna. La era de la Crítica*, Akal, Madrid.
- Hamelin, Octave (1949), *El sistema de Descartes*. Traducción de Amalia H. Raggio, Losada, Buenos Aires.

- Hume, David (1984), *Tratado de la naturaleza humana*, Libro Primero “Del entendimiento”. Traducción de Félix Duque, Orbis, Madrid.
- Jáuregui, Claudia (ed.) (2011), *Entre pensar y sentir. Estudios sobre la imaginación en la filosofía moderna*, Prometeo, Buenos Aires.
- Kant, Immanuel (2005), *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción y notas de Pedro Rivas, Taurus, Madrid.
- (2013), *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente, Austral, Barcelona.
- Madanes, Leiser (2012), *Una alegría secreta. Ensayos de filosofía moderna*, Universidad del Valle, Cali.
- Norton, David Fate (ed.) (1985), *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Noxon, James (1974), *La evolución de la filosofía de Hume*, Traducción de Carlos Solís, Revista de Occidente, Madrid.
- Platón (1992), *República*. Traducción de Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid.
- Smith, Norman Kemp (1941), *The Philosophy of David Hume. A Critical Study of its Origins and Central Doctrines*, Macmillan, Londres.
- Stroud, Barry (1977), *Hume*, Routledge, Londres.
- Torretti, Roberto (1980), *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica*, Charcas, Buenos Aires.
- Wanbart, Mary Elizabeth (1994), *Hume's Imagination*, Peter Lang, Nueva York.
- Wilson, Margaret (1990), *Descartes*. Traducción de José Antonio Robles, UNAM, México.

La imaginación romántica, entre síntesis y expectación

Juan Lázaro Rearte
(UNGS/UBA)

*Para transitar de lo finito a lo infinito,
que es siempre sólo ideal, únicamente
sirven las fuerzas creadoras del
hombre: imaginación, razón y ánimo.*
Wilhelm von Humboldt, *Latium und
Hellas*, 1806

Durante el siglo XVIII, el concepto de imaginación, a través de las teorías asociacionistas del racionalismo, y con el apartamiento de la capacidad del juicio, se orienta precipidamente a un subjetivismo que se ve acompañado por una singular tendencia a la unificación de la obra de arte con la reflexión teórica, y, en términos generales, a una propensión a alcanzar una imagen plena de la experiencia que tiene sus fundamentos en la desconfianza frente al empirismo, en la recreación de un nuevo horizonte político y social y en la imposibilidad de fundar una “teleología interior” que garantizara una experiencia inmediata de la vida (Szondi, 1992: 81).

La tradicional confrontación entre arte antiguo y arte moderno estableció, en esa época de cruciales transformaciones, el paradigma de una carencia insalvable, la de *ya no ser*, y fundó al mismo tiempo la libertad de la multiplicación de la imagen. Con esto, si la totalidad del pasado clásico se correspondía con la naturaleza, la condición escindida y artificial de la experiencia solo podía estar establecida, según Friedrich Schlegel, en la capacidad de componer conjuntos, ya no totalidades, de ensamblar unidades, fragmentos: “14. En poesía cada totalidad podría ser perfectamente una fracción, y cada fracción una totalidad”.

Asimismo, el desarrollo de la forma es una actividad continua: “21. Del mismo modo que un niño, propiamente hablando, es algo que quiere devenir hombre, un poema no es más que un objeto de la naturaleza que quiere devenir obra de arte” (F. Schlegel en Marí, 1979: 136).

La imaginación moderna, como un mecanismo metafórico de liberación de las relaciones entre las cosas que en la forma poética se presentan cohesionadas, se contraponen al empirismo de John Locke, que la consideraba nociva para el libre desarrollo de la facultad analítica de la mente. Para Locke, la imaginación desviaba al hombre de la virtuosa inclinación a la verdad, mientras que los poetas y filósofos del primer Romanticismo se impulsan en sus reflexiones estéticas a partir de esta limitación y ubican el problema en dos planos, en el creativo y en el de la recepción (Warnock, 1978). En cuanto al problema de la verdad, para referirse al pasaje de la materialidad del texto a la realidad empírica, la transición al Romanticismo comienza a plantear la existencia de una verdad textual, literaria, como una situación que se da de hecho, más allá de la retórica.¹ Se trata, ya lo ha dicho Noé Jitrik, de la afirmación de la idea-instrumento de *ficción* como práctica social, lo que significa la transposición del racionalismo kantiano al Romanticismo hegeliano en uno de los modos de expresión política de la imaginación, con el desarrollo subjetivista de la jerarquía inteligencia-imaginación-invencción-ficción y, desde luego, de las consecuencias que podía acarrear el desarrollo del último término de la serie (Jitrik, 1995). El paulatino alejamiento de la teoría estética de las investigaciones filosóficas se consolida en la teoría sobre la producción artística y en particular en el arte literario, acaso porque la facultad creadora de imágenes, procediendo por síntesis de percepciones, encuentra su terreno más firme en un arte fundado en la materialidad de la comunicación, “reproduciendo impresiones en las que podemos pensar a propósito de cosas que están ausentes” (Warnock, 1978: 15), o bien llevando a cabo una mediación satisfactoria entre ficción y realidad tal, que permite que lo existente desaparezca y que lo inexistente cobre relieve. Sobre esta dialéctica de la opacidad y del develamiento, procedimiento que replica el carácter binario de

¹ La reivindicación de una “poesía poética”, contra una “poesía retórica” o una “poesía filosófica”, según F. Schlegel, descansa en la materialidad del texto, puesta en evidencia por la desordenada y creciente escena literaria. En el Fragmento 98 afirma: “He aquí los principios fundamentales y universales de la comunicación literaria: 1. Es necesario tener algo que comunicar; 2. es necesario tener a alguien a quien comunicarlo; 3. es necesario poder comunicarlo verdaderamente, compartirlo con otro, y no exteriorizarlo simplemente; de lo contrario es mejor callarse” (Schlegel, F. en Marí, 1979, p. 137).

la imaginación: impresión-idea-relación y memoria, se construye, por ejemplo, la estructura de la novela realista del siglo XIX.

Sensación, idea y relación y, por otro lado, la memoria, componen entonces no una mera potencia, sino un proceso histórico que puede atravesar la determinación espacio-temporal y las redes causales de la experiencia para constituir, de todas maneras, datos sensibles, de naturaleza holística, pero también registros históricos y con su propia historia, fundados en una lógica temporal propia (Klein, Damm y Giebeler, 1983). Esta idea de proceso comienza a tomar lugar en el Romanticismo como una reacción contra la culminación de la noción de Hume de similitud, contigüidad y conexión causal, que si bien reconocía en la imaginación el poder de explicar las relaciones entre causa y efecto, como facultad no se encontraba fundada en una textura epistemológica.² Toda vez que la imaginación permite desarrollar una noción de mundo alternativo independiente del paradigma empirista y de la conciliación binaria de un mundo de la naturaleza y un mundo de la libertad, plantea, al mismo tiempo, una premisa material, trascender la realización lingüística para constituirse sobre una referencialidad libre.³ El proceso de autonomización de la esfera literaria, en el pasaje del siglo XVIII al XIX, lleva a una novedosa conciencia de la codificación literaria y a constituir en el texto una imagen de mundo.⁴ Ese fenómeno expansivo –en tanto no sugiere una imagen especular, sino una imagen multiplicadora del mundo– tuvo una incidencia notable para el desarrollo de las ideas estéticas en la Modernidad. La incorporación de la decodificación del artefacto textual en la semiótica textual introduce en la estética moderna, aunque no de acuerdo a un modelo estrictamente comunicacional, información del mundo exterior y procesos mentales que revelan que la imaginación es un proceso articulado que comprende por un lado la actividad mental del autor en la codificación y los procesos de comprensión del lector en la decodificación.

Expectación, desorden, abundancia, emanación constante, nacimiento e infinitud son algunas de las imágenes que pueden asociarse a una potencia de la creación de imaginarios a partir del Romanticismo y que permiten, con la intervención del genio artístico, la agrupación de elementos dispersos, y a menudo contradictorios, para componer un mundo alternativo a diferentes rea-

² Hume, David (1992), *Tratado de la naturaleza humana*, Porrúa, México, Libro 1, Parte 1.

³ Cfr. Klein, Damm y Giebeler (1983), p. 17.

⁴ En el célebre fragmento 116 del *Athenäum*, leemos: “Sólo ella [la poesía romántica] puede devenir, como la épica, espejo de la totalidad del mundo circundante, en una imagen de la época”, en AA.VV. (1994), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. y trad. de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, pp. 137-138.

lizaciones de la imaginación, al imaginario capitalista, al imaginario masculino, al imaginario burgués, etc. Bachelard lo dice de un modo sugestivo: “Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*” (Bachelard, 1958: 9). Estamos frente a una potencia fantasmática, del valor y extensión de una imagen, pero también librada a una importante indeterminación,⁵ acaso más fundada en la anticipación de un mundo, de un “imaginario”,⁶ y como no es *ergon*, sino conciencia y actividad, se configura como puente entre dos formas, la de la imagen-memoria y la de la imagen-invencción. Precisamente, como imágenes contrapuestas, lo estático y lo cambiante condensan y desarrollan el ámbito de la experiencia, el pasado en la actualidad, cuyo desarrollo puede ser restaurado,⁷ y un horizonte de expectación montado sobre aquel ámbito de la experiencia, un futuro que, en otras palabras, se hace presente en la espera. Esta perspectiva, complementaria a los análisis de Reinhart Koselleck, afirma que en una tercera categoría de la historia, en la imaginación, se demuestra que la expectación refleja la experiencia (Schinkel, 2005).

La facultad creativa y destructiva del individuo, en cuanto la imaginación condensa una noción de movimiento que compromete transformaciones más o menos violentas, se orienta, en el Romanticismo, a diseñar y fortalecer una conciencia histórica alejada de la naturaleza que demuestra que efectivamente la imaginación es una instanciación de la conciencia de la Modernidad que sopesa, confronta y evalúa la experiencia frente a la expectación, lo estático frente a lo cambiante y de lo que resulta continuidad, disrupción o caos.

Estas nociones enfrentadas se desarrollan muy fecundamente hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX. La larga controversia generada acerca de la naturaleza de la dicción poética entre los poetas ingleses Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth, autores de las *Baladas líricas* (1798) y de su “Prefacio”, permite reconocer la amplitud del terreno de la teoría de la imaginación en el Romanticismo inglés. Si bien William Blake ya se enfrentaba en

⁵ El fantasma ya no remite aquí a la fantasía como “aparición ilusoria”, como artefacto alucinatorio que se corporiza ante el sujeto, sino de una potencia del sujeto que en todo caso produce imágenes truculentas y esperpentos que buscan la expresión articulada de sus partes, internalizaciones de la experiencia, de deseos y temores.

⁶ Para Bachelard: “El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria [...]. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario deposita imágenes, pero se presenta siempre como algo allende sus imágenes, está siempre un poco más allá que ellas” (Bachelard, 1958, p. 9).

⁷ La incertidumbre también puede recaer sobre lo consuetudinario de lo sólido. Es huella, experiencia, *epistémé*, pero puesto en serie con lo que está vivo se vuelve anómalo y una imagen nueva. El artículo de Abeillé registra la ocurrencia fantástica de los revividos en el Romanticismo alemán.

profundidad con los problemas surgidos a partir del derecho del artista a una libertad creativa irrestricta, y proclamaba poco después que la imaginación, más que un estado, es la existencia en su totalidad, alentada por el enfrentamiento continuo de opuestos,⁸ Coleridge y Wordsworth ocupan un lugar central en las discusiones acerca de qué es poesía y cuál es el papel de la imaginación en el proceso creativo más que en el producto. Por ejemplo, en relación con la propiedad de la imaginación, Coleridge sostiene que, en el caso de las *Baladas*, es el medio expresivo de un personaje, mientras que para Wordsworth es indelegable propiedad del narrador, hasta el punto de que la imaginación puede ser el escenario en que tienen lugar los acontecimientos.⁹ Si Coleridge pretendía, con gesto clásico, vincular la naturaleza con la obra de arte por medio de la imaginación sintética, Wordsworth recrea dramáticamente las pasiones de los hombres sin rango, del pueblo campesino, atribuyéndole un poderoso e igualador medio expresivo (Parrish, 1958). En su *Biographia literaria* (1817), Coleridge propone la existencia de una imaginación primaria, primer medio de la percepción humana, y de una imaginación secundaria, complementaria de aquella, cuyos atributos están orientados a componer una síntesis que de acuerdo a los precursores alemanes podría llamarse “química”.¹⁰ Sus atributos son: recrear, disolver, difundir, disipar (Abrams, 1962), es decir, desarrollar un proceso dinámico orientado a crear un mundo alternativo como producto sintético de la confrontación de fuerzas antagónicas, sujeto y objeto, finito e infinito, naturaleza y arte. En la obra crítica de Coleridge, las metáforas organicistas, multiplicadoras del sentido, y al mismo tiempo la pretensión totalizadora en el discurso, tienen una cercanía llamativa con el desarrollo inicial del Romanticismo alemán. En el común trasfondo convive la simpatía juvenil

⁸ La definición de Blake se encuentra en el poema *Milton*, de 1804, y el mismo año, en *Jerusalem*, reafirma: “Imagination, the real and eternal world, of which this vegetable universe is but a faint shadow, and in which we shall live in our eternal or imaginative bodies when these vegetable, mortal bodies are no more”.

⁹ Parrish confronta dos poemas “Three Graves”, de Coleridge, y “The Thorn”, de Wordsworth, para explicar el lugar atribuido a la imaginación por estos autores. Allí es posible ver la necesidad de los poetas románticos de pronunciarse sobre la realidad social, o bien constituyendo un panorama lingüístico (Wordsworth) o invocando el dominio del poeta sobre la expresión de lo representable (Coleridge) (Parrish 1958, p. 369).

¹⁰ Para Szondi, en la paradoja y en la ironía hay claves de interpretación para preguntar por la belleza y la verdad: “En el origen de la Modernidad está la emancipación del entendimiento. Su actividad es separar y mezclar, por eso Schlegel llama ‘química’ a esta época. Todas las referencias están rotas, se vuelven cuestionables y objeto de la reflexión. La esencia de la Antigüedad era la continuidad; la de la Modernidad, la fragmentación” (Szondi, 2003, p. 22).

con la Revolución Francesa, el rechazo por el empirismo de Locke y el interés por Swedenborg y Boehme.

En el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), Friedrich Schelling establece la dialéctica de la que deduce el mundo natural y el conocimiento en la antítesis generativa entre libertad y necesidad, y a partir de esos términos, entre sujeto y objeto, entre inteligencia y naturaleza. A la vez, pretende acceder a un cierre sintético entre libertad reflexiva y necesidad ciega. Este término, la imaginación creadora, refiere un proceso que otorga forma por una actividad que al mismo tiempo que procede con la libre elección de medios, reconoce principios cognoscibles. Para los idealistas es una actividad productiva que comprende tanto la formación reflexiva como la gracia superlativa del genio, y manteniendo un delicado equilibrio entre la explicación metafísica y la psicológica, entienden que el elemento natural e inconsciente que se da en la creación poética es la expresión interna del desarrollo inconsciente que se registra en la naturaleza exterior, por lo que también debe obedecer a una finalidad.

En 1798, el joven filósofo Wilhelm von Humboldt, que en su fragmentario ensayo “Sobre el pensar y el hablar” ([1795] 1976) bosqueja un principio productivo del lenguaje al sostener que su función inicial, como pensamiento, es moldear un mundo y hacerlo propiedad del sujeto, había adelantando una sofisticada propuesta sobre la imaginación. En su ensayo *Sobre el “Herrmann y Dorothea” de Goethe*, añade a la matriz idealista de la imaginación una teoría morfológica de la creación, y afirma que la imagen, síntesis de sensibilidad y entendimiento, es producto de la facultad de la imaginación, pero al mismo tiempo, que toda obra poética tiene un carácter dual, singularidad en los procesos creativos y una forma pura y diferenciada. La consecuencia de este giro formal, dirigido contra la parcialidad de no vincular los intereses de una mentalidad mecánica pendiente de las reglas con otra desordenada y ardiente (Humboldt, 2002). Sin dudas, se trata de un significativo aporte para los estudios literarios en los orígenes del Romanticismo que inicia la poética ideográfica, el estudio de una obra poética particular a partir de un mecanismo estructural que indaga sobre las regularidades globales de la obra (Doležel, 1999).

Finalmente, y como anticipo del desarrollo de la teoría de la literatura como teoría del lenguaje, en esta transición de épocas se fue profundizando un distanciamiento paulatino de la filosofía, pero no de la reflexión filosófica. Como ejemplo, vale decir que si hacia 1800 la obra humboldtiana comienza a orientar su objeto fundamental en el lenguaje, no es menos cierto que la sín-

tesis que es el pensamiento (“este preciso y último brote de la sensibilidad”)¹¹ necesariamente debe objetivarse, volverse significativo en sí mismo para fijar sentido, y esa materialidad se logra con la unidad sintética de la palabra, como palabra-pensamiento o pensamiento-palabra, que afirma la unidad orgánica del lenguaje como actividad subjetiva que hace del pensamiento, objeto. El mundo, para Humboldt, no es algo dado de antemano al sujeto, sino que es una configuración del conocimiento que el sujeto lleva a cabo por medio del lenguaje, condición histórica del conocimiento. El lenguaje aparece en la formalización de una teoría lingüística como un ámbito de la conciliación de la subjetividad y de la objetividad, como un ámbito en el que la imaginación opera continuamente, salvando el abismo entre el sujeto y el mundo, y donde se inscribe la clave política de la creación de lo nuevo, donde el individuo pueda esperar configurarse como una totalidad armónica. Esta idea, acaso precursora en Humboldt, tiene un desarrollo sustancial en el temprano Romanticismo. También August Schlegel, en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1804), concibe el origen del lenguaje como un acto en el que sujeto se afirma por encima de la forma lógica, ya que:

El espíritu humano está en primer término dirigido a los efectos y comprende antes que la razón cualquier efecto extraño, la razón de aquellos efectos que él mismo siente en sí inmediatamente, se representa todas las modificaciones bajo la imagen de su propio modo de efecto (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 450).

Análogamente, el artista posterga la noción de genio, la disuelve en su humanidad, y ya no es instrumento ciego de la naturaleza, sino sujeto creador, incluso en el momento de captar realidad, de representársela y de entenderla.¹²

El pasaje de una teoría de la recepción del genio creador a una teoría productiva de la imaginación es una transformación que define el desarrollo del

¹¹ Cfr. Von Humboldt, W. (2002), “Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur”, en *Werke in fünf Bänden*, 1 (ed. Andreas Flitner y Klaus Giel), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 268-295.

¹² Lacoue-Labarthe y Nancy señalan que en A.W. Schlegel, esta inclinación a comprometer al espíritu con la acción, con la actividad iniciadora del lenguaje, explica el origen de la poesía, pero también señala la posterior apropiación de la razón de los productos de la imaginación: “¿Por dónde llega pues lo prosaico al lenguaje? A través del hecho de que el entendimiento se apodera de los signos que creó la imaginación. En la esencia del lenguaje reside, por cierto, esta ambigüedad por la cual precisamente el signo que primero era una imagen se transforma en un concepto, según si la representación designada se refiera a la imaginación o al entendimiento” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012, p. 451).

Romanticismo en Alemania. En Schelling, por ejemplo, esta teoría productiva sintetiza, por medio de la acción del genio, la conciencia de la actividad creadora y la inconciencia que vincula esa obra con la naturaleza, un orden propio y suficiente,¹³ y al mismo tiempo que el *Sistema del idealismo trascendental* determina que “el genio es para la estética lo que el Yo para la filosofía” (D’Angelo, 1999: 147), sublimación de una realidad ubicada fuera de la realidad. Es por este principio que una apropiada interpretación de la capacidad del poeta indagada y explora, transgrede esa realidad concebida para reubicarla en la realidad mundana y en toda su diversidad. La preocupación por otorgar objetividad a la intuición se resuelve en la imaginación, para consumir el giro de la estética a una filosofía del arte:

El arte llega a lo imposible, a saber, a superar una oposición infinita en un producto finito. Esta capacidad de poetizar en su primera potencia, es la intuición originaria, y a la inversa, la intuición productiva que se repite en la potencia suprema es lo que llamamos capacidad de poetizar. En ambas es activa una y la misma capacidad, la única por la que somos capaces de pensar y reunir lo contradictorio, la imaginación (Schelling, 1987: 155).

La imaginación, como potencia, es entonces una facultad universal que integra al genio con la ciudadanía y con su tiempo, y a los hombres con las ideas y con la espera de una transformación drástica del mundo, por lo que no se trata solo de un potencial ensanchamiento de la conciencia del artista, ni de una mitologización de la filosofía y del arte, sino también de proceso de intercambio entre política y arte, se trata de una democratización de la experiencia estética, que deja de ser meramente juicio para ser de manera predominante actividad o, mejor, experiencia de la verdad, ya sea en la creación material o en la creación del sentido. D’Angelo señala que la oposición entre fantasía e imaginación, constitutiva en gran parte de la obra de los pensadores románticos (Jean Paul, Solger), ofrece una continuidad en Schelling que reproduce la de razón e intuición intelectual, de manera que la imaginación resulta la fuerza de un yo productor que proporciona forma (*Ein-bildung-s-kraft*) y que reproduce lo que la fantasía toma de la sensación inmediata.¹⁴ Si bien este antagonismo se

¹³ Cfr. D’Angelo, 1999 p. 147.

¹⁴ La relación entre lo antiguo y lo nuevo repone la distinción aristotélica entre una imaginación reproductora y otra creadora. Mientras que la primera refiere la suma de la representación mental de objetos y acontecimientos vividos, una imaginación creadora es una fuerza formadora de imágenes no necesariamente vividas o experimentadas, pero sí fundamentalmente artífice de la experiencia estética por la que el individuo produce en un proceso vivencial.

funda en la oposición (y reposición) de lo temporal y lo eterno, lo mundano y lo sublime, presenta una continuidad en la forma y una transición en los límites que revelan una articulación de lo auténtico con lo verdadero, entre síntesis e identidad. En suma, en la transición al Romanticismo se intenta acceder al conocimiento por medio de la experiencia estética, de alcanzar lo incondicionado y de superar el desencuentro del ser y del mundo por medio de la ironía, la belleza o de la intuición intelectual.¹⁵

Si la imaginación y el genio artístico fueron concebidos desde la Antigüedad como extravagancia, patología, y el mismo Schopenhauer definió el conjunto de rasgos (los propios) como la estatura, la firmeza del pulso y una incipiente calvicie, como los signos de una imaginación superlativa (Dilthey, 1945), se registra por cierto en esta transición de la Ilustración al Romanticismo de la que se ocupa este volumen, un síntoma que remite a la idea de la anomalía, la conmoción que produjo el descubrimiento de un abismo, como si de un accidente en el terreno se tratara, una fractura de la realidad, y que al suspender la esperanza en la razón pone al individuo frente a una eventual experiencia de los límites, la de una creación que permite, con actitud expectante, salvar esa hendidura, transponerla por medio de la obra de la imaginación productiva y finalmente, comprenderla.

Bibliografía

Abrams, Meyer Howard (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica del hecho literario*. Traducción de Gregorio Aróz, Nova, Buenos Aires.

¹⁵ Para Hölderlin, en carta a Schiller de septiembre de 1795, por medio de la intuición intelectual quedaría saldado el desgarramiento del sujeto en un yo absoluto: “[...] intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento mostrar que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto –Yo, o como se quiera denominar– es posible estéticamente en la intuición intelectual [...]” (Hölderlin, 1990, p. 263). Esto, sin embargo no significa un abandono de la razón, sino que, como declara también a Schiller en agosto de 1797, se trata de concebir el la identidad del yo como preexistente al conocimiento del concepto: “Una actividad más general del espíritu y de la vida no está sólo según el contenido o según el ser *antes* de las acciones y representaciones más determinadas, sino que verdaderamente también está la idea antes del concepto en el desarrollo histórico de la naturaleza humana, según el tiempo...” (Ibíd., p. 342). Los artículos de Martínez Baigorria y de Bidon-Chanal se ocupan del problema de concebir al poeta como mediador o como profeta.

- Arnaldo, Javier (ed.) (1994), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid.
- D'Angelo, Paolo (1999), *La estética del romanticismo*. Traducción de Juan Díaz de Atauri, Visor/La Balsa de la Medusa, Madrid.
- Bachelard, Gastón (1958), *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México.
- Dilthey, Wilhelm (1945), “La imaginación del poeta” y “Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual”, en *Poética*. Traducción de Elsa Tabernig, Losada, Buenos Aires.
- Doležel, Lubomír (1999), *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Traducción de Joaquín Martínez Lorente, EDITUM, Murcia.
- Hölderlin, Friedrich (1990), *Correspondencia completa*. Traducción de Helena Cortés, Hiperión, Madrid.
- Humboldt, Wilhelm (2002), *Werke in fünf Bänden*. Editado por Andreas Flitner y Klaus Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Hume, David (1992), *Tratado de la naturaleza humana*, Porrúa, México.
- Jitrik, Noé (1995), *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires.
- Klein, Jürgen, Vera Damm y Angelika Giebeler (1983), “An Outline of a Theory of Imagination”, en *Zeitschrift für Allgemeine Wissenschaftstheorie / Journal for General Philosophy of Science*, vol. 14, n° 1, pp. 15-23.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (2012), *Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Marí, Antoni (ed.) (1979), *El entusiasmo y la quietud*, Tusquets, Barcelona.
- Parrish, Stephen Maxheld (1958), “The Wordsworth-Coleridge Controversy”, en *PMLA*, LXIII, pp. 367-374.
- Schelling, Friedrich Wilhelm (1987), *Sistema del idealismo trascendental*, en *Schelling. Antología*. Traducción de Virginia López, editado por José Luis Villacañas, Ediciones Península, Barcelona.
- Schinkel, Anders (2005), “Imagination as a Category of History: An Essay Concerning Koselleck's Concepts of *Erfahrungsraum* and *Erwartungshorizont*”, en *History and Theory*, n° 44, pp. 42-54.

Szondi, Peter (1992), *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Traducción de Francisco L. Lisi, Visor, Madrid.

—— (2003), “Friedrich Schegel y la ironía romántica. Con un anexo sobre las comedias de Tieck”. Traducción de Marcelo Burello y Juan Rearte, en Rohland de Langbehn, R. y M. Vedda, *Antología de estudios críticos sobre el Romanticismo alemán*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Warnock, Mary (1978), *Imagination*, University of California Press, Berkeley.

II

Imaginación y producción artística

Apariencia, fiesta y música en la reflexión estética de J. J. Rousseau

Juan Francisco Albín
(IUNA/UBA/UNGS)

En este trabajo precisaremos algunos puntos de la reflexión estética de Rousseau. Dos son los motivos que nos llevan a ello. En primer lugar, se trata de señalar la posición central que tiene Rousseau en el inicio de la modernidad estética. Así, nos interesa mostrar el funcionamiento en la reflexión de Rousseau de ciertas nociones que tienen un sentido crítico y que serán retomadas por pensadores posteriores, centralmente los de las generaciones románticas. En ese sentido, la propuesta de alternativas estéticas tales como la fiesta (en cuanto espectáculo que evita las representaciones) y la música (en cuanto lenguaje originario) se entienden solo en el marco de la crítica profunda del estado social presente que lleva a cabo Rousseau. En segundo lugar, se trata de reconocer la gran influencia que Rousseau tuvo en la reflexión estética posterior, y a la vez, el poco reconocimiento que tiene esa influencia. En efecto, su aporte para la estética parece haber quedado borrado tras un pasaje famoso de la *Crítica del Juicio*. ¿Qué es un juicio estético?, se pregunta Kant allí. ¿Qué sería un juicio estético, por ejemplo, ante la vista de un palacio? Y responde, deslindando el problema: no se trata de “declamar”, como Rousseau, “contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas” (Kant, 1914: 60). Rousseau queda allí ubicado en el lugar del juicio interesado, que puede ser moral o político, pero que de ninguna manera es estético. Y así, Rousseau parece quedar excluido de la tradición de la reflexión estética. Sin embargo, como señala agudamente Jauss, no solo Kant “pensó hasta el final los pensamientos de Rousseau” (Jauss, 1995: 74), sino que la crítica a la cultura que realiza Rousseau en el siglo XVIII es indispensable para pensar la dialéctica de la ilustración que realizan Adorno y Horkheimer en el siglo XX.

Una hipótesis precisa nos sirve para asir y pensar los conceptos que surgen en la reflexión estética de Rousseau. Así, proponemos que la crítica en el pensamiento de Rousseau a las *apariencias*, apariencias y representaciones que se desarrollan en el proceso civilizatorio, lleva por su propio movimiento a que Rousseau piense en algunas alternativas estéticas a las artes imitativas o de la representación: por un lado, la *fiesta*, y por otro –sobre todo–, la *música*. Convergiendo con esas críticas y esas alternativas, se delinea el complejo movimiento de la crítica de la imaginación que lleva a cabo Rousseau: la *imaginación* es a la vez –en la hipotética historia del pasaje del estado de naturaleza al estado social que Rousseau *imagina*– causa del mal y posibilidad de remedio en el mal. La reflexión sobre nociones como imaginación, apariencia, fiesta y música señala así la importancia de la figura de Rousseau para pensar en todas sus tensiones el tránsito complejo de la Ilustración al Romanticismo.

1. Los obstáculos: las apariencias entre los hombres

En el primer discurso rusioniano, el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750), se establecen una serie de conceptos que van a desarrollarse en su obra posterior. Se afirma, en principio, una cuestión clave: la ruptura entre ser y apariencia que caracteriza al momento histórico del que Rousseau dará cuenta críticamente. Dicho concepto se encuentra ya enunciado en el epígrafe que elige para encabezar el discurso: “Somos seducidos por las apariencias del bien”, dice la cita que Rousseau toma del *Arte poética* de Horacio. Como señala Starobinski, esa ruptura entre ser y parecer que para el Rousseau del primer discurso es característica de una sociedad en que se han establecido y desarrollado las ciencias y las artes, es una distinción productiva en su pensamiento pues se amplifica en otros pares de conceptos: “ruptura entre el bien y el mal [...], ruptura entre la naturaleza y la sociedad, entre el hombre y él mismo” (Starobinski, 1983: 12). Con esos pares de conceptos, Rousseau trabajará –corrigiéndolos y problematizándolos– toda su vida.

En el primer discurso la apariencia se pensará en estrecha relación con aquellas actividades de que aquí se trata: las ciencias y las artes. Rousseau lo afirma desde el inicio: “[...] las ciencias, las letras y las artes [...] extienden guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados [los hombres]” (Rousseau, 1982: 149). Así, las ciencias y las artes hacen aparecer las cosas como lo que no son: la injusticia parece justicia, la esclavitud parece libertad. Hacen aparecer

esos objetos, además, como apetecibles: ello es, para Rousseau, lo más nocivo. Esto es: nos hacen amar objetos como la injusticia y la esclavitud.

Todo lleva en el primer discurso a la misma constatación: la ruptura entre ser y parecer en las sociedades en que se establecen las ciencias y las artes. Allí donde los hombres deberían estar ocupándose en actuar en forma virtuosa, allí donde deberían estar ocupados en los asuntos de la patria, allí donde los hombres deberían estar –en fin– realizando el bien, solo se ocupan en decir bien o bellamente. El desarrollo de las ciencias y las artes marca para Rousseau el paso del acto a las palabras, de la acción virtuosa a las apariencias de la virtud, de los actos a sus representaciones.

El tema de la ruptura entre ser y apariencia tiene un aspecto más en este primer discurso, decisivo para lo que se planteará en el segundo. Como señala Starobinski, esa ruptura traduce finalmente “la idea de la imposibilidad de la comunicación humana” (Starobinski, 1983: 13). En una sociedad en que se ha reducido “el arte de agradar a principios”, señala Rousseau, “nadie se atreve ya a parecer lo que es. [...] Por tanto, nunca se sabrá a ciencia cierta con quién tiene uno que habérselas” (Rousseau, 1982: 151). Cuando las personas nunca se muestran como lo que son, las relaciones entre los hombres se cargan de sospechas. Así, por influjo de las ciencias y las artes, la sociedad se vuelve un teatro, en el que los hombres –como actores– tendrán que “tener o afectar” ciertos vicios que pasan por virtudes. En esa sociedad la comunicación transparente se vuelve algo imposible; hay obstáculos entre los hombres; reunidos en sociedad, en verdad, se encuentran aislados unos de otros.

En su segundo discurso, el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755), al concebir de modo hipotético cómo debió ser el pasaje entre el estado natural y el estado social, Rousseau se replantea el problema de esta ruptura radical entre ser y apariencia. Pero hay una diferencia clave respecto de lo expuesto en el primer discurso: ahora Rousseau señala el origen de esa ruptura entre ser y apariencia en la constitución misma de toda sociedad. Ya no se trata de mostrar cómo las ciencias y las artes corrompen las costumbres, disociando el ser y la apariencia, en las etapas decadentes de egipcios, griegos o romanos. Se trata de mostrar que esa antítesis entre ser y parecer se da en el mismo origen hipotético de la sociedad humana: la antítesis, se afirma ahora, es constitutiva del orden social.

Rousseau construye una escena significativa para concebir la primera reunión de hombres en familias y luego en pequeñas naciones:

Se hizo costumbre de reunirse delante de las cabañas en derredor de un gran árbol; el canto y la danza [...] llegaron a ser [...] la ocupación de los hombres y de las mujeres ociosos y agrupados. Cada uno comenzó a mirar a los demás y a querer ser mirado él mismo, y a la estimación pública se la consideró como un premio (Rousseau, 1984: 106).

En la imaginaria escena de esa suerte de primera sociedad, surgen peligrosos juegos de miradas. Cada uno empieza a mirar a los demás y a querer ser mirado. Surge por ello la idea de estima pública, que contiene las de distinción y mérito. Todo esto implica para Rousseau un primer movimiento hacia la antítesis entre ser y parecer. El hombre ya no vive en sí mismo: está pendiente de las miradas ajenas, y según ellas empieza a comportarse. En esa pequeña escena, Rousseau representa el origen “mítico” del espectáculo o de la sociedad del espectáculo. A partir de entonces, según afirma el segundo discurso, la sociedad se vuelve un desfile de máscaras que compiten unas contra otras: si no se tienen ciertas distinciones o cualidades, habrá que tenerlas o fingirlas. “Ser y parecer llegaron a convertirse en cosas desde luego distintas” (Rousseau, 1984: 111), afirma Rousseau. Y así concluye su segundo discurso intentando dar cuenta de cómo el mundo devino representación: “reduciéndose todo a las apariencias, hízose todo ficticio y aparente” (Rousseau, 1984: 128).

2. Los espectáculos: el teatro o la fiesta

En la *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* (1758), la crítica a la antítesis entre ser y apariencia que Rousseau ha ensayado en los primeros discursos tiene su específico correlato estético: la crítica al espectáculo teatral como arte paradigmático de la apariencia y la representación. Si bien la carta ensaya una compleja crítica de los espectáculos en general y del teatro en particular, aquí solo nos referiremos a algunos de los argumentos que Rousseau esgrime contra la propuesta de D’Alembert de un teatro estable en Ginebra: por un lado, los que apuntan al problema de la profesión de los actores; por otro, aquellos que hacen foco sobre el problema de la naturaleza de la representación teatral. Ambas cuestiones son problemáticas para Rousseau en el mismo sentido: lo central en el teatro –indican ellas– es la afirmación en el nivel estético de esa antítesis entre ser y apariencia que es moneda corriente en la vida social.

Luego de probar con testimonios históricos que los actores fueron casi siempre despreciados, Rousseau intenta llegar al fondo del problema y se pregunta: ¿la

profesión de comediante es en sí misma deshonrosa? La respuesta será positiva y sus argumentos bastante coherentes respecto de lo planteado en los dos primeros discursos. ¿Cuál es el talento del comediante? Se trata del “arte de fingir, de aparentar otro carácter que el propio, de parecer diferente a lo que se es, de apasionarse a sangre fría, de decir algo distinto a lo que se piensa, tan naturalmente como si en efecto se lo pensara” (Rousseau, 1996: 165). El comediante es así un hombre que se especializa en los vicios que Rousseau observa en la sociedad: afirma en escena la antítesis entre ser y parecer que reina en la sociedad y que engendra todos los vicios entre los hombres. Ese problema central se agrava con otros: el comediante hace una profesión del arte de fingir, una profesión en que vende públicamente su persona para representar a otro. Se trata de un “oficio en que él se ofrece en representación por dinero [...] y en el que pone públicamente su persona en venta” (Rousseau, 1996: 166). El comediante así anula su persona por dinero y se expone en escena representando a otro ante el público. Como puede verse, el problema de la representación en Rousseau no es meramente un problema estético: es, desde el inicio, un problema político.

Para reflexionar sobre el problema de la naturaleza específica de la representación teatral, Rousseau comienza por discutir la teoría aristotélica de la catarsis: “La tragedia –he oído decir– conduce a la piedad a través del terror” (Rousseau, 1996: 98). Para Rousseau, sin embargo, dicha piedad es una piedad estéril: la historia enseña numerosos ejemplos de tiranos que eran despiadados en la vida social y solo se conmovían ante la escena. La piedad no surge por obra mágica del teatro. La piedad –afirma Rousseau aquí tanto como en el segundo discurso– tiene su origen en la naturaleza: en el teatro solo sobreviven sus restos, pervertidos. El hombre –se propone– nace bueno y piadoso. Pero lo dificultoso, en sociedad, es actuar sobre la base de los principios: actuar atentos a la voz de la naturaleza, la voz de la piedad. Es fácil, en cambio, conmovirse en escena, señala Rousseau: allí el hombre no tiene ningún interés personal, no se siente relacionado ni comprometido, puede conmovirse así desinteresadamente. Dice nuestro autor:

El corazón del hombre es siempre recto en todo lo que no se relaciona personalmente con él. En las peleas de las de que somos espectadores inmediatamente tomamos partido por la justicia [...]. Pero cuando nuestro interés se mezcla [...] es entonces cuando preferimos el mal que nos es útil al bien que nos hace amar la naturaleza (Rousseau, 1996: 97-98).

Con este concepto de desinterés, que se volverá central en la estética kantiana, Rousseau ya apunta a lo propio de la experiencia estética: esta consistiría

fundamentalmente en una experiencia desinteresada. Es la representación la que nos desplaza, según Rousseau, a ese ámbito de desinterés en que sentimos que podemos juzgar con libertad, sin comprometernos, y sin embargo, adoptando una actitud piadosa. Y si la representación logra desplazarnos a ese ámbito de desinterés, es porque interpone una suerte de distancia entre el objeto representado y los espectadores. “Todo lo que se representa en el teatro no se acerca a nosotros, sino que se nos aleja [...] si representan un evento sucedido ayer en París, me harían suponer que es del tiempo de Moliere” (Rousseau, 1996: 100). Esta es la naturaleza de la representación, según se concibe en la carta: nos aleja los objetos que representa, nos pone en una actitud desinteresada. No solo se trata ya de que vamos al teatro —como a cualquier otro espectáculo— a olvidarnos y distanciarnos de nuestros amigos, nuestra familia, nuestros vecinos, sino que la misma representación teatral establece una distancia entre nosotros y lo representado, distancia que no nos compromete sino muy superficialmente.

Frente al teatro, Rousseau propondrá otro tipo de espectáculo: uno que intente salirse del círculo maldito de las representaciones. Eso es lo que va a pensarse hacia el final de la carta en la forma de la fiesta pública. En cuanto forma estética alternativa a las artes de la apariencia, en la propuesta rusioniana de la fiesta pública se busca una relación más transparente entre los hombres, y a la vez que estos dejen de vivir en el mundo de las representaciones para que pasen a los actos, y se vuelvan ellos mismos actores. Escribe Rousseau: “Sean vuestras fiestas libres y generosas como vosotros; que el sol ilumine vuestros espectáculos; vosotros mismos formaréis uno, y ese será el más digno que el sol haya iluminado” (Rousseau, 1996: 222). El espectáculo aquí es el propio pueblo reunido para la fiesta. Por un lado, ese espectáculo permite salir de las apariencias y de las imitaciones: “¿Cuáles serán los objetivos de estos espectáculos? ¿Qué se mostrará en ellos? Nada, si así se quiere [...]. Poned en el medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo, y tendréis una fiesta. Haced mejor aún: haced de los espectadores un espectáculo; hacedlos actores a ellos mismos” (Rousseau, 1996: 222). Pero, por otro lado, no solo se trata de pasar de la posición de espectador a la posición de actor, de pasar de las representaciones de virtud a sus actos. Se trata también de lograr una comunidad más transparente en sus relaciones, en el acontecimiento estético de la fiesta: “Haced que cada uno se vea y se guste en los otros, de modo que todos estén mejor unidos” (Rousseau, 1996: 222). La comunidad civil se vuelve —en la fiesta pública que piensa Rousseau en la *Carta a D’Alembert*— una gran familia: hermanos, todos allí se ven y se gustan en el otro, todos están mejor unidos.

Ello tal vez significa que por esa vía se ha llegado a formas de sociabilidad, y asimismo a formas estéticas más cercanas a la naturaleza.

3. La música como lengua originaria

El diagnóstico crítico de Rousseau afirma que el estado social presente es un modo de socialización deficiente. Se trata entonces de buscar nuevas formas –sociales, políticas, estéticas– de sociabilidad. Si el problema es que las relaciones entre los hombres están obstaculizadas, que han perdido su transparencia y que el hombre vive como aislado en sociedad, ese problema es en última instancia –como señala Starobinski– un problema de “comunicación” (Starobinski, 1983: 13): la ruptura entre ser y parecer ha obstaculizado las relaciones entre los hombres. Así definido el problema, no sorprende que Rousseau se haya preocupado por la cuestión del lenguaje y su surgimiento entre los hombres.

El lenguaje, aquello que debía unir a los hombres, empezó por separarlos. Esta es la tesis central del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1761). Ahora bien, el problema del lenguaje no debe rastrearse solo en el pasaje del habla a la escritura: en este esquema, si el habla se relaciona con la presencia, con una relación directa entre los hombres en una situación presente, en cambio la escritura se liga con la ausencia y la distancia entre esos mismos hombres. Pero el problema –tal como lo plantea Rousseau– está también en el origen mismo del habla. Ello puede leerse en la escena que Rousseau imagina para explicar lo que llama el origen metafórico del lenguaje:

Un hombre salvaje, al encontrarse con otros, en un primer momento se asustará. El medio le hará ver a esos hombres más grandes y fuertes que él; le dará el nombre de gigantes. Luego de algunas experiencias, habrá reconocido que esos pretendidos gigantes no son ni más grandes ni más fuertes que él y su estatura no concuerda con la idea que primeramente había asignado a la palabra gigante. Inventará así otro nombre, común a ellos y a él, como por ejemplo el nombre de hombre, y reservará el de gigante para el objeto falso que lo había asustado mientras duró su ilusión (Rousseau, 2008: 29-30).

Por medio de esta escena, Rousseau sugiere que el lenguaje, desde el inicio, es representación: representación en el sentido del desplazamiento propio de la metáfora, pero representación al fin. La primera palabra con que un hombre llama a otro, al encontrarse por primera vez, lo deforma: pinta a ese otro según

lo que el miedo y la imaginación quieren hacer de él. El lenguaje, aquello que nace para comunicar, separa; hace del otro, desde el principio, algo diferente y amenazador a uno mismo. Por eso, en un primer momento el lenguaje puede significar, en el planteo de Rousseau, un obstáculo más –y un obstáculo fundamental– en las relaciones entre los hombres.

Pero esa valoración negativa del lenguaje, que es al menos pensable a partir del *Ensayo*, convive con una valoración positiva. Pues al mostrar Rousseau cómo surgen las lenguas, señala una posibilidad de reparación en el mismo lenguaje. En su origen la lengua –propondrá Rousseau– no solo fue metafórica, sino también expresiva y poética. “Se nos enseñó que el lenguaje de los primeros hombres eran lenguas de geómetras y vemos que, en cambio, fueron lenguas de poetas” (Rousseau, 2008: 27). En su origen, la lengua no solo fue poética: también fue musical. Esa es otra de de las cuestiones que a Rousseau le interesa probar, y no por nada el título completo del ensayo se enuncia de este modo: *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y la imitación musical*. Según la propuesta rusioniana, en el origen esa lengua poética y musical estaba además muy cerca de la naturaleza. Los sonidos –se dice en el ensayo– salen naturalmente de la boca y ellos dan forma a la primera lengua; en esta no existían aún las articulaciones, que son artificiales y solo se aprenden con esfuerzo. Así, la primera lengua, más cercana a la naturaleza que las lenguas modernas que conocemos (relacionadas con la escritura y con un habla transformada, vaciada en su carácter musical por la escritura), aquella primera lengua sería para nosotros, hombres modernos, una posibilidad de reparación: un modo más transparente, más cercano a la naturaleza, de relación entre los hombres.

Esa posibilidad de reparación se relaciona con aquello que Jauss ha llamado el “segundo mito” en el pensamiento de Rousseau (Jauss, 1995: 31). Pues al mito del origen puro e inocente de la naturaleza se sucede un segundo mito: el mito de un tipo de socialización más plena y transparente, ligada tanto en el *Segundo Discurso* como en el *Ensayo* al surgimiento de la institución familiar. Ese segundo mito, que expresa una sociabilidad más cercana y acorde a la naturaleza en la figura de la familia, implica en el planteo de Rousseau un lenguaje y un arte en la misma dirección. En efecto, la forma estética propia de esa primera sociedad familiar está compuesta por la música y el baile: el canto y la danza de las primeras familias en los primeros festines. No casualmente, por las fiestas y los bailes públicos que Rousseau proponía en la *Carta a D’Alembert*, los espectáculos “se parecerán menos a un espectáculo público que a la reunión de una gran familia” (Rousseau, 1996: 229).

Pero la forma estética de esa sociedad originaria no fue la música tal como la conocemos modernamente, según Rousseau. La música, como el lenguaje, ha degenerado en la historia: la música moderna, con su armonía artificiosa, es tan lejana a la música melódica y cantada de las primeras épocas, como el francés moderno (que se habla como si se estuviera escribiendo) al griego oral y cantado de Homero. En el origen, por otro lado, Rousseau propone que las artes no nacen separadas, y así música y poesía no tienen un origen distinto:

Los primeros discursos fueron las primeras canciones: las repeticiones periódicas y medidas del ritmo, las inflexiones melodiosas de los acentos hicieron surgir la poesía y la música junto con la lengua; o más bien, todo esto no constituía sino la lengua misma (Rousseau, 2008: 77).

La poesía y la música unidas en el canto fueron entonces la “lengua misma”. La música cantada es –en el planteo de Rousseau en el *Ensayo*– la lengua originaria, aquella que permitía la unidad y la transparencia de esa sociedad primera y feliz. Y si en su devenir la historia ha separado las artes entre sí, ello explica –como propone Fubini– la preferencia de Rousseau por el canto y su rechazo de la música instrumental: “Es el canto melódico el que reconstruye esta unidad” (Fubini, 1993: 206). La reconstrucción de esta unidad en el arte es indispensable para la reconstrucción de una posible unidad entre los hombres. Como propone Grimsley, en Rousseau “la rehabilitación del arte es inseparable de la rehabilitación de la naturaleza humana” (Grimsley, 1988: 155). El mismo Rousseau escribía en el *Emilio*: “[...] se necesita mucho arte para impedir que el hombre sea completamente artificial” (Rousseau, 1991: 164).

Por todo ello, la música cantada, en tanto lengua originaria que reconstruye una unidad y permite cierta transparencia, sería una alternativa estética más en la reflexión roussoniana, convergente con la fiesta pública. Ahora bien, ¿por qué Rousseau sigue pensando la música a partir del concepto de imitación musical? Como señala Fubini, el concepto de mimesis convive con ambigüedad con el concepto de expresión en el *Ensayo* (Fubini, 1993). Pero el concepto clásico de la imitación de la naturaleza, corriente en el siglo XVIII, cambia de sentido en el texto de Rousseau: la “naturaleza” se liga aquí con las pasiones, con los sentimientos y su inmediatez; nada tiene que ver con la razón. La representación mimética de la naturaleza es además absolutamente indirecta en el concepto de imitación musical que maneja Rousseau: “El arte del músico consiste en substituir la imagen insensible del objeto por la de los movimientos que su presencia excita en el corazón del contemplador” (Rousseau, 2008: 97). Así, el músico podrá pintar el horror de un desierto espantoso, oscurecerá los muros

de una prisión subterránea, por ejemplo. “No representará directamente esas cosas, pero excitará en el alma los mismos sentimientos que se experimenta al verlas” (Rousseau, 2008: 97). Por tanto, la música es aquí imitación o expresión —la ambigüedad es constante en el *Ensayo*— de las pasiones. Así comienza a delinearse una concepción que se va perfilando en la estética musical del siglo XVIII: la de la música como “lenguaje de los sentimientos”. Esa concepción, unida fuertemente en Rousseau a la concepción de la música como lenguaje originario, llevará en el siglo XIX a la concepción romántica de la música. Como propone Fubini, propuestas estéticas como la de Rousseau muy bien pudieron causar “ese trastorno completo en virtud del cual la música, última entre las artes, ascendió hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto” (Fubini, 1993: 206 y 254) en la estética del Romanticismo.

4. La imaginación: remedio en el mal

¿Qué sucede con la imaginación en los textos rusonianos que hemos trabajado? En cierta medida, la imaginación, en cuanto problema teórico y crítico, se desarrolla para Rousseau en paralelo al problema de la antítesis entre ser y parecer, que es central en el diagnóstico que realiza del estado social presente. ¿Qué papel y qué valor Rousseau reconoce en la imaginación en el pasaje del estado natural al estado social en el *Segundo Discurso*? La imaginación parecería ser allí algo que se desarrolla cuando los hombres empiezan a vivir congregados, no antes.

¿Quién no ve que todo parece alejar del hombre salvaje la tentación y los medios de dejar de serlo? Su imaginación nada le pinta, su corazón nada le pide. Sus necesidades moderadas fácilmente encuentran remedio a mano, y tan lejos está del grado de conocimientos necesarios para desear o adquirir otros mayores, que no puede tener ni prevenciones ni curiosidad (Rousseau, 1984: 80).

La imaginación sería en el hombre salvaje algo en potencia pero aún no activo, aún no desarrollado. Más adelante, en el *Segundo Discurso*, Rousseau vuelve a enunciar la misma idea, reflexionando sobre el amor en la sociedad: “La imaginación, que tantos estragos produce entre nosotros, nada dice a corazones salvajes; cada uno espera tranquilamente los impulsos de la naturaleza, y a ellos se entrega sin elección, con mayor placer que pasión, y satisfecha la necesidad, el deseo se extingue por completo” (Rousseau, 1984: 96). La imaginación es así para Rousseau algo desarrollado en sociedad: estimula

las pasiones, fija el deseo en un individuo, produce así las ideas de mérito y distinción, contribuye a que el deseo no se satisfaga por completo sino que se realimenta a sí mismo todo el tiempo, creándose una insatisfacción permanente. En relación con las pasiones, la imaginación también tiene su función en el origen metafórico del lenguaje, según hemos visto en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: la primera palabra que un hombre le da a otro es –recordemos– la palabra *gigante*. Todo lleva, sin embargo, a lo mismo: en relación con las pasiones o en relación con el lenguaje, la imaginación –como la antítesis entre ser y apariencia– solo se desarrolla en el estado social. Así, se corresponde de manera intrínseca con los males del estado social que Rousseau piensa críticamente.

Si la imaginación (o su desarrollo) puede ser entendida en un primer momento de este modo, como causa de los males que llevan al estado social presente y que lo constituyen, hay elementos en el pensamiento rousiano que permiten pensar de otro modo. La imaginación será así, por un lado, causa del mal, y por otro, posibilidad de remedio en el mal. ¿En qué sentido? Hemos dicho ya que en el *Segundo Discurso* Rousseau describe y piensa hipotéticamente cómo pudo haber sido el pasaje del estado de naturaleza al estado de sociedad. Ahora podemos decir: lo que hace Rousseau allí es *imaginar* cómo pudo haber sido ese estado de naturaleza. Rousseau es muy consciente de la construcción imaginaria que supone la descripción de ese estado de naturaleza. Se trata, como dice en el “Prefacio” al discurso, de “un estado que ya no existe, que ha podido no existir, que probablemente no existirá jamás, y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones justas para juzgar bien de nuestro estado presente” (Rousseau, 1984: 50). Se trata de una construcción imaginaria y casi mítica, que permite juzgar y criticar el estado social actual.

Hasta aquí solo hemos considerado dos alternativas estéticas a las artes de la representación y la apariencia: la fiesta pública y la música. Hemos pasado por alto otra alternativa que es constantemente practicada por Rousseau en su propia escritura. Pues si bien en Rousseau hay una impugnación de las artes de la apariencia y una crítica bastante fuerte respecto de la imaginación, Rousseau ejerce con mucha frecuencia en esas artes. La misma ficción radical del origen natural e inocente es eso para Rousseau: una producción de la imaginación, una representación útil solo para juzgar y criticar nuestro estado actual. La defensa y aun la práctica de un tipo de representación útil se da asimismo en otros textos de Rousseau: en *Julia*, en el *Emilio* e incluso en las *Ensoñaciones de un paseante solitario*.

En efecto, Rousseau deja permanentemente las puertas de la ciudad abiertas a un tipo de representación útil. Promediando la *Carta a D'Alembert*, demoliendo casi por completo el imaginario proyecto de un teatro estable para la ciudad de Ginebra, Rousseau afirma que hay un “único remedio”. Los ginebrinos –propone– tendrían que tener autores antes que comediantes; deberían componer ellos mismos sus propias obras para apropiarse de los dramas de su teatro. ¿Por qué en una república –se pregunta Rousseau– debemos ver y aprender en escena las acciones de los reyes y las injusticias de los tiranos, descuidando los deberes del ciudadano? Se trataría de que los ginebrinos escriban sus propias obras, educándose en aquellos deberes que les son necesarios. En este punto de la discusión, Rousseau cita el libro III de la *República* de Platón, en una nota al pie (Rousseau, 1996). En esa nota –en lo que implica esa referencia– se ve claramente aquello a lo que apuntan tanto Platón en *República* como Rousseau en la *Carta a D'Alembert*: se intenta al mismo tiempo de poner en cuestión y de salvar la poesía en su calidad de función social, al establecer una relación estrecha entre poesía, educación y política. Se trata en el fondo de la misma discusión: el problema político y educativo que implica la poesía en una ciudad, en un estado político.

Bibliografía

- Fubini, Enrico (1993), *La estética musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza, Madrid.
- Grimsley, Ronald (1988), *La filosofía de Rousseau*, Alianza, Madrid.
- Jauss, Hans Robert (1995), *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid.
- Kant, Immanuel (1914), *Crítica del Juicio*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.
- Rousseau, Jean Jacques (1982), *Del Contrato social / Discurso sobre las ciencias y las artes / Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Alianza, Madrid.
- (1984), *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres / El contrato social*, Ediciones Orbis, Buenos Aires.
- (1991), *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Introducción, notas, selección de textos y traducción de Jorge Dotti, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

- (1996), *Carta a D'Alembert*, Universidad ARCIS/Ediciones LOM, Santiago de Chile.
- (2007), *Escritos sobre música*, Universitat de Valencia, Valencia.
- (2008), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Starobinski, Jean (1983), *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Taurus, Madrid.

Los hijos putativos de la pérfida Albión. La apropiación germánica de las ideas estéticas británicas

Marcelo G. Burello

(UBA)

I

Hasta las vanguardias históricas, y acaso hasta las neovanguardias, los productos del arte circularon por el mundo occidental bajo el estatuto de autonomía, un plexo teórico que el Idealismo alemán desarrollara durante su apogeo, y que a los efectos prácticos construía ciertos parámetros de valor, tales como la totalidad de la obra, el desinterés del receptor y la originalidad del creador.¹ Un rasgo inherente a dicha compleja noción era el del borramiento de las condiciones espacio-temporales de su proclamación: *sub specie aeternitatis*, el arte –incluyendo el arte antiguo, dotado de una evidente función cultural– era ahora autónomo de por sí y desde siempre. El documento más eminente de ese proceso, las *Cartas de educación estética del hombre* de Schiller (1795), describe críticamente su contexto solo para contraponerle un presunto carácter intemporal del arte del cual se desprenderían efectos armonizadores –hoy diríamos “desalienantes”– sobre el sujeto moderno.

Por mucho que en nuestra cultura actual, donde la historicidad está algo devaluada, en cuanto todo es o tiende a ser “post”, es imperativo poner en un contexto histórico aquellas categorías cuya pervivencia resulta más sospechosa que admirable por su tenacidad. En el caso de las ideas estéticas, esta necesidad es más urgente, puesto que ante todo se trata de nociones que se pretenden intemporales y eternas (por lo demás, Adorno ya nos ha señalado la culposa y

¹ Para estas consideraciones, me baso en mi tesis doctoral. Cfr. Burello, 2012.

oculta historicidad del arte burgués).² En lo que sigue, retrocederé un paso atrás del momento de la sanción de los modernos ideales artístico-estéticos, hasta su época fundacional: la de Baumgarten y Winckelmann, procurando demostrar que ese ámbito de la cultura que hoy llamamos “esfera de valor estético”, “campo artístico”, “subsistema del arte” o “institución arte” (nomencladores que en el fondo designan una y la misma cosa, más allá del énfasis sociológico o semiótico), no está exento de compromisos en lo concerniente a los relatos fundacionales de las naciones europeas, y por ende, del fenómeno en que muchas de esas construcciones desembocaron a partir de la Revolución Francesa: el de los nacionalismos militantes. Pensando ante todo en el caso alemán, Friedrich Meinecke ya estableció en su clásico tratado *Weltbürgertum und Nationalstaat* (1907) que las identidades nacionales, en vez de encarnarse fuertemente en las típicas instituciones de administración y control que hacen a un Estado moderno y centralizado (*Staats-Nation*), a veces se vertebran en torno a la producción de bienes simbólicos y culturales (*Kultur-Nation*);³ yendo más lejos, Joseph Jurt ha sintetizado ese proceso viéndolo como una mera compensación: “Puesto que en Alemania aún no existía un Estado nacional, se echó mano de aquello que desde el siglo XVIII se consideraba determinante para la ‘nación cultural’: la lengua, la literatura, la historia” (Jurt, 1998: 85). La denominada “perspectiva antigenealógica” de los actuales historiadores del nacionalismo, implica de hecho,⁴ que la actividad intelectual y la artística no solo prestan un servicio útil a la hora de edificar un cierto sentimiento nacional, sino que es casi lo único que lo engendra y lo sostiene: para Benedict Anderson, la nación es una “comunidad imaginaria”, y para Ernest Gellner, una pura invención.⁵ Es mi intención específica, entonces, remarcar que la estética moderna es en mayor grado de origen alemán, y que dado que de ninguna manera hubo de ser una producción *ex nihilo*, como es lógico tuvo una fuente, una fuente políticamente no desinteresada: la estética británica. Visto que las subdisciplinas referidas a lo estético y a lo artístico (la estética, la historia del arte, la crítica, e incluso el concepto mismo de “bellas artes”), cuya confluencia desembocaría en la moderna noción de arte, se constituyeron con fuerza en Alemania en momentos de una generalizada redefinición antropológica y de una consolidación de los relatos nacionales, las nuevas ideas estéticas portaban consigo claros tonos políticos anglófilos y francóbos. Los pensadores

² “La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son radicalmente históricas” (Adorno, 2004, p. 476).

³ Cfr. Meinecke, 1962, p. 10 y ss.

⁴ Cfr. Palti, 2001, pp. 193-194.

⁵ Anderson, V. (2007), pp. 23-24 (tanto para la definición del propio autor como la de Gellner).

alemanes, en suma, se inventaron un aparato conceptual más o menos propio, superponiéndose a lo británico, al principio en forma explícita, y luego de manera progresiva, olvidando también esa filiación.

II

Sumida España en la decadencia, tras la Guerra de Flandes, la gran hostilidad del mundo occidental entre los siglos xvii y xix ha sido indudablemente la que se dio entre el Reino Unido de la Gran Bretaña y el reino de Francia. Fue una contienda que se extendió por casi todo el planeta, y que recién acabó en Waterloo, siendo sepultada para siempre con la firma de los acuerdos patrocinados por Metternich. Esta hipótesis de conflicto es todo un metarelato (con Lyotard) del siglo xviii, borronado para nosotros por la casi mutua indiferencia decimonónica y la activa alianza anglo-francesa de las dos Guerras Mundiales. Hasta el primer tercio del xix, sin embargo, tomar partido por un bando era casi agredir al otro, y los recelos estaban a la orden del día. Durante la expansión imperialista de Napoleón, de hecho, las tropas francesas extendieron por todo el continente el peyorativo concepto de “pérfida Albión”, basándose en un poema del revolucionario A. L. M. de Ximènèz que proponía: “*Attaquons dans ses eaux la perfide Albion*”, a su vez inspirado en un sermón del teólogo J. B. Bossuet, tutor e historiador oficial del rey Luis XIV.

Como es natural, una de las muchas formas que asumió esa permanente hostilidad con el Canal de la Mancha de por medio fue la batalla simbólica por el predominio cultural. Imponerle al resto del mundo los propios usos y costumbres —y el instrumento más identitario de todos, la lengua— era más que un detalle estratégico. Y Francia tenía la posición favorable en ese campo, por su ascendente político-cultural y por su situación geográfica.⁶ Tenemos una prueba concreta de que los ingleses se sentían derrotados en el campo cultural ya en 1668, con el *Essay of Dramatick Poesie* del eminente escritor e intelectual John Dryden, quien admite *ex negativo* que la lucha estaba abierta y que su país llevaba las de perder. Dryden declara allí que su meta “era mayormente reivindicar el honor de nuestros escritores ingleses ante la censura de aquellos que injustamente prefieren a los franceses”; en el siglo xvii, las preceptivas poéticas

⁶ Auerbach dice de los franceses del siglo xvii: “Bajo Luis XIV, se tuvo el ánimo suficiente para sentir la cultura propia como ejemplar, junto con la de la Antigüedad, y se impuso también esta concepción a Europa” (Auerbach, 1996, p. 367).

de *mesure* y *bienséance* y la fatigosa regla de las tres unidades solían aplicarse a rajatabla, especialmente en perjuicio de las obras inglesas.

De modo que si los alemanes querían (re)activar su sentimiento de identidad nacional, estaba claro de quién debían diferenciarse primero. La famosa lección magistral que Christian Tomasius había impartido en Leipzig en 1687, publicada como *Von Nachahmung der Franzosen*, contiene todo un catálogo del imaginario al respecto, y muestra a las claras el valor modélico de que los modos franceses gozaban allende el Rhin (el verbo *französeln* designaba, a la sazón, la debida imitación de los galos). Así, los germanos no solo tomaron partido probritánico en ese enfrentamiento, sino que enfatizaron —conscientemente o no— las hostilidades contra lo francés incluso allí donde no eran tan marcadas. Digamos, con Carl Schmitt, que toda construcción política eficaz requiere poner en claro quién es amigo y quién es enemigo; y la generación de pensadores estéticos alemanes de mediados del siglo XVIII hizo muy bien ese doble trabajo.⁷ Shakespeare pasó a ser así el mascarón de proa de una verdadera batalla cultural (la imagen náutica es más que apropiada para representar el papel de los británicos), peleada en nombre de causas abstractas y en apariencia apolíticas, como la belleza, el genio, y el buen gusto. Un efecto apreciable de esa batalla será, por citar un ejemplo conspicuo, la reducción de la compleja relación de Voltaire con Shakespeare a un mero vínculo unilateral de desprecio del *philosophe* para con el bardo inglés; en la guerra, como se sabe, no hay medias tintas.

III

El profundo impacto del pensamiento inglés —ante todo de Shaftesbury, por intercesión de Edward Young— en la poesía y la estética alemanas de mediados del siglo XVIII, sumados al creciente peso de Shakespeare como artista modelo (con Milton en un segundo plano, y Pope en un tercero), ha oscurecido en gran parte la magnitud del desarrollo francés, cuyo mérito en la discusión acerca de las modernas letras y artes germánicas a menudo ha sido reducido al de mero factor antagonico, sobre todo a partir de la reacción de Lessing contra el neoclasicismo galo. Pero es innegable que la cultura francesa aportó elaboraciones

⁷ Con el pretexto de la ignota Silesia, la Guerra de los Siete Años (1756-1763) transportó el conflicto franco-británico a suelo alemán. Al pelear Prusia y Hannover con Gran Bretaña, y Sajonia y Austria con Francia, las posiciones se polarizaron temporalmente en algunos Estados germánicos, pero a la larga el sentimiento antifrancés prevaleció.

teóricas y prácticas sustantivas que fructificaron en lengua alemana con una relación más o menos directa. En la línea de la desmitificación del *Sonderweg* alemán, diversos estudiosos han insistido en que la moderna literatura alemana guarda una relación inmediata con la Ilustración francesa (el romanista Werner Krauss habla incluso de “íntimo parentesco y vinculación sistemática” entre ambos; Krauss, 1963: cvi),⁸ siendo la ruptura tajante entre ambas un mito inventado posteriormente por la Germanística y la historiografía romántica. Jauss supo decir, así:

Una de las consecuencias de la canonización del Clasicismo de Weimar por el Neohumanismo germano es que la historia de la literatura cortó el hilo de unión histórico entre la Ilustración francesa y el Clasicismo alemán. La autonomía de un clasicismo alemán exigía una prehistoria propia frente al movimiento cosmopolita de la Ilustración. A este fin sirvió la teoría del llamado Pre-romanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudohistórica” (Jauss, 2000: 66).

El dominio de la medida y el moralismo artístico venidos de Francia se mantuvo incólume, en todo caso, hasta J. C. Gottsched, un acérrimo seguidor de Boileau y del racionalismo poético en general. Su *Ensayo de un arte poética crítica* (1730, con una última y muy ampliada versión de 1751) se transformó de inmediato en máxima referencia nacional, conteniendo, entre otras tantas cosas no originales, una traducción parcial del *Arte poética* de Horacio. Ante la prédica afrancesada y erudita de Gottsched, que sin embargo fue el primer gran reformador del teatro alemán, un erudito que promovió al máximo la producción poética nacional y la discusión estética en general,⁹ en 1740 irrumpe la polémica de manos de dos pensadores de Zurich, una polémica que con justicia ha sido señalada como el primer indicio de “opinión pública literaria” (*literarische Öffentlichkeit*) –y por lo tanto de opinión pública en general– en los pueblos de habla alemana, y que para muchos fue una reedición tardía y transplantada de la célebre *Querelle des anciens et des modernes* francesa, por lo que también se la conoce como la *querelle allemande*. Ese año, el suizo J. J. Breitinger publica su *Tratado crítico sobre la naturaleza, los alcances y el uso*

⁸ Cfr. también Minder, 1977, p. 7 y ss.

⁹ De hecho, su mujer, Luise Kulmus, fue una gran comediógrafa, y tradujo los números de *The Spectator* entre 1739 y 1743, haciendo de la publicación –bajo el nombre de *Der Zuschauer*, “El espectador”– un verdadero éxito, que consumieron ávidamente los jóvenes Herder y Goethe, entre otros. De más está decir que el propio Gottsched no coincidía con las posturas allí vertidas, pero promovía su discusión.

de las parábolas, y su compatriota y amigo J. J. Bodmer publica su *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (*Tratado crítico sobre lo maravilloso en la poesía y su vínculo con lo verosímil*). Breitinger exalta allí la “fantasía” (*Phantasie*) y el humor antes que la mera mimesis (socavando la *imitatio naturae*), y Bodmer, por su parte, exalta la Edad Media antes que la Antigüedad (socavando la *imitatio auctorum*); gracias a ellos se va deformando el nítido perfil de Gottsched, que terminaría de desfigurarse con las burlas y críticas de Lessing.

En el fondo, como se ve, el problema de la *imitatio* no era para el arte alemán de entonces el de tener que imitar a la naturaleza o los antiguos griegos, sino a los vecinos franceses, en sus obras y en sus doctrinas, y comprometía tanto lo nacional como lo propiamente artístico:

En Alemania, el problema de los modelos artísticos ante todo no se presenta con respecto a la Antigüedad; ése recién será un gran tema con la publicación del escrito de Winckelmann sobre la imitación, en 1755. Predominante hasta la época del *Sturm und Drang* inclusive es, en cambio, la relación con los franceses. La imitación de los franceses y sus “reglas” es en Alemania el tema más importante, que alcanza su cenit en la *Dramaturgia de Hamburgo* (Schmidt, 1985, I: 18).¹⁰

Con plena conciencia de este problema, nada menos que Federico II de Prusia había acometido la tarea de promover su cultura patria con un texto escrito en francés y de título equívoco, *De la littérature allemande* (1780), en el que significativamente decía, por caso:

No hace mucho tiempo que nuestros literatos se han resuelto a escribir en su lengua materna y no se avergüenzan de ser alemanes. [...] Con todo, los que poseen un tacto fino y delicado empiezan ya a notar que se dispone una mutación en los ánimos: la gloria nacional ya se conoce, se desea vivamente ponerse al nivel de los vecinos... (Federico II, 2004: 111).

En lo personal, estimo que el sintagma “*se mettre de niveau avec ses voisins*” delata, más allá del solo hecho de estar escrito en francés, una preocupación por diferenciarse del otro tomándolo como parangón; la furiosa réplica que Justus Möser le prodigó al año siguiente de su aparición (aludo al ensayo *Über*

¹⁰ Más adelante el autor puntualiza: “El giro hacia Shakespeare y el ‘genio’ se da [...] en el contexto de una polémica contra los franceses, en especial Corneille. Así se distingue el movimiento de liberación cultural de esa generación: el pasaje del gusto francés al gusto inglés” (Schmidt, 1985, I, pp.161-162).

die deutsche Sprache und Literatur) hizo del escrito del rey un divisor de aguas entre quienes creían que la poesía alemana era puro futuro y quienes creían que ya tenía un pasado digno.

Repasemos un catálogo de los textos clave que pautan lo que doy en llamar “la apropiación germánica de la estética británica en desmedro explícito de la francesa”. Primero, podríamos destacar al mencionado J. J. Bodmer, que en el “Prólogo al mundo alemán”, de su tratado de 1740, dice respecto del efecto que procura estudiar que “el corazón al que conmueve este efecto es sin dudas de una especie igual entre los alemanes que entre los ingleses”; Jochen Schmidt, quien cita esta frase, aclara que el autor “aplica ahí un argumento que luego toma Lessing en su 17^o carta sobre literatura y lo vuelve un eje de sus exposiciones: la esencia idéntica de los ingleses y los alemanes” (Schmidt, 1985, I: 159). Luego, podríamos nombrar la *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* (1741) de J. E. Schlegel –cuyo hermano y cuyos sobrinos también habrían de adquirir fama–; las *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (1755), del siempre polémico F. Nicolai; el insondable teólogo –apodado “el mago del Norte”– J. G. Hamann (que por lo demás, había completado su formación en Londres y en todos sus textos se apoyaba en autores ingleses), en cuya rara obra *Sokratische Denkwürdigkeiten (Hechos memorables de Sócrates, 1759)* exalta el genio de Shakespeare, comparándolo con Homero.¹¹ Mención aparte merece la mayor luminaria de toda esta subcorriente, G. E. Lessing, quien en sus *Cartas sobre la literatura reciente* (1759-1765), elabora un punto de inflexión crucial: en la carta XIII (febrero de 1759), se apoya en Wieland para denostar a los franceses y exaltar a los ingleses (Lessing, 1997), y en la carta XVII ataca durísimamente a Gottsched para pasar a exaltar a los ingleses. Mientras Lessing va dando a conocer sus *Cartas*, el mercado alemán recibe las célebres traducciones de C. M. Wieland (1762-1766), enamorado de lo maravilloso y de lo inglés por influencia de Bodmer. Al principio se trata de una veintena de obras en prosa (como las del francés La Place), que luego serían completadas por J. J. Eschenburg y revisadas por G. Eckert. Aunque las versiones de Wieland eran un poco torpes y deficientes, eran, con todo, muy superiores a las muchas que circulaban ya en lengua alemana, anónimas o no.¹² Norbert Greiner, tras subrayar el papel de los franceses en la divulgación de Shakespeare, señala que “con ella [su traducción], Wieland creó la condición para el entusiasmo por Shakespeare en Alemania, e incluso para una identi-

¹¹ Brugger, V., 1976, p. 63.

¹² Pues las había elaboradas por Gryphius, por Von Borck, etcétera.

ficación de Shakespeare con el denominado espíritu alemán, que hasta el día de hoy moldea la historia de la literatura alemana” (Greiner, 2001: 624). De hecho, Wieland inaugura una tradición de consecuencias inmediatas: en poco tiempo aparecen versiones shakespearianas de F. Weisse, F. Heufeld y hasta de dramaturgos y poetas como J. R. M. Lenz y G. A. Bürger. La década de 1760, continuando nuestro recorrido, marca la consolidación del estro británico en suelo germánico. El aún joven Kant, con sus *Consideraciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), acusa recibo de ciertos desarrollos estéticos venidos de las islas británicas (Edmund Burke, como se sabe, había publicado su respectivo tratado en 1757). La monumental *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, funda la historia del arte como disciplina independiente y reimprime una visión diacrónica y localista –apelando al célebre argumento de la diversidad climática– en la anquilosada praxis artística; Meinecke señala sobre este auténtico padre del Clasicismo que “la compenetración anímica con el arte griego, que Winckelmann practicó, fue una proeza del espíritu germánico ligada a la reacción iniciada ya hacía tiempo, contra el espíritu preceptivo románico-francés” (Meinecke, 1982: 257), y es que, en efecto, al exaltar el arte griego clásico como un fenómeno *irrepetible*, Winckelmann impugnaba los logros “neoclásicos” de los galos. Posteriormente, H. W. von Gerstenberg, con sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766-1767), exalta el genio poético en general y el de Shakespeare en particular, preparando lo que se conoce como “culto del genio”. Hacia 1770, entonces, con la *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang*, el doble proceso ya es obvio, y mientras los jóvenes alemanes tienen en Shakespeare al poeta y en Edward Young al esteta,¹³ a los devaluados franceses en tierra alemana solo les quedarán los “marginales” de la cultura oficial francesa: Diderot y Rousseau, que pueden ser aplaudidos del otro lado del Rin, en tanto habían sido perseguidos y proscritos en su propio país. A título ilustrativo, notemos que al celebrar el onomástico de Shakespeare,

¹³ M. Abrams observa incluso que los alemanes se tomaron más a pecho la nueva estética británica que los propios británicos: “Un índice de la diferencia en el clima crítico de los dos países es el hecho de que en Inglaterra las *Conjeturas* de Young atrajeran poco la atención mientras que en Alemania el ensayo fue traducido dos veces en los dos años siguientes al de su publicación en 1759, y se convirtió en un documento primordial en el canon del *Sturm und Drang*. Su especial popularidad en Alemania es atribuible en parte a la verba y el absolutismo con que Young predicaba la independencia y originalidad literarias, en un país donde los escritores jóvenes se sentían irritados por la larga sujeción de la tradición literaria nativa a los modelos y reglas extranjeros” (Abrams, 1962, pp. 293-294).

en 1771, Goethe no se abstendrá de burlarse del *Französchchen* (“francesito”), no ya oponiéndole lo británico, sino directamente lo helénico.

El mayor responsable de la postulación de lo “nacional y popular” alemán de toda esa generación de hijos putativos del Reino Unido, ha sido, sin duda, Johann Gottfried Herder. Veamos un poco más en detalle su contribución a esta historia.

IV

Ya de joven, bajo la égida de Hamann (que le enseñó inglés, entre otras tantas cosas), Herder supo capitalizar el surgimiento de la dimensión estética y del campo disciplinario que se abrió en torno a ella para infiltrar latentes tendencias nacionalistas, haciendo uso y abuso de las categorías que el fenómeno estético permitía interpelar: la de subjetividad, y a fortiori, la de relativismo. En su tratado *The Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human* (1605), Francis Bacon había expuesto de modo magistral una tripartición del espíritu humano, según la cual a cada área del conocimiento le correspondía una actividad cultural: a la razón, la filosofía; a la memoria, la historia; y a la imaginación, la poesía.¹⁴ La intención era humanista y universalista, pero era obvio que la memoria y la imaginación parecían más indicadas para marcar las diferencias, antes que las similitudes, entre los sujetos y los pueblos, por lo que la historia y la poesía actuaban más como fuerzas disolventes que unificadoras. Y no es casual que Herder se haya hecho fuerte justamente en esas dos disciplinas, como historiógrafo y como crítico y teórico de la lengua y la literatura. Herder había heredado de Hamann el énfasis central en el lenguaje, y el *Volk*, la comunidad, era el *locus* del lenguaje; en su caso específico, el lenguaje alemán. Las notas de su nacionalismo son sin duda el etnicismo, el organicismo, el biologismo, pero por sobre todo, el referente identitario *par excellence* es la lengua, de modo que el suyo es un nacionalismo más cultural y mental que físico.¹⁵ No tan curiosamente, jamás le importó mucho la vida política, y salvo por una clara condena del despotismo y una vaga defensa del “estado natural”, sería difícil describir su pensamiento político concreto. Acaso por esto hizo mejor su papel como nacionalista “puro”. Como sabemos, la vida intelectual y la vida política no se llevaban nada bien en los territorios germanos de su época,

¹⁴ Debo la conexión de este dato con Herder a un artículo de Enrique Marí.

¹⁵ No por azar Benedict Anderson cita el *dictum* de Herder “*Denn jedes Volk ist Volk; es hat seine National Bildung wie Seine Sprache*” en su ya clásico estudio sobre el nacionalismo (Cfr. Anderson, 1993, p. 103).

salvo en el Ducado de Weimar, a tal punto que aun en 1796 Schiller podía decir en su poema sobre el Imperio alemán que había dos países distintos: uno, el “erudito”, y otro, el “político”.¹⁶ Y la época de Herder es la del surgimiento de la moderna conciencia nacional. Fuera del estricto ámbito de lo artístico y estético, los alemanes se plantean el problema nacional en términos históricos y políticos. F. C. von Moser (*Vom deutschen Nationalgeist*, 1765) y Justus Möser, que el propio Herder recogería en *Von deutscher Art und Kunst* (“*De la especie y arte alemanes*”, 1773), son dos exponentes de relieve dentro de esa incipiente tradición. El especialista Wulf Köpke ha señalado atinadamente que Herder profesaba “un ideal de naciones no agresivas” (Köpke, 1990: 17): sin agresividad, y de hecho sin militancia política alguna, Herder buscó en lugares como el arte, la biología y la historia el fundamento de su amor patrio.

Si aceptamos la tradicional periodización que traza un primer quiebre del corpus herderiano hacia el *Sturm und Drang*, es decir, hasta mediados de la década de 1770, lo producido hasta entonces ya impacta por la consistencia y la sutileza de su posicionamiento en la batalla francobritánica. Por ejemplo, los “fragmentos” reunidos bajo el nombre de *Über die neuere Deutsche Literatur* (1767), una de sus primeras obras de extensión considerable, se ocupan de lleno del problema: en la “primera colección” el autor se pregunta si los alemanes tienen algo que aprender de los franceses y luego se lamenta diciendo: ‘¿Cuánto podríamos aprender de los británicos, y qué poco hemos aprendido!’ (Herder, 1994, I: 217); en la “tercera colección”, asimismo, leemos que “Un escritor original es [...] siempre un autor nacional” (Herder, 1994, I: 402) y que: “El poeta que quiere dominar la expresión ha de permanecer fiel a su suelo” (Herder, 1994, I: 405), aseveraciones con las que Herder liga indisolublemente originalidad y carácter local (por no decir “patrio”). Incurriendo de lleno en la paradoja de definir lo característico valiéndose de inspiración y nociones ajenas, lo singular valiéndose de ideas tan generales como las de organismo o genio, Herder va en busca de lo propio del pueblo alemán con las herramientas del pensamiento estético británico. Y en el otro escrito extenso del período, también un característico compilado de piezas menores unidas por un tema común, como lo son los denominados *Kritischen Wälder zur Ästhetik* (1769), Herder discute con sus compatriotas obtusos apoyándose en Henry Home, Lord Kames.

Es por entonces cuando se enamora definitivamente de las “canciones populares” (*Volkslieder*) y la presunta poesía antigua, que en verdad solía haber

¹⁶ “Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden, / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf” (Schiller, 1992, p. 589).

sido escrita apenas anteayer. Los *Fragments de poesía antigua, recogidos en las altiplanicies de Escocia* (1760), editados por James MacPherson, y *Fingal* (1761) y *Temora* (1761), poemas atribuidos por MacPherson a Ossian (presunto poeta gaélico del siglo III), lo ganan al culto de Osían, que en rigor era el culto de lo celta –conservado en Escocia e Irlanda– como contramodelo de la racionalidad europea (los celtas han jugado desde antaño el rol de alteridad absoluta de cara a la civilización romana). Y las *Reliquias de la antigua poesía inglesa*, editadas por Thomas Percy (1763), permitieron que lo inglés se pusiera con rapidez a tono con la recuperación de los productos autóctonos de esas rudas culturas “nórdicas” (la palabra se puso de moda sin que nadie supiera muy bien qué designaba). Al calor de una pasión británica, Herder redacta las sucesivas versiones de su programático ensayo *Shakespeare* (cuya elaboración final se da en 1773), donde exalta el “drama nórdico”, el “del Septentrión”, y declara que Shakespeare es para los nórdicos lo que Sófocles y la tragedia ateniense eran para el mundo griego. La compilación *Alte Volkslieder* (1774), tras invocar un patriótico epígrafe, pone explícitamente en serie lo inglés y lo alemán, y en algún momento del prólogo el autor amonesta a sus queridos e indolentes compatriotas: “Hace ya medio siglo que nos avergonzamos de todo lo que es patrio [*Vaterländisch*]; bailamos minués franceses de manera inaceptablemente alemana” (Herder, 1990: 23); en la segunda edición de la serie (1779) nuestro pensador confiesa que “en verdad partí de las canciones populares *inglesas*, y a ellas regreso” (Herder, 1990: 243).¹⁷ Entre ambos textos, en su escrito *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget* (1777), Herder retoma la consabida senda de Bodmer y Lessing para subrayar la esencial afinidad poética entre Inglaterra y Alemania (su tesis es que la antigua poesía popular alemana había de ser tan admirable como lo era la británica, solo que los alemanes no habían preservado su patrimonio cultural y por eso habían florecido muy esporádica y pobremente, sin conciencia de su noble pasado); el sintagma “los anglosajones eran originariamente alemanes” (Herder, 1993: 550) me parece asaz elocuente.

Tras su fase *Sturm und Drang*, Herder irá formulando de modo progresivo cada vez menos postulados probritánicos y antifranceses, en pos de un humanismo universalista, del cual la nación alemana podía sentirse un partícipe legítimo. Y es que el trabajo básico ya estaba hecho: en parte gracias a la producción

¹⁷ Al comentar esta enésima conexión germano-británica, Ulrich Gaier señala: “La semejanza de la lengua, la forma de pensar y la poesía alemana e inglesa constituye un argumento tópico en la liberación por parte de la literatura alemana del poderoso imperialismo cultural francés”, y enumera algunos variados ejemplos que van “de la política a la jardinería” (Herder, 1990, pp. 1075-1076).

estética del Reino Unido, Alemania tenía ahora una nacionalidad propia, y por ende, una carta de ciudadanía para mostrar orgullosamente al mundo.

Bibliografía

- Abrams, Meyer Howard (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Traducción de Gregorio Aráoz, Nova, Buenos Aires.
- Adorno, Theodor W. (2004), *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro, Akal, Madrid.
- Anderson, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo Suárez, Fondo de Cultura Económica, México.
- Auerbach, Erich (1996), *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México.
- Brugger, Ilse M. de (ed.) (1976), *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*, Nova, Buenos Aires.
- Burello, Marcelo (2012), *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Federico II de Prusia (2004), *Discurso sobre la literatura alemana*. Edición de Regula Rohland de Langbehn, Analecta Malacitana, Málaga.
- Greiner, Norbert (2001), “Shakespeare und seine Übersetzer”, en Glaser, Horst Albert y György Mihály Vajda (eds.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Ueberblick*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.
- Herder, Johann (1990), *Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen*. Editado por Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Fráncfort.
- (1993), *Schriften zur Ästhetik und, Literatur. 1767-1781*. Editado por G. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Fráncfort.
- (1994), *Sämtliche Werke. Bd. I.*, Editado por Bernhard Suphan, Olms-Weidmann, Hildesheim.
- Jauss, Hans Robert (2000), *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de J. G. Costa y J. L. G. Aristu, Península, Barcelona.

- Jurt, Joseph (1998), “Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur”, en Turk, Horst, Brigitte Schultze y Roberto Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Wallstein, Gotinga.
- Köpke, Wulf (1990), “Nemesis und Geschichtsdialektik?”, en Müller-Vollmer, K. (ed.), *Herder Today: Contributions from the International Herder Conference Nov. 5-8, 1987, Stanford*, Walter de Gruyter, Berlín.
- Krauss, Werner (1963), *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Rütten & Loening, Berlín.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1997), *Werke, 1758-1759*. Editado por G. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Fráncfort.
- Meinecke, Friedrich (1962), *Weltbürgertum und Nationalstaat: Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, Oldenbourg, Munich.
- (1982), *El historicismo y su génesis*. Traducción de José Mingarro y San Martín y Tomás Muñoz Molina, Fondo de Cultura Económica, México.
- Minder, Robert (1997), *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, Suhrkamp, Fráncfort.
- Palti, José Elías (2001), “Nación. El enfoque genealógico de la nación y sus descontentos: el dilema hobsbawmiano”, en *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*, Alianza, Madrid / Buenos Aires.
- Schiller, Friedrich (1992), *Werke und Briefe. Gedichte*. Editado por G. Korscheidt, Deutscher Klassiker Verlag, Fráncfort.
- Schmidt, Jochen (1988), *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*, 2 vols., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

La imaginación en el *Laocoonte* de Lessing

María Jimena Solé

(UBA/CONICET)

El objetivo explícito de Lessing en su ensayo *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, de 1766, es combatir los absurdos que se siguen del hecho de que ciertos críticos del arte no reconocen las diferencias que existen entre las artes plásticas y la poesía y, por lo tanto, “fuerzan a la poesía a entrar en los estrechos límites de la pintura, y dejan ocupar a la pintura la vasta esfera de la poesía”.¹ Esta falsa opinión es la que, según Lessing, ha despertado en la poesía la manía por la descripción y ha generado en la pintura un afán por la alegoría. De modo que la poesía intenta ser “un cuadro parlante” y la pintura una “poesía muda” (Lessing, 1766: 20 [trad. Palau, 1985: 37]). Lessing se propone combatir este error, estableciendo cuáles son los límites que separan y distinguen a la pintura –bajo la cual comprende a las artes plásticas en general– y la poesía. El epígrafe del libro, tomado de Plutarco, resume su posición: “Se distinguen por los objetos y la manera de imitarlos”.

Ahora bien, al desarrollar esta tarea a lo largo de los diferentes capítulos del libro, que él mismo presenta como una colección desordenada de apuntes, Lessing revela, de un modo asistemático, los aspectos fundamentales de su teoría estética, en la cual la imaginación, que Lessing designa tanto *Einbildungskraft* como *Phantasie*, surge como protagonista.

Lessing comienza su ensayo con la crítica al análisis del grupo escultórico *Laocoonte*, que el célebre arqueólogo y crítico de arte J. J. Winckelmann había descrito en su obra titulada *De la imitación de las obras en la pintura*

¹ Lessing, G. E. (1976), *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Ch. F. Voss, Berlín. Utilizo la siguiente traducción al español: Lessing, G. E. (1985), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. y notas de E. Palau, Orbis, Madrid, p. 37. Hacia mediados del siglo XVIII, se había difundido con fuerza la opinión de Winckelmann expresada en la sentencia “ut pictura poesis”, o sea: como la pintura así es la poesía. Es contra esta posición que reacciona Lessing.

y la escultura.² Según Winckelmann, el carácter que distingue a las obras maestras de la pintura y la escultura griegas consiste en la noble sencillez y la reposada grandeza de la actitud y la expresión. Para ilustrar esto, el autor compara la conocida escultura de Laocoonte, con el relato que Virgilio hace de la misma escena en su *Eneida* y alaba al escultor griego quien, a diferencia del poeta romano, elige no representar al sacerdote troyano gritando. Lessing concuerda con Winckelmann en la valoración del arte griego como el más excelente, e incluso con que el hecho de haber elegido representar a Laocoonte con un gesto noble refleja la grandeza del artista. El punto en el que disiente del arqueólogo es uno muy particular: “Sólo en lo tocante a la razón que da Winckelmann de este genio y a la generalidad de la regla que deduce de tal razón me atrevo a opinar distinto” (Lessing, 1766: 21 [trad. Palau, 1985: 40]) escribe Lessing.

Según Winckelmann, el escultor griego decidió no representar al sacerdote gritando, porque esa expresión extrema de dolor hubiese sido incompatible con la concepción griega de la nobleza de carácter.³ Lessing es de otra opinión. Luego de brindar numerosos ejemplos del arte en los que diferentes héroes son representados por los artistas griegos gritando, sin que esto implique una degradación de su heroísmo o la pérdida de respeto hacia el personaje por parte del espectador o lector, Lessing expone dos razones por las cuales él cree que el autor de Laocoonte revela su genio en su obra. Al hacerlo, explicita los pilares de su teoría estética y, lo que nos interesa especialmente, la importancia de la facultad imaginativa en este contexto.

En principio, Lessing afirma que, al comparar la escultura griega y el relato poético romano, Winckelmann no tiene en consideración hasta qué punto la poesía y las artes plásticas se distinguen entre sí. En efecto, a pesar de que el tema representado sea el mismo, el medio utilizado por cada arte es determinante en cuanto a la manera en que es representado. La principal diferencia entre ellas es, según Lessing, que mientras el poeta representa una acción progresiva, cuyas partes se suceden unas a otras en el tiempo, el artista plástico debe atenerse a la representación de un instante único, debe representar una acción permanente, cuyas diversas partes se desarrollan simultáneamente en el espacio. Los medios y los signos de que se valen ambas artes son, pues, por completo distintos. El artista apela a formas y colores que se despliegan

² Winckelmann, J. J. (1755), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresde y Leipzig.

³ En este sentido, Winckelmann sería un representante del estoicismo estético (véase Rudowski, 1986, p. 236).

en el espacio; el poeta utiliza sonidos que se articulan en el tiempo. El artista representa cuerpos. El poeta tiene como su objeto las acciones y a través de ellas, representa a los cuerpos que las llevan a cabo.⁴

En efecto, la diferencia que existe entre ambas artes es lo que explica su diferente modo de aplicar la que Lessing considera como la ley suprema de las artes plásticas de los antiguos griegos, esto es, la imitación de la belleza. “Los artistas griegos no representaban más que lo bello” (Lessing, 1766: 25 [trad. Palau, 1985: 46]), escribe en el segundo capítulo, y sostiene que todo lo demás, incluso lo que podría considerarse una belleza vulgar, fue para ellos un motivo accidental en sus ejercicios artísticos. Así pues, los artistas de la Antigüedad se abstuvieron de representar expresiones de pasión que afearan el rostro y se manifestaran como contorsiones horribles del cuerpo. La cólera era convertida en severidad, la aflicción en tristeza, ejemplifica Lessing; y el Laocoonte se presenta como la encarnación de este principio: el artista representó el más alto grado de belleza con la condición accidental del dolor físico. Como estos dos elementos no son armonizables, el artista se vio obligado a reducir los gritos de dolor a suspiros. No porque la acción de gritar denote bajeza de alma, sino porque desfigura el rostro de modo repulsivo, explica Lessing:

Abrid, en efecto, en vuestra imaginación, la boca de Laocoonte, y juzgad; dejadle gritar, y veréis el efecto. Antes era una imagen que inspiraba compasión, porque mostraba simultáneamente la belleza y el dolor, y ahora es una figura fea, horrible, que nos fuerza a volver la mirada porque el espectáculo del dolor nos desazona hasta tal punto, que ni la belleza del ser que sufre puede cambiar esta destemplanza en el suave sentimiento de la compasión (Lessing, 1766: 30 [trad. Palau, 1985: 50]).⁵

La diferencia que existe entre la poesía y las artes pictóricas hace que el artista se vea mucho más restringido en sus obras por la ley de la belleza, que el poeta. La literatura, que no se confina a la representación de un instante, sino que imita la acción progresiva, permite la representación de momentos o aspectos de fealdad, sin que ello genere repulsión en el público. El efecto es transitorio en el lector y no permanente, como el que puede tener una pintura

⁴ Lessing, 1766: 118 y ss. [trad. Palau, 1985: 148 y ss.]

⁵ Lessing distingue el arte antiguo del arte en los tiempos modernos, que extiende su imitación a toda la naturaleza visible y cuya primera ley no es la belleza, sino la verdad y la expresión (Lessing, 1766: 34. [trad. Palau, 1985: 56]).

o una escultura en el espectador. Así, Virgilio pudo representar a Laocoonte gritando sin poner en juego la genialidad de su obra.⁶

Pero además del hecho de atenerse a la ley de la belleza, existe otro motivo por el cual, según Lessing, el genial autor del Laocoonte eligió representar su tema de este modo particular. Este segundo motivo también remite y se apoya en la diferencia que Lessing encuentra entre las artes figurativas y la poesía.

Lessing señala que, en su imitación de la naturaleza, el artista puede capturar un solo instante; más aún, el pintor puede capturar un punto de vista único en ese instante único. De modo que si no se quiere que la obra se agote en sí misma, sino que sea contemplada largamente y repetidas veces, este instante y este punto de vista deben ser elegidos por el artista con absoluto cuidado, buscando la máxima fecundidad. Ahora bien, según Lessing, “fecundo es sólo el instante que deja el juego libre a la imaginación” (Lessing, 1766: 35 [trad. Palau, 1985: 57]).

En efecto, mientras más cosas vemos, sostiene Lessing, más ideas tenemos que poder evocar; y cuantas más ideas evocamos, más cosas creemos ver. Pero en el desarrollo de un sentimiento, explica, el instante del paroxismo, en el cual el sentimiento alcanza su punto máximo, es el que menos goza de ese privilegio. Esto es así porque más allá de este punto, ya no se puede ir. “Mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la fantasía”, escribe Lessing (Lessing, 1766: 35 [trad. Palau, 1985: 57]). Pues en este caso la impresión sensible no le permite elevarse más allá, y la fantasía o imaginación se ve obligada a ocuparse de imágenes más débiles, que se le presentan como el límite de la expresión. Así pues, además de haberse atenido a la ley de la belleza, el escultor del Laocoonte supo elegir el instante fecundo que deja a la imaginación del observador jugar libremente.

Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición más soportable, y, por ende, carente de interés. O bien lo oye solamente quejarse o le ve ya muerto (Lessing, 1766: 35 [trad. Palau, 1985: 57]).

Brindando más ejemplos de la importancia de la elección del instante que permita el libre juego de la imaginación, Lessing elogia a otro artista de la Anti-

⁶ Hasta qué punto Winckelmann efectivamente olvida la diferencia entre la poesía y las artes plásticas en conexión con la obediencia a la ley de la belleza y hasta qué punto Lessing realiza una lectura polémica de sus opiniones, se encuentra muy bien expuesto y desarrollado en el artículo de Rudowski citado en nota 3.

güedad, Timómaco, autor de los célebres cuadros *Medea flicida* y *Ajax furioso*. Según Lessing, el artista supo elegir el momento en que el espectador concibe, más que ve, el mayor grado de pasión. Según se sabe por las descripciones de sus obras célebres, en *Medea*, Timómaco escogió el momento anterior al asesinato de sus hijos, cuando el amor maternal lucha con los celos. “Así prevemos mejor el final de esta lucha”, escribe Lessing, “temblamos de antemano a la idea de ver en breve a Medea en todo su furor, y nuestra imaginación va mucho más allá de todo lo que el pintor pudiera representarnos en tan terrible momento” (Lessing, 1766: 36 [trad. Palau, 1985: 58]). Lo mismo sucede con su cuadro sobre Ajax. En vez de representarlo en el momento en que mata bueyes y cabras creyendo que se trata de hombres, Timómaco lo representa después de la matanza, fatigado y meditando la posibilidad de suicidarse. La furia de este Ajax nace del hecho de ver que ha sido presa del delirio. “Contemplamos la tempestad en las ruinas y los cadáveres, que arrojó sobre la tierra” (Lessing, 1766: 36 [trad. Palau, 1985: 58]).

Ahora bien, dado que la poesía puede representar acciones progresivas, sucesivas en el tiempo, su esfera es más amplia que la de las artes pictóricas. Esto es así porque, según Lessing, en poesía “el campo abierto a nuestra imaginación es infinito, sus imágenes son inmateriales y pueden subsistir unas al lado de otras en mayor número y variedad sin que la una oculte la otra o la desfigure, como sucede con las cosas mismas o con sus signos naturales en el estrecho límite del tiempo y del espacio” (Lessing, 1766: 64 [trad. Palau, 1985: 86-87]). Esta diferencia entre las artes explica que la descripción de Virgilio no pudo haberse basado en la obra escultórica. Más bien hay que afirmar lo contrario, aunque con ciertos matices, pues el relato de la *Eneida* contiene rasgos que los artistas no han podido imitar. En efecto, según la regla que establece que *lo más grande puede contener lo más pequeño* (Lessing, 1766: 64 [trad. Palau, 1985: 87]), si bien los rasgos utilizados por el poeta en sus descripciones no pueden producir los mismos efectos en un cuadro o en un trozo de mármol, todos los rasgos que utiliza el artista sí pueden producir un efecto igualmente bueno en la obra del poeta.

Esto es así porque, según Lessing, “lo que hallamos bello en una obra de arte no es lo que gusta a nuestros ojos, sino lo que a través de ellos gusta a nuestra imaginación” (Lessing, 1766: 64 [trad. Palau, 1985: 87]). Una misma imagen puede ser despertada en nuestra imaginación por signos naturales (los de la pintura y la escultura) o por signos artificiales (los utilizados por el poeta). El agrado que podemos experimentar ante una pintura y una poesía es, pues, el

mismo, aunque, como señala Lessing, “no sea con igual intensidad” (Lessing, 1766: 64 [trad. Palau, 1985: 87]). El texto poético es, pues, superior al arte pictórica en su capacidad de excitar a la imaginación.

La Ilustración

Según Lessing lo expone en su *Laocoonte*, la finalidad del arte, y el criterio conforme al cual una obra artística ha de ser juzgada, es la excitación de la imaginación del espectador. Ya sea mediante la pintura o la escultura, que apelan a la representación sensible de cuerpos yuxtapuestos en el espacio, ya sea mediante la narración de acciones sucesivas en la poesía, el arte tiene como objetivo generar una respuesta imaginativa en el público. Las obras de arte que permiten el libre juego de la imaginación, son aquellas que revelan el genio del artista. Pues esta libertad de la imaginación es lo que genera en el espectador, el lector o el oyente, la máxima respuesta emotiva posible.

Esta puesta en valor del sentimiento y de la imaginación por parte de Lessing, sin embargo, no entra en conflicto con su compromiso con el movimiento de la Ilustración. Si bien, a diferencia de Gottsched –quien había propuesto el refinamiento del arte mediante la observancia de una serie de estrictas reglas en la creación artística– Lessing afirma que, al crear, el genio no debe seguir preceptos fijos sino ser libre; esta libertad se revela, en última instancia, como la autonomía de aquel que sigue sus propias reglas. Tanto el *Laocoonte* como su *Dramaturgia de Hamburgo* ponen en evidencia que Lessing no rechaza la estética racionalista por completo. El genio del artista no consiste, según él, en ignorar las reglas de la creación estética, sino en obedecer únicamente a las reglas que extrae de sí mismo.⁷

Pero además, al igual que los ilustrados del siglo XVIII, Lessing se revela como un convencido de que la estética constituye un camino al perfeccionamiento moral y contribuye a la formación tanto del individuo como de la cultura.

Aparte del influjo ineludible que las artes plásticas ejercen en el carácter de la nación, ellas son capaces de producir un efecto que demanda la rigurosa atención de la ley. Si primero fue la belleza de los hombres la que produjo la belleza de las estatuas, también es evidente la recíproca, y el Estado debió agradecer a las estatuas bellas el tener hombres verdaderamente bellos (Lessing, 1766: 27-28 [trad. Palau, 1985: 48]).

⁷ Véase Lessing, G. E. (1767), *Hamburgische Dramaturgie*.

Las bellas artes forman el cuerpo y por analogía también el alma. Sin embargo, Lessing se lamenta: “En nuestros tiempos, la susceptible imaginación de las madres parece expresarse únicamente en monstruos” (Lessing, 1766: 28 [trad. Palau, 1985: 48]). La nostalgia de Lessing respecto de la potencia educativa y formativa del arte pictórico de la antigüedad se percibe claramente en estas palabras, a la vez que propone un programa estético-ético para la época, en el cual la imaginación y los sentimientos se encuentran al servicio de la virtud y la razón.

Bibliografía

- Gustafson, Susan E. (1993), “Beautiful Statues, Beautiful Men: The Abjection of Feminine Imagination in Lessing’s Laokoon”, en *PMLA*, vol. 108, nº 5, octubre, pp. 1083-1097.
- Hutchings, Patrick (1970), “Imagination: ‘As the Sun Paints in the Camera Obscura’”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 29, nº 1, pp. 63-76.
- Kneller, Jane (1990), “*Imaginative Freedom and the German Enlightenment*”, en *Journal of the History of Ideas*, vol. 51, nº 2, pp. 217-232.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Ch. F. Voss, Berlín.
- (1767-1769), *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburgo y Bremen.
- (1985), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducción y notas de Enrique Palau, Orbis, Madrid.
- Rudowski, Victor Anthony (1986), “Lessing contra Winckelmann”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, nº 3, pp. 235-243.
- Schneider Matthew (1999), “Problematic Differences: Conflictive Mimesis in Lessing’s «Laokoon»”, en *Poetics Today*, vol. 20, nº 2, pp. 273-289.
- Winkelmann, J. J. (1755), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresde y Leipzig.

Wackenroder: el poder maravilloso de la música

Sandra Girón

(Centro Universitario de Idiomas)

Wilhelm Heinrich Wackenroder es uno de los primeros escritores románticos de la Alemania de los fines del siglo XVIII. En sus escritos teoriza sobre el arte y la literatura combinando poesía, crítica de arte, ensayo y ficción de un modo que los primeros románticos llamarían “moderno”, es decir, “romántico”. Lamentablemente, Wackenroder vivió apenas 25 años, de modo que en vida pudo publicar un único escrito, *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*, uno de los libros más citados como obra precursora del Romanticismo. Tal vez, de haber vivido más, Wackenroder habría podido trabajar y publicar con los hermanos Schlegel, con quienes estaba en contacto poco antes de morir.¹

El principal interés de Wackenroder era la música, a la que consideraba la más maravillosa de todas las artes. Él mismo había estudiado música, y era considerado “un habilidoso pianista, maestro de armonía, contrapunto y composición”.² Según la visión de Wackenroder, la música es el arte que mejor puede arrancar al hombre de las penurias y dolores de la vida diaria, y que ejerce un efecto que podríamos llamar “terapéutico”: un bálsamo, un consuelo, para el alma.

En el año 1814 se publican unos escritos póstumos de Wackenroder, entre los que se encuentran tres ensayos que se ocupan exclusivamente de la música. En ellos, Wackenroder se enfrenta a la teoría racionalista de los afectos (*Affektenlehre*), que es la que había dominado la estética musical alemana durante el siglo XVIII. La época de Wackenroder es el preciso

¹ Sobre la relación con los Schlegel véase Behler (1996) y, también, la correspondencia de los hermanos Schlegel (en Schlegel, 1985).

² Cfr. Siegel, 1972, p. 352; también Behler, 1996, p. 25.

momento en que la noción de “afecto” (*Affekt*), central en la estética del barroco alemán, iba cediendo terreno ante la noción de “sensación” (*Empfindung*) y “sentimiento” (*Gefühl*);³ esta última, central en la estética del Romanticismo. Wackenroder expresa en uno de sus ensayos su temor a que la gente rechace sus escritos por considerarlos vano sentimentalismo, como una mera “exaltación sentimental” (*empfindsame Schwärmerei*).⁴ De hecho, en sus ensayos predomina un tono místico-literario, una invitación al sueño y a la fantasía, anticipando así el estilo de los teóricos románticos como E. T. A. Hoffmann y Jean Paul, entre otros, en los que teoría y crítica de arte son, al mismo tiempo, expresión artística.

Este trabajo se circunscribirá a dichos ensayos sobre música. Me interesa explorar la concepción wackenrodiana de la música como dotada de una poderosa fuerza terapéutica, tratando de dilucidar el papel que desempeñaría la imaginación dentro de esta visión.

Los ensayos sobre música

Durante su vida, Wackenroder publicó, a instancias de su amigo Ludwig Tieck, un manuscrito que había redactado en su época de estudiante. El libro, titulado *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*, fue publicado en Berlín en 1797. Su publicación fue anónima por temor a que el padre de Wackenroder supiera que su autor (un monje enamorado del arte) era su hijo. El padre de Wackenroder –un hombre muy autoritario– quería que su hijo fuera jurista, mientras que él quería ser poeta y músico. Uno de los textos en prosa, de carácter autobiográfico, narra la historia de un joven llamado Joseph Berglinger, que amaba la música y quería dedicar su vida a ella, pero que fue obligado por su padre a dedicarse a la medicina. La publicación de este libro, compuesto por “un monje enamorado del arte” tuvo un gran éxito: incluso corrió el rumor que

³ En el caso concreto de Wackenroder, aparecen los términos “*Empfindung*” y “*Gefühl*” como sinónimos de “sentimiento”.

⁴ “[...] obwohl es die meisten für eitle Schwärmerei halten werden” (Wackenroder, 1814, p. 204). Sobre la convivencia a finales del siglo XVIII de “*Affektenlehre*”, “*Empfindungsästhetik*” y la estética del Romanticismo, véase Dahlhaus, 1978. Si bien el artículo de Dalhaus está dedicado específicamente a K. Ph. Moritz, es representativo del solapamiento –y a menudo la contradicción– entre estas concepciones.

su autor era Goethe. August W. Schlegel publicó una reseña muy elogiosa en la *Allgemeine Literatur Zeitung*, sin saber todavía quién era su autor.⁵

Un año más tarde, Wackenroder muere, probablemente de fiebre tifoidea.⁶ Al año siguiente, en 1799, Tieck recopila y publica escritos de Wackenroder con el título *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*, que incluye el contenido de *Efusiones sentimentales*, además de una serie de nuevos escritos, redactados, en parte, también por Tieck. La inclusión por parte de Tieck de sus propios escritos junto con los de Wackenroder debe haber causado cierta confusión acerca de quién era el autor de qué parte, razón por la cual, en el año 1814, Tieck vuelve a reeditar *Fantasías sobre el arte*, pero esta vez con el agregado en el título de: *por un monje enamorado del arte*. En el prólogo Tieck se apresura a aclarar que esta vez el único autor es Wackenroder:

Los lectores encontrarán en el presente libro los ensayos que provienen de mi difunto amigo, y a mí sólo me pertenece algo en la página 146, que ahora, después de tanto tiempo, no puedo discriminar con claridad. Sólo recuerdo que las ideas son completamente suyas, y que yo sólo agregué y escribí alguna que otra cosa (Wackenroder, 1814: i).⁷

Haciendo una especie de doble juego de ocultamiento de la identidad del autor, entre los escritos del monje (Wackenroder) se incluyen los escritos de un tal Joseph Berglinger (Wackenroder), cuya “extraña vida” había sido narrada en *Efusiones sentimentales*. Los escritos de Berglinger constituyen la última sección del libro, denominada “Ensayos musicales de Joseph Berglinger”. La sección consta de un cuento (“Un maravilloso cuento oriental: el santo despojado”); cartas de J. Berglinger (un fragmento y una carta); y los tres ensayos sobre música (“Las maravillas de la música”, “De los diferentes géneros artísticos y en especial de la música religiosa” y “Sobre la peculiar esencia íntima de la música y la doctrina del alma de la música instrumental contemporánea”).⁸

⁵ Cfr. Behler, 1996, p. 26 y Bonds, 1997, p. 406.

⁶ “Wackenroder ist sehr krank gewesen, aber jetzt wieder außer Gefahr” (Schlegel, 1985, p. 66). “Wackenroder ist gestorben; er hatte ein Faulfieber, ist dann mehrere Monate melancholisch gewesen, oder wie andere sagen rasend” (carta de Friedrich a Wilhelm Schlegel, 17/12/1797, p. 89).

⁷ Tieck alude aquí a su participación en el capítulo “Carta de un joven pintor en Roma a su amigo en Nürenberg”.

⁸ Los ensayos son introducidos del siguiente modo: “Mi querido Joseph Berglingen, cuya emotiva vida se ha escrito en *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*, ha escrito diferentes fantasías sobre el arte... algunas de las cuales quisiera incluir en el presente libro. En estos pequeños ensayos suyos, que representan la flor de todas aquellas maravillosas horas, se pueden

En todos estos escritos está presente la idea de que la música tiene un poder terapéutico sobre el alma.

El poder terapéutico de la música

La noción de que la música ejerce un efecto sobre el cuerpo y el alma del oyente ya existía en la estética musical del siglo XVIII en Alemania, y formaba parte de la llamada “retórica musical”. Básicamente, lo que la retórica musical hacía era sistematizar los modos y técnicas de composición de acuerdo con las pasiones o afectos del alma humana que se pretendían suscitar. Wackenroder había sido formado dentro de esta tradición teórica; había sido alumno de Johann Nikolaus Forkel, autor de uno de los tratados más importantes de retórica musical de fines del siglo XVIII.⁹ Hacia finales del siglo, en Forkel y en otros tratadistas de la misma época, el concepto de afecto estaba siendo reemplazado en forma paulatina por el de sentimiento, al mismo tiempo que estaba apareciendo un concepto más libre y subjetivo de la composición musical, aunque las técnicas de composición para lograr los efectos deseados seguían formando parte de esquemas técnicos y racionales de la composición.

Dentro de la visión de Wackenroder, en contraste con la retórica, el efecto de la música sobre el alma parece ser imposible de ser sometido a ninguna racionalización. Ya en su primera obra, *Efusiones sentimentales*, Wackenroder había descrito el poder que la música ejerce sobre su cuerpo y su alma: al escuchar música, sentía que se le aceleraba el corazón, que la música corría por sus venas y que se encontraba completamente fuera de sí:

[...] de golpe todo se volvió calmo, y sobre nosotros se elevó la música omnipotente... como si un viento invisible soplara sobre nuestras cabezas, moviéndose con pasos cada vez más largos, como un mar, y los tonos

encontrar con alegría aquellas mismas melodiosas armonías que extrañamos con tanta amargura” (Wackenroder, 1814, p. 192). Los títulos de los ensayos en alemán son los siguientes: “Die Wunder der Tonkunst”, “Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik”; “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. Dado que no hay traducción castellana, todas las citas refieren a mi traducción del texto original alemán.

⁹ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), vivió en Göttingen. Autor de una biografía de Bach, se lo considera el primer musicólogo de la historia por haber editado la *Allgemeine Literatur der Musik* (Leipzig, 1792), con alrededor de 3.000 entradas sobre escritos de música desde la Antigüedad hasta su época.

arrancaron mi alma de su cuerpo. Mi corazón latía y yo sentía un anhelo de algo grande y sublime... Mientras la música atravesaba todo mi ser y corría por mis venas, alcé la vista y parecía que el templo hubiera cobrado vida, de tan embriagado que me encontraba” (Wackenroder, 1797: 151-152.)

Asimismo, en el cuento “Un maravilloso cuento oriental: el santo despojado”, se relata la historia de un hombre que había perdido la razón porque no podía dejar de oír la rueda del tiempo; el hombre sentía que él mismo tenía que girar la rueda del tiempo porque, si no lo hacía, el tiempo se iba a detener. Así, tenía que pasarse toda la vida haciendo girar la rueda. Imposibilitado de encontrar ni siquiera un segundo de calma, el pobre hombre se había apartado de la vida en sociedad, viviendo como un ermitaño en una gruta ubicada en un lugar completamente inaccesible. Allí se las pasaba moviendo sus brazos, con el ademán de girar la enorme rueda del tiempo. Pero, una noche pasan dos enamorados cerca de la gruta. En aquel momento suena una música etérea y dulce; en cuanto suena el primer tono, desaparece la rueda del tiempo. Mágicamente, con el solo poder de la música, el ermitaño es liberado de su terrible condición.

El poder terapéutico de la música es, en este caso, milagroso: el padecimiento del ermitaño era realmente extremo, porque se trataba de una persona que no podía descansar ni un segundo de la rueda del tiempo, y, al mismo tiempo, la curación se produjo de modo sobrenatural: la música que oye el ermitaño no la está tocando nadie; proviene de la canoa que los dos amantes habían abandonado en el agua. La idea de instrumentos que suenan sin que nadie los esté tocando aparece frecuentemente en la literatura del Romanticismo, por ejemplo, en E. T. A. Hoffmann. Cabe mencionar, también, que en esa época se usaban mucho los instrumentos musicales mecánicos, como arpas eólicas, que sonaban con el viento, o cajitas musicales con formas de animales o humanos, bailarinas o cantantes, los “autómatas” (tema que aparece también en los cuentos de Hoffmann).

En “Las maravillas de la música”, Wackenroder vuelve a afirmar el poder terapéutico de la música: “[cuando] sumerjo mi cabeza en la sagrada y refrescante fuente de los sonidos, la diosa sanadora me vuelve a insuflar la inocencia de la niñez perdida...” (Wackenroder, 1914: 202). Wackenroder se pregunta entonces cómo es que la música puede tener tales efectos sobre el alma. Como se trata de efectos casi sobrenaturales, la causa de esos efectos no puede ser algo que se pueda racionalizar, sino que debe ser algo maravilloso, mágico: “¿De qué mágico preparado surge el perfume de esta maravillosa manifestación espiritual?” (Wackenroder, 1814: 204). En varios lugares, se sugiere que no

hay respuesta a esta pregunta: “...Y, ¿cómo es esto posible? ¿Tienen respuesta nuestras preguntas? ¡Ah... no! En lugar de respuestas y explicaciones se nos mostrarán bellas formas de nubes, cuya vista nos calma, aunque no sepamos cómo...” (Wackenroder, 1814: 205).

A continuación, trataré de rastrear las respuestas de Wackenroder a esta pregunta en los tres ensayos, sobre todo en “Las maravillas de la música” y “La esencia íntima de la música...”, prestando especial atención al papel que podría desempeñar la imaginación en dicho proceso.

Afectos versus sentimientos: la imaginación

La primera respuesta de Wackenroder se basa en el desarrollo evolutivo de las personas: en la primera etapa de su desarrollo, el ser humano se encuentra en la edad de la inocencia. Allí dominan el corazón y los sentimientos. En este período el hombre empieza a sentir: va aprendiendo a estar alegre, triste, a mirar y apreciar lo bello. Cuando el hombre logra expresar esos sentimientos, experimenta placer, se siente feliz. Sin embargo, en esta primera etapa los sentimientos todavía se mezclan unos con otros en un estado de confusión.¹⁰ La segunda etapa está marcada por el dominio de la razón. Esta etapa, lamentablemente, está signada por las necesidades de la vida cotidiana, lo que trae consigo conflictos y guerras. Cuando el ser humano entra en la edad de la razón, puede dominar los sentimientos, pero, al mismo tiempo, se aleja de ellos, distanciándose de aquella felicidad que había experimentado en la primera etapa. Por eso, el hombre siempre ansía volver a revivir esa experiencia originaria. Las artes son las encargadas de conservar y revivir aquellos sentimientos que experimentamos en el primer estadio. Y, entre las artes, la música es la que puede hacerlo del modo más perfecto, porque es el arte más cercano a aquella edad de la inocencia, el menos racional, el menos parecido a los asuntos de la vida cotidiana:

Para la conservación de aquellos sentimientos se han creado algunos bellos inventos. Así fue como surgieron las artes. Pero considero que la música es el más maravilloso de estos inventos, porque nos muestra los sentimientos humanos de modo sobrehumano, porque nos muestra las vivencias de

¹⁰ Wackenroder utiliza aquí tanto los términos “*Empfindung*” como “*Gefühl*” y “asuntos del corazón”: “Así como nosotros tenemos que aprender a utilizar los juguetes en la infancia, tampoco sabemos manejar bien los asuntos del corazón (*Dingen des Herzen*) y confundimos y mezclamos todo en esta escuela de las sensaciones (*Empfindungen*)” (Wackenroder, 1797: 205).

nuestra alma de modo incorpóreo, vestidas con las doradas nubes de bellas armonías... porque nos habla una lengua que no conocemos en nuestra vida cotidiana... y que sólo se puede considerar como el lenguaje de los ángeles” (Wackenroder, 1797: 206).

Esta visión de Wackenroder se completa más adelante con la afirmación de que existe una analogía entre el sentimiento que produce determinado género musical y dicho género. A su vez, cada género particular de música solo puede ser captado por el mismo tipo de sentimiento que lo produjo. En otras palabras, el sentimiento con el que percibimos una determinada obra musical tiene que ser el mismo que el sentimiento que la produjo. Mientras que una melodía alegre y vivaz es apropiada para un espíritu animado como el de los niños, las melodías lentas y solemnes serán más apropiadas para algunos pocos espíritus solemnes.¹¹

Si bien prácticamente no hay mención de la palabra “imaginación” aquí, podemos suponer que es aquella capacidad que nos permite retrotraernos al mismo sentimiento que creó la obra. El único pasaje donde aparece este término es el siguiente: “¿Pero quién puede contar y nombrar los bellos tonos que, como sombras cambiantes, persiguen las bellas fantasías en nuestra *imaginación* (*Einbildung*)?” (Wackenroder, 1797: 234). Creo que esta frase nos permite suponer que es la imaginación (“en nuestra imaginación”) la que nos puede ayudar a encontrar la música (“quién puede contar y nombrar los bellos sonidos”) que se correlaciona con el respectivo sentimiento (“que persiguen las bellas fantasías”), ayudándonos a colocarnos en el estado de ánimo apto para sentir el correspondiente género musical. Digamos que si escucho una música triste y soy una persona alegre, el aporte de la imaginación sería ayudarme a revivir aquel sentimiento de tristeza que experimenté en alguna otra ocasión y que es un sentimiento acorde al que produjo dicha música. Ya que el ser humano en su niñez ha conocido los diferentes sentimientos, la tarea de la imaginación sería ahora traer al presente esos sentimientos a fin de poder recuperar aquellas sensaciones originarias.

Tal parecería ser el ideal planteado por Wackenroder: una persona con la flexibilidad suficiente como para poder apreciar con igual fruición los diferentes géneros artísticos. Y, si la imaginación fuera aquella capacidad nuestra de darnos esa flexibilidad, tendría una función muy importante dentro de este enfoque, ya que sería la que nos abriría a los distintos sentimientos que nos permiten gozar de las diferentes músicas. Lamentablemente, no encontramos más datos

¹¹ Cfr. “De los diferentes géneros...”, pp. 214-216.

en estos ensayos que nos ayuden a entender si esta interpretación podría ser la correcta. Podría ser forzada si pensamos en la insistencia de Wackenroder en la importancia de que la persona se entregue por completo —y no solo con un sentimiento en particular— a la música, tema que subraya en “De los diferentes géneros artísticos y en especial de la música religiosa”. Allí insiste en la importancia de que no se priorice ningún género musical sobre otro: “¡Nadie nace con la mitad del alma...!” (Wackenroder, 1797: 210). Podemos privilegiar determinado género en determinado momento, pero nadie debería dedicarse a un solo género y dejar los otros afuera: aquellos que aman la música gozarán tanto de un baile popular en una posada como de una cantata en una iglesia o de un concierto de música instrumental. Pero el poder maravilloso y terapéutico sobre el alma humana parece realizarse de modo cabal en la entrega total al sentimiento, cuando el hombre se despoja absolutamente de la razón:

Incluso la sagrada musa no habla de los asuntos celestiales siempre de un mismo modo, sino que encuentra mucho más placer en alabar a Dios de diferentes modos... Pienso que, una vez que el hombre lo haya comprendido cabalmente, es un bálsamo para el corazón humano (Wackenroder, 1797: 214).

Lo que en verdad importa en la música es sentir con todo el corazón, en un acto de entrega y embelesamiento, desprovisto completamente de todo intento de comprensión o formulación racional.

Conclusión

Wackenroder defiende, en contra del sistema racionalista de los afectos de la retórica alemana, la fuerza de los sentimientos. Si bien conserva la idea de la retórica de que la música ejerce un poder sobre el ser humano, a diferencia de la retórica, este poder adquiere una dimensión sobrenatural, inexplicable racionalmente.

A su vez, el poder de la música no se ejerce sobre los afectos, sino sobre los sentimientos, que son lo más originario del ser humano, propios de su edad de la inocencia. El arte, en especial la música, será el encargado de retrotraernos a aquella hermosa etapa en la que las contingencias y necesidades de la vida cotidiana todavía no han contaminado la existencia humana. Cuando la música logra ubicar al hombre en un estado de entrega al sentimiento similar al que produjo la música que está escuchando, la experiencia del goce estético

puede ser terapéutica, curativa, sobre el alma. Cuanto más originario y amplio sea el sentimiento, tanto mayor será el poder terapéutico de la música. Tal vez la imaginación podría desempeñar un papel importante en ese proceso, por ser la facultad que permitiría al hombre retrotraerse a los sentimientos en su estado más puro y originario.

El arte solo puede ser captado con el corazón, y no es susceptible de ser explicado racionalmente. Consistente con esta idea, el lenguaje de Wackenroder abunda en hermosas expresiones poéticas y metafóricas. He intentado, dentro de la medida de lo posible, exponer de modo racional estas ideas de Wackenroder, lo cual va muy en contra de lo que todo el tiempo Wackenroder afirma. Espero no haberlo traicionado en este intento.

Bibliografía

- Bartel, Dietrich (1997), *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Behler, Ernst (1996), “Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo”, en *Anuario Filosófico*, Universidad de Navarra, Pamplona, vol. XXIX, nº 1, pp. 21-39.
- Bonds, Mark Evan (1997), “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nº 2/3, pp. 387-420.
- Dahlhaus, Carl (1978), “Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 9, nº 2, pp. 279-294.
- Fubini, Enrico (1990), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid.
- Lennenberg, Hans (1958), “Johann Matheson on Affect and Rhetoric in Music”, en *Journal of Music Theory*, vol. 2, nº 1, pp. 47-84.
- Schlager, Karlheinz (1972), “Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 29, nº 2, pp. 115-123.
- Schlegel, Friedrich (1985), *KFSA XXIV, Die Periode des Athenaeums (25. Juli 1797 – Ende August 1799)*, Schöningh, Paderborn.

- Siegel, L. (1972), “Wackenroder’s Musical Essays in Phantasien über die Kunst”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, nº 3, pp. 351-358.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1797), *Herzenergießungen eines kunstliebendes Klosterbruders*, Unger, Berlín [en línea], dirección URL: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/wackenroder_herzensergiessungen_1797
- (1814), *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruders*. Ed. por L. Tieck, Realschulbuchhandlung, Berlín [en línea], dirección URL: <http://www.google.de/books?id=UMUCAAAAYAAJ>

Hölderlin y el problema de la mediación: de la filosofía a la imaginación poética

Martín Baigorria
(UBA/CONICET)

Abordar el tema de la mediación supone interrogarse por un aspecto clave de las discusiones estéticas y filosóficas del romanticismo y el idealismo alemán. A través de ella aparece tematizado el estatuto problemático de la autonomía individual entendida como atributo universal del género humano. En la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), Kant había sostenido que el principio fundamental de la moralidad, el imperativo categórico (“actúa acorde con la máxima que tu voluntad pueda concebir como una ley universal”) afirmaba la idea de una voluntad capaz de determinarse a sí misma a partir de una ley racional válida para todas las personas (Kant, 2003: 57). Si, por el contrario, la voluntad no se rigiera por una ley susceptible de ser adoptada por cualquier individuo, no sería una determinación a priori de la razón, al estar determinada por fines externos. La autonomía del ser moral debe reflejar, por lo tanto, la aspiración a una ley racional según la cual las máximas individuales son el producto de una moralidad universal. Pero, ¿cómo las máximas *pueden traducir* la ley universal a la que ellas mismas aspiran, si no es a partir de la experiencia individual? ¿Cómo formular la ley universal capaz de subsumir en su interior la autonomía constitutiva de todo ser individual? Debe ser postulada entonces una unidad de la naturaleza, a fin de pensar la posibilidad de un horizonte dentro del cual pueda actuar el ser moral. Sin embargo, en términos de la teoría del conocimiento kantiana, el entendimiento no permite establecer dicha unidad, en la medida en que sus leyes son generales, y no tienen validez para cada caso individual. La necesidad de la mediación surge entonces como una respuesta al conflicto latente entre libertad y universalidad inscripto en el proyecto crítico kantiano. Intentando responder a este problema, Kant afirmaba

en la *Crítica del Juicio* (1790) la posibilidad de una *mediación* (*Verbindungsmittel*) entre libertad y naturaleza a través de la reflexión estética, lo que suponía la posibilidad de reconocer en la belleza un *analogon* de la autonomía moral (Kant, 1961: 19-20). Para Kant, este acuerdo entre naturaleza y libertad debía ser supuesto como un principio heurístico-regulativo, como si se tratara de una “afortunada casualidad” (*begünstigender Zufäll*), indemostrable desde el punto de vista teórico (Kant, 1961: 27).

Inspirado por la lectura del ensayo de Schiller *Sobre la Gracia y la Dignidad* (1793), Hölderlin anuncia en una carta de 1794 un “ensayo sobre las ideas estéticas” basado en un comentario del *Fedro* de Platón (Hölderlin, 1990: 211). Dicho proyecto se proponía continuar el análisis sobre lo bello y lo sublime yendo esta vez “más allá del límite” trazado por Kant, y frente al cual Schiller había debido retroceder, al confinar su concepto de belleza a una manifestación de “la libertad en la apariencia”. Siguiendo a Kant, el dramaturgo se preguntaba en dicho escrito de qué modo puede representarse el *factum* universal de la libertad a partir de la legalidad inmanente del arte. Descubre así en la experiencia estética la capacidad de mediar entre la razón y la sensibilidad, al consistir dicha experiencia en una elevación de la intuición hacia el dominio de las ideas; donde se encuentra el “reino de la libertad” (Schiller, 1985: 18). Los sentidos deben ser por ello ennoblecidos a través del gusto estético y la función de la belleza es iluminar el camino hacia aquellos ideales que no son accesibles en el terreno de la experiencia. Por lo que, al no ir más allá de un postulado con carácter regulativo, el concepto schilleriano de mediación aparece formulado en los términos de una armonía preestablecida, permaneciendo dentro de las coordenadas del teleologismo kantiano. Dando un paso más respecto de esta perspectiva, Hölderlin propondrá, por su parte, una estética en la que lo bello y lo sublime pasen a formar parte de una misma unidad sensible e inmediata.

Schiller, no obstante, debe aún también explicar por qué el placer proporcionado por lo bello tendría un carácter formativo desde el punto de vista moral. O en otras palabras por qué la belleza no supone una mera sumisión a los instintos. Su argumentación recurre al concepto del “amor” para demostrar de qué manera la belleza actúa sobre el sentimiento moral. Según Schiller, el amor es el placer que tiene la razón cuando percibe la apariencia de las ideas en el mundo sensible. Ese sentimiento no consiste en el deseo físico, sino en la atracción espiritual hacia la apariencia de una idea en el mundo exterior, la que se manifiesta a través de lo bello. Pero este intento de mediación chocaba de frente

con el planteo crítico kantiano según el cual los fenómenos de la sensibilidad no podían ser causa de la síntesis racional. El programa de la mediación estética queda así atrapado en el interior de su propio círculo al proponerse reconocer en la inmediatez del arte un valor moral a priori, pero a la vez solo deducible en función de un punto de vista interesado –heterónimo–, y no a partir de la legalidad formal de la obra. Lejos de ser ajeno a este problema, Schiller es consciente en buena medida de estas dificultades al punto tal de incluirlas en su ambigua caracterización del concepto. Según su análisis, el amor es el sentimiento más generoso y el más egoísta; aquel que ofrece darlo todo, sin dejar de verse a sí mismo en todo lo que da. Schiller reconoce así que el amor puede ser una causa de decepción, al hacernos pensar que actuamos de manera altruista, de manera acorde a nuestros principios morales, cuando en última instancia allí se ocultan nuestros cálculos egoístas (o en términos kantianos, “patológicos”). En su advertencia queda explicitado hasta qué punto, en el salto sin red del “yo” romántico, se halla oculta su caída en el solipsismo narcisista, la instancia en la que el objeto de conocimiento, o sus representaciones, terminan reflejando simplemente la actividad interesada del sujeto.

El origen intelectual del concepto de “Amor” proviene de las discusiones en torno a la “filosofía de la unificación” (*Vereinigungsphilosophie*), en cuyo seno tuvo lugar la recepción del platonismo en la segunda mitad del siglo XVIII. El comentario del exégeta renacentista Marsilio Ficino dedicado a *El Banquete* ofrecía una interpretación de los rasgos principales de la doctrina platónica del amor que será objeto de un fuerte interés filosófico. Por otro lado, la doctrina de la libertad kantiana, y en particular, sus repercusiones al nivel de la fe religiosa, era un tema que preocupaba a los profesores del seminario de Teología en el que estudiaban Hölderlin, Hegel, y Schelling. La filosofía crítica influye en los estudios filosóficos de la época, que interpretan la doctrina platónica de las ideas en función de la distinción entre mundo fenoménico y nouménico. Con su exigencia absoluta de verdad, las ideas elevan al individuo por encima del mundo de los sentidos contra las resistencias del mundo empírico. La idea fundamental a partir de la cual se da este ascenso del individuo es la idea de la libertad entendida como perspectiva ideal a la que se haya unida la vida de todos los hombres. Sin dejar de reformular la perspectiva kantiana, Schelling emprende una lectura del *Filebo* y el *Timeo* en este estilo, mientras Hegel emprende algunos intentos de traducción de los textos platónicos, que acontecen durante el estudio junto a Hölderlin de Kant y Jacobi, en cuyos textos abundan también citas del filósofo griego (Henrich, 1992).

“Kant y los griegos” le escribe Hölderlin a Hegel el 10 de julio de 1794 “son prácticamente mis únicas lecturas. Busco familiarizarme con la parte estética de la *Crítica*” (Hölderlin, 1990: 199). A partir de estas lecturas, Hölderlin intentaba encontrar, tardíamente, un fundamento filosófico sistemático para los himnos revolucionarios compuestos durante sus estudios en Tübingen, cuya publicación inaugura su contacto personal con Schiller, y por consiguiente, su entrada en el mundo literario. Se trata de himnos inspirados en los ideales de la Revolución Francesa. El Amor, la Amistad, la Libertad, se presentan en estas composiciones como deidades metafísicas portadoras de un nuevo culto secular, destinadas a anunciar un nuevo modelo de sociabilidad utópico y antiaristocrático.

El epígrafe al *Himno a la Belleza* (1793), escrito por Hölderlin durante aquellos años, nos muestra de manera sucinta los rasgos peculiares de la recepción de los ideales kantianos por parte de los estudiantes de Tübingen: “La naturaleza nos habla en sus bellas formas metafóricamente, y el don para interpretar su escritura cifrada se nos concede en el sentimiento moral” (Hölderlin, 2001: 93). Se trata de una cita deformada de la *Crítica del Juicio*, tomada en realidad del *Allwill* de Jacobi. La cita deja en claro hasta qué punto la preocupación de la época estaba atravesada por la necesidad imperiosa de traducir en términos de una retórica y un imaginario concretos las pretensiones de universalidad del sentimiento moral anunciado por la filosofía kantiana. El *dictum* propone así una traducción inmediata de la experiencia de la libertad en los términos de la intuición espontánea que el individuo tiene de la naturaleza. En la interpretación neoplatónica que Hölderlin hace de Kant, el poeta concibe la belleza como un proceso de unificación libre y universal, e interpreta la libertad moral como el fundamento de esta unión colectiva. La misión de la vocación poética es, por lo tanto, llevar a cabo esta unificación de las diversas tendencias de la vida, tal como ella se dan en la naturaleza y en las actividades humanas. Hölderlin concibe entonces el origen de la belleza y la libertad como un hecho único e indisoluble en cuyo seno se funda la autonomía de la existencia moral.

Pero esta “apuesta maximalista” no solo acontece en el terreno de la discusión filosófica, sino también en los lineamientos estéticos a los que Hölderlin adhiere a la hora de concebir los primeros pasos de su proyecto poético. Ya en la elección del modelo hímnico klopstockiano, conformada a partir de un modelo retórico en el que se celebra la ascensión del “yo” poético hasta las alturas de un ideal alegórico divinizado, puede reconocerse entonces, en términos estrictamente literarios, la necesidad de ir más allá del límite kantiano, reconciliando en su seno la necesidad de afirmación propia del sentimiento individual con la lega-

lidad universal de la idea. La retórica hímnica contribuye a darle un carácter epifánico-religioso al movimiento de ascensión poética, mientras que el efecto de entusiasmo y certeza inmediata se ve acentuado a través de la sonoridad de la selección lexical. En resumen: toda la retórica triunfal de los himnos se orienta a celebrar el horizonte de reconciliación inmediata dentro del cual aparecen cifradas las expectativas utópicas del poeta.

Antes de su giro filosófico, al comienzo de sus estudios en el *Stift* de Tübingen, Hölderlin había escrito dos trabajos de promoción: una *Historia de las Bellas Artes* (1790), inspirada en la *Historia del Arte en la Antigüedad* (1763) de Winckelmann, y un *Paralelo entre los proverbios de Salomón y los Trabajos y los Días de Hesíodo* (1790). El escrito sobre Salomón y Hesíodo se inscribe en las coordenadas historicistas de la exégesis ilustrada. Hölderlin aborda ambos textos desde la perspectiva de su “calidad estética” (*ästhetische Beschaffenheit*), la forma de la poesía, así como también a partir de su valor filosófico; subrayando a su vez con énfasis el contraste con los “modernos sistemas morales”. Así, mientras la “filosofía práctica” se funda en “principios generales” e “ideas” ordenadas de acuerdo a las leyes de la lógica, conectadas a un todo preestablecido, la filosofía de los antiguos era un saber “no cultivado” de carácter sensible, popular, y falto de método. Y si bien su verdad doctrinal se halla ya superada, Hölderlin rescata aún el valor estético de dichos textos. Ya que es precisamente a causa de su simplicidad y plasticidad que estas doctrinas conservaban el favor y el interés del pueblo. Su valor consistía sobre todo en la economía de sus técnicas de representación, el recurso a la personificación, el paralelismo, y la interpelación individualizada. Entre todos estos recursos, es la personificación el procedimiento significativo que para Hölderlin posee efectos en aquello que él denomina “nuestras facultades sensibles y receptivas”, ya que, en lugar de “abstracciones morales”, en los pueblos “no cultivados” (*unkultivirten*) se encuentran “representaciones totales” (*Total-Vorstellungen*). Este es el grado de plasticidad que, según Hölderlin, debe ser alcanzado por los poetas modernos:

Él debe tomar aquellos conceptos que según su naturaleza tienden a la desmembración o a la disolución, y representarlos como conceptos claros o representaciones totales, es decir, debe plasmarlos de manera sensible. Y esta es la tarea de la personificación de conceptos abstractos (Hölderlin, 2004, 1: 209)

Esta concepción proviene del escrito de Herder “Sobre el espíritu de la poesía hebrea”, explícitamente mencionado en el curso de su disertación. Aparece así enunciado en este trabajo de promoción el programa estético en función

del cual son concebidos los himnos dedicados a “los ideales de la humanidad” (según la denominación de Dilthey). Cabe resaltar así tres aspectos formales claves para la constitución de la figura del *poeta vates*: la personificación, la interpelación, y el carácter sonoro de las imágenes poéticas. La elección de estos procedimientos responde, a nuestro juicio, al modo maximalista en que el poeta aborda el desafío de plasmar a través de la imaginación literaria la aspiración de universalidad característica del sentimiento moral.

Por lo que, a pesar de su entusiasmo utópico, o tal vez a causa de ello, es justamente en el uso de la “personalización de estos conceptos abstractos” donde aparece plasmada también un tipo de interpelación característica del discurso poético hölderliniano. Esta concepción maximalista hace que, en sus himnos, el ideal no puede presentarse *in abstracto*, sino que debe ser personificado, tendiendo así a adquirir la forma de figuras concretas (o incluso, de personas dramáticas). El *Himno a la Diosa de la Harmonía* (1790) es ilustrativo en este punto. Allí, el ideal no solo es invocado directamente a través de la segunda persona, sino que obtiene una voz propia. Encarnado por una diosa, el ideal devuelve de modo especular la interpelación celebratoria del “yo” poético: “Agradéceme el amor encantador, / la alegría del gozo que fortalece; / tus lágrimas, tus bellos impulsos, / los engendró, hijo, el beso creador” (Hölderlin, 2001: 71). A través de la palabra de la diosa, el *poeta vates* asiste a la revelación del fondo metafísico universal que da origen al entusiasmo de la celebración himnica: “Para encontrar con mayor esplendor mi imagen en ti, / te inspiré fuerzas y arrojé / para comprender las leyes de mi reino, / para ser creador de mis criaturas” (Hölderlin, 2001: 71) En esta génesis mítico-especular puede reconocerse a su vez una dimensión reflexiva singular de la poética hölderliniana: ya que aunque más no sea en los términos apriorísticos de la doctrina metafísica celebrada por el poema, el ideal posee una voz que le permite dar cuenta de la génesis del “yo” poético. No hay aquí entonces, a pesar de lo sugerido por la exaltación himnica, una mera absolutización idealizante del “yo” romántico, sino que, por el contrario, el momento especular aparece ya en estos primeros textos como una instancia dialógica y reflexiva. Esta dimensión, clave para comprender la función del ideal mítico en su poética, adquirirá formas cada vez más acentuadas y nítidas en el desarrollo posterior de su obra. Uno de los discursos de Diotima a Hiperión es un buen ejemplo al respecto:

No querías a hombres, créeme; lo que querías era un mundo. ¡La pérdida de todos los siglos de oro tal como llegaron a ti, condensados en un solo momento feliz, el espíritu de todos los espíritus de un tiempo mejor, la

fuerza de todas las fuerzas de los héroes, todo eso te lo debía compensar un solo ser humano...! (Hölderlin, 1998: 107).

Poniendo en evidencia las fantasías maximalistas de Hiperión, Diotima explicita además la tensión entre el ideal y el *dramatis personae*, a través del cual el primero debe ser encarnado. De este modo, el recurso a la personificación, proveniente de la estética herderiana, inscribe una brecha en la especularidad narcisista del “yo” romántico, dentro del que este se veía en riesgo de caer, amenazado por el lastre subjetivista de sus representaciones. No sería extraño, en este sentido, que la famosa “realidad del mito” atribuida a la poética hölderliniana, tenga su origen en este uso inicial de la personificación. En dicho procedimiento puede encontrarse además un principio dialógico que resultará crucial para su mitología conjetural y su concepción de lo trágico. Estas preocupaciones no harán más que reformular la problemática de la mediación idealista. Es decir, aquel terreno donde la imaginación romántica deberá encontrar símbolos y representaciones culturales concretas para los ideales de la época revolucionaria.

Bibliografía

- Henrich, Dieter (1992), *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Hölderlin, Friedrich (1990), *Correspondencia Completa*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- (1998), *Hiperión. La muerte de Empédocles*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Caracas.
- (2001), *Los Himnos de Tubinga*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- Kant, Immanuel (1993), *Crítica del Juicio*, Losada, Buenos Aires.
- (2003), *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- (2004), *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher folge. Bremer Ausgabe. Bd. 1: 1770-1788. Erste Gedichte. Homer*. Editado por D. E. Sattler, Luchterhand Literaturverlag, Múnich.
- Schiller, Friedrich (1985), *Sobre la gracia y la dignidad: sobre poesía ingenua y poesía sentimental; y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Icaria, Barcelona.

III

La imaginación en la literatura romántica

Revoluciones imaginarias

Mito y función de la imaginación en *The Marriage of Heaven and Hell* y *The French Revolution* de William Blake

Laura Gavilán y Jerónimo Ledesma
(UBA)

El propósito de estas páginas es considerar la construcción del mito romántico de la imaginación en dos textos de William Blake que participaron de la recepción inicial de la Revolución Francesa en Inglaterra. Uno de ellos, *The Marriage of Heaven and Hell* (de aquí en más, MHH), es un texto iluminado, muy conocido, que integra el canon de sus obras; el otro, *The French Revolution, A Poem in Seven Books* (de aquí en más, FR),¹ es un poema inconcluso del cual solo nos quedan las pruebas de imprenta del primer libro. Una lectura conjunta de estos dos textos, tan distintos y a la vez tan íntimamente ligados entre sí, nos permite aproximarnos a las variedades de la representación romántica de la imaginación en sus dimensiones históricas y político-ideológicas. Por una parte, investigar el enlace entre imaginación y revolución en estos textos del siglo XVIII nos coloca ante la escena de gestación de lo que luego será, ya desprovisto de su contexto teológico-político, un lugar común de nuestra época, a saber: la concepción del arte, en especial de la poesía, como escenario e instrumento del nuevo comienzo de la conciencia humana. Por la otra parte, nos permite advertir peculiaridades, potencialidades y limitaciones de una política de la imaginación (o política romántica) concebida como política *strictu sensu*.

¹ Blake, William (1988), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Editado por David Erdman, Anchor Books-Boubleday, Nueva York. Todas las citas de las obras de Blake corresponden a esta edición; se refieren entre paréntesis los números de página. En el caso de *The French Revolution, A poem in seven books*, se citan los números de los versos. La traducción es nuestra. En nota a pie se consigna el texto original.

Imaginación: norma y mito

*... pisotea la ley de piedra hasta convertirla
en polvo, liberando los caballos eternos de
las mazmorras de la noche, gritando "¡Ya
no existe el imperio! ¡Y ahora el león y el
lobo cesarán!"*

Blake, "Canción de la Libertad"

Si bien los vínculos entre Ilustración y Romanticismo han dado pie a problemáticas complejas y modos de abordaje diversos, incluso contradictorios, todos los intentos de explicarlos suponen el proceso de secularización en Occidente como circunstancia histórica a partir de la cual las prácticas y los discursos, los del arte y la política en este caso, asumen formas y funciones nuevas que dan cuenta de la urgencia por dotar de sentido a dicho proceso y legitimar a sus actores históricos. La confianza ilustrada en la fuerza crítica de la razón, punta de lanza en el siglo XVIII de la crítica de la religión y el mito,² aparece contrapuesta en este marco a la crítica de la razón ilustrada y los proyectos románticos de nueva mitología que se esbozan hacia fines del mismo siglo. Esta contraposición es, por supuesto, un anacronismo romántico, ya que la Ilustración aparece definida como aquello que el Romanticismo juzga dañino o faltante y que él mismo viene a reponer con su colmadora presencia: frente al diagnóstico de una disgregación y desacralización ilustradas de la unidad del mundo, el Romanticismo se anuncia y representa a sí mismo como la vía de restitución de la totalidad perdida y reencantamiento de la existencia. El diagnóstico novalisiano de que "El paraíso está, por decirlo así, disperso en la tierra. Por eso es tan difícil de reconocer", y su propuesta subsecuente de "reunir sus rasgos dispersos, rellenar su esqueleto; [...] regenerar el paraíso" (Novalis, 2004: 19), sintetizan magníficamente la operación romántica ante el predecesor ilustrado.

En el avance del Romanticismo frente a la Ilustración, en el contexto de la secularización, la revalorización de la mitopoiética –la capacidad productora de mitos– desempeña un papel primordial. Podría decirse que el éxito de la empresa romántica a favor de la restitución del paraíso en la tierra depende de la posibilidad de que el mito, en alguna nueva forma, vuelva a operar como

² Cassirer, Ernst (1972), *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; Adorno y Horkheimer (2006), *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid; Jauss, Hans R. (2004), *Las transformaciones de lo moderno*, Machado libros, Madrid.

fundamento legitimador de la existencia. Como propuso Manfred Frank, el rol del mito, en un sentido general, “se encuentra en el ámbito normativo y tiene que ver con la legitimación de estructuras vitales e instituciones sociales” (Frank, 1994: 86). Para Frank, “legitimar algo significa referirlo o poderlo referir a un valor que resulte indiscutible desde el punto de vista intersubjetivo”, es decir, que sea tenido “por sagrado” (Frank, 1994: 86) y que opere como norma. Basta pensar en cualquiera de los textos alemanes más conocidos con respecto a la nueva mitología, “El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán” o el “Discurso sobre la mitología” de la *Conversación sobre la poesía*, para comprender de qué modo el idealismo romántico aspiraba a reponer la norma mediante la forja mitológica. Estos y otros programas románticos ven la Ilustración como el síntoma de una época desmitologizada y, por esa razón, sin centro ni unidad, y apuestan por la configuración de una nueva mitología mediante la reconducción de la razón al mito a través de la acción estética.

La categoría de “imaginación” en la ideología romántica es llamada a cumplir, precisamente, una función mítica normativa, de fundamento sagrado. Se integra en el sistema de oposiciones jerarquizadas que el Romanticismo diseña para distinguirse (de la Ilustración) en tanto fuerza moderna: Imaginación/Fantasía, Imaginación/Razón, Moderno/Clásico, Orgánico/Mecánico, Totalización/Análisis. La imaginación es invocada como el principio unificador, superador y reconciliatorio que preside este sistema de categorías que se presumen estables. Con mucha frecuencia, además, la categoría de imaginación, esencializada y alegorizada, se transforma en objeto de mitificación. Para continuar con el ejemplo de Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, que reconstruye el camino de formación del trovador medieval, mitifica la propia conciencia poética y el poder unificador del individuo impulsado por la fuerza unitiva de la imaginación. El tema mismo de la novela es la imaginación que asciende hasta su unidad más plena.

Pero, a la vez, la imaginación, como el genio poético y toda forma que reconduce la autoridad al absolutismo del sujeto productivo, es un fundamento que tiene la paradójica virtud de desfundamentar, ya que enunciada como principio productor de representaciones, se emancipa de toda representación fija, exterior a su poder, y exige que todas las imágenes le sean dadas en sacrificio. De aquí que el principio que se invoca para salvar al mundo de su disgregación moderna opere en contra de la posibilidad de abandonar el ámbito de lo histórico. La categoría llamada a redimir la mente humana de sus divisiones y caídas históricas se revela herida por la mutabilidad en su propia esencia.

A menudo, la crítica ha entendido la categoría de imaginación, en función de su primer aspecto, como aquello a partir de lo cual, y en lo cual, se resuelven, para la conciencia romántica, las contradicciones de la experiencia moderna. Así ocurre, por ejemplo, con la monumental obra de Abrams, *Natural Supernaturalism*,³ que reconstruye la estructura histórica del Romanticismo como una versión secularizada de la historia de salvación cristiana. El relato teológico secularizado que Abrams llama “romanticismo” recorrería las mismas etapas que su modelo —origen, caída, redención—, solo que su culminación no se hallaría en un apocalipsis del fin de los tiempos, sino en un apocalipsis estético-perceptivo, cuya fuerza redentora sería, precisamente, la imaginación. De este modo, la imaginación es colocada como fundamento y fin de una conciencia que encuentra reposo en la identidad consigo misma. Para Abrams ese no es solo el caso de William Wordsworth, el autor-paradigma de su obra, sino el de todos los poetas y filósofos románticos, en Inglaterra y Alemania, Blake incluido. Pero a diferencia de lo que opina Abrams, antes que inscribir el Romanticismo dentro de un sistema filosófico como el Idealismo, en especial en el caso de Inglaterra, conviene acentuar sus conexiones con la tradición político-teológica del protestantismo más radical: el de las sectas religiosas entusiastas, de tendencia antinomista, que representaron desde el siglo XVII una amenaza concreta al compromiso inglés entre las clases dominantes y un principio de disolución de las instituciones de gobierno.⁴ Este encuadre permite comprender mejor la paradójica naturaleza de la imaginación romántica, al remitirla al concepto de luz interior y autonomía de conciencia. Es verdad que Abrams reconoció la pregnancia de esta tradición en el Romanticismo (busca allí fuentes de las imágenes y el lenguaje románticos), pero sus explicaciones sobre la estructura espiritual del movimiento y la función de la categoría de imaginación no logran separarse de una perspectiva filosófica idealista. No es casual que para explicar el Romanticismo ponga en pie de igualdad los poetas del romanticismo inglés con filósofos idealistas alemanes, tales como Schelling y Hegel.

Los textos de Blake que consideraremos a continuación, por su posicionamiento en un momento histórico de quiebre y por el lugar peculiar que ocupan en su producción poética, presentan la imaginación productiva como un principio de liberación cuya condición básica es la inestabilidad. Es decir, el único modo en que la imaginación puede convertirse en un programa emancipador

³ Véase Abrams, M. H. (1992), *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid.

⁴ Bloom, Harlod (2003), “El ascenso de Prometeo”, en *La compañía visionaria: Blake*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

es aquel capaz de establecer una relación entre razón e imaginación, en la que la razón ceda el mando a la libertad imaginativa y el goce de los sentidos. La misión estriba en reparar el daño histórico que ha causado la domesticación de los productos del genio poético, devolviéndole a la imaginación su fuerza expansiva, su energía original, cuya traducción histórica es, indudablemente, la rebelión política. Un intento de legitimación (de reconducción del discurso a lo sagrado) que debe apoyarse en un trabajo paradójico constante de desmitificación-mitificación tendiente a la inestabilidad. Este rasgo que se expresa con claridad en estos textos tempranos de Blake no se percibe de igual modo en su producción poética posterior—en la cual el proyecto mitopoiético pasa a primer plano y en cierto modo estabiliza el sistema—, ni tampoco en los románticos contemporáneos ligados a la retórica nacionalista inglesa o a las floraciones de la filosofía poskantiana. Si Wordsworth representa el primer caso, Coleridge sin duda habla por el segundo: su *Religious Musings*⁵ es un ejemplo claro de la sustracción tranquilizadora de la imaginación para todo programa político. El poema, en principio, apela a inscribir “todas las aspiraciones poéticas” del joven Coleridge en el contexto de las expectativas revolucionarias. Pero las visiones emancipadoras concluyen “felizmente”, de modo conciliador, en esta confesión: “¡Quizás yo haciendo mi inmortal viaje / Me una en algún momento a tu coro místico con felicidad! Luego / *Disciplinaré mi joven y novato pensamiento / En oficios de canción conmovida*” (409-412) (resaltado nuestro).⁶ El gesto creador del poeta asegura un modo de recomposición de la imaginación en el que su rol normativo ha sido nuevamente fijado y estabilizado. En el Blake de 1790 esta proposición era impensable.

“Si las puertas de la percepción se limpiaran”

MHH está constituido por 27 planchas iluminadas, que contienen un conjunto heterogéneo de textos, predominantemente polémicos, paródicos y satíricos. Un poema abre el conjunto, otro lo cierra y ambos aluden al clima revolucionario, el primero con la atmósfera de un presente en conflicto (“The Argument”), el segundo con el espectáculo apocalíptico de la liberación. El resto de los textos son prosas que discuten, redefinen, parodian y representan cuestiones filosófico-

⁵ Coleridge, S. T. (1912), *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. por Ernest Hartley Coleridge, 2 vols., Clarendon Press, Oxford.

⁶ “I haply journeying my immortal course / Shall sometime join your mystic choir! Till then / I discipline my young and novice thought / In ministries of heart-stirring song”.

teológicas: sacando uno que oficia de prólogo con el primer poema (plancha 3), y un texto polémico doctrinal que lleva el irónico título de “La voz del diablo” (plancha 4), las prosas de MHH, parodiando un modo de exposición habitual en Swedenborg, responden a un esquema que alterna discurso de ideas y ficción alegórica. El libro, en rigor, presenta una sucesión de cinco textos de corte filosófico-teológico, que se articulan con cinco relatos llamados “fantasías memorables”, en alusión a los “relatos memorables” de Swedenborg, y estas unidades textuales de filosofía teológica y ficción combinadas se encuentran articuladas con ilustraciones de apertura y de cierre. La primera de las fantasías memorables, a su vez, incluye una de las partes más famosas del libro, los llamados “Proverbios del infierno”, que compendian en aforismos lo que el libro llama “sabiduría infernal”, parodiando el libro *Proverbios* de la Biblia y los *Aforisms on Man* de Lavater. La extensión de esta sección (70 proverbios en total), en la primera fantasía de la serie, dificulta la captación de la rigurosa estructuración que mencionamos.

Esta descripción superficial muestra, por una parte, el estudiado anarquismo del libro, su heterogeneidad organizada, y por la otra, realza sus rasgos explícitamente dialógicos, tan centrales para entender el mito blakeano de la imaginación en este contexto. Según Joseph Viscomi, MHH se originó en un panfleto contra la Nueva Jerusalén, iglesia fundada en 1789, que adoptó como doctrina los escritos de Swedenborg,⁷ y de allí se habría ido expandiendo, en conjunción con el proyecto de escribir una “biblia infernal” y las simpatías revolucionarias de Blake, hasta adoptar su forma última.⁸ El panfleto correspondería a las planchas 21 a 24, que presentan a Swedenborg como imitador pretencioso,⁹ que desmienten que exista un Dios por fuera de la Divina Hu-

⁷ Puede consultarse una traducción del registro de Robert Hindmarsch del primer Congreso de la Nueva Jerusalén en Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (eds.) (2012), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos, textos críticos. Tomo I: Blake, Büchner*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 137-158.

⁸ Viscomi, Joseph (1995), “The Evolution of *The Marriage of Heaven and Hell*”, en *The Huntington Library Quarterly*, vol. 58, n° 3 y 4. También, Viscomi, Joseph (2012), “En las cuevas del Cielo y el Infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio del cielo y el infierno*”, en Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (eds.), *op. cit.*, supra, nota 7, pp. 229-268.

⁹ “Los escritos de Swedenborg son una recapitulación de todas las opiniones superficiales (43)” [Thus Swedenborgs writings are a recapitulation of all superficial opinions]. “Así es con Swedenborg: muestra la necedad de todas las Iglesias y expone a los hipócritas, imagina que todo es religioso y a sí mismo como el único en la tierra que alguna vez rompió una red (43)”. [It is so with Swedenborg; he shews the folly of churches & exposes hypocrites, till he imagines that all; are religious. & himself the single one on earth that ever broke a net].

manidad, y que postulan que Jesús fue un gran hombre no por haber acatado leyes, sino por haber seguido sus propios impulsos: “Jesús era todo virtud y actuaba por impulso: no por reglas”.¹⁰

El origen teológico-panfletario de MHH explica que adopte las representaciones teológicas para formular desde su interior una contrafilosofía libertaria. En realidad, más que de contrafilosofía cabría hablar de un contralenguaje y de una ética de la libertad basados en la acción estética: la filosofía y la teología aparecen despreciadas en el texto como “razonamiento sistemático” de ángeles, y a la modalidad filosófica de estos seres vanidosos le opone la exuberante producción poética del infierno y la libertad de una experiencia sensorial del infinito. El pasaje de un género llamado “relato memorable”, que de modo explícito Swedenborg definió como testimonio visionario de “cosas verdaderamente vistas y oídas”, a otro llamado “fantasía memorable”, en que las formas de la imaginación toman la iniciativa, ya está señalando la centralidad que MHH atribuye a la acción de la imaginación en cuanto poder creativo. Y si aceptamos, como es evidente, que MHH siempre afirma el valor de insubordinación del término que la ortodoxia subordina y desautoriza (esto es: el infierno, los diablos, la poesía), podemos aceptar que también invierte la valoración ilustrada por la que la literatura se subordina a la filosofía: en MHH, la verdadera sede de la “sabiduría” infernal son las fantasías memorables, no los textos argumentativos.

Por su carácter dialógico, las imágenes y los conceptos de MHH son tributarios de las imágenes y los conceptos que proporciona la tradición teológica a la que ataca. El libro elabora su contralenguaje por medio de la reescritura de términos preexistentes: cielo e infierno, ángeles y demonios, creación, caída, apocalipsis y redención, profecía, espíritu, todos estos términos y otros son redefinidos en MHH para forjar una serie al mismo tiempo crítica y mítica. A diferencia de lo que ocurre en la sátira ilustrada, en Pope o Voltaire, la desautorización paródico-satírica no produce un vacío de autoridad: la utilización del sistema heredado de contrarios y la subversión de los valores que lo definen, establecen la oposición como principio configurador de sentido. En lugar de la armonizante “teoría de las correspondencias” de Swedenborg, MHH pone en movimiento una práctica de contrarios, “necesarios para la existencia humana” y sin los cuales “no hay progreso” (plancha 3). El carácter dialógico de las proposiciones infernales, el hecho de que toda sentencia sea enunciada para contradecir otra sentencia, funciona como un mecanismo de defensa contra la tentación de la imaginación de convertirse en ley y “código sagrado”. El principal

¹⁰ [Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules].

defecto de toda ley, en la perspectiva antinomista blakeana, es también su rasgo central: la abstracta fijeza de una identidad con la que el poder intenta reducir el diverso mundo de la vida. No solo “una misma ley para el león y el buey es opresión” (44),¹¹ sino que, además, “oposición es verdadera amistad” (42).¹²

El término “imaginación” aparece una sola vez en MHH.¹³ En una “Fantasía memorable” el yo poético (aceptando la parodia de Swedenborg, hay que llamarlo “Blake”) cuenta que cenó con los profetas Isaías y Ezequiel. En esa ocasión los profetas se definieron como profetas sin recurrir al principio de la autoridad divina ni a la prueba que en la Biblia suele dar sustento al discurso profético, esto es, la visión o escucha de Dios, en que se revela la misión que el profeta debe llevar adelante. El Isaías de Blake niega haber visto u oído a Dios, y sostiene que su fe procede de haber percibido lo infinito en todas las cosas y de su firme convicción acerca de ello. Blake pregunta si basta la firme convicción para que algo exista, a lo cual Isaías responde: “Todos los *poetas* creen que sí, y en *tiempos de imaginación* la convicción firme movió montañas” (38-39) (resaltado nuestro).¹⁴ Esta declaración de Isaías es importante, en la medida en que vincula el profeta, el poeta y la imaginación, humanizando el principio de autoridad divina. Si el profeta, como portador de la palabra de Dios, está siempre enfrentado al problema de su legitimidad, es decir, al problema de cómo autorizar su palabra, el profeta blakeano no requiere otra autorización que la fe en su experiencia imaginativa. El rasgo carismático del profeta es en Blake, justamente, el del poeta, pero de un modo aún más radical, en la medida en que se trata ya de una figura profana, y el “regalo divino” (tal el sentido de la palabra “carisma”) es su divina humanidad, la capacidad de percibir lo infinito en todas las cosas. La naturaleza del poeta es aún más problemática en virtud de que el propio *profeta* Ezequiel es quien legitima la teoría del genio poético:

Entonces Ezequiel dijo. La filosofía de oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana algunas naciones tomaron por origen un principio y otras otro, nosotros de Israel enseñamos que el Genio Poético (como ahora lo llaman) fue el primer principio y todos los otros meramente derivativos, lo cual fue la causa por la que despreciáramos a los sacerdotes y filósofos de otros países y profetizáramos que al fin se probaría que

¹¹ One Law for the Lion & Ox is Oppression.

¹² Opposition is true Friendship.

¹³ Aparece como verbo en uno de los Proverbios: “lo que ahora está probado alguna vez sólo fue imaginado” (what is now proved was once only imagin’d).

¹⁴ All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm persuasion removed mountains.

todos los Dioses se originaron en los nuestros y son tributarios del Genio Poético (39).¹⁵

Por debajo y en contra de la autoridad cristiana, MHH establece una y otra vez un mismo relato: el hombre, que alguna vez fue el sujeto activo de una experiencia sensorial amplia y rica, ha cedido a las imposiciones exteriores y se ha convertido en un esclavo de sus sentidos: “El hombre se ha encerrado hasta ver todas las cosas a través de las angostas grietas de su caverna (39)”.¹⁶ La vida, que es energía, puja por expandirse, pero debe enfrentar una resistencia represiva y limitante, que Blake llama razón: “La energía es la única vida y procede del cuerpo y la razón es el límite o circunferencia exterior de la energía (34)”¹⁷ o también: “aquellos que reprimen el deseo, lo hacen porque el suyo es lo suficientemente débil para ser reprimido; y el represor o razón usurpa su lugar y gobierna al falto de voluntad (34)”.¹⁸ El medio por el cual Blake imagina de un modo apocalíptico la revinculación del hombre con el infinito es la acción artística, encarnada en el libro iluminado. Así como es necesario legitimar la figura del poeta apelando a la del profeta, también se inviste el arte con una función sacralizadora. Esto se lleva a cabo a través de la representación de su propia acción estética en clave mítica. Varias planchas nos revelan la actividad de la imaginación: en la plancha 11, donde se narra el origen de la religión, se describe la actividad creadora de los antiguos poetas; en la plancha 15 se presenta en clave alegórica el proceso de composición de los libros iluminados en una “Imprenta del Infierno”. En la plancha 14, se describe la función del grabado como purificación de la percepción: “la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto de su alma debe suprimirse; esto lo conseguiré grabando con la técnica infernal, a base de corrosivos que en el infierno son saludables y medicinales, y que deshacen las superficies aparentes y muestran el infinito

¹⁵ Then Ezekiel said. The philosophy of the east taught the first principles of human perception some nations held one principle for the origin & some another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and propheying that all Gods would at last be proved. to originate in ours & to be the tributaries of the Poetic Genius.

¹⁶ *man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.*

¹⁷ *Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.*

¹⁸ *Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling.*

que se escondía en ellas. Si se limpiasen las puertas de la percepción, todas las cosas aparecerían ante el hombre como son: infinitas (39)".¹⁹

Blake concibe el efecto de la acción purificadora del arte con una figura religiosa: se trata de la conversión, un cambio de creencia que opera en la conciencia mediante una revelación. Para Blake, la conversión supone el acceso a un nuevo modo de interpretar.²⁰ En la última "Fantasía memorable", que habría sido la primera en el orden de la composición, luego de que se opera en el ángel la conversión por obra de la acción argumentativa de un diablo, el texto coloca la siguiente nota: "Este ángel que ahora se ha convertido en un diablo es mi amigo personal: a menudo leemos juntos la Biblia en su sentido infernal o diabólico que el mundo tendrá si se porta bien (44)".²¹ Pero la conversión no solo se tematiza como contenido sino también como forma, en la organización del libro. Si lo que ocurre entre el comienzo y el final es el propio libro, la producción de significado, pueden leerse el comienzo y el final con la pregunta de qué cambia por el acontecimiento del libro. Comprobamos entonces que "El Argumento", el poema que abre el MHH, expresa un conflicto sin resolución, y "La canción de la libertad" prueba que la conversión se efectúa no solo en el plano de la conciencia individual, sino también en el plano cosmológico e histórico. El poema que cierra el libro, en rigor lo abre: el poema fusiona el origen y el fin de los tiempos combinando el imaginario del *Génesis* con el *Apocalipsis*, y coloca en el centro del drama el gran acontecimiento antinomista, la Revolución Francesa, que debe ser defendido por sus partidarios para que no vuelvan a imponerse los sacerdotes del cuervo del alba. Por eso, "La canción de la libertad" anuncia el fin de la ley con el imaginario del fin de los tiempos, pero esa fantasía escatológica no suprime la historia. El coro final arenga a los hombres a una defensa activa de lo viviente contra la imposición de límites:

¡No permitan que los Sacerdotes del Cuervo del Alba, vestidos en negro mortal, con su voz ronca maldigan otra vez a los hijos de la alegría! ¡Ni permitan que sus parientes, tiranos a los que ellos llaman libres, fijen los

¹⁹ *the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite.*

²⁰ Joseph Viscomi trabaja esta figura en "Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*" (en Gleckner y Pfau, 1998, pp. 173-212).

²¹ This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well I have also: The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.

límites o construyan el techo! ¡Ni que la pálida lascivia religiosa llama virginidad al que desea pero no actúa! ¡Porque todo lo que vive es santo!

“Y la Bastilla tiembla”

Así hay pues una conexión mucho más profunda que la mera semejanza de sonidos entre revolución y revelación.
Northrop Frye, *Fearful Symmetry*

La gran diferencia que posee FR con respecto al resto de la producción blakeana, radica en que, aunque el sentido dependa de su interpretación en clave mítica, el tema y la estructura están dados por la información histórica. Toda la poesía futura, por el contrario, tendrá como motivo predominante la construcción de un sistema mitológico en el cual la historia quedará subordinada a los motivos de organización míticos.

Del proyecto de los siete libros que habrían compuesto el poema, y que Blake afirmó tener finalizados,²² solo existe el primero.²³ Las páginas de prueba llevan la fecha de 1791 y lo vinculan en forma directa a Joseph Johnson, editor y librero ligado al círculo de intelectuales radicales londinenses. A través de la imprenta de Johnson y de su revista, la *Analytical Review*, colaboradores como Joseph Priestley, Richard Price, Thomas Paine, William Godwin y Mary Wollstonecraft participaron de la polémica suscitada por los acontecimientos de la Revolución Francesa. El debate había sido formalmente inaugurado por la publicación de *Reflections on the Revolution in France* (1790), el texto en que Edmund Burke, atacando al reverendo inconformista Richard Price,²⁴ ponía en primer plano los peligros de la Revolución Francesa no solo para Inglaterra, sino para el mundo. Las encendidas respuestas a Burke provinieron sobre todo del grupo reunido en torno a Johnson, y es aquí, en medio de la gran proliferación

²² La “Advertencia” que antecede al poema dice: “Los libros restantes están terminados y se publicarán en su orden (286)”. (*The remaining Books of this Poem are finished, and will be published in their Order*).

²³ Existe una nueva traducción del poema, realizada por Laura Gavilán, en Ledesma y Castelló-Joubert, *op. cit.*, supra nota 7, pp. 85-107.

²⁴ La primera traducción al castellano del texto de Price, “Discurso sobre el amor a la patria” (*A discourse on the Love of Our Country*), en Ledesma y Castelló-Joubert, *op. cit.*, supra nota 7, pp. 59-183.

de discursos pro-revolucionarios, donde debemos ubicar FR de Blake. Esta coyuntura histórica es fundamental para entender el carácter problemático de las representaciones, si tenemos en cuenta, además, que la posibilidad de publicar a pedido de Johnson un poema sobre la Revolución Francesa, supuso para Blake la gran oportunidad, rápidamente frustrada, de comunicar su interpretación de los episodios históricos a la audiencia de su época.²⁵ La fuerza purificadora que en MHH genera efectos de inestabilidad en las representaciones, significados y figuras de autoridad, debe enfrentarse con las contradicciones propias de la escena histórica. Es con precisión la inestabilidad del poder monárquico como fundamento de la soberanía lo que en el poema está en juego, pero en una fase temprana de la Revolución en la que todavía aquella “ficción de unanimidad” (Vovelle, 2000: 33) no se ha desmoronado.

A lo largo de sus 306 versos, FR condensa, en clave mítica, algunos de los episodios ocurridos durante el mes anterior a la toma de la Bastilla. Como William Halloran (1970: 30-56) ha señalado, el poema puede dividirse en siete escenas. La primera se sitúa en el Louvre (v. 1-15); en la Bastilla, la escena segunda (v. 16-54); la tercera escena corresponde a los Comunes (v. 54-48); en el Louvre, la cuarta escena (v. 59-254); la quinta, a los Comunes (v. 255-69); la sexta concentra al Ejército (v. 270-292) y la séptima escena, sucede en el Louvre (v. 293-306). Un príncipe enfermo se reúne con sus consejeros en el Louvre (no en Versalles, como ocurrió realmente) ante el espectáculo de una naturaleza sufriente y amenazadora. La profecía inicial de un “cetro demasiado pesado para el puño mortal” que no podrá “nunca más ser sacudido por una mano visible” (4-5)²⁶ anuncia ya el final del poema. La escena se traslada a la cárcel de la Bastilla donde se describen los martirios y horrores padecidos por las víctimas del encierro, que asumen estatura alegórica. Las metáforas naturales que acompañan los desplazamientos de lugar y los cambios de clima en la narración presentan luego a los “Comunes” reunidos en el “Salón de la Nación”. En estos dos espacios, el que corresponde a los revolucionarios y el que agrupa al concilio realista, se expresarán, a su turno, los personajes tanto históricos como ficcionales mediante intervenciones directas a favor y en contra de la Revolución. La amenaza de la guerra por parte del bando monárquico acelera el nombramiento de La Fayette como general de la Nación, quien ordena retirar las tropas de París.²⁷ Los versos finales invierten la imagen natural del comienzo

²⁵ Hasta ese momento, Blake estaba contratado por Johnson como ilustrador y grabador.

²⁶ ...*the scepter too heavy for mortal grasp. No more / To be swayed by visible hand...*

²⁷ La crítica ha señalado el modo en que Blake condensa tiempos, espacios y personajes para elaborar su drama mítico. En el caso de La Fayette y la Guardia Nacional no está claro si es un

y confirman la profecía, presentando un amanecer pacífico y silencioso en el que, tras la partida del rey y su consejo, el Senado se sienta bajo el rayo de sol de la mañana. El poema, de este modo, pone en escena la batalla retórica entre revolucionarios y contrarrevolucionarios que concluye, precisamente, con la efectiva conversión de los nobles en una Francia regenerada. La versión polémica de la imaginación que se propone como anti-mito, se presenta, en primer lugar, como una puesta en escena histórica, es decir, que la apelación necesaria a la imaginación como legitimadora del nuevo orden requiere aquí de su actualización en la historia. Esto explica la razón por la que los personajes del antiguo régimen permanecen en el registro de la ficción, sin referentes históricos: Burgundy y el Arzobispo de París son en definitiva cuerpos vacíos que han sido llenados de discursos universalizantes, dignos de una imaginación cosificada y sin vida.²⁸ Como contrapartida, Sieyès se asumiría entonces, no solo como la síntesis y el portavoz de todos los discursos a favor de la emancipación total del hombre, sino que a su vez, mediante su figura, se realizaría el correlato histórico de aquella imaginación radical postulada en MHH. Sieyès anuncia la condición indispensable de la transformación del orden histórico-natural: “Hasta que el hombre levante sus brazos ennegrecidos más allá de los límites de la noche, que sus ojos y su corazón/Se expandan: hacia el espacio! Donde tu vives O Sol! Donde tú esperas, O tenue luna del sueño...” (v. 218-9).²⁹ Esta expansión de los ojos y el corazón se corresponde con la expansión de los sentidos postulada como vía de redención en MHH y, a su vez, como observa Susan Wolfson, la vinculación entre imaginación y arenga política se dirige –en el nivel de la forma– al principal imperativo poético de Blake: *Expand!*.³⁰ En el drama de la Revolución, entonces, la puesta en acto de una teoría de la imaginación fundada en la libertad –estética y política– es la que permite la inversión de las imágenes malditas en visiones redentoras. De este modo, la pesadilla profética del Arzobispo de París en la que “El sacerdote se pudrirá en

procedimiento de condensación o meramente una confusión: Blake reduce las fuerzas armadas a un solo cuerpo, la Guardia Real, que también es la Guardia Nacional. Al ser designado La Fayette general de esta única fuerza, puede ordenar que se levante el asedio a París.

²⁸ No convence la hipótesis de Erdman, según la cual Blake carecía de información sobre los personajes monárquicos.

²⁹ Till man raise his darken'd limbs out of the eaves of night, his eyes and his heart / Expand: where is space! where O Sun is thy dwelling! where thy tent, O faint slumb'rous Moon.

³⁰ “The repetitions of rhythm, syntax, and sound propel the lines on a locomotion of poetic energy, halting for a heart-beat at “heart” in order to name, with dramatic force at the start of the next line, the poetic imperative: “Expand”. Even the seven-beat measure seems only a light prescription” (Wolfson, 2004: 64).

su sotana junto al adúltero, el santo al lado del execrable” (149),³¹ recuperada por la “voz del pueblo” de Sieyès, anuncia:

...luego el sacerdote en su atronadora nube
 Llorará, inclinándose hacia la tierra abrazando los valles, y colocando su
 mano en el arado,
 Dirá, nunca más te maldeciré; sino que ahora te bendeciré. Nunca más
 vestido de horroroso luto
 Devoraré tu trabajo, ni levantaré una nube en tus cielos... (223- 226)³²

La conflictividad y, si se quiere, el dramatismo de la acción imaginativa reside aquí en una ausencia. Al no existir un yo poético, el proyecto purificador que Blake adjudicaba a la energía imaginativa del poeta, ahora debe ser puesto en boca de la figura histórica de Sieyès. En MHH, el yo estaba asociado a una posición subalterna en relación a una ortodoxia cristiana y, por lo tanto, definía su identidad irónicamente a partir de las propias representaciones de la ortodoxia. La oposición como un principio configurador de sentido funcionaba allí para impugnar toda sujeción a una ley y reclamar para la figura del poeta el fundamento humano de la autoridad imaginativa. Pero aquí, en FR, ya no se trata de devolverle su función purificadora y su poder de conversión a la acción estética, sino de hacer coincidir ese poder con la acción política y dar cuenta del acontecimiento histórico. Pero entonces el fundamento de legitimidad no debería emanar de la autoridad cuyo poder es necesario sustraer. Blake, sin embargo, coloca en pie de igualdad, intervención estética y acción política, la figura del poeta y la del revolucionario. Esta necesidad de establecer una correspondencia entre el esquema mitológico y la historia resulta problemática, ya que compromete la tesis revolucionaria del poema.

Blake construye la escena de conflicto como una batalla de discursos y representaciones, cuya validez tiene como condición de posibilidad la presencia del rey. El lugar central y la extensión que posee la cuarta escena –Louvre– colocan la discusión en torno a la legitimidad del principio monárquico en el centro de la estructura dramática del poema. También aquí, Luis XVI permanece en el registro de la ficción, encarnado en la figura universal de “el príncipe”, al comienzo del poema, y luego de “el rey”. La primera intervención en el consejo de los nobles será la suya: “No contamos entre los vivos. Ocultémonos / En las

³¹ The priest rot in his surplice by the lawless lover, the holy beside the accursed.

³² ...then the Priest in his thund'rous cloud / Shall weep, bending to earth embracing the valleys, and putting his hand to the plow, / Shall say, no more I curse thee; but now I will bless thee: No more in deadly black / Devour thy labour; nor lift up a cloud in thy heavens...

pedras...!” (76-77)³³ y en el siguiente verso dice: “Ocultémonos en el polvo, y la plaga, la ira y la tempestad cesarán” (78),³⁴ mientras ve por la ventana a sus ejércitos desplegarse para la batalla. No es la primera referencia al *Apocalipsis* de San Juan; desde el comienzo, la Revolución Francesa se inscribe, al igual que muchas expresiones literarias (y otros panfletos político-religiosos) de la época, en el imaginario de un acontecimiento divino que inaugura la llegada del Milenio. Pero la actualización de la cita por parte del soberano promueve otros sentidos. En *Apocalipsis* 6: 15-16 leemos: “Y los reyes de la tierra y los grandes, los ricos, los poderosos y todo siervo y todo libre, se escondieron en las cuevas y entre las peñas de los montes y decían a los montes y a las peñas: Caed sobre nosotros y escondednos del rostro de aquel; que está sentado sobre el trono y de la ira del Cordero”. La visión de San Juan, retomada por el rey, señala su posición ambigua ante el conflicto. Es decir, por un lado, el poema subraya el lugar inexorable del rey junto a los nobles, pero por otro, le confiere solo a él la efectiva conciencia profética del advenimiento. Si tenemos en cuenta que la humanización del principio de autoridad divina en MHH le devolvía al poeta la potestad imaginativa que se le había sustraído, aquí la representación del soberano fundada en una concepción teísta y asociada directamente al ámbito de la profecía, parecería poner en riesgo la apuesta por debilitar su legitimidad. En esta misma dirección, el poema le otorga al rey una percepción ampliada colocándolo por encima del resto de los personajes.³⁵ No obstante, al mismo tiempo, sus atributos y los de la Francia monárquica están organizados en torno a imágenes decadentes: el soberano que yace en su lecho de muerte o, unos versos después, rodeado por sus nobles como “el sol de viejos tiempos sofocado entre nubes” (68) expresan la fragilidad de su condición. Más adelante, el rey confiesa: “Tempestades de duda pasan a mi alrededor, y dolores feroces, por los Nobles de Francia” (114).³⁶ Si bien solo al soberano le está dada la plena conciencia de su agonía, por otra parte, el poema lo presenta incapaz de tomar una decisión en torno a la revuelta revolucionaria. Justamente, en esta vacilación del rey se fundan dos energías contrarias: la esperanza monárquica de poder restituir el orden, y la revolucionaria, de quebrarlo. De modo que, solo ante la autoridad debilitada por la enfermedad y la duda del rey, pero que continúa

³³ ...We are not numbered among the living. Let us hide / In stones, among roots of trees.

³⁴ Let us hide; let us hide in the dust; and plague and wrath and tempest shall cease.

³⁵ Como por ejemplo, “yo veo a través de la oscuridad” (v. 72) [I see thro’darkness], “Antiguas maravillas se enfurecen ante el reino y llantos de mujeres y niños se escuchan” (v.113) [Ancient wonders frown over the kindom, and cries of women and babes are heard].

³⁶ And tempests of doubt roll around me, and fierce sorrows, because of the Nobles of France;

siendo el fundamento de toda legitimidad, pueden manifestarse las estrategias retóricas de ambos bandos cuyo objetivo no es otro que persuadir al soberano.

Pero la tensión dramática generada por la vacilación del rey se vuelve trágica cuando aquella inestabilidad propia del sistema blakeano se apoya en una práctica de contrarios que es, por decir así, de suma radicalidad. Nos referimos al momento en que el rey y su concilio presencian la aparición del rey Enrique IV. La visión –que, por lo demás, funde en este único personaje, la ficción y la historia– contrariamente, viene a amenazar ahora a la propia legitimidad monárquica, inclinando el poder hacia los revolucionarios. En efecto, la figura fantasmal de Enrique IV marcha hacia el Louvre escoltada por Sieyès y así lo describe Aumont:

Sitiado de pavor, únicamente atraviesa al ejército un temor y una pestilencia devastadora escupida por el norte;

El Abate de Sieyes proveniente de la Asamblea Nacional. O Príncipes y Generales de Francia,

Ignorantes, desalentados, golpeados por el pavor están los soldados; un oscuro hombre misterioso en la silueta

De Enrique Cuarto avanza delante de él en llamas, los capitanes al igual que hombres encadenados

Se quedaron inmóviles a su paso, ha llegado al Louvre, O Rey, con un mensaje para ti;

Los fuertes soldados tiemblan, los caballos inclinan sus crines, y los guardias de tu palacio han huido (162-167).³⁷

Este es el primer momento clave de la narración a partir del cual se desencadenan los acontecimientos a favor a la Revolución. La aparición de Enrique IV, es decir, la visión de “*le bon roi Henri*” y su apoyo a los revolucionarios es la que habilita el discurso de conversión de Sieyès ante los monárquicos. La otra escena es aquella en la que los soldados nombran –mediante el ejercicio del voto– a La Fayette como jefe del ejército y, gracias a ello, le permite dar la orden: “La

³⁷ Awe surrounded, alone thro' the army a fear and a with'ring blight blown by the north; / The Abbe de Seyes from the Nation's Assembly. O Princes and / Unquestioned, unhindered, awe-struck are the soldiers; a dark shadowy man in the form / Of King Henry the Fourth walks before him in fires, the captains like men bound in chains / Stood still as he pass'd, he is come to the Louvre, O King, with a message to thee; / The strong soldiers tremble, the horses their manes bow, and the guards of thy palace are fled.

Asamblea Nacional ordena, que el Ejército se aleje diez millas de París; /Ni un soldado será visto en el camino ni en el campo, hasta que la Nación le ordene regresar” (285-286). De modo que aquí, el sistema de oposiciones blakeano se traslada al problema de la soberanía, es decir, el poema confronta dos espacios desde donde emanan distintas autoridades que legitiman con fundamentos contrapuestos el comienzo de un nuevo orden.

Del mismo modo que en MHH, en FR el lenguaje cumple una función central en la mitificación de la energía vital como fundamento de la imaginación creadora. En MHH, la ironía y la sátira apuntaban a transformar el sentido y a alcanzar una nueva interpretación de las representaciones. En FR, la épica asume principalmente una forma dialógica expresada en los términos de una batalla de “voces” en la que el lenguaje performativo³⁸ se coloca del lado de los revolucionarios. Pero es preciso señalar que la efectividad de su lenguaje depende también de quienes lo encarnan: Fayette, Orleáns y Sieyès son, ante todo, monárquicos conversos, y el último solo por sinécdoque es “la voz del pueblo” (204). A su vez, la ausencia de personajes colectivos en MHH no ponía en cuestión la legitimidad de la acción creativa, pero aquí, con certeza, dicha ausencia socava el fundamento de la acción política revolucionaria. Lo que queremos mostrar es, el correlato que posee la vacilación en las representaciones poéticas con el momento histórico preciso que Blake elige narrar. Así pues, las lecturas que afirman el carácter abiertamente republicano³⁹ de FR, se apoyan más en aquello que el poema dice que en la presencia de elementos que niegan o cuestionan sus temas de superficie –sus imágenes, figuras o la estructuración poética–. En este sentido, la presencia de soberanías contrapuestas, da cuenta de la inestabilidad representacional, tanto política como estética, en este momento preliminar de la producción poética blakeana.

³⁸ Tom Furniss señala la presencia contradictoria de modelos políticos y lingüísticos en el discurso radical de los 90, de modo tal que coexisten “dos modelos políticos diferentes y en correspondencia dos teorías del lenguaje opuestas: la revolución es un retorno a una libertad original o un nuevo comienzo; el lenguaje es nombrar aquello que ya existe o una actividad constitutiva” (Furniss, 1990, p. 34).

³⁹ La que más sorprende es la de Erdman: “Politically The French Revolution, though written when constitutional monarchy was still the most eventuality for France, is thoroughly republican in its emphasis on the fraternity on citizens and its prophesy that the scepter is ‘no more to be swayed by visible hand’” (Erdman, 1976, p. 164). Esta afirmación es posible en tanto no se advierte la indeterminación sobre la que se fundan las representaciones simbólicas de la república, un concepto que Erdman no problematiza.

Conclusión

El arte como vía purificadora de la percepción puede declarar que su propio acontecer, su performatividad visible, el libro en su acción imaginativa, es toda la fuente de su legitimidad. Su ley es la producción convencida y honesta que no pretende para sus productos la voluntad dominadora y opresiva de la ley. Una imaginación capaz de destruir las imágenes reificadas y liberarlas del yugo interpretativo del poder fijador. Tal el mito con que el MHH presenta a la imaginación como energía vital. El antinomismo de la luz interior que Blake heredó del ala izquierda del protestantismo inglés, y que se vio reforzado por sus relaciones con el círculo de los jacobinos londinenses, encuentra su más clara expresión en este mito de una imaginación energética, ígnea, cuyo poder reside en su facultad de escapar a cualquier pretensión de fijeza angélica. Como vimos, esta plenitud mítica donde la imaginación se representa como forma privilegiada para alcanzar la libertad y que por ello obliga a reforzar las representaciones del sujeto poético, debe pagar el precio de atenuar las referencias históricas a la Revolución. El campo de inestabilidad que en MHH propiciaba la fuerza del acto creador, en FR pone en cuestión el acto legitimador de los revolucionarios. Al impugnar toda figura de unidad o autoridad interpretativa, el poema pone de manifiesto una inadecuación entre la narración de acontecimientos históricos y la creación mítica que está fundada, creemos, en la urgencia por superar algunas de las contradicciones vinculadas a la representación política del período. Sin duda, MHH expone, con todas sus potencialidades, el sistema y el método del proyecto mitopoético blakeano, y al mismo tiempo, sin embargo, FR muestra sus quiebres y limitaciones. En la medida en que el momento mítico que el poema narra no es otro que el acontecimiento histórico de la vacilación soberana, FR muestra la condición inestable del fundamento histórico del programa emancipador de la libertad imaginativa.

Bibliografía

- Abrams, Meyer Howard (1992), *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2006), *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid.
- Blake, William (1988), *The Complete Poetry y Prose of William Blake*. Editado por David Erdman, Anchor Books-Boulevard, Nueva York.

- Bloom, Harold (2003), “El ascenso de Prometeo”, en *La compañía visionaria: William Blake*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Cassirer, Ernst (1972), *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Coleridge, Samuel Taylor (1912), *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Editado por Ernest Hartley Coleridge, 2 vols., Clarendon Press, Oxford.
- Erdman, David (1976), *Blake, Prophet Against Empire*, Dover Publications, Nueva York.
- Furniss, Tom (1990), “Rhetoric in Revolution: The Role of Language en Paine’s Critique of Burke”, en Hanley, Keith y Raman Selden (eds.), *Revolution and English Romanticism. Politics and Rhetoric*, St Martin’s Press, Nueva York.
- Gleckner, Robert y Thomas Pfau (1998), *Lessons of Romanticism*, Duke University Press, Durham.
- Halloran, William (1970), “The French Revolution. Revelation’s New Form”, en Erdman, David y John Grant (eds.), *Blake’s Visionary Forms Dramatic*, Princeton University Press, Princeton.
- Jauss, Hans R. (2004), *Las transformaciones de lo moderno*, Machado libros, Madrid.
- Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló Joubert (eds.) (2012), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos, textos críticos. Tomo 1: Blake, Büchner*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Manfred, Frank (1994), *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Novalis (1996), *La enciclopedia (Notas y fragmentos)*. Traducción de Fernando Montes, Fundamentos, Madrid.
- Viscomi, Joseph (1995), “The Evolution of *The Marriage of Heaven and Hell*”, en *The Huntington Library Quarterly*, vol. 58, n° 3 y 4.
- (1998), “Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake’s *The Marriage of Heaven and Hell*”, en Gleckner, Robert y Thomas Pfau, *Lessons of Romanticism*, Duke University Press, Durham.

Vovelle, Michel (2000), *Introducción a la Revolución Francesa*, Crítica, Barcelona.

Wolfson, Susan (2004), “Blake’s language in poetic form”, en *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, Cambridge.

La imaginación como inestabilidad en los *Märchen* de Bettina Brentano

Juan Lázaro Rearte
(UNGS/UBA)

Había una vez un rey que tenía un hermoso país y cuyo castillo se levantaba en lo alto de una montaña, desde donde se podía ver a lo lejos.

Bettina Brentano, “El hijo del rey”

Había una vez una pobre mujer que tuvo un hijo al que no podía alimentar a causa de su pobreza.

Bettina Brentano, “Hans sin barba”

Introducción

A propósito de “Das Märchen” [“Cuento”], relato que concluye la colección de Johann Wolfgang Goethe *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1794-1795), un experimento narrativo que busca aplicar el modelo de la novela de formación a la novela corta vigente en la época (Hernández, 2010: 57), Wilhelm von Humboldt apuntó, en carta al autor,¹ algunas propiedades del relato maravilloso que, siguiendo las ideas de Schiller de contraponer la belleza a las

¹ Carta a Goethe del 9 de febrero de 1796, en Von Humboldt, Wilhelm, “Über Goethes ‘Märchen’ und die Idylle ‘Alexis und Dora’”, en *Stuedienausgabe I* (K. Mueller Vollmer, ed.) (1970), Fischer, Hamburgo.

tensiones de la política,² hacían de aquella pieza un modelo de *Kunstmärchen* o *Kunststück*,³ de relato maravilloso artístico, contrapuesto al *Volksmärchen*, o, mejor, a los *Märchen* tradicionales, de circulación o fuente oral y material para investigaciones filológicas como los reunidas por Musäus y más adelante por los hermanos Grimm, en la intersección de producción literaria e investigación.⁴ Humboldt caracteriza el relato como una variante de la prosa poética (“dichtersich Erzählung”), es decir, de un texto que “extrae de la realidad su materia para transformarla en una totalidad a través de la fantasía” (Humboldt, 1970: 106) Este tipo de relato se opone a una prosa natural (“natürlich Erzählung”), es decir, a aquella que conserva –por medio de la imaginación del poeta– una unidad última en el mundo real referido. Para Humboldt, en cambio, en el *Märchen*, el poeta:

[...] une una serie de ideas simples por el mero capricho de la fantasía, pero al mismo tiempo las representa como reales y mezcla en ellas el carácter de la realidad que es necesario para darle a un mero sueño una presunta esencia. Allí se ocupa de aquello que puede pertenecer a la realidad, como un objeto de la fantasía, así como de aquello que sólo puede ser propio de la fantasía, como un objeto real. Allí tenemos que espiritualizar la marcha de la realidad al libre impulso de la fantasía, aquí tenemos que ver corporizado el curso de la fantasía por el camino de los acontecimientos verdaderos (Humboldt, 1970: 107).

En aquel relato de Goethe, la antítesis entre lenguaje y naturaleza⁵ se veía superada por una fuerza, lo inexplicable, identificada en la bella Lily, y que encuentra su medio de desarrollo en la forma poética. La imaginación es orientadora de esa tensión y permite una percepción sublimada de lo mundano, que es modelo para un orden social tutelado. La comunión entre maravilla y realidad

² Nos referimos a que esta colección es producto de un pedido de Schiller para su revista *Die Horen*.

³ Así llama Goethe a su texto en carta a Carlyle el 6 de junio de 1830: “una pieza artística [*Kunststück*] que sería difícil obtener por segunda vez” (citado en Goethe, 1975, p. 79).

⁴ Esta distinción, fundada en las intervenciones del autor sobre el texto de fuente popular, enfrenta a Arnim con Grimm. Si para Arnim es imposible conservar el fondo de un relato, para Grimm su antología se mantiene fiel a la fuente de recolección (cfr. Jolles, 2002, pp. 10-11).

⁵ Se trata de un antagonismo central para distinguir el relato culto del cuento popular, como pretendía Jakob Grimm. Mientras que para Achim von Arnim esas distinciones eran forzadas porque por encima de una y otra fuente, siempre está el poeta, mientras que para Grimm, así como el lenguaje tiene un origen misterioso y trascendental, el cuento maravilloso tiene sus fuentes inexplicables en el pueblo y en sus actividades (cfr. Jolles, 2002, p. 8).

se consagra en la restauración monárquica y en la elección de un heredero que recupera sus atributos y que es reconocido por una multitud que transforma el paisaje natural del relato. Este restablecimiento, que cauteriza las heridas de la vida pública y moral de los nobles emigrantes, es posible porque legitima el pasado, valiéndose de la fe de las clases populares en un orden absolutista, clases representadas en los ancianos, en el viandante y su mujer, y en el balseiro, así como en la monolítica tradición, de la que se excluye la estatua de un rey “impuro”, hecho como amalgama de materiales.

Pero las prescripciones sobre la exterioridad del mundo “real” en el *Märchen*, tal como pensaba Humboldt, no tendrían por qué clausurar, en nombre de la belleza y de la verdad, su latencia ni la posibilidad de que, en conjunto, la forma poética, la imaginación y el “afecto” provocado, planteen preguntas sobre la lejanía y la imposibilidad, ya que “el autor de *Märchen* parece convencerse de la verdad de lo imposible” (Humboldt, 1970: 108). Años más tarde, en 1808, en pleno apogeo romántico, y durante el desmoronamiento de la Cuarta Coalición que había intentado poner freno al avance napoleónico, Bettina Brentano había reunido materiales para la publicación de Achim von Arnim y de Clemens Brentano, *Trösteinsamkeit*, los relatos populares “Hans ohne Bart” [“Hans sin barba”] y “Die blinde Königstochter” [“La princesa ciega”], y también escribió un *Märchen* propio, “Der Königssohn” [“El hijo del rey”].⁶ En ellos, Brentano introduce elementos perturbadores e inquietantes a partir de la dicotomía entre lenguaje y naturaleza y de algunos de los elementos señalados por Humboldt para el modelo goetheano. La imaginación juega en estos escritos la función de trastocar el equilibrio propuesto en “Das Märchen” y revela, en cambio, el agotamiento de la utopía política ilustrada y un señalamiento de los límites del lenguaje frente al desconcierto, a la incertidumbre de lo desconocido, ya se tratara de los movimientos revolucionarios o de las invasiones napoleónicas.⁷

⁶ Brentano, Bettina, “Der Königssohn”, “Hans ohne Bart” y “Die blinde Königstochter”, en Konrad, Gustav (ed.) (1965), *Märchen der Bettine, Armgart und Gisela von Arnim*, Bartmann, Frechen.

⁷ A partir de su noción de “disposición mental”, si para Jolles la fundación de un mundo moralmente aceptable requiere del conocimiento y rechazo del mundo tal como es, cabe pensar dos construcciones contrapuestas, la del cuento y la del contra-cuento, la primera orientada a fundar la moralidad deseada (Goethe) y la otra, a dislocar el mundo real (Brentano) (cfr. Jolles, 2002, p. 20). Se trata de una propuesta cercana a la nuestra, pero sin caer en este antagonismo, nosotros intentamos explorar las transiciones que llevan a un desarrollo de la forma.

1. A través del bosque: breve unificación de lo maravilloso y del mundo

En desmedro del sentido que una obra literaria puede adquirir a partir de los procesos de interpretación, una posición común recae en que el género designa condiciones de recepción y confirma o no las expectativas del lector. La posición contraria supone un lector activo y crítico y pretende que pueden complementarse los elementos inherentes al género con los juicios que el lector formula sobre las características estructurales de una obra. En este segundo aspecto, creemos que en el pequeño conjunto de relatos maravillosos de Bettina Brentano, la imaginación es una variable composicional necesaria para que la obra ofrezca unidad de sentido. Dicho de otro modo, la autora confía en la capacidad performativa del lector y a lo que este accede, terreno que, a diferencia de la superficie concebida por Goethe, es inestable y sobre esa indeterminación recaerá conscientemente la unidad del sentido. Estamos considerando la imaginación romántica como el medio de plasmación externa de la fantasía, siguiendo la continuidad entre el proceder sintético y el intuitivo propuesto por Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*. Caracter terreno y temporal, facultad vital hacen del mecanismo de dar o atribuir forma un medio de representación lingüística de la (o de una) realidad.⁸

De esta manera, el género reúne un conjunto de estructuras que debe *afectar* al lector, en el sentido en que se entiende un “afecto” como la capacidad de la obra de estimular la imaginación y de orientar el sentido (Arens, 1984: 43). Esta teoría de la recepción afectiva, una “Wirkungsaesthetik”, presente en la teoría de los géneros de Humboldt, recibió un impulso notable en plena transición de los siglos XVIII al XIX, cuando Schiller, en *Sobre poesía ingenua y sentimental*, propuso atribuir a la imaginación un papel productivo en la relación intersubjetiva de la que resulta mediadora la obra de arte.⁹ Es claro que tanto Goethe como Brentano abrazan una idea moderna de arte como representación mediada y no como camino a la verdad de la naturaleza, pero en un contexto amenazante, Goethe atenúa su modernidad y dirige las estrategias de “Das Märchen” a *afectar* la imaginación del lector con la reafirmación de la realidad presente. Bettina Brentano, que también escribe y compila cuentos en un marco político y social complejo, instrumenta una relación crítica entre género

⁸ Véase D’Angelo, 1997, pp. 146-155.

⁹ Aunque para Schiller, por la irreductibilidad de las facultades del genio y del gusto, tal unión fuera difícil en la práctica (D’Angelo, 1997, p. 149).

y afecto, de modo que el sentido se construya sobre un terreno impreciso, lo cual es un modo de dirigir la imaginación hacia el futuro, hacia una realidad posible. El referente, el fin que señala una y otra poética, difiere en el límite de la representación, y cuando Goethe hace de la imaginación un instrumento para acceder a lo maravilloso y luego confirmar la realidad política, Brentano propone una transgresión.

“Die blinde Königstochter” es uno de los relatos compilados por Bettina Brentano para la antología antes mencionada. Se trata de un relato en el que se reconocen las características del cuento de fuente popular: espacio y tiempo indeterminados, lejanos, distancia del narrador, rasgos y conductas no esenciales, y una breve peripecia que apunta a una semblanza o a un aprendizaje moral (Thompson, 1977). Sin embargo, si el relato propone esos elementos añade a la “generalidad”, “movilidad”, a la lejanía una acción de apropiación del mundo. Al mismo tiempo, el aprendizaje moral no concluye en la intención de sembrar la buena semilla, sino más bien en satisfacer “nuestra inclinación a lo maravilloso y nuestro amor a lo natural y lo verdadero”, sobre todo porque como entiende Jolles, este tipo de relato *habilita* que “las cosas ocurran como quisiéramos que ocurrieran en el mundo real” (Jolles, 2002: 16, 19). Este giro repercute en una transformación del estatuto de los personajes moldeados según la disposición mental del lector y facilita el libre juego de la imaginación.¹⁰ Por ejemplo, el elemento disruptor es la belleza, que no estimula el deseo del lector ni aparece como un signo de redención, sino como un signo trágico:

Un rey tenía una muy bella hija, pero era ciega. Tenía su castillo en las montañas de los Vosgos, de él todavía están las ruinas, pero los nombres, el del rey así como el de la hija, los he olvidado (Brentano, 1965: 10).¹¹

El conflicto, concluido en un pasado irremontable y evocado con un propósito inicialmente didáctico, se inicia cuando el paje del rey, el hijo de un gran príncipe, debe regresar con su padre y marchar a la guerra. Antes de partir declara su amor a la joven ciega y en ausencia del amante, el rey escucha acerca de los prodigiosos milagros de un ermitaño que vivía en el bosque. El

¹⁰ Para Jolles, la “disposición mental” es un principio fundamental para la forma del *Märchen* que equivale a “la expectativa de cómo las cosas debieran ocurrir en el mundo” (Jolles, 2002, p. 19). La moralidad en sentido ético filosófico fundada en el “qué debo hacer” kantiano no cabe en el *Märchen*, porque el juicio ético comprende el valor de las acciones. Para Jolles la pregunta que funda la moralidad del cuento es “¿cómo deben ocurrir las cosas en el mundo?”, un criterio ético orientado a los sucesos (Jolles, 2002, p. 20).

¹¹ Todas las traducciones son nuestras.

rey encabeza una partida y conduce a su hija para que el santo cure la ceguera de la chica. Cuando accede al paraje en el que vivía el ermitaño, este toma al rey por el diablo. El monarca lo convence de hacer el milagro renunciando a la alegría mundana. El ermitaño reza y toca la cabeza de la princesa, que de inmediato recupera el sentido. La primera visión de la princesa es el contingente de tropas vencedoras con el amante a la cabeza. La felicidad del joven es tal, que el sobresalto lo hace caer del caballo y muere en el acto. La princesa entonces se retira de la vida “y se convierte en monja o ermitaña” (Brentano, 1965: 13).

En este breve *Märchen*, la belleza de la princesa está –inicialmente– contrapuesta a la ceguera, pero el relato comprueba que esa contraposición no es tal, en tanto la felicidad futura parecía un hecho. Lo inaudito es menos la intervención milagrosa del ermitaño que el deseo ilimitado de felicidad del rey, que intenta hacer corresponder la belleza con la perfección. La inmoralidad del monarca, que renuncia a la felicidad, es castigada con la renuncia de su hija al mundo. Se descubre en la superficie del relato maravilloso una grieta que deja adivinar la profundidad de la imaginación moderna, un fondo que es unificación de elementos opuestos, pero unificación que concluye en la obra. El sentido del relato es pleno si el lector es afectado por la semblanza acerca de la belleza humana. La perspectiva moderna se evidencia con la primera persona del narrador, que *sabe* de la existencia de las ruinas del castillo. También el olvido de los nombres recubre el pasado, desdibuja el paisaje y permite una distancia que equivale a la reflexión. Precisamente, lejos de la tensión entre lo mundano y lo maravilloso, reunificados en el espacio indefinido del bosque en el instante de una mirada, permanece el sinsabor del relato, sin que el orden se vea confirmado, sino cercenada su continuidad.

¿Qué permanece vigente de la definición de Humboldt? La idea de transformación continua del sentido que es condición de toda obra de arte y definida a partir de la imaginación del lector. La imaginación, como facultad creadora, ofrece una concepción de mundo que determina la función de la obra en el contexto de recepción. Por eso, el *Märchen* de Brentano extrae su materia de la realidad sensible y se vuelve totalidad con su comprensión, aun cuando no sea posible establecer las razones parciales de los acontecimientos. Lo que se ilumina es el futuro en el pasado. Las ruinas del castillo son una marca histórica que refiere el futuro de lo maravilloso, y de manera inquietante, el carácter efímero de la monarquía y su inmoralidad.¹²

¹² Parece claro también que la atribución del autor del *Märchen* que suponía Humboldt podría ajustarse a Brentano, porque su fin “[...] se limita al empleo de la fantasía, dirigida

2. Cruzar un río caudaloso: la imaginación como futuro

El relato “Der Königsson” consagra la fuerza irracional, desestabilizadora, y sin embargo ecuánime, de la naturaleza. La naturaleza, contrapuesta a la convención reguladora, mimética y normativa del lenguaje, ofrece con la crisis que introduce una reconciliación con lo social que solo es posible por una interpretación doble, producto del ámbito o del contexto en que se genera la obra, y por otro lado por el afecto que el texto produce, más allá de su horizonte de expectación que usualmente recae en la normativización. Si se considera el ámbito de producción, que compromete el género tal como ha sido consolidado por Goethe, pero también por Achim von Arnim y por Clemens Brentano, y lo presumiblemente “afectado” en el lector, el deseo de justicia, la verdad y la legitimidad, esa interpretación doble podría concluir en que la libertad es posible con la pérdida del lenguaje. En este sentido es plausible suponer que la imaginación cumple con una reparación política, introduce una expectativa de transformación propia de la literatura trivial, un balance imaginario entre naturaleza y orden social.

El cuento plantea un conflicto, la esterilidad y la soledad de un rey que “tenía un hermoso país, enclavado en un entorno rico, variado y fructífero en vida vegetal y animal que conformaba un “verdadero reino de los animales” (Brentano, 1965: 7). Para satisfacer la inquietud de la corte y pensando en el futuro, el rey busca una esposa que le dé hijos, lo cual es celebrado por el pueblo, cuya suerte parece echada con la del rey. Pero los años pasan y la reina no da a luz, si bien su vientre se vuelve abultado. El rey, ofendido y creyendo que pesa sobre la mujer un castigo divino, al séptimo año le ordena vivir escondida en el palacio lindante con el bosque. Pero una noche, atraída por los ruidos de los animales, la reina exiliada se acerca al río que dividía los reinos. En ese momento siente que está dando a luz y para su sorpresa nace un niño de siete años que rápidamente es raptado por los osos y escondido al otro lado del río. Cuando la reina llama a los guardias ya es demasiado tarde. La guardia real llega e intenta tomar por asalto el bosque pero los animales los enfrentan y los obligan a retirarse. Al retornar la soldadesca a la orilla encuentran que la reina sigue dando a luz. Tiene seis niños, uno por cada año de matrimonio. El

no sólo en su libertad sino también en su arbitrariedad y es por eso tan absolutamente formal que todo lo que puede ser considerado materia, acciones, actitudes, personajes, sólo pueden pertenecerle indirecta, pero nunca esencialmente, y sin embargo su belleza aumenta sin duda en la medida en que la forma incorpore más materia, sin perder por eso ligereza” (Humboldt, 1970, p. 107).

rey recibe con honores a la reina, restablece su dignidad y descansa satisfecho de contar con herederos. Pero la reina extraña con angustia al primogénito, y cuando sus hijos duermen vuelve noche tras noche al bosque para escuchar y para tratar de entender los sonidos de los animales y para reclamarles la devoción de su hijo. Los animales no la comprenden y “actúan como animales”. Ella tampoco logra entender, si bien desea y espera que, por ejemplo, las águilas revelen si su hijo está con vida:

Quando las aves graznaban incomprensiblemente en las alturas, ella creía poder entender y se echaba el pelo hacia atrás para escuchar mejor. Pensaba que las aves le decían que él estaba vivo y que pronto regresaría. Ella intentaba pacientemente entender sus graznidos. Hablaba incluso con las abejas e insectos que zumbaban por encima del agua, que pululaban a su alrededor, siempre zumbando, cada uno a su manera, y luego se alejaban (Brentano, 1965: 8).

Quando llega el momento de la coronación, el rey no logra resolver cuál de sus seis hijos es el más apto para dirigir el reino, ni cuál es el más bello, ya que componen, como los colores del arco iris, un todo indiscernible y decide que todos asuman la responsabilidad, unidos por una corona magnífica que explícita el principio rector de la herencia política: “Mi reino tiene sólo un señor, y aunque tenga varios cuerpos tiene sólo un espíritu” (Brentano, 1985: 8). Entonces, cuando se preparaban las celebraciones, los guardias dan la alerta. Multitudes de animales cruzan el río e intentan entrar al castillo mientras el pueblo huye. A lomo de un león llega un joven, “que parecía un ser humano, sólo que más bello y noble” (Brentano, 1985: 8), y subyuga a la corte con una conducta indómita, saltando encima de tigres y leones. Su madre lo reconoce y él a ella, y aunque no tiene lenguaje humano, el joven se rinde con gestos de respeto. Toma la corona, arranca ramos de olivo de un árbol, los ofrece a cada uno de sus hermanos y gesticulando se declara rey para vivir en paz con ellos. El narrador concluye con estas palabras: “Y fue rey de los animales y de los hombres en el espíritu, sin lenguaje” (Brentano, 1965: 10).

Es evidente que la relación de los reinos no se agota en la contraposición entre lo real y lo maravilloso, entre la opaca infertilidad y la diversidad de la vida, a diferencia del *Märchen* goetheano, no hay en el relato de Brentano una experiencia de un pasaje consciente, voluntario y utilitario a lo desconocido, para traer de ese territorio una nueva legitimidad, sino que esa experiencia es de lo irracional sobre la conciencia. El rapto del retoño real y el regreso para unificar los reinos bajo un nuevo orden no puede ser reificado políticamente como la confirmación

(esperable) de un orden tradicional y convencional, sino que, por el contrario, solo puede ser producto de una imaginación transformadora, por un misterioso lenguaje del espíritu. Si frente al lenguaje normativo, instrumental, se abría un abismo tras el que se levantaba un lenguaje desconocido, ese desconocimiento había estado fundado en la exclusión, en un orden ignominioso:

Los humanos sólo se habían interesado por ellos [los animales] para obtener sus pieles o para comer su carne, pero nunca un humano advirtió en ellos la tristeza ni les ofreció consuelo. Más de una noble bestia ha llorado por la libertad que los humanos les robaron con astucia, y guardan resentimiento por tener que servir como esclavos en tareas que van contra su naturaleza (Brentano, 1965: 8).

Antes señalamos que para Humboldt, el relato de Goethe concluye la forma del cuento maravilloso, pero una parte de los argumentos humboldtianos se podrían adaptar a la forma abierta que sugiere el relato de Brentano. En “Das Märchen” la función comunicativa resuelve el conflicto entre lenguaje y naturaleza, que se daría por un control preciso de los procesos de interpretación, por el despliegue de una “imaginación tutelada”. En “Der Königssohn”, por su parte, el lenguaje también es confrontado para el lector con la naturaleza, pero es creación continua liberada de sus compromisos por la irracionalidad, y su producto es un encadenamiento de imágenes inquietantes, una concepción de mundo no confirmatoria de la tradición. Podría postularse una hibridación de lo maravilloso con lo fantástico, en cuanto esta irrupción de una anomalía flagrante sobre las convenciones trae consigo un nuevo orden que trastoca la realidad, pero no puede omitirse que la consternación y el pánico ante la llegada de las bestias del bosque es más el temor del avance de una clase perimida, multitudinaria e irracional que un acontecimiento inaudito.¹³

¹³ Los procedimientos de hibridación se profundizan en el ulterior desarrollo de la obra de Brentano, pero lo que debe subrayarse es que la representación de las convulsiones y las transformaciones sociales no son el trasfondo de sus textos ni la fuente de su posterior inscripción en el *Vormärz*, sino que son el verdadero centro de su obra, núcleo tempranamente romántico y en todas sus etapas convulso y perturbador. Con *Das Leben der Hochgräfin Gritta von Rattenzuhausbeiuns* (1840) [Vida de la condesa Gritta von Rattenzuhausbeiuns], coescrita con su hija, Gisela von Arnim, se cuestiona el aislamiento tradicional del *Märchen* al fusionar su estructura con la de la novela realista, y de hecho propone el encadenamiento de motivos maravillosos para construir, irónicamente, una legitimidad intelectual (cfr. Jarvis y Blackwell, 2001). También se discuten allí la percepción social de la mujer como individuo pasivo y la situación de sus derechos políticos.

3. Conclusión

Desde una perspectiva estructuralista como la de Propp, es posible contraponer las funciones de tiempo, espacio e identidad para ver que están sujetas a un desarrollo conclusivo, en el caso del relato de Goethe, o a un desarrollo crítico e inestable, en el de Brentano. La linealidad y la consistencia en el pasaje de la noche al día en “Das Märchen” revelan una potencialidad que no es prudente desplegar, como sí el espacio consuetudinario opuesto al maravilloso, paradigmáticamente, por un río que debe ser atravesado. A su vez, atravesar el río permite la transformación de la identidad, la de Lily, de flor en reina, o la de la serpiente en puente recubierto de joyas. En “Der Königssohn”, el tiempo está bajo encantamiento y su significado está sometido al afecto provocado en el lector, porque si bien es lineal, no es igual para la madre que espera dar a luz durante siete años que para el rey que la expulsa de la corte, así como en una fracción menor se descubre una inquietud mayor, la función geográfica y la de la identidad son inestables durante la noche. Se trata de un tiempo trastocado y mutado espacio, en el que prima el reino de la otra orilla. Además, es el tiempo en el que se produce el alumbramiento prodigioso con una transformación central, la del primogénito que se convierte, por elección, en rey de los animales.

Humboldt no prescribe una forma para el relato maravilloso, pero señala dos rasgos generales de la producción y de la recepción que pueden sobreimprimirse al análisis de Propp del cuento maravilloso, del lado del autor, la búsqueda predominante del efecto poético, organizado por la imaginación creadora para provocar en el lector la respuesta afectiva, el segundo rasgo, aun cuando la ejecución predomina sobre la interpretación. En cuanto a una presencia “no esencial” de la realidad, la interpretación convencional rechaza otra referencia que no sea mental y asume que el *Märchen* “está herméticamente cerrado al mundo real” (Arens, 1984: 50), aislado, lo que se ajusta con la pretensión de Goethe de pulir esta *Kunststück*, para observarla como expresión de un mundo que es una representación, el del clasicismo, con su régimen equilibrado, tutelado por un principio formativo y comunitario. Pero esa lejanía impuesta al mundo real resuena en los *Märchen* de Bettina Brentano. Se trata de una latencia que lleva al lector a reponer esa realidad de otra manera, no por la superficie ni por los objetos que lo pueblan, sino por sus contornos, para consumir, por la acción libre de la imaginación, “un abismo entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la mujer y entre los poderosos y los débiles” (Jarvis y Blackwell, 2001:

112), de modo que salvar ese abismo conduzca a la inestabilidad política y subjetiva propia de los años previos a la Restauración.

Bibliografía

- Arens, Katherine (1984), "Humboldt and Goethe's Märchen: A Generic Interpretation", en *The German Quarterly*, vol. 57, nº 1.
- Brentano von Arnim, Bettina (1965), *Märchen der Bettina, Armgart und Gisela von Arnim*. Editado por Gustav Konrad, Bartmann, Frechen.
- D'Angelo, Paolo (1997), *La estética del Romanticismo*, Visor, Madrid.
- Goethe, Johann Wolfgang (1975), *Novelle / Das Märchen*, Reclam, Stuttgart.
- Hernández, Isabel (2010), "Sobre las *Conversaciones de los emigrados alemanes* de Johann Wolfgang Goethe y la novela corta alemana", en *Anuario Argentino de Germanística*, vol. VI.
- Jarvis, Shawn C. y Jeannine Blackwell (2001), *The queen's mirror: fairy tales by German women, 1780-1900*, University of Nebraska Press, Nebraska.
- Jolles, André (2002), "El cuento", en Rohland de Langbehn, Regula (compil.), *Narrativa europea medieval. Contextos alemanes*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Kreuzer, Ingrid (1983), *Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttinga.
- Lüthi, Max (1947), *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Francke, Berna.
- Thielenhaus, Vera (1993), "Die 'Göttinger Sieben' und Bettina von Arnims Eintreten für die Brüder Grimm", en *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim Gesellschaft*, Saint Albin Verlag, Berlín.
- Thompson, Stith (1977), *The Folktale*, University of California Press, Los Ángeles, Londres, Berkeley.
- Von Humboldt, Wilhelm (1970), *Studienausgabe I*. Editado por K. Mueller Vollmer, Fischer, Hamburgo.

El joven György Lukács, el *Bildungsroman* [novela de formación] y el Romanticismo

Martín Koval
(UBA)

Acatamiento de una disciplina

¿Escribieron los románticos algún *Bildungsroman*? ¿Puede una novela de formación ser *romántica*? A partir de una serie de conceptos (*compromiso*, ética, *profesión burguesa*, *renuncia*, etc.) trabajados por el neokantiano, Lukács, en dos ensayos de su *El alma y las formas* (1911), se trata de mostrar que la respuesta a estos interrogantes tiene que ser negativa (lo cual supone rechazar planteos como el de Wilhelm Dilthey). El *Bildungsroman* se caracteriza por un cierto *optimismo realista y burgués*: esta es la razón por la que se puede afirmar “que a partir de las premisas del pensamiento romántico [este subgénero novelístico] no resulta concebible en absoluto” (Jacobs, 1981: 147).

En *A propósito de la filosofía romántica de la vida* (1907) y *El espíritu burgués y el arte por el arte* (1909), incluidos en *El alma y las formas*, Lukács da cuenta de un modo posible de encontrar un sentido más allá de la “anárquica multiplicidad” de la vida cotidiana, ante la cual “han capitulado los hombres corrientes”: se trata de las fórmulas “acatamiento de una disciplina” y “renuncia a toda sensualidad” (Vedda, 2006: 172), basadas en la kantiana convicción de la superioridad “de los imperativos morales frente a las inclinaciones naturales” (Vedda, 2006: 173). Estos “salvan” al individuo, porque “el acatamiento del

deber [en el plano artístico o ético] hace posible el descubrimiento de una objetividad capaz de rebasar la lírica y el sentimentalismo” (Vedda, 2006: 172).

A propósito de la filosofía romántica de la vida

En la búsqueda de un orden interior que se opusiera a la anarquía exterior (de la Alemania semifeudal de finales del siglo XVIII), dice Lukács, solo Goethe fue exitoso. “Sólo él consiguió hallar un orden para sí” (Lukács, 1985: 81). Esto quiere decir: logró “mantener separado lo heterogéneo y [...] crear una nueva articulación del mundo unitaria en sí y definitivamente separada de la realidad” (Lukács, 1985: 90). Las creaciones artísticas de Goethe suponen “una isla” dentro del caos (en el sentido del “acatamiento de una disciplina” arriba mencionado). Su medida contrasta, según Lukács, con el irracionalismo de los románticos, quienes quisieron negar la realidad en cuanto tal, poetizándola. Los anhelos de “poetizar la realidad” del primer Romanticismo son entendidos como reacción irracional frente a las condiciones sociopolíticas adversas. “No es ningún *l’art pour l’art*, sino *panpoetismo*” (Lukács, 1985: 86).

[...] es el arcaico sueño de la edad de oro. Pero su edad de oro no es la fortaleza, perdida para siempre, de tiempos pasados que sólo asoma a veces su sombra en los sueños hermosos; es la meta [...]. [E]s la “flor azul”, [...] la Edad Media que veneran entusiastamente, [...] es el cristianismo que confiesan: no hay nada inalcanzable para el hombre; ha de llegar una época que no conozca ya ninguna imposibilidad.¹

Nunca y para nadie ha sido la palabra “poeta” tan multisignificativa, tan santa y omnicompreensiva como para el Romanticismo. [...] Sólo el

¹ La edad de oro es descrita en los términos de una comunidad sagrada entre la naturaleza y los hombres “los árboles, los animales y las rocas hablaban con los hombres” (Novalis, 1981, p. 68), y entre estos últimos y “el cielo” (ibíd, p. 72). En aquella época, cuenta Heinrich que le dijo una vez el capellán del palacio en el que pasó su infancia y adolescencia, el arte estaba más extendido y “el cantor era un hombre distinguido de un modo especial por una gracia divina merced a la cual vivía en un mundo invisible desde el cual, como iluminado, predicaba sabiduría celestial a los hombres bajo el ropaje de hermosas canciones” (ibíd, p. 88). La edad de oro, gobernada por los dioses Amor y Poesía, habría sido destruida por “la aparición del odio y la barbarie”, mas estaría llamada a retornar para siempre (ibíd, p. 112). En la edad del odio (el presente prosaico en el que vive Heinrich), el poeta tiene la misión de impulsar a la humanidad hacia ese retorno, en pos de un “paraíso reencontrado” (ibíd, p. 267).

culto romántico abarca toda la vida, sólo él no es ninguna renuncia a la vida, ningún apartamiento de su riqueza; sólo aquí pareció darse la única posibilidad de alcanzar la meta sin renunciar a nada. [...] En este sentido eran egoístas; fanáticos [...] (Lukács, 1985: 87).

Esto sirve para entender el rechazo del *Wilhelm Meister* por Novalis. En una carta a Ludwig Tieck del 23 de febrero de 1800, afirma que la novela de formación de Goethe “es un Cándido contra la poesía... una novela nobiliaria” (Novalis, 1978: 691; carta nº 126). No es casual, así, que de esta época date el proyecto de Novalis de escribir una novela que fuera en contra de la pretendida excesiva tendencia hacia la prosa de la vida material y económica de la obra de Goethe. *Heinrich von Ofterdingen* representa, de hecho, el triunfo de la poesía por sobre la prosa de la realidad: nada es imposible en la novela de Novalis, ni siquiera la disolución de los límites entre sueño y vigilia –tanto el sueño de la flor azul, como el de la muerte de Mathilde, son premonitorios–,² arte y realidad –piénsese en el libro que Heinrich hojea en la caverna del eremita (Novalis, 1981: 168)–, vida y muerte –la muerte es “una revelación superior de la vida” (Novalis, 1981: 257), se lee allí–.

Lukács considera que este gran proyecto romántico de disolución de los límites, de “poetización” de la realidad, es problemático y autodestructivo: más que poetizar la realidad, lo que lograron los románticos fue crear un mundo imaginario, poético, regresivo, ajeno a la realidad socio-histórica. Construyeron un mundo de subjetividades más allá de las cuales no existía ya la objetividad. La pérdida de conciencia de la objetividad es, en efecto, el centro de la crítica de Lukács a Novalis:

El camino hacia adentro [de los románticos] era la única posibilidad abierta para su nostalgia de la gran síntesis de unidad y universalidad. Buscaban un orden, pero un orden que lo contuviera todo, *por el cual no fuera necesaria ninguna renuncia [Entsagung]*. [...] La unificación de esa unidad y de esa universalidad no es realizable más que en la poesía; por eso esta se convirtió para el Romanticismo en centro del mundo (Lukács, 1985: 88).³

Sólo así pudieron realizar su ambición de abarcarlo todo, pero con ello *no llegaron a ningún conocimiento de su limitación*. [...] Así *consiguieron*

² “Estoy convencido de que el sueño que he tenido esta noche no ha sido algo casual, sino que va a contar en mi vida” (Novalis, 1981, p. 73), les dice Heinrich a sus padres al despertar aquella mañana con la que se inicia la novela. La muerte de Mathilde, soñada por Heinrich (Novalis, 1981, p. 188), es un hecho en la segunda parte, inconclusa, de la novela.

³ El resaltado es nuestro, aquí y en las citas que siguen.

creer que es posible una acción sin renuncia [Verzicht] y un poetizar en la realidad. Pero todo hacer, toda acción y toda creación limitan; una acción no se realiza nunca sin renuncia [Verzicht] y su autor no poseerá nunca omnilateralidad. La trágica ceguera de los románticos consistió en que ni pudieron ni quisieron ver claramente esta necesidad (Lukács, 1985: 90 y ss.)

La “poetización de la realidad”, el “retorno” de la edad de oro como meta, conducen, como se desprende de las citas, a un “olvido” de los límites, esto es, de la realidad objetiva externa al individuo. Es en este sentido que Goethe es auténtico y tiene éxito a los ojos de Lukács: no quiere imponer su voluntad a la realidad, sino que acepta (se resigna a) su carácter irremediabilmente corrupto y se cierra ante ella. Es por esto que el individualismo romántico, para Lukács, “es más duro y testarudo, más conciente y *sin compromisos* [Kompromißlos] que el de Goethe” (Lukács, 1985: 85).

La fórmula *compromiso* empleada por Lukács es central. Como afirma Vazsony, “la batalla era entre el compromiso y falta de voluntad para ello, entre una aceptación realista de los límites y el rechazo idealista [de ellos]” (Vazsony, 1997: 26). Se puede sostener aquí que compromiso quiere decir, asimismo, *acción*: el hombre que actúa es un ser que, por una parte, sale de su interioridad, renuncia a su individualismo, deja de lado la especulación subjetiva, y, por otra, se limita, en el sentido de que no puede hacerlo todo, por el hecho de que toda acción tiene lugar en el tiempo⁴ y de que debe reconocer que existe una objetividad con sus leyes inmanentes, que lo trasciende, “una acción no se realiza nunca sin renuncia” (Lukács, 1985: 91).

Pues bien: este es el punto en el que *A propósito de la filosofía romántica de la vida* sirve para estudiar el *Wilhelm Meister*, y en el que, a nuestro entender, se acerca a las tesis planteadas en el ensayo sobre Storm. El desa-

⁴ Este hecho, de apariencia banal, es crucial para pensar en los *Bildungsromane*. Martin Swales, de hecho, analiza el subgénero en estos términos. Retomando a Hegel, Swales sostiene que la novela supone una mediación entre la “poesía del corazón” —esto es, la suma de las potencialidades de un determinado ser humano— y la “prosa de las relaciones burguesas” (Swales, 1977, p. 93). La novela de formación se sustenta en una tensión justamente entre estos dos polos: está conformada por una trama rica en episodios mediante los cuales se representa la “prosa de las relaciones”, de un lado, y por un trabajo con el concepto de formación, de otro, entendido como un proceso orgánico de crecimiento mediante el cual se resguardan y despliegan paulatinamente todas las potencialidades humanas (Swales, 1977, p. 94). En esta línea, Swales entiende la “poesía del corazón” como una “simultaneidad” [*Nebeneinander*] de posibilidades latentes y la “prosa de las relaciones” en la cual se desarrolla la vida del héroe como una sucesión [*Nacheinander*] de experiencias, y sostiene que “el principio narrativo de la novela de formación consiste en una tensión entre la simultaneidad y la sucesión” (Swales, 1977, p. 95).

rollo de Wilhelm en el *Wilhelm Meister* puede ser analizado precisamente en estos términos, a partir de las fórmulas de *compromiso* con y *acción* en el mundo de la vida. Este es el gran aporte de Lukács en *El alma y las formas* al estudio del *Wilhelm Meister* y del *Bildungsroman*. (Es, por otro lado, lo que permite establecer un lazo entre este período de su producción y el de *Teoría de la novela*).

Espíritu burgués y el arte por el arte

Las nociones de *compromiso* y *acción*, centrales en el ensayo sobre la *Lebensphilosophie* romántica, reaparecen en el trabajo sobre Storm, aunque bajo el ropaje de otros conceptos. *Espíritu burgués y el arte por el arte* arroja una nueva luz a la hora de extraer del Lukács de *El alma y las formas* conceptos operativos para el estudio del *Wilhelm Meister*. Es necesario, para esto, prestar atención a los conceptos en buena medida análogos e interdependientes de *ética* [*Ethik*], *ascesis* [*Askese*], *profesión burguesa* [*bürgerlicher Beruf*], *trabajo prosaico* [*prosaische Arbeit*], *resignación* [*Resignation*], *renuncia* [*Entsagung*], *comunidad* [*Gemeinschaft, Gemeinsamkeit*], etc. La vida burguesa, piensa Lukács:

[...] es una *ascesis*, una renuncia a todo el brillo de la vida, para que todo el brillo pueda ser salvado en otro lugar, de otro modo, en la obra misma. En este caso el corte burgués de la vida es trabajos forzados, servidumbre odiada; una construcción contra la que se resisten todos los instintos vitales y a la que sólo pueden ser sometidos con la energía más cruel. [...] Una tal conformación de la vida absorbe la vida misma, porque esta sería precisamente su contrario: [...] una embriagada, orgiástica danza triunfal del alma en el jardín en constante cambio de los estados de ánimo (Lukács, 1985: 100).

La vida es burguesa ante todo por la *profesión burguesa*, por algo que considerado en sí mismo no tiene tampoco tanta importancia (Lukács, 1985: 101).

La profesión burguesa como forma de vida significa ante todo el primado de la ética en la vida; que la vida está dominada por lo que se repite sistemáticamente, regularmente, por lo que siempre retorna de acuerdo con el deber, por lo que se tiene que hacer sin tener en cuenta el placer o el displacer. Dicho de otro modo: el dominio del orden sobre el estado

de ánimo, de lo duradero sobre lo momentáneo, del trabajo tranquilo sobre la genialidad alimentada de sensaciones (Lukács, 1985: 102)

Lukács escribe el ensayo sobre Storm pensando en la ética kantiana, convencido de la superioridad “de los imperativos morales frente a las inclinaciones naturales” (Vedda, 2006: 173). Es el sometimiento del *homo phaenomenon* por el *homo noumenon* el que instaura la posibilidad de una comunidad humana. “Tal vez el mayor valor vital de la ética consista en ser un terreno en el cual se dan determinadas comunidades, un terreno en el que deja de darse la eterna soledad. [...] La ética impone a todo hombre el sentimiento de comunidad” (Lukács, 1985: 102). La oposición entre comunidad y soledad es el correlato de otras dos dicotomías: genialidad versus ética, y talento [Talent] versus *trabajo prosaico*. El trabajo prosaico, a diferencia de “la fecundidad fundada en el talento”, “da suelo firme y seguridad”, lo cual da lugar a valores éticos compartidos, y a la posibilidad de instaurar una comunidad humana (Lukács, 1985: 103) (Lukács menciona, como ejemplos de trabajos prosaicos, los desempeñados por autores realistas como Storm y Keller: la carrera jurídica, cargos públicos, actividad docente). La *profesión burguesa* no consume al individuo, sino que es solo “acompañamiento” de la vida, que “es lo principal” (Lukács, 1985: 103). La *renuncia* o *resignación* es la actitud vital fundamental del burgués y debe ser entendida como la “conciencia del cumplimiento del deber como forma de vida”, como “único camino seguro de la vida” (Lukács, 1985: 116).

A la luz del ensayo sobre Storm, hay que preguntarse por las características que, en la novela de Goethe, tiene la decisión de Wilhelm de encontrar una realización en el *mundo de la vida*. El análisis revela que esto no supone que el héroe se abandona a la satisfacción de sus instintos inmediatos, sino que somete su naturaleza a una legalidad social. Wilhelm no trabaja aún al final de los *Lehrjahre*. En este sentido no puede ser pensado estrictamente en los términos de la ética de la *profesión burguesa* de un Storm o un Keller. De cualquier modo, sí podemos pensar en una “renuncia a toda sensualidad”, que es una de las dimensiones del “acatamiento [estoico] de una disciplina” (Vedda, 2006: 172). Es posible entender esto, sobre todo, a partir del tipo de relación que Wilhelm tiene con Mariana (pasional), primero, y con Natalia

(medurada, ascética), al final de la novela.⁵ Además, centralmente, a partir del motivo del *abandono del teatro* por parte de Wilhelm.⁶

⁵ Al estudiar el *Wilhelm Meister* desde la óptica del ensayo sobre Storm seguimos, en algún punto, a Vazsonyi. Para este crítico, lo que que Lukács afirma sobre Storm se refiere, asimismo, en un segundo plano no temático, a Goethe. Lukács admira “la ética burguesa, moderada, inclusiva, realista y resignada de Storm. Respeta la resignación y el espíritu de compromiso inherente a la habilidad razonada [...] de distinguir entre lo posible y lo imposible, con la correlativa serenidad de aceptar las limitaciones impuestas por la realidad”. “El espíritu de compromiso y resignación, así como la simple y monótona tranquilidad burguesa de Storm [son el mismo espíritu de compromiso y resignación y] la misma monotonía de [los] que escapa el joven Wilhelm Meister, pero a [los] que parece regresar al final de la novela. La *huida* de Wilhelm es romántica, su regreso es *burgués*” (Vazsonyi, 1997, p. 29).

⁶ Es sobre todo en la residencia de Serlo que Wilhelm comienza a darse cuenta de la necesidad de dejar de lado su individualismo, entendido como repliegue excesivo en la interioridad. Aurelia le dice a Wilhelm que “cuando se ve cómo usted explica a Shakespeare, se cree que usted ha escuchado la voz de los dioses indicándole cómo deben formarse los hombres”, lo cual contrasta, según ella, con la su escasa comprensión del talante de las personas que lo rodean. Le recrimina a Wilhelm que no conozca el mundo exterior (Goethe, 2000, p. 333; iv, 16) (se refiere sobre todo al hecho de que Wilhelm escribió cartas de recomendación de sus compañeros de teatro, para que estos las presentasen ante Serlo, sin considerar que estos actores eran mediocres). A esto se sigue la siguiente confesión de Wilhelm: “Desde mi infancia he dirigido la mirada más hacia el interior que hacia afuera” de modo que “[conozco] al hombre, [pero no] a los hombres” (Goethe, 2000, p. 333; iv, 16). Así, sostiene el narrador al respecto: “[Wilhelm] *no sabía que todos los hombres entregados a la formación de su espíritu [innere Bildung] olvidan las circunstancias exteriores*” (Goethe, 2000, p. 570; vii, 8). Aquí comienza el camino *hacia fuera* de Wilhelm, hacia el *compromiso*: el abandono del teatro por Wilhelm debe ser entendido en los términos de una renuncia al individualismo y a la pretendida omnilateralidad. Esto queda claro en las palabras de Jarno, la noche en que decide iniciar a Wilhelm en los secretos de la “Sociedad de la Torre”. Así, le dice al héroe: “es bueno que el hombre recién llegado al mundo tenga un alto concepto de sí mismo [...]; pero cuando su formación ha alcanzado ya cierto grado, conviene que aprenda a confundirse con la masa, a vivir para otros y a olvidarse de sí mismo entregándose a una actividad regulada. Entonces es cuando aprende a conocerse” (Goethe, 2000, p. 572; vii, 9). Esto es precisamente lo que entiende Wilhelm en los últimos dos libros de la novela (aunque recién lo lleva al terreno de la realidad en los *Wanderjahre*): *compromiso* y ética son, de hecho, dos categorías fundamentales para entender el sentido de la novela de Goethe y del subgénero novelístico.

Reminiscencias de Wilhelm Dilthey

Wilhelm Dilthey influyó considerablemente en el joven Lukács.⁷ En su obra *Das Erlebnis und die Dichtung* [*Vida y poesía*, 1906], en un apartado dedicado a la obra de Hölderlin, afirma que:

[e]l *Hiperión* figura entre las novelas de *formación* que surgieron en Alemania bajo la influencia de Rousseau, de la tendencia del espíritu durante esta época hacia la cultura interior del hombre. [...] [T]odas ellas representan al joven de aquellos días; nos exponen cómo entra en la vida bajo un dichoso amanecer, cómo busca las almas afines a la suya, cómo se encuentra con la amistad y con el amor, y cómo choca y lucha con las duras realidades del mundo y va haciéndose hombre bajo las múltiples experiencias de la vida, cómo se encuentra a sí mismo y cobra la conciencia de su misión en el mundo (Dilthey, 1953: 369).

Son dos los rasgos en los que hace hincapié Dilthey: el subjetivismo o individualismo, el exclusivo interés por la vida anímica y privada (“el mundo del individuo y su formación”) —que el filósofo explica a partir de una oposición alienada de los escritores frente a “la potencia del Estado” (Dilthey, 1953: 369)—, de un lado, y el “optimismo del desarrollo humano” relativo a que “las disonancias y los conflictos de la vida aparecen [en estas novelas] como los puntos necesarios de tránsito del individuo en su senda hacia la madurez y la armonía” —que Dilthey explica a partir de la influencia sobre el género de la “psicología del desarrollo” de Leibniz, la idea de “educación natural que tiene su punto de partida en el *Emilio* de Rousseau” y del “ideal de humanidad con el que Lessing y Herder entusiasmaban a su época”—, de otro lado (Dilthey, 1953: 370). La conjunción contradictoria entre estos dos factores —tendencia a la interioridad y armonía al final del desarrollo—, que supone un intento de superación de la cínica oposición hegeliana entre la “poesía del corazón” y la “prosa de la vida” (Selbmann, 1993: 15), es lo característico de la interpretación diltheyana del *Bildungsroman*. El choque y la lucha con las “duras realidades del mundo”, que ponen fin al “dichoso amanecer” —Dilthey piensa en un rousseauiano “inconsciente estado de felicidad” (Selbmann, 1993: 17)—, y la necesidad de la armonía final, piensa Selbmann, suponen que esta maduración se lleva a cabo de espaldas a esa realidad, o, en todo caso, que la armonía se alcanza *a pesar de* esa realidad, o en el abandono

⁷ Como muestra Jung, entre los años 1907 y 1910, Lukács estuvo muy influido por la filosofía de la vida de Dilthey (Jung, 1950, p. 50). El propio Lukács, en su prólogo a *Teoría de la novela*, compuesto en 1962, reconoce su “entusiasmo juvenil” (Lukács, 2010, p. 7).

de ella. Esta perspectiva, muestra Selbmann, tuvo enormes consecuencias en la historia de la teoría del *Bildungsroman*, pues a partir de entonces se concibió este subgénero como una “novela de la interioridad”, una variante “específicamente alemana” del género burgués *novela* (Selbmann, 1993: 18) –hay que considerar que Dilthey basa su definición de *Bildungsroman* en el *Hiperion* de Hölderlin, cuyo homónimo héroe termina su “formación” recluido en su interioridad en el seno de la naturaleza–.

Superación de Dilthey por Lukács. Importancia para la teoría del *Bildungsroman*

Lukács comparte con Dilthey el diagnóstico de la época: dada la imposibilidad, para la burguesía, de participar políticamente, “toda energía”, vimos que afirmaba Lukács, “se dirigió hacia adentro” (Lukács, 1985: 79). Con todo, el radical rechazo de la *Lebensphilosophie* romántica es nuevo respecto de Dilthey. La idea del *compromiso* con la realidad, que distingue al héroe goetheano del “individualismo más testarudo” de un Novalis –de un Heinrich von Ofterdingen o de un Hiperión–, de un lado, y las nociones de ética, *profesión burguesa*, *renuncia*, *resignación*, etcétera, de otro, permiten superar la comprensión diltheyana de las novelas de formación como novelas de la interioridad. En el *Wilhelm Meister*, así como en el *Bildungsroman* en general, se puede postular que es central la posibilidad de una relación efectiva y positiva entre el individuo y la comunidad.

Los argumentos de Lukács en los ensayos analizados de *El alma y las formas*, que permiten superar la definición de Dilthey, tienen la importante consecuencia de que excluyen de un estudio del *Bildungsroman* las novelas escritas por los románticos (que, para Dilthey, son también novelas de formación), en las que se dan los siguientes factores interrelacionados: a) no hay un *compromiso ético* entre el individuo y las comunidad; b) el héroe no elige ni ejerce una *profesión burguesa*; c) en relación con esto último: el héroe no *actúa* (no se limita), sino que contempla; d) el héroe se convierte en poeta y abandona el mundo real (*Heinrich von Ofterdingen* [1802], de Novalis), se aísla en la naturaleza (*Hiperión* [1797], de Hölderlin), no es ni siquiera un ser humano (*Lebensansichten des Katers Murr* [1819/1821], E. T. A. Hoffmann), se refugia en un monasterio para consagrarse a Dios o “huye” hacia los bosques americanos (respectivamente, Friedrich y Leontin, en *Ahnung und Gegenwart* [1815], de Joseph Eichendorff), En pocas palabras: los héroes románticos dan

la espalda a la sociedad burguesa, la rechazan –“la contradicción entre el ideal y la experiencia, el sujeto y el mundo, se ha vuelto, [para ellos], inconciliable” (Jacobs, 1981: 277)– mientras que los héroes de las novelas de formación, se puede pensar, *pactan*, de diferentes modos, con ella.

No puede ser trabajado aquí, pero podemos concluir sosteniendo que la idea de *búsqueda* (y su correlato narratológico, la *psicología de los héroes* novelescos como “seres que buscan”) (Lukács, 1988: 51 [trad. 2010: 54.]) en torno a la cual Lukács construye entre 1914 y 1915, su *Teoría de la novela* por su parte, permite pensar el *Wilhelm Meister* y las novelas de formación de forma más precisa que las nociones neokantianas de *compromiso* y ética. Más tarde, en su *Goethe y su época*, Lukács afirma que “la moral del *Wilhelm Meister* es una gran polémica –tácita, sin duda– con la teoría moral de Kant” (Lukács, 1968: 102), con lo cual hace justicia a lo que es el caso en el mundo narrado de la novela de Goethe (a los ideales educativos de la “Sociedad de la Torre”), de un lado, y a los presupuestos del subgénero novelístico, de otro.

Bibliografía

- Dilthey, Wilhelm (1953), *Vida y poesía*. Versión de Wenceslao Roces, prólogo y notas de Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992), “Andanzas de Guillermo Meister”, en Goethe, J. W., *Obras Completas*, II. Trad. de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, pp. 518-753.
- (2000), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Edición y traducción de Miguel Salmerón, Cátedra, Madrid.
- Jacobs, Jürgen (1983), *Wilhelm Meister und Seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Wilhelm Fink, Munich.
- Jung, Werner (1989), “Das vormarxistische Werk”, en *Georg Lukács*, Metzler, Stuttgart, pp. 33-80.
- Lukács, Georg (1968), *Goethe y su época*, precedido de *Minna von Barnheim*. Traducción de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona/México.
- (1985), *El alma y las formas*. Traducción de Manuel Sacristán, Grijalbo, México.
- (1988), *Die Theorie des Romans*, DTV, Stuttgart.

- (2010), *Teoría de la novela*. Traducción de Micaela Ortelli, Godot, Buenos Aires.
- Novalis (1978), *Das dichterische Werk / Tagebücher / Briefe*. Editado por Richard Samuel, 3 vols., Hanser, Munich.
- (1975), “Enrique de Ofterdingen”, en Barjau, Eustaquio (ed.), *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, Editora Nacional, Madrid, pp. 61-274.
- Selbmann, Rolf (1994), *Der deutsche Bildungsroman*, Metzler, Stuttgart.
- Swales, Martin (1977), “Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman”, en Paulsen, Wolfgang (ed.), *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*, Francke, Berna, pp. 90-106.
- Vazsonyi, Nicholas (1997), *Lukács reads Goethe: from Aestheticism to Stalinism*, Camden, Columbia.
- Vedda, Miguel (2006), *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Gorla, Buenos Aires.

La vacilación como efecto fantástico: notas sobre “La novia de Corinto” y “No despertéis a los muertos”

Constanza Abeillé
(UBA/UAB)

Introducción

La literatura fantástica se centra en el conflicto entre dos órdenes opuestos: el mundo de la razón y el mundo de la imaginación. El surgimiento del fantástico en pleno desarrollo de la razón ilustrada supuso una transgresión de los límites de lo pensable (lo que el hombre puede conocer y dominar por medio de la razón y el entendimiento) hacia el territorio de la imaginación, donde reinan las verdades imposibles.

Nos encontramos en un momento de la historia en que la imagen del mundo como totalidad comienza a mostrar fisuras. A finales del siglo XVIII, el racionalismo filosófico fue cuestionado por un conjunto de propuestas epistemológicas provenientes del campo de la política, de la estética y de la teología. La libertad –herencia de rousseauianos revolucionarios– puso fin al régimen absolutista y, en el plano filosófico la imaginación ocupó el trono de la razón. Fichte postuló la máxima de la subjetividad que posicionó al “yo” como unidad creativa absoluta y sentó las bases para la estética romántica. Y desde el punto de vista de la teología, Schleiermacher convirtió a la religión en un sentimiento personal y subjetivo, una piedad individualista centrada en la naturaleza y el espíritu, dos conceptos pensados por Baruch Spinoza y recuperados por el *Sturm und Drang*.

El exceso de racionalismo del siglo de las luces fue un estado decisivo para el surgimiento de la literatura fantástica. Toda luz oculta su sombra y la época del cientificismo, abarrotada de compendios y tratados, trajo consigo el florecimiento de la superstición. Helmut Fricke y Mercedes Comellas (2005) describen el contexto de la siguiente manera:

En torno a las doctrinas de la *Naturphilosophie* de Schelling se aunaron especialistas de las más diversas ciencias y artistas de todos los campos. Se les incorporaron con entusiasmo los aficionados al espiritismo, el ocultismo, teosofías heterodoxas y otras pseudociencias de creciente aceptación (Fricke y Comellas, 2005: 50)

Este conflicto entre el saber racional y la creencia popular constituye uno de los principales ejes temáticos de la literatura fantástica. T. Todorov describe esta vacilación entre dos posibles verdades:

O bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (Todorov, 1970).

El fantástico encierra el terror frente a lo incomprensible de la realidad, nos presenta lo siniestro u ominoso (*unheimlich*), definido por S. Freud (1919) como algo espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.

Uno de los motivos que ha tenido más repercusión, tanto en la literatura como en la historia del pensamiento popular, ha sido el vampiro. Este personaje, representativo del mal, constituye, precisamente, una amenaza al devenir histórico natural, porque se resiste a morir. La sangre, el erotismo y la muerte son sus tres características principales.

Como sostiene Jacobo Siruela en el prólogo a su edición de la antología literaria *El vampiro*:

Solamente el vampiro, como hijo de la Imaginación y no de la Razón, puede confrontarnos con la paradoja de *una vida en la muerte*, donde la Muerte penetra en la Vida misma como fuerza activa, mediante la sangre, que pasa de ser el nutriente de los vivos a ser el alimento de los muertos (Siruela, 2001: 28).

El vampiro, según esta idea, sería el reflejo de la angustia del individuo frente a lo desconocido de la muerte y la imposibilidad de permanecer eternamente entre los vivos.

La transgresión de los límites de la realidad es una constante narrativa en los relatos de vampiros: en el inicio hay un ser muerto (el vampiro) y uno vivo (la víctima) que termina siendo arrebatado (de su vida) por el muerto-vivo que ahora adquiere vitalidad. De la misma manera, en la narración fantástica, se nos presenta primero un estado de la realidad familiar frente a un motivo fantástico que irrumpe con tanta fuerza que subvierte los órdenes establecidos para imponer los suyos propios. La consecuencia inmediata de este movimiento desestabilizador en la estructura del relato es la revelación del mundo como artificio (de un sistema de creencias impuesto histórica y culturalmente) y la angustia frente a la realidad que se presenta ahora como objeto desconocido (e imposible de conocer como totalidad, sino en su naturaleza fragmentaria).

En nuestro trabajo analizaremos dos textos literarios que trabajan con el motivo del vampiro y establecen una estructura interna del relato sostenida por este movimiento pendular al que hemos denominado, siguiendo a Todo-rov, *vacilación*. Trabajaremos con la balada de Goethe “La novia de Corinto” y con la novela corta de Tieck “¡No despertéis a los muertos!”. En el primer caso nos centraremos en la relación paganismo-cristianismo y en el conflicto interpretativo que la confusión entre ambos sistemas de creencias provoca en el protagonista de la historia. En Tieck plantearemos otro sistema de pares presente en la estructura narrativa del relato y que puede leerse en la secuencia alternada de estados de “ganancia y pérdida” que atraviesa el protagonista.

1. La mujer vampiro de Goethe: el mundo pagano y el cristianismo

Inspirado en el *Buch der Wunder* de Flegonte de Trales, Goethe escribe hacia finales del siglo XVIII (Jena, 1797) la balada “*Die Braut Von Korinth*” (La novia de Corinto). El texto cuenta la historia de un joven proveniente de Atenas, que arriba a Corinto con motivo de la unión nupcial preestablecida con la hija de un amigo de su padre.

El conflicto principal se centra en el hecho de que la familia de Atenas continúa siendo pagana, mientras que la familia de la novia ya se ha convertido al cristianismo. El “colapso de dos culturas” (Belmonte Trajano y Castillo Medina, 2005) es el eje sobre el que se sostiene el argumento de la balada de Goethe:

Cuando nace un pensamiento nuevo,
 A menudo el Amor y la Fe
 Se arrancan como la mala hierba.¹

La brutalidad con la que es presentado este proceso de conversión de creencias da lugar a un conjunto de analogías con la imposición de la razón como única forma de conocimiento y explicación de la realidad durante el siglo XVIII. Sin embargo, un nuevo sistema de creencias es incapaz de desplazar por completo los valores pasados resultando en una contradicción y en una crisis de la propia identidad. En la historia de Flegonte de Tales este proceso es presentado con una violencia tal como la muerte de una hija asesinada por su madre y la consecuencia sobrenatural del regreso de la muerta viviente.

Así, y continuando con el relato, el joven ateniense recibe la visita nocturna de una doncella de la casa que, en busca de Amor, regresa cada noche a su habitación. Goethe (y el relato clásico) nos presenta a la muerta viviente,² cuya descripción lleva a pensar directamente en la figura de la vampiresa.³ Ella se presenta: “Soy yo [...] tan extraña en casa”.⁴

La evocación de lo extraño en este verso es la primera marca de lo fantástico que percibimos en el texto. En este punto volvemos a la definición freudiana de lo siniestro como lo “no hogareño”. El desconcierto de la dama se suma a la falta de comodidad en su propia casa. En términos de F. Schelling (citado por Freud) lo siniestro (*Unheimlich*) sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. Llega el clímax de la medianoche, la hora de los espíritus (*die Geisterstunde*), que es también la hora de Ceres y Baco: “Que al amar me enfermo; / pronto en la tierra me escondo”.

El vampiro representa la rebelión contra los tabúes más antiguos de la humanidad: el miedo a morir, la represión del deseo sexual y la angustia frente a lo desconocido. Pero también recupera y subvierte la herencia cristiana: “Aquel que coma mi carne y beba mi sangre, tendrá la vida eterna”. El vampiro busca la vida eterna, pero reniega la espiritualidad de Dios, destinado a los placeres del deseo y a la materialidad del cuerpo. En la balada de Goethe, esta aparición fantástica de la muerta viviente está vinculada directamente con las creencias paganas. El joven ateniense no es capaz de ver la monstruosidad en la novia

¹ Se ha trabajado con la versión al español de Belmonte Trajano y Castillo Medina incluida en su artículo y se la ha contrastado con la original, en Goethe (1981), *Werke, Band I, Gedichte und Epen I*. Editada por Erich Trunz, C.H. Beck, Múnich, pp. 268-273.

² Mejor se comprende el término francés *revenant* como el que regresa de la tumba.

³ Cuyo antecedente es la empusa (griega) o la lamia (latina).

⁴ *Bin ich [...] so fremd im Hause.*

porque confunde el plano metafórico con el plano literal del lenguaje: interpreta todas las advertencias directas e indirectas como un juego de la imaginación poética, cuando los dominios de la razón y de la imaginación (visiones predefinidas del mundo real/ no real) han confundido sus planos. Pero tampoco puede reconocer el pecado que ha resultado en el acto sobrenatural porque su condición de pagano refleja otros valores de la realidad en los que Amor no está prohibido para la promesa cristiana de la vida eterna.

La imagen “erótica” de la novia junto a su amante al amanecer representa la búsqueda inalcanzable de satisfacción del deseo. La concatenación de la tríada vampírica sangre-erotismo-muerte que describíamos antes, está presente en la balada de Goethe. La joven intercambia regalos con su amante y ella bebe su sangre. Pero el amor está prohibido para la madre y su sistema de valores cristianos. Escucha detrás de la puerta y censura. La impureza del acto sexual impide la entrada de los amantes al reino de Dios, y en consecuencia, la balada termina con el sacrificio de ambos. El matrimonio en llamas de los amantes representa el fin de la maldición vampírica por medio de la cual “los jóvenes del pueblo sucumben a la furia”⁵ y al deseo de saciedad en su sed de Amor. Esta imagen se convierte en expiación de los pecados y en la síntesis última de dos creencias opuestas.

2. La consolidación del género y la ampliación del motivo del vampiro en el relato de Tieck

En “¡No despertéis a los muertos!”, Walter, un joven apasionado, quiere revivir a su amor de juventud para seguir experimentando el frenesí sexual que lo acogiera en sus prematuros años de juventud, en contraposición al aburrimiento que le provoca la vida conyugal con su segunda esposa. El relato presenta, al igual que la balada de Goethe, a un protagonista que no es capaz de ver la realidad como los demás la ven –“Walter era el único que no se daba cuenta” (Tieck, 2001: 84)–. Esta imposibilidad de interpretar la realidad según los esquemas de la razón es también en este texto el desencadenante del conflicto: ningún mal hubiese acaecido de no ser por el desacato de Walter a las advertencias del brujo y de Swanhilda.

En la historia, Tieck describe a la imaginación como condicionante de la realidad. Es mediante sus designios que Walter se comporta (como si se tratara

⁵ *Das junge Volk erliegt der Wut.*

de una fuerza que actúa independientemente sobre él), y aun cuando puede librarse de Brunhilda queda su imagen como maldición, que al activarse en la mente de Walter vuelve a originar la peregrinación de la vampiresa. Es Brunhilda quien revela la culpabilidad de Walter: “No soy yo quien los ha matado; yo me veo obligada a saciarme con sangre caliente de jóvenes para poder satisfacer tu deseo frenético; ¿eres tú el asesino!” (Tieck, 2001: 89).

Es ese mismo deseo el que movilizaba a la novia de Corinto a volver noche tras noche a su recámara. Es Amor el que trae de regreso a los muertos. La peregrinación del vampiro es, en definitiva, una erótica de lo imposible. Y de esa imposibilidad nace el horror de lo que no debería ser pero es, el horror de lo que no se puede ganar sino a través de la pérdida.

Siguiendo el movimiento del péndulo que hemos categorizado como *vacilación*, el relato de Tieck alterna en su estructura interna los estados de ganancia y pérdida del protagonista. Al matrimonio y a la consolidación del amor de juventud, los sucede la muerte de Brunhilda. El matrimonio con Swanhilda representa, en tercer lugar, la consolidación de la familia. Pero la monotonía de la vida familiar provoca en Walter la insatisfacción del deseo y la pérdida de la pasión. En consecuencia, el regreso de Brunhilda de la muerte representa una activación del deseo que, no obstante, significará para Walter la pérdida de la familia.

El final de la narración coincide con la última imagen de la balada de Goethe: las llamas que consumen los cuerpos. La tragedia es resuelta con la expiación. Solo el fuego purificador puede disolver la maldición vampírica, pero supone también la muerte del protagonista.

Conclusión

Según Tzvetan Todorov, lo fantástico implica no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y en el protagonista, sino también una manera de leer, que no es ni “poética” ni “alegórica”. En los textos analizados hemos señalado que el conflicto principal era precisamente esta lectura distorsionada de la realidad por parte de los protagonistas masculinos. En el primer caso, es el conflicto de creencias lo que impide al novio ateniense descubrir a la novia muerta. En el relato de Tieck, es la imaginación la que engaña a Walter en su lectura de Brunhilda. El componente fantástico, en ambos casos el motivo del vampiro, juega entre la comprensión metafórica

y la literalidad de lo narrado para desestabilizar el sistema de creencias de los personajes masculinos, aquellos con los que el lector puede identificarse.

La insatisfacción del deseo amoroso representa la pasión reprimida que da lugar al argumento fantástico. En “La novia de Corinto” este deseo carnal viene asociado al paganismo. En “¡No despertéis a los muertos!” el erotismo se relaciona con la imaginación. Paganismo-cristianismo, razón-imaginación son las dos caras de una misma moneda, la tesis y antítesis (en términos hegelianos) que la literatura resuelve a través del motivo fantástico.

Los dos finales, el momento de síntesis y expiación, representan la resolución del conflicto narrativo pero, simultáneamente, señalan una imposibilidad: la de restaurar el estado inicial de la realidad de la cual se parte. De la estructura vacilante de la narrativa fantástica se arriba al punto en que el pasado no puede ser recuperado sin considerar el elemento que lo ha corrompido. En consecuencia, el futuro se revela no solo impredecible (los acontecimientos han cambiado su devenir natural), sino también angustiante, abiertos a la posibilidad de nuevos cambios.

Bibliografía

- Abrams, Meyer Howard (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Nova, Buenos Aires.
- AA.VV. (2001), *El vampiro. Antología literaria*. Editado por Jacobo Siruela, Círculo de lectores, Barcelona.
- AA.VV. (2001), *Teorías de lo fantástico*. Editado por David Roas, Arco Libros, Madrid.
- Belmonte Trujano, Carlos y Leonardo Castillo Medina (2005), “La novia de Corinto: la expiación del pagano”, en Revista *Casa del Tiempo*, UNAM, México, julio-agosto.
- Comellas, Mercedes y Helmut Fricke (2005), “‘Weltseele’ und ‘Waldeinsamkeit’: la filosofía de la naturaleza y el romanticismo”, en *Magazin*, nº 16, Sevilla, pp. 50-55.
- Freud, Sigmund (1976), “Lo siniestro”, en Freud, Sigmund y E.T.A. Hoffmann, *Lo siniestro / Sigmund Freud. El Hombre de la arena / E. T. A. Hoffmann*, López Crespo, Buenos Aires.

- Goethe, Johann Wolfgang (2005), “La novia de Corinto”, en Belmonte Trujano y Castillo Medina “La novia de Corinto: la expiación del pagano”, en Revista Casa del Tiempo, UNAM, México, julio-agosto, pp. 13-25. pp. 20-25.
- Muñoz Acebes, Francisco Javier (2000), “El motivo de la mujer vampiro en Goethe: Die Braut von Korinth”, en *Revista de Filología Alemana*, Universidad Complutense de Madrid, nº 8, pp. 115-128.
- Tieck, Ludwig (2001), “No despertéis a los muertos”. Traducción de Francisco Torres Oliver, en AA.VV., *El vampiro. Antología literaria*. Editado por Jacobo Siruela, Círculo de Lectores, Barcelona.
- Todorov, Tzvetan (1970), “Définition du fantastique”, en Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, pp. 28-45.

Autonomía y crítica cultural

Mozart camino de Praga, de Eduard Mörike

Martín Salinas
(UBA/UNAJ)

La novela corta *Mozart camino de Praga* [*Mozart auf den Reise nach Prag*], publicada por entregas en la *Gaceta matinal para lectores cultos* [*Morgenblatt für gebildete Leser*] en 1855, y editada como libro en el mismo año (aunque datada en 1856, año del centenario de Mozart), ocupa una particular posición en la historia de la literatura en habla alemana del siglo XIX: puede leerse tanto como expresión de un romanticismo tardío, tal como sostiene Lockemman, quien, en líneas generales, ve en la novela corta sobre Mozart una refiguración del tratamiento de la figura del artista llevada a cabo por Hoffmann (Lockemman, 1957: 123), o de un realismo temprano, anticipo del incipiente realismo poético.

Este carácter de entremundos de la obra se puede delimitar a partir de lo que Heine denominó “el fin del periodo artístico”. Con esta expresión, el autor de *Cuadros de viaje* daba cuenta del quiebre que representaba la muerte de Hegel (1831), la de Goethe (1832), y, respecto de la dinámica social, la revitalización de los impulsos democrático liberales y el ingreso del proletariado a la escena política (a partir de la Revolución de Julio de 1830). En el plano estético, “el fin del periodo artístico” intensificó la renuncia al tradicional culto idealista de la forma artística, “para el cual el arte es un segundo mundo independiente, sin finalidad como la estructura misma del mundo, sólo existente por causa de sí mismo y sin relación con las pretensiones del primer mundo real” (Heine, citado en Jauss, 1976: 90-91).

El nuevo periodo que se abría daba cuenta una renovación de los presupuestos estéticos y de la función social del arte. Y a esa tarea se avocó la denominada (a partir de un edicto promulgado por el ministerio del interior de Prusia, en 1835) *Joven Alemania*, corriente del periodo del *Vormärz* [*pre-marzo*,

en referencia a los levantamientos de marzo de 1848], que basa su crítica de la tradición en su intento por saldar el hiato entre el arte y la vida, entre la esfera autónoma del arte y el proceso histórico concreto: “el esplendor de la antigua era ha finalizado con la crítica, la esperanza de una nueva deberá comenzar nuevamente con la crítica” (Kart Gutzkow, citado en Witte, 1980: 64).

Si el *Vormärz*, tal como su denominación lo indica, se define por su proyección histórica, esto es, por los levantamientos de 1848 que cierran el periodo de la Restauración, el conservadurismo propio del *Biedermeier*, su contracara estética contemporánea, puede leerse como una reacción a su apertura histórica, que tiene lugar con la derrota de Napoleón y consecuente el Congreso de Viena (1815). Esta tendencia, que se define por el rechazo de las modificaciones e innovaciones propias del capitalismo, en la medida en que, de acuerdo a la perspectiva de sus representantes, el desarrollo técnico industrial y el consecuente carácter mercantil e impersonal de las relaciones personales llevaba inscrita la desintegración de las jerarquías tradicionales de las comunidades precapitalistas, dirige su atención hacia el carácter concreto de una tradición amenazada:

El conservadurismo ideológico del *Biedermeier* se define por el deseo de armonía y orden, por la sobriedad, la inacción, el apego a la tierra y la resistencia a la innovación, por la defensa de la tradición [...]. Esta corriente, que carece de escritos programáticos propiamente dichos, glorifica la vida privada y resalta la alegría apacible, la sosegada felicidad, la compenetración con la naturaleza, el gusto por lo pequeño, próximo y concreto (Hernández Maldonado, 2003: 136).

A pesar de las notorias diferencias, ambas tendencias comparten el rechazo del culto idealista de la forma estética propia del “periodo artístico”, lo que conlleva un problemático distanciamiento respecto de la autonomía de la esfera artística. Se trate de un arte didáctico orientado y subsumido a la conservación de valores comunitarios tradicionales, o de una estética que encuentra en la publicística la prefiguración de valores liberales que apuntan al futuro, ambas corrientes responden al proceso de secularización de las relaciones sociales expuesto en las páginas del *Manifiesto comunista* (1848):

La burguesía, allí donde ha llegado al poder, ha destruido todas las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Ha desgarrado despiadadamente todos los multicolores lazos feudales que ataban al hombre con sus superiores naturales, y no ha dejado ningún otro lazo entre un hombre y otro que el interés desnudo, que el insensible “pago al contado” [...]. Ha disuelto la dignidad personal en el valor de cambio (Marx y Engels, 2008: 28).

En este contexto dinámico, el estatuto y la función social del arte y de la figura del artista se tornan problemáticos, una vez despojados de su aura tradicional; tal como sostiene Heigenmoser:

La transición de las formas de la industria cultural estamentales cortesanas a las burguesas liberales condujo a una transformación de la posición de los artistas: dejaron de tener un rol representativo, pudieron disolver las relaciones con los que hasta allí eran sus clientes (la corte, el mundo estamental y la iglesia) y de momento dispusieron, de un modo aparentemente libre, de sus productos (Heigenmoser, 1998: 157).

La disolución de los lazos feudales que le otorgó al artista la posibilidad de disponer de sus productos, sin embargo, implicó un reordenamiento de la dinámica cultural, que convirtió al arte de reproducción masiva en “un agradable pasatiempo”, con lo que la libertad de disponer de sus productos, lejos de respetar su autonomía, expresó “de una manera muy clara la real falta de influencia, la pérdida de las posibilidades de actuar y la impotencia social” del artista, que “a menudo debió aceptar un puesto estatal, una profesión, en parte también producir mercancías de fácil salida para el mercado, a fin de poder sobrevivir” (Heigenmoser, 1998: 157). Estas modificaciones de la situación social del artista afectan su configuración literaria; si el artista romántico todavía podía encontrar en el arte un ámbito en que sus exigencias adquirirían la plenitud que la vida cotidiana le negaba, las nuevas condiciones sociales del artista:

[...] hicieron del originario héroe representativo una víctima ejemplar también en la representación estética de la novela de artista: los destinos del artista se convierten en historias de enfermos, que muy a menudo culminan en el suicidio o en la locura; el ideal del arte tan solo puede salvarse negativamente, en la denegación o la destrucción (Heigenmoser, 1998: 158).

En este contexto, la obra de Mörike resulta problemáticamente representativa. Tal como sugiere Bruno Markwardt, en el autor de *Mozart camino de Praga* no es posible hallar “ninguna estética sistemática, ni siquiera una típica teoría del arte” (Markwardt, 1959: 82). Sin embargo, será en su obra donde se hallen, de modo latente, aquellos aspectos a partir de los cuales se advierte su peculiar “voluntad de arte”, en el que se revelaría el esfuerzo, concomitante al proceso histórico aludido, de resguardar la autonomía de la esfera estética por parte de “uno de aquellos [artistas] que no creyeron en el fin del periodo artístico” (Markwardt, 1959: 82).

El mismo Mozart da cuenta de las condiciones sociales del artista moderno en la carta dirigida a “un protector”:

Tengo bastante ajeteo [...] y a menudo resulta difícil no perder la paciencia. Como soy clavicembalista y profesor de música acreditado, se me aferran una docena de alumnos, y siempre acepto a alguno nuevo, sin tener en cuenta lo que pueda llevar dentro, con tal de que pague al contado sus táleros. Cualquier mostachudo húngaro del Cuerpo de Ingenieros, a quien Satanás tienta para que, sin provecho alguno, estudie el bajo continuo y el contrapunto, es bien acogido; la condesita más insolente que, lo mismo que si fuera un peluquero, el maestro Coquerel, me recibe con el rostro rojo de cólera si no llamo a su puerta al dar la hora, etcétera (Mörike, 1992: 97).

Así como el pasaje expone el modo en que la figura de Mozart se instituye como centro de las tendencias contradictorias de un proceso histórico que seculariza y socava la dignidad del artista, las alusiones bíblicas que permean la narración expresan una crítica simbólica a la moderna sociedad burguesa. La influencia de Satanás que Mozart reconoce en la mercantilización del arte lo acerca a la figura de un Cristo que, a punto de ser traicionado en la última cena, se encuentra rodeado por “una docena de alumnos”. La vinculación con la iconografía cristiana, que refiere al dilatamiento del carácter trascendental del artista hecho hombre en la sociedad mercantil; sin embargo, no reducen el simbolismo de la obra a la nostalgia romántica por una comunidad trascendental. La reacción inicial de Mozart ante el bosque de abetos expresa la compleja imbricación del plano trascendental y el eminentemente terrenal que define al artista configurado por Mörike:

¡Dios, qué maravilla! [...] ¡Es como estar en una iglesia! [...] Ninguna mano humana los ha plantado; han crecido por sí solos y están ahí, simplemente, porque es divertido vivir y prosperar en compañía. [...] estoy de casualidad hecho un bobo, en un vulgar bosque de la frontera bohemia, admirado y encantado de que exista algo así y no sea sólo *una finzioni di poeti*, con sus ninfas, faunos y demás, ni tampoco un decorado de teatro, sino algo nacido de la tierra y crecido con la humedad y la cálida luz del sol (Mörike, 1992: 94).

La preeminencia del plano trascendental, representada por la congregación de abetos, es relativizada por el componente natural de los árboles del bosque. Esta vinculación expresa uno de los rasgos característicos de la perspectiva que en torno a la figura del artista se desprende de la novela corta: el anhelo de una concreta comunidad reconocible, de un marco social cuya ética no se defina a

partir de preceptos restrictivos, sino como expresión de las facultades inherentes de miembros que se desarrollan a través de un contacto directo con su suelo, bajo un sol común. La legalidad interna que Mozart advierte en el desarrollo de los abetos confronta con la industria de la cultura que a sus ojos representa el Prater (Parque público que desde 1766 se destinó al entretenimiento público como parque de diversiones), donde:

[...] a fuerza de carrozas, espadas de fantasía, vestidos y abanicos, música y todo el espectáculo del mundo, ¿quién es capaz de ver allí nada más? Y hasta los árboles [...] más parecen primos hermanos del sinnúmero de corchos usados que hay por allí (Mörike, 1992: 95).

Esta ambigüedad presente en Mozart parece corporizar la distinción entre poesía ingenua y poesía sentimental que Friedrich Schiller introdujo a finales del siglo XVIII. Si la poesía ingenua supone un arte que se vincula de una manera inmediata con la naturaleza, con una vida comunitaria en la que el principio de individuación aún no ha abierto la herida que enfrenta la subjetividad del artista con un marco natural “cuya vida social se basaba en la sensibilidad, no en una hechura del arte” (Schiller, 1985: 85), la vida social moderna, que representa la liberación de la subjetividad respecto de los límites de la naturaleza, constituye el marco de un nuevo tipo de poesía, la poesía sentimental, nacida del mundo de la cultura, se constituye como la evidencia de la fractura establecida entre la naturaleza y el arte, como “representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía” (Schiller, 1985: 69).

El temperamento melancólico, ligado al anhelo de naturaleza al que se refiere Schiller, representa uno de los aspectos que definen los contornos de la personalidad del artista moderno corporizado por el Mozart de Mörike, que, a su vez, se fusiona con las alusiones bíblicas ya mencionadas. Si con la figura de Cristo la posición de Mozart es reconducida a un plano simbólico en el que se plasma la pérdida del carácter trascendental del arte, la melancolía que caracteriza a Mozart se realiza a través de la apelación al paganismo de la mitología griega. A través del filtro de la identificación del presente histórico con una Edad de Oro se subraya, por un lado, la fragilidad y la transitoriedad del presente (el presente como una imagen de la Edad de Oro perdida) por otro, la redención de lo fugaz en la esfera del arte (la permanencia que adquiere, en el ámbito del arte, la escena que surge de la historia). La lectura que ofrece Francisca de la lámina que acerca al círculo que se congregó alrededor de artista anuncia un juicio sobre el propio presente vivido:

Debe ser verdad lo que siempre he oído [...] ¡Que no hay nada nuevo bajo el sol! ésta es una imagen de la Edad de Oro y... ¿acaso no la hemos vivido hoy? Espero que Apolo se reconozca en esa situación (Schiller, 1985: 69).

De tal manera, el mismo presente se configura como objeto y expresión de la melancolía que define los contornos del artista moderno. Las expresiones de Mozart acerca de la fugacidad del tiempo parecen referir a una totalidad ausente y anhelada cuya distancia respecto del presente es acentuada por la misma actividad artística. Ante la confianza que Constanza intenta infundir sobre el inestable ánimo de su esposo (“Ya recuperaremos el tiempo perdido”), Mozart, “tras una pausa”, especifica: “¿Y no ocurre lo mismo con todo? ¡Uf! No quiero ni pensar en todo lo que uno se pierde, aplaza o se deja sin acabar...” (Schiller, 1985: 95-96).

Este último aspecto de la melancolía de Mozart se percibe en la incapacidad por encontrar un lugar en la vida activa que prefigura la burguesía en ascenso. Expresión de ello resultan la dieta a la que se ve obligado, resultado del tratamiento científico estipulado por el médico, así como la necesidad de valerse de un bastón que lo ayude a sostenerse en la sociedad. El mismo Mozart ofrece la imagen que se desprende de la mera presencia del objeto:

Ya ves [...] estoy dispuesto a seguir al pie de la letra mi tratamiento [...] sirviéndome para ello de ese báculo. Se me han ocurrido muchas cosas. No es casualidad, he pensado, que personas sensatas no puedan prescindir del bastón [...] todos apoyan y sostienen sobre honestos bastones, como firmes soportes, sus virtudes tranquilas, su diligencia y sentido del orden, su valor sereno y satisfacción (Mörike, 1992: 120-121).

La compra, desmedida, que realiza en la tienda del cordelero, también se presenta como un claro ejemplo del modo en que el artista se relaciona con herramientas: los objetos, al entrar en contacto con el artista, pierden su cualidad práctica cotidiana y se cargan de un valor estético. Y en la imposibilidad de desempeñarse en la vida práctica, en su apartarse de una racionalidad conforme a fines, la esfera estética se constituye en un ámbito en el que la totalidad perdida renueva un potencial evocador a través de una forma que solo puede vincularse con la realidad de un modo problemático.

Si el impulso que lleva a Mozart a internarse en bosque (“¡vamos a meter de prisa nuestras narices vienasas en esa espesura verde!” –Mörike, 1992: 94–), así como el “deseo apenas consciente de olvidarse un tanto de sí mismo entre personas sencillas y sin pretensiones” (Mörike, 1992: 123) parecen corresponderse con un anhelo por fundir la propia subjetividad

en la ingenuidad de lo colectivo, la conciencia de sí mismo que lo define evita cualquier idealización de la naturaleza característica del *Biedermeier*. “Mi arte, sin embargo, me impone otra jornada de trabajo que, a fin de cuentas, no cambiaría yo con nadie en el mundo” (Mörike, 1992: 123).

En esta cita se puede observar la manera en que la figura de Mozart (y ya la elección del personaje histórico nos puede orientar en este sentido), no refleja de un modo fiel el apego a la pequeña patria, a la estable comunidad tradicional como imagen de una relación armónica con la naturaleza, que subordina todo impulso subjetivo a un orden colectivo, propia del *Biedermeier*; tampoco, tal como se desprende de su crítica a la secularización del arte ya mencionada, a la profesionalización del arte que ubica al artista en igualdad de condiciones con cualquier otro oficio (“lo mismo que si fuera un peluquero”). Esta característica refuerza la crítica inmanente que la novela corta ofrece como contenido a partir del cual se construye como obra de arte, y gracias a la cual toda expresión singular, en interacción con los diversos componentes, se erige como indicio de una perspectiva utópica que excede su contexto social. De este modo, la exclamación de Mozart: “La tierra es verdaderamente hermosa y no es de extrañar que uno quiera quedarse en ella tanto tiempo como pueda” (Mörike, 1992: 95), no revela tanto un anhelo por alcanzar un estática relación con una comunidad existente como la peculiaridad de su melancolía, que toma cuerpo en un *desideratum*, aun indeterminado, que se encuentra al final de un proceso al que el artista se encuentra arrojado: “¡Qué insatisfactorio me resulta todo, siempre *en passant!* [...]. Entre tanto la vida pasa, corre y galopa con todas sus fuerzas... ¡Señor! ¡Cuando pienso en ello me entran sudores fríos!” (Mörike, 1992: 96). Conciente de la imposibilidad de dar forma a un arte que le dé la espalda a las transformaciones sociales de su época, Mörike delinea una novela corta que refuerza su autonomía introduciendo el proceso histórico como elemento constitutivo. Esta cualidad es la que le permite a la novela corta, “la forma más rigurosa de la prosa” (Storm), contemplar el proceso histórico a partir de la propia temporalidad narrativa, que excede el contexto inmediato, sin arrogarse la potestad de configurar un estadio histórico posterior (“Quién sabe lo que puede ocurrir”).

El episodio del naranjo, en el que Benno von Wiese reconoce el punto de partida de la narración (Von Wiese, 1962: 219) (y, en este sentido, como un punto de giro de la novela corta) resulta, a este respecto, particularmente ejemplar, por cuanto el inicio de la narración, a través del filtro del intertexto bíblico, se presenta como símbolo del inicio de la historia misma. El propio Mozart lo expresa en la carta que le dirige a la condesa: “Me encuentro en su

paraíso, infeliz como en otro tiempo Adán después de haber probado la manzana. Ha ocurrido una desgracia y ni siquiera puedo echarle la culpa a una pobre Eva [...]” (Mörrike, 1992: 104). La intervención del artista es presentada, de este modo, como un factor determinante de la historia, como el punto de quiebre que introduce el tiempo en la imagen estática de una Edad de Oro, en este caso, propia de la tradición cristiana. La experiencia estética posterior surge como un intento de Mozart por expiar su pecado original. Esta referencia bíblica, sin embargo, es nuevamente redireccionada a partir de la intervención del narrador, quien intercala la prehistoria de la eternidad, representada por el árbol alrededor del cual se justifica la imagen de un pretendido paraíso:

Durante sus buenos veinticinco años, el arbolito creció paulatinamente ante sus ojos y fue cuidado luego, con el mayor desvelo, por hijos y nietos. Además de su valor intrínseco, podía tener también el de símbolo viviente del encanto espiritual de una época casi divinizada, en la que hoy, desde luego, podemos ver pocos valores auténticos y que llevaba ya en sí un aciago futuro cuya irrupción, que estremeció al mundo, no estaba muy lejos en la época de nuestro inocente relato (Mörrike, 1992: 115).

De este modo, la referencia a la Revolución Francesa se yuxtapone a la imagen simbólica del inicio de la historia, al mismo tiempo que expone el carácter desfeticizador del arte respecto de “una época casi divinizada” en relación con la *hybris* trágica que se encuentra en su base, y que en el marco de la acción narrativa se traduce en una identificación del artista como *outsider*, tal como manifiesta la exclamación del conde de Schinzberg, quien califica al tal *Moser* como un delincuente o un “tunante”. El episodio puede expresar, entonces, cómo, lejos de promover la cristalización de formas históricas que han agotado su vigor social, el peculiar realismo de Mozart no se deja engañar por la apariencia natural que le ofrece el naranjo en el jardín del conde, aun cuando la melancolía por la memoria involuntaria que se activa al contemplar la naranja le otorgue a su mirada un brillo particular, pues “él la ve y no la ve”. El naranjo, símbolo de una tradición que intenta renovar fuerzas ya caducas (el hecho de que el árbol comience a marchitar en primavera remite una vez más a su carácter artificial) expresa la puesta en práctica de “un método particular y hasta misterioso” que contradice un desarrollo natural que le habría permitido “llegar fácilmente a una edad dos o tres veces superior” (Mörrike, 1992: 115). Así, el realismo que se desprende de una melancolía que destruye todo paraíso artificial se advierte en el modo en que el artista acelera los tiempos de construcciones históricas que devienen en imágenes míticas.

Bibliografía

- Braungart, Wolfgang (1997), “Eduard Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag. Ökonomie–Melancholie–Auslegung und Gespräch”, en AA.VV, *Erzählungen und Novellen del 19. Jahrhunderts. Interpretationen*, 2 vols., Reclam, Stuttgart, pp. 133-202.
- Heigenmoser, Manfred (1998), “Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman”, en Sautermeister, Gert y Ulrico Schmid (eds.), *Zwischen restauration und Revolution. 1815–1848. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Carl Hanser, Munich, vol. 5, pp. 151–174.
- Hernández, Isabel y Manuel Maldonado (2003), *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid.
- Jauss, Hans Robert (1976), *La literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa, Península, Barcelona.
- Lockemann, Fritz (1957), *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarische Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, Maxtueber, Munich.
- Markwardt, Bruno (1959), *Geschichte der deutschen Poetik IV: Das neunzehnte Jahrhundert*, Walter de Gruyter & Co., Berlín.
- Mörike, Eduard (1992), “Mozart camino de Praga”. Traducción Miguel Sáenz, en *Cuentos románticos alemanes*, Siruela, Madrid, pp. 93-134.
- Ort, Claus-Michael (2007), “Was ist Realismus”, en Begemann, Christian, *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*, WBG, Darmstadt, pp. 11–26.
- Schiller, Friedrich (1985), “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”, en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Y una polémica: Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, Icaria, Barcelona, pp. 67-160.
- Von Wiese, Benno (1962), “Mörike. Mozart auf der Reise nach Prag”, en *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*, 2 vols., August Babel, Dusseldorf, pp. 213-237.
- Witte, Bernd (1980), “Literaturtheorie, Literaturkritik und Literaturgeschichte”, en Glaser, Horst albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo, pp. 63-82.

La imaginación silenciosa: las familias de Emily

Silvia Nora Labado
(UNGS/UBA)

No es posible empezar a escribir sobre la única novela escrita por Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, sin señalar la centralidad que en esta tiene la relación entre Catherine y Heathcliff. Mucho se ha dicho de la cualidad extraña que ese extraño vínculo imprime a la novela. Perteneciente a un registro ajeno a lo cotidiano prosaico, el amor entre ellos ha tratado de ser aprehendido en consonancia con su singularidad irreductible. Para Hillis Miller, de *Cumbres* se adueña una otredad que pertenece al orden de lo natural y sobrenatural a la vez; Terry Eagleton, por su parte, opone ese vínculo, de pura amistad, a los rígidos lazos de parentesco, y asocia a aquella con una experiencia de libertad; Sandra Gilbert y Susan Gubar, en *The Madwoman in the Attic*, señalan el conflicto entre naturaleza y cultura allí encarnado como una reescritura, en prosa, de lo representado en *Rey Lear*. La obsesión crítica por tratar de dar cuenta de este núcleo vital y original de la novela manifiesta las urgencias y prioridades que Emily impuso a quienes quisieran (o quisiésemos) escribir sobre su obra.

Catherine y Heathcliff viven una unión que no nos pertenece, pero que se afina en el mundo de la imaginación literaria: allí es posible que el fantasma de Catherine pretenda ingresar por la ventana; que Heathcliff se acerque a un árbol y no ahuyente, con su presencia, a los pájaros que allí habitan, como si él también perteneciera a ese universo no humano; que los habitantes de las cercanías vean deambular, por los páramos, los fantasmas de los amigos, hermanos, enamorados. Pero la historia de *Cumbres* va más allá de estos límites: si solo fuera esto, podríamos hablar de una *ghost story* o de una obra más de la literatura fantástica. La historia que nos cuenta Emily es esta, pero también son otras que, como observan tanto Gilbert y Gubar como Eagleton, se desprenden de la ruptura de esa

unión imposible –es decir, literaria– entre el huérfano y la niña. La peculiaridad del vínculo y de los seres que la componen está en la base, por otra parte, de lo que su separación produce; para Gilbert y Gubar, la segunda parte de la novela se centra en las consecuencias de la “caída de Catherine”;¹ para Eagleton, la decisión de Catherine es un “acto de autotraición y de mala fe” que opera como “catalizador de la tragedia”;² finalmente, para Hillis Miller, la separación obliga a un modo de supervivencia que aliena a sus víctimas del mundo.³ Cada una de estas interpretaciones se articula sobre los fundamentos que sostienen las diferentes lecturas; sin embargo, en todas se vuelve sobre el poder desencadenante que esta separación de lo que es uno, de los seres que pertenecen al mismo orden posee. En efecto, el infortunio de Catherine y Heathcliff se convierte en una fuerza narrativa sin la cual la peculiaridad de *Cumbres* no existiría. Apartarlos equivale a consentir que entre en la novela el otro registro, el de lo humano –ya no natural, ya no sobrenatural– y que este se imponga en el universo del relato.

Catherine y Heathcliff no crean una familia, justamente en una novela atiborrada de lazos de familia. Pero ellos sí fundan familias, otras, con otros, en otro tiempo, distinto del de la infancia. Y allí la imaginación literaria, que se corresponde con la otredad por ellos encarnada, cede su lugar a vidas posibles, angustiosamente verosímiles.

¿Qué mundos abre Emily desde el interior de esta fractura? En primer lugar, el de la vida adulta, el pasaje no poco traumático de la infancia a la juventud; Gilbert y Gubar enfatizan, respecto de esta cuestión, que la irrupción de los Linton en la vida de Catherine, determinante para su alejamiento de

¹ “Catherine’s fall and her resulting decline, fragmentation, and death are the obvious subjects of the first half of *Wuthering Heights*. Not quite so obviously, the second half of the novel is concerned with the larger, social consequences of Catherine’s fall, which spread out in concentric circles like rings from a stone flung into a river, and which are examined in a number of parallel stories, including some that have already been set in motion at the time of Catherine’s death” (Gilbert y Gubar, 1984, p. 287).

² “[t]he primary contradiction I have in mind is the choice posed for Catherine between Heathcliff and Edgar Linton. The choice seems to me the pivotal event of the novel, the decisive catalyst of the tragedy [...]. In a crucial act of self-betrayal and bad faith, Catherine rejects Heathcliff as a suitor because he is socially inferior to Linton” (Eagleton, 1975, p. 101).

³ “The love of Heathcliff and Cathy is not quite so simple as this. Between happy possession and annihilation stand a third dreadful possibility: the violent separation of the trunk from its root. If this happens the trunk may be forced to persist in a universe from which it has been diserved. The intimate communion of all things with one another will perish with this disconnection. Then the universe will ‘turn to a mighty stranger’, and the unwilling survivor will not seem part of it” (Hillis Miller, 1973, p. 216).

Heathcliff, está estrechamente unida a su reconocimiento de sí misma como mujer. A esto podríamos agregar que la huida de Heathcliff, que lo aleja de Cumbres por unos años, lo devuelve un adulto, un hombre físicamente fortalecido e inserto en el mundo a través de sus nuevos medios materiales, adquiridos como solo un varón podría haberlo hecho. Para Catherine, entonces, el casamiento con Linton; para Heathcliff, el hacer fortuna en otros lugares, lejanos y desconocidos: nada más convencional en el universo de su tiempo.

El dinero de Heathcliff es un misterio para todos, incluso para Ellen Dean (“La sé toda [la historia de Heathcliff], señor, excepto dónde nació y quiénes eran sus padres y de dónde sacó su primer dinero”) (Brontë, 1955: 97); Emily no da ningún indicio porque esto no parece preocuparle. La otra transformación, la de Catherine Earnshaw en Catherine Linton, sí es narrada, aunque más en sus consecuencias que en su cotidiana morosidad. Y esta última forma un eco silencioso con otros vacíos narrativos que hablan de lo que les pasa a las mujeres y de una ansiedad que, en su original modo, *Cumbres* manifiesta.

En los diferentes tiempos que abarca su narración, *Cumbres* relata las historias —o parte de ellas— de diferentes matrimonios. En la primera generación se incluyen los Earnshaw y los Linton, y lo que de ellos se dice puede leerse como una cifra de lo que les va a pasar a los matrimonios de las generaciones siguientes. En el primer caso, los cónyuges hablan y confrontan en torno a un episodio no menor para el destino de todos: la llegada de Heathcliff o, más bien, su traída a la casa familiar por parte del Sr. Earnshaw. En esa ocasión, tal como lo recuerda Ellen Dean, “[...] la señora estuvo a punto de arrojarlo por la puerta; montó en cólera y le preguntó cómo pudo ocurrírsele traer a casa aquel crío de gitanos, teniendo ellos sus propias criaturas que alimentar y proteger; qué pensaba hacer con él, y si se había vuelto loco” (Brontë, 1955: 100). El arribo de un hijo es el núcleo del conflicto; los temores de la señora Earnshaw no parecen infundados, en la medida en que Heathcliff será el núcleo desencadenante de todo lo que sobrevendrá. Como señala Eagleton:

[...] como un niño abandonado y un huérfano, Heathcliff se inserta en la cerrada estructura familiar como un extranjero; emerge del ambivalente ámbito de oscuridad que es el “afuera” del estrechamente definido sistema doméstico. Esa oscuridad es ambivalente debido a que es, al mismo tiempo, temible y fertilizadora, así como Heathcliff es, a la vez, regalo y amenaza” (Eagleton, 1975: 102)⁴

⁴ “As a waif and orphan, Heathcliff is inserted into the close-knit family structure as an alien; he emerges from that ambivalent domain of darkness which is the ‘outside’ of the tightly defined

Ahora bien, más allá de Heathcliff mismo, de su extraña naturaleza, el conflicto se desencadena por la llegada de un hijo o, mejor dicho, de otro hijo, pues, como señala la señora Earnshaw, ellos ya tienen la preocupación de los que trajeron al mundo. No menos significativo es que Heathcliff quede y que le den el nombre que había pertenecido a otro de sus hijos, muerto. Con su inserción en la familia, entonces, Heathcliff promueve la primera asociación entre nacimiento y muerte que la novela ofrece. De manera simétricamente opuesta, la irrupción de Catherine en el centro de la familia que el matrimonio Linton y sus hijos constituyen es vivida como la temporaria y querida incorporación al mundo doméstico de la niña Earnshaw, prefigurando y condicionando lo que va a ser su final inclusión y reclusión en la Granja de los Tordos. Allí es bienvenida y curada del ataque que sufrió, y la vida parece restablecerse de manera optimista. Sin embargo, su regreso a la Granja, luego de un tiempo de enfermedad, ocasiona la muerte de los Linton, quienes no sobreviven al contagio.

Vida conyugal, nacimientos y muertes son, de esta manera, los núcleos que se asocian a los hechos ligados a esta primera generación presente en la novela. En la siguiente, es decir, en la de los hijos de los Earnshaw y de los Linton, estos motivos se reiteran y replican, enfatizando la circularidad y la persistente endogamia del microcosmos creado por estas dos casas y estas dos familias. A cada hijo de esta segunda generación corresponde un matrimonio, incluso a Heathcliff: Catherine y Edgar, Hindley y Frances, Isabella y Heathcliff; cada uno de ellos, por su parte, está signado por la tragedia. Aquí se originan las historias contadas a medias, expuestas solo parcialmente y libradas a la reconstrucción imaginaria.

Empezamos por Frances y Hindley. Gilbert y Gubar ven en el personaje de Frances “una especie de premonición o fantasma de aquello en lo que ella [Catherine] se convertirá” (Gilbert y Gubar, 1984: 269).⁵ En realidad, más que una premonición para Catherine de lo que ella misma será, la suerte de Frances parece ser un destino posible de cualquier mujer casada: maternidad y muerte se convierten en un par casi indisoluble. Como señalan las autoras de *The Madwoman in the Attic*, hay algo amenazante en la sexualidad; Emily lo sabe y lo cuenta y oculta a la vez, porque se trata ahora de un mundo mucho menos literario y mucho más real cotidiano que el de la infantil fantasmagoría y utopía natural que unía a los niños Catherine y Heathcliff. Hindley ama a su mujer; olvida un poco a Heathcliff, incluso, por esto, cuando cree que la felicidad le

domestic system. That darkness is ambivalent because it is at once fearful and fertilizing, as Heathcliff himself is both gift and threat”.

⁵ “[A] sort of premonition or ghost of what she [Catherine] herself will become”.

pertenece. Su furia se desencadena irrefrenable después, una vez muerta Frances. Este matrimonio, el único de esta segunda generación que parece fundado en bases tal vez menos mistificadas, se diluye por la fragilidad de los humanos, de los seres vivos. Emily muestra su escepticismo anclado en una materialidad que es imposible de sortear, al menos en el marco de las reglas de nuestro universo. Por eso, también, el silencio final, el de lo que parece ser la absoluta promesa de felicidad encarnada en la tercera generación, en el futuro matrimonio de la segunda Catherine y Hareton, no escapa a este reconocimiento de que la muerte también puede sobrevenir allí.⁶

Los otros matrimonios, el de Isabella y el de Catherine, y, asimismo, el primer matrimonio de la segunda Catherine, no pueden leerse más que como concreciones de un bovarismo que es tan amenazante como la violencia desencadenada de las Cumbres. De hecho, simbólicamente, para las tres es el interior de la Granja de los Tordos y, en particular, el mundo libresco que allí se ofrece, el lugar desde el cual empiezan a tramarse esas historias de infortunio. Catherine Earnshaw, luego de su primer ingreso a la Granja, sale de allí transfigurada, con los refinamientos propios del universo de la cultura, y se imagina más destinada a ese ámbito que al natural que le es sustancial, ontológicamente propio, como reconocerá más tarde, y al que añorará volver y volverá a través de su propia muerte. Para Catherine, la vida conyugal es el equivalente a un confinamiento breve y padecido, que anuncia la muerte que sobrevendrá seis meses después, el mismo día en que da a luz a su hija, la segunda Catherine.

El matrimonio de Isabella con Heathcliff implica, para la primera, el develamiento de la cotidianidad con un desconocido. Isabella no sabe quién es Heathcliff antes de casarse y, menos aún, luego de su aberrante vida conyugal; así se lo plantea a Ellen: “La segunda pregunta me interesa mucho; ahí va: ¿El señor Heathcliff es un hombre? Si lo es, ¿está loco? Y si no, ¿es un demonio? No te diré las razones que tengo para hacerte estas preguntas; pero ruegote que me expliques, si puedes, con quién me he casado” (Brontë, 1955: 230). Isabella sale, sin mediación, de la biblioteca de la Granja al encuentro de lo brutal ignorado. Huérfana, no tiene más que los juicios de los libros y las fantasías de ellos derivadas, y Heathcliff lo sabe:

—Los abandonó víctima de una ilusión —contestó él— imaginándose que yo era un héroe de novela, y esperando ilimitadas complacencias de mi

⁶ Dice Ellen Dean: “La unión de esta pareja será el remate de todos mis deseos. A nadie tendré envidia el día de su boda. ¡No habrá en toda Inglaterra mujer más feliz que yo!” (Brontë, 1955, p. 461).

caballeresca devoción. Apenas puedo considerarla como un ser racional, tal es la obstinación con que ha persistido en formarse un fabuloso concepto de mi carácter, y en obrar según las falsas ideas que abrigaba. Pero, al fin, creo que ya empieza a conocerme (Brontë, 1955: 249).

La única intervención positiva posible es, aquí, la que provee Catherine, y que también sostiene Ellen; sin embargo, Isabella rechaza a ambas y asocia, en una combinación casi suicida, sexualidad e imaginación:

Ellen, ayúdame a convencerla de su locura. Dile quién es Heathcliff: una fiera indómita, sin ilustración, ni refinamiento alguno; un árido yermo de aliaga y pedernal. [...] No pienses que oculta tesoros de bondad y de cariño, bajo una austera apariencia. Este rústico no es un diamante en bruto, ni ostra que encierra una perla; es un hombre feroz y despiadado como un lobo (Brontë, 1955: 186).

Si Isabella sobrevive doce años al desafortunado matrimonio, solo se debe a que se escapa y aleja de su opresor. De esa unión ruinosa no puede nacer más que un hijo débil, pusilánime, un ser humano condenado a la extinción prematura.

La segunda Catherine va a repetir mucho de la historia de su tía, y la unión entre estas dos historias se enfatiza porque es el malogrado Linton, hijo de esta última, con quien se casará, bajo circunstancias anómalas, Catherine Linton. De hecho, Gilbert y Gubar señalan bien:

Isabella, Ellen, Heathcliff y Catherine II: de un modo u otro todos estos personajes viven vidas paralelas a –o que, aun en un sentido, contienen– la de Catherine, como si Brontë estuviera trabajando con series de versiones alternativas de la misma trama (Gilbert y Gubar, 1984: 287).⁷

Los comienzos del pueril romance entre Linton y Catherine II se dan por medio de un intercambio epistolar plagado de lugares comunes sentimentales, lo que lleva a Ellen a afirmar, a propósito de las cartas:

¡Bonito puñado de hojarasca estudió usted en sus ratos de ocio, a fe mía!
¡Pues, digo, si parecen escritas para la imprenta! ¿Y qué cree usted que pensará el señor cuando se las muestre? No lo he hecho todavía, pero no vaya usted a imaginar que guardaré sus ridículos secretos. ¡Qué vergüenza!
Y usted ha debido tomar la iniciativa de escribir tales dislates; segura estoy de que nunca hubiera él pensado en empezar (Brontë, 1955: 346-347).

⁷ “Isabella, Nelly, Heathcliff, and Catherine II – in one way or another all these characters’ lives parallel (or even in a sense contain) Catherine’s, as if Brontë were working out a series of alternative versions of the same plot”.

La imaginación de Catherine también se nutre de un bovarismo que amenaza otra vez con resolver las tensiones que, abandonada la infancia, la sexualidad impone. Sin embargo, a diferencia de la primera Catherine, prematuramente huérfana y para quien la pérdida del padre está en el principio de su caída, Edgar Linton tiene vida aún, para que sus palabras obren como una mediación más eficaz que la alentada por la biblioteca de la imaginación. Catherine no desoye por completo a su padre (“—Sabrás más adelante, hija mía, por qué deseo que evites las visitas a su casa y su familia; vuelve ahora a tus antiguos quehaceres y diversiones y no pienses más en ello”) (Brontë, 1955: 342) y solo se casa con Linton bajo las condiciones que impone Heathcliff, que incluyen su secuestro en las Cumbres. Catherine pasa de mujer casada a viuda casi al mismo tiempo, pero su único anhelo, en el obligado encierro en la casa de los páramos, es poder estar con su padre antes de que este muera:

Todo estaba, no obstante, sosegado; la desesperación de Catalina era tan silenciosa como el gozo de su padre. Ella le sostenía con aparente calma; y él fijaba sus ojos, que parecían dilatados de éxtasis, en las facciones de su hija. Murió venturoso, señor Lockwood, ni más ni menos; besó sus mejillas y murmuró:

—Me voy con ella; y tú, hija querida, vendrás con nosotros. —No se movió, ni habló más, pero continuó aquella extática y radiante mirada, hasta que, de modo imperceptible, su pulso se detuvo y su alma partió (Brontë, 1955: 419).

El dolor auténtico por la muerte que la segunda Catherine siente también está en los niños Catherine y Heathcliff, cuando la pequeña comprueba que lo que parecía el apacible sueño del señor Earnshaw era, en realidad, la quietud de la muerte. Los padres se van prematuramente, aun cuando lleguen a vivir, casi siempre, más que las madres. Los padres buenos y no los padres terribles, como Heathcliff o Hindley, son los únicos capaces, si están, de dar las palabras justas, no las novelescas, sino las reales y realistas, que deben guiar un camino que la fragilidad humana vuelve difícil y que los hombres endurecen aún más.

Cumbres borrascosas es una novela que habla de la supervivencia y de las condiciones para lograrla en un medio que enfatiza lo efímero de la vida. La observación de Lockwood, que puede ser leída como una crítica de las costumbres urbanas y de la superficialidad del trato social, también ofrece una clave para entender que Emily recrea ansiedades que están en cualquier lugar; dice Lockwood:

Observo que la gente de estos parajes, comparada con la de la ciudad, adquiere el valor que tiene, para los distintos ocupantes, la araña de un

calabozo comparado con la araña de una casa y, sin embargo, lo hondo de la atracción no se debe, exclusivamente, a la situación del observador. Las gentes viven aquí sin duda más en serio, más en sí mismas, y no tanto en la superficie mudable y frívola de las cosas. Aquí casi podría creer posible un amor de toda la vida, yo, que jamás creería en un amor de un año de duración (Brontë, 1955: 134).

La araña, sin embargo, está en el calabozo y en la casa, es decir, en todos lados. Verla aquí, en los páramos, equivale a reconocerla, a no poder maquillar su presencia con nada superficial; hay allí un pesimismo propio de la novela y que necesita del extraño microcosmos creado como escenario de su presencia. La ansiedad de Emily se une a las potencialidades destructivas de una sexualidad que puede llevar a las mujeres de modo casi ineluctable a la destrucción: o viven una vida cotidiana atormentada, a la que llegaron por la engañosa ilusión de una imaginación novelesca, o mueren pronto, antes, porque son madres. Hay guías que pueden ayudar con lo primero, sobre todo los padres buenos; respecto de lo segundo, no hay fuerza humana que pueda evitarlo, si es que así ha de suceder. La familia mata, sobre todo a las mujeres: la novela termina antes de la boda de Catherine II y Hareton, y nada nos impide pensar que esta segunda amenaza no caiga también sobre ellos. Los que viven están en los márgenes de las familias, no unidos por esos lazos de sangre que están muchas veces ensangrentados: sobrevive Ellen, criada y narradora, espectadora y, a veces, partícipe de estas historias que atraviesan tres generaciones; sobreviven Joseph y Zillah, también criados; sobrevive el Dr. Kenneth, testigo de cada una de las enfermedades y muertes.

Entendemos también así que las historias se parezcan porque, parece afirmar Emily, no hay gran excepcionalidad en estas vidas familiares que tienen destinos previsibles. Lo excepcional pertenece a otro orden, y está constituido por esa unión natural, infantil, inexplicable entre Catherine y Heathcliff. Las redundancias, por otra parte, tienen otro valor: se ha afirmado que *Cumbres* es una novela de la intensidad, que se aparta del género en su alejamiento de la cotidianidad; sin embargo, las repeticiones nos muestran que se narra lo mismo, como si se contasen los días semejantes de una vida cualquiera. El modo de incluir la corrupción de lo cotidiano es, para Emily, ese afán por duplicar historias, destinos, de modo tal de mostrar que no hay otros modos de vivir al interior del mundo familiar. La mayor bendición es un padre bueno; la sexualidad, aun vivida en la felicidad, se aproxima demasiado a la muerte.

Por todo esto, también, entendemos los nombres: el de Hareton Earnshaw, escrito por siglos en el umbral de las *Cumbres*; el de Catherine, en todas sus formas—Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton—escrito de manera inalterable en la madera de la ventana. Ninguno de estos nombres se refiere al Hareton y a la Catherine de la tercera generación; sin embargo, todos coinciden con los propios. La inmortalidad está en la piedra, en la madera: a ellos, amantes humanos, los acecha la inconsistencia y la desaparición.

Bibliografía

- Brontë, Emily (1955), *Cumbres borrascosas*. Traducción de María Rosa Lida, prólogo de Victoria Ocampo, Sudamericana, Buenos Aires.
- Eagleton, Terry (1975), *Mythes of Power. A Marxist Study on the Brontës*, Mac Millan, Londres y Basingstoke.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1984), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Hillis Miller, James (1973), “The Disappearance of God”, en Petit, Jean-Pierre (ed.), *Emily Brontë. A Critical Anthology*, Penguin, Harmondsworth, pp. 205-220.

IV

Proyecciones de la imaginación romántica: ciencia, religión y moral

Jean-Jacques Rousseau: uso y abuso de la imaginación en la creencia religiosa

Dante Baranzelli
(UBA/CONICET)

Jean-Jacques Rousseau exhibe un evidente interés por el peso filosófico, estético y vital de la imaginación. Se trata de una facultad que le permite al hombre proyectarse hacia el infinito, potencialidad vedada a la razón, y que el ginebrino verifica con ambivalencia, entre la cautela y la exaltación. Juicios contrapuestos tiñen su reflexión acerca de la incidencia de la imaginación en la vida humana y, por ende, también en la creencia religiosa. En algunas ocasiones, Rousseau asocia la imaginación a la superstición y el fanatismo; en otras, a la recta meditación teológica. Como quiera que sea, se trata de una facultad ineludible en el ámbito religioso.

En esta exposición es mi propósito esclarecer qué papel juega la imaginación en la filosofía de la religión rousseauniana y, por ende, dar cuenta de la ambigüedad señalada. La principal fuente de consulta para este breve estudio, aunque no la única, es su tratado *Emilio o De la educación* (1762). Divido esta presentación en tres partes. En la primera expongo las diversas variedades de la imaginación que Rousseau discierne, y luego explico las razones de la articulación entre dicha facultad y la religión. En la segunda, doy cuenta del origen de las creencias supersticiosas en cierto uso de la imaginación. Finalmente, señalo que la religión natural precisa de esa competencia humana, aunque con ciertos recaudos.

1. Imaginación y religión

1.1. Las variedades de la imaginación

En el *Discurso sobre la desigualdad* y en el *Emilio* Rousseau señala que la imaginación es una *virtualidad* de la naturaleza humana. El salvaje y el niño adolecen de ella. Se trata de una facultad que el hombre no necesita para mantenerse con vida, pero que puede desarrollar con el transcurso del tiempo.

Ahora bien, en la obra del filósofo ginebrino el término resulta polisémico. A continuación voy a intentar especificar sus principales acepciones, algunas de ellas difusamente esbozadas en el *Segundo discurso* y solo esclarecidas en obras posteriores.

En uno de sus sentidos, la imaginación está relacionada con la sensibilidad orgánica y es de índole *reproductiva*. Esta primera variedad opera sobre el trasfondo de la experiencia previa del individuo, más precisamente sobre el material de los sentidos, y dispone de dos funciones. Por un lado, en su *uso rememorativo* permite actualizar una percepción pasada como si su objeto estuviese presente ante nosotros. Dicha evocación puede darse de manera aislada, sin relación alguna con otras imágenes.¹ Por otro lado, la imaginación reproductiva anuncia ciertas sensaciones ante la presencia de otras. Estamos ante un *uso asociativo*. Las impresiones sensoriales —exceptuadas las del gusto— remiten la imaginación a alguna idea de una cosa que no es en ese momento percibida por los sentidos. Así, esta facultad produce la asociación entre una impresión presente y otra ausente, pero evocada por una conexión natural o consuetudinaria.

A la vez, también en relación con la sensibilidad física, existe una imaginación de modalidad *compositiva*, que puede alterar y recombinar los elementos que le han sido dados para inventar nuevas imágenes no captadas sensorialmente. En tal caso, su autonomía es relativa, pues continúa amarrada al testimonio de los sentidos.

El único tramo del *Segundo discurso* en el que Rousseau bosqueja una definición de la imaginación es en el paréntesis que abre para problematizar el origen del lenguaje. Allí afirma que las ideas de la imaginación son *particulares*, a diferencia de las del entendimiento, que son generales y que no podrían existir

¹ “[...] las imágenes no son más que pinturas *absolutas* de objetos sensibles, y [...] las ideas son nociones de objetos, determinadas por unas *relaciones*. Una imagen puede estar sola en el espíritu que se la representa, pero *toda idea supone otras*. Cuando uno imagina no hace más que ver, cuando uno concibe, compara” (Rousseau, 1990, pp. 132-133. Resaltado mío).

sin los términos abstractos.² “Toda idea general es puramente intelectual; por poco que intervenga la imaginación, la idea se convierte en seguida en particular” (Rousseau, 1999b: 195). La figuración de la imagen de un objeto está comprometida con determinadas características singulares.

En las dos definiciones de la imaginación presentadas hasta el momento (esto es, la reproductiva –en sus usos rememorativo y asociativo– y la compositiva) podemos observar que se trata de una facultad propia de un alma enlazada a un cuerpo. La imaginación utiliza el material sensible que los objetos externos imprimen en el cuerpo propio. Rousseau observa esta descripción cartesiana de la imaginación,³ pero al mismo tiempo introduce ponderaciones que la exceden. Afirma Rousseau en el *Emilio*: “[El gusto] es aquel [sentido] en cuyas sensaciones [la imaginación] participa menos, mientras que la *imitación* y la *imaginación* mezclan a menudo lo *moral* con la *impresión* de *todos los demás*”. La imaginación puede unir a las impresiones de los sentidos más que la figuración de meras sensaciones, puesto que añade *sentimientos e ideas morales* que rebasan la dimensión física del ser humano. También existe, entonces, una *imaginación afectiva*, facultad que media entre la corporeidad y la moralidad del ser humano.

Pero la imaginación incluso puede operar ante la ausencia de un soporte sensorial, presente y/o pasado, que alimente su actividad. La *imaginación productiva* es el poder de independizarse de los sentidos, de superar las barreras que imponen las representaciones sensoriales y la complejión orgánica de cada uno. El alma humana puede, o al menos pretende, emanciparse de las ataduras del cuerpo al que está unida. La imaginación productiva es una de las pocas facultades anímicas por medio de las cuales puede el hombre liberarse del presente constantemente renovado de los sentidos, dispersarse en el tiempo y extenderse en el espacio, y de esa manera salvar las fronteras de su propio cuerpo, que lo sujetan a las vicisitudes del “aquí y ahora”. De este modo el ser humano

² A propósito de la relación entre lenguaje, pensamiento y sociedad, véase Medina, 1998, pp. 120-122 y 211-219.

³ Efectivamente, hallamos en estas consideraciones ciertas reminiscencias cartesianas. Recordemos que para Descartes la imaginación es un modo de pensamiento perteneciente a un alma unida a un cuerpo que le es íntimamente presente. En la sexta de las *Meditaciones metafísicas* el filósofo ilustra la diferencia entre la intelección pura y la imaginación mediante el conocido ejemplo del quilígono y el triángulo. Citamos, además, algunas significativas palabras de dicha obra, ubicadas también en esa misma sección. “[S]i existe algún cuerpo al que mi espíritu esté tan junto y unido que pueda aplicarse a considerarlo siempre que quiera, podrá suceder que de esa manera imagine las cosas corporales. [...] [C]uando [el espíritu] imagina, se vuelve hacia el cuerpo para considerar algo conforme a la idea que él mismo ha formado o recibido por los sentidos” (Descartes, 1981, p. 167). Véase también la “Cuarta parte” del *Discurso del método*.

dilata su propio yo.⁴ Ahora, a dicha potestad no le son dados sus objetos, sino que ella misma se los procura según sus aspiraciones. Es un modo en que la mismidad se expresa.⁵ En definitiva, la imaginación productiva actúa sobre la indeterminación y las insuficiencias de la realidad y, por lo tanto, comprende el ejercicio de la libertad. “El mundo real tiene sus límites, el imaginario es infinito” (Rousseau, 1990: 95), sentencia Rousseau en el *Emilio*. La ficción nunca es algo acabado y definitivo. La independencia y el dinamismo de la imaginación productiva explican, pues, la ambigüedad que le es inherente. Su empleo o nos favorece o nos perjudica.⁶

Como veremos más adelante, las últimas dos especies de pensamiento imaginativo cumplen un rol fundamental en las representaciones teológicas. El curso que se le da a la imaginación es decisivo para la definición del tipo de religiosidad.

1.2. El pensamiento teológico-imaginativo

El ser humano, como especie y como individuo, desarrolla paulatinamente su inteligencia. El progreso de las ideas requiere, pues, un avance gradual para su correcta adquisición. Y las de la esfera teológica no son una excepción. Algunos párrafos antes de comenzar la *Profesión de fe*, señala Rousseau que los conceptos de espíritu y de Dios, primordiales para la creencia religiosa, se encuentran entre los más difíciles y abstractos; por lo tanto, su adecuado aprendizaje ha de ser tardío tanto en la especie humana como en el individuo. En este último caso apresurar la prédica religiosa solo promueve la repetición hueca de fórmulas y de rituales.

⁴ “[S]u imaginación [la del niño], todavía adormecida, no sabe *extender su ser a dos tiempos diferentes*” (Rousseau, 1990, pp. 124-125).

⁵ “[La imaginación] [r]eúne *en un punto tiempos que deben sucederse*, y ve menos cómo *serán* los objetos que cómo los *desea*, porque *de ella depende escogerlos*” (Rousseau, 1990, p. 207. Resaltado mío).

⁶ “Es la imaginación la que nos amplía la medida de lo posible, *sea para bien, sea para mal*, y la que por consiguiente excita y alimenta los deseos con la esperanza de satisfacerlos” (Rousseau, 1990, p. 95. Resaltado mío).

“[T]al es el imperio de la imaginación sobre nosotros y tal es su influencia, que de ella nacen no solamente las *virtudes* y los *vicios*, sino también los *bienes* y los *males* de la vida humana; y que es principalmente la manera en la que uno se entrega a ella la que vuelve a los hombres *buenos* o *malos, felices* o *miserables* aquí abajo” (Rousseau, 1967: 431. Resaltado mío).

Asimismo, hay que considerar una particularidad de las especulaciones teológicas: su índole *suprasensible*. No se trata de una dificultad menor para un filósofo con una teoría sensualista de las ideas. “El ser incomprensible que abarca todo [...] escapa a todos nuestros sentidos. La obra se muestra, mas el obrero se oculta” (Rousseau, 1990: 343), admite Rousseau. Más adelante, en el inicio de su *Profesión de fe*, el vicario se refiere en estos términos a la *insuficiencia del espíritu humano*:

[M]isterios impenetrables nos rodean por todas partes; están *por encima de la región sensible*; para penetrarlos creemos poseer *inteligencia*, y no poseemos más que *imaginación*. A través de ese *mundo imaginario* cada uno se abre una ruta que cree la buena; nadie puede saber si la suya lleva al final (Rousseau, 1990: 362. Resaltado mío).

El intelecto humano tiene limitaciones para asir completamente las nociones teológicas, puesto que por lo común remiten a realidades inaccesibles a los sentidos. Al mismo tiempo, la religión especula con entidades infinitas. Y esto también representa una traba para el intelecto. Admite el autor: “Mi entendimiento limitado no concibe nada sin límites; cuanto se llama infinito se me escapa” (Rousseau, 1990: 383).

Al objeto de especulación teológica por excelencia —es decir, Dios— Rousseau le atribuye un carácter suprasensible e infinito. Ambas características concitan la injerencia de la imaginación. Esta facultad procura completar los espacios que el entendimiento no puede alcanzar ni ocupar. El problema radica en cómo ordenar su participación en la reflexión religiosa.

2. Superstición e imaginación

Para comenzar, me propongo explicar los efectos del uso prematuro del pensamiento imaginativo en la religión. Les adelanto, además, que su consecuencia inmediata es la *superstición*. Con este término, Rousseau se refiere a la “creencia o actitud irracional, mágica y profundamente antropomórfica, creadora de entidades sobrenaturales”, según la define Ghislain Waterlot (2009: 58). La superstición, antes que un credo particular, es un tipo de mentalidad religiosa que surge de manera espontánea bajo ciertas condiciones. Veamos esto con más detalle.

Rousseau señala que el empleo extemporáneo de la imaginación en la educación religiosa puede degenerar en creencias supersticiosas. “Locke quiere

que se empiece por el estudio de los espíritus, y que se pase luego al de los cuerpos; ese método es el de la *superstición*, de los prejuicios, del error; *no es el de la razón, ni siquiera el de la naturaleza bien ordenada...*” (Rousseau, 1990: 343-344. Resaltado mío). El método que comienza por inculcar la noción de espíritu antes que la de cuerpo invierte el orden didáctico natural. Y con ello solo consigue mancillar el concepto de la divinidad. Cuando se empuja precozmente al niño a concebir ideas que aún no están a su alcance, las termina por adaptar a sus capacidades. Su imaginación da contenido a las expresiones teológicas con los elementos que tiene a la mano. Y como el conocimiento empieza por los sentidos, los pequeños teólogos acomodan las locuciones dogmáticas a sus ideas sensibles. Por su parte, el vulgo, ajeno a las reflexiones filosóficas, y educado bajo un método similar, repite los mismos vicios. “Esa palabra de *espíritu* no tiene ningún sentido para quien no ha filosofado. Un espíritu no es más que un cuerpo para el pueblo y para los niños. ¿No *imaginan* espíritus que gritan, que hablan, que golpean, que hacen ruido?” (Rousseau, 1990: 344. Resaltado mío). El *materialismo* se esconde tras la terminología religiosa supuestamente abstracta. De manera involuntaria se instala un credo antropomórfico y un culto idolátrico en la mente de los pequeños y del pueblo.

Sin embargo, lo que es un grave error en la educación de los niños, representa el primer escalón en la historia de la religión. Los fenómenos de la naturaleza y las obras de los hombres fueron las divinidades más primitivas. En efecto, los pueblos de las primeras etapas históricas forjaron una religión animista y politeísta.⁷ Por analogía conciben que así como ellos actúan sobre los cuerpos, las fuerzas naturales y las producciones artificiales obran sobre ellos. Y al experimentar el predominio de estas las consideran seres superiores.⁸ “Así llenaron el universo de dioses sensibles” (Rousseau, 1990: 345).

Como quiera que sea, los niños comparten con los hombres primitivos una misma matriz en sus creencias teológicas, si bien aquellos la recubren con palabrerío memorizado. Aún incapaces de concebir mediante su entendimiento una sustancia espiritual, unos y otros adjudican vida –en términos antropomórficos– a realidades sensibles inanimadas. El pensamiento imaginativo domina

⁷ Vale aclarar que no debemos confundir a los hombres de “las primeras edades” (Rousseau, 1990, p. 345) con el hombre del puro estado de naturaleza, incapaz aún de las más mínima reflexión.

⁸ “El sentimiento de nuestra acción sobre los demás cuerpos debió hacernos creer en principio que, cuando se actuaba sobre nosotros, era de la misma forma en que nosotros actuamos sobre ellos. Así el hombre comenzó por animar a todos los seres cuya acción sentía. Sintiendo menos fuerte que la mayoría de los seres, por no conocer los límites de su poder lo supuso ilimitado, e hizo de ellos dioses tan pronto como hizo cuerpos” (Rousseau, 1990, p. 345).

la religiosidad primitiva e infantil. Para ser más preciso, la *imaginación afectiva* atribuye un valor moral antropomórfico a fenómenos estrictamente físicos. Mientras tanto, la razón brilla por su ausencia.

Ahora, lo que en el orden histórico es un escalón ineludible del pensamiento religioso, se convierte en un retroceso desde la perspectiva pedagógica. “Todo niño que cree en Dios es, pues, necesariamente idólatra, o al menos antropomorfo; y cuando la *imaginación* ha visto una vez a Dios, es muy raro que el entendimiento lo conciba” (Rousseau 1990: 345. Resaltado mío). Rousseau advierte lo difícil que es extirpar del individuo los conceptos defectuosos de la divinidad una vez adquiridos.⁹ Aún más, el vicario sugiere que también las religiones históricas monoteístas conservan creencias y prácticas supersticiosas, entremezcladas con la teología natural.¹⁰

Sin embargo, no todos los hombres introducidos a la religión por esa desaconsejable senda abrazan la fe irracional-imaginativa. El suspicaz discípulo del vicario es un ejemplo de ello. Él, que “había visto la sublime y primitiva idea de la divinidad desfigurada por las peregrinas imaginaciones de los hombres” (Rousseau, 1990: 354), reacciona con desdén y se vuelca a la vida libertina. La superstición también puede alejar de la religión a algunos hombres que detectan su absurdidad.

En resumen, el acceso meramente imaginativo a la religión entraña dos riesgos alternativos: o bien, como sucede con más frecuencia, inculca la superstición entre quienes adoptan las ideas erróneas de la divinidad, o bien genera incredulidad entre quienes las resisten.

Ante la posibilidad de falsear la idea de Dios, Rousseau afirma que es preferible no disponer de ninguna.¹¹ Tampoco conviene negar de manera expresa el acceso a la religión. Un niño que ve excitada prematuramente su curiosidad por los asuntos teológicos porque se los prohíben, lanza su *imaginación* sin ninguna atadura intelectual e incrementa su *amor propio* cuando accede al fin a ese misterioso asunto que con tanto celo se le ocultaba. De esta manera corre el riesgo de transformarse en un *fanático*.¹²

⁹ “El gran mal de las *imágenes deformes de la divinidad* que se traza en el espíritu de los niños es que permanecen ahí toda su vida, y que de mayores no conciben otro Dios que el de los niños” (Rousseau, 1990, p. 349. Resaltado mío.)

¹⁰ Véase el artículo de Waterlot (2009).

¹¹ “Más valdría no tener ninguna idea de la divinidad, que tener de ella ideas mezquinas, fantásticas, injuriosas, indignas de ella; es menor mal desconocerla que ultrajarla” (Rousseau 1990, p. 349).

¹² Véase Rousseau, 1990, pp. 349-350.

No es que Rousseau prefiera el *ateísmo* a la *superstición*, aunque en algunos casos –de los que ahora no pretendo hablar– podría concederlo; en cambio, se trata de mantener a Emilio en la ignorancia de los asuntos de fe hasta que su desarrollo intelectual y sentimental le permita comprenderlos.¹³ Mientras tanto, el preceptor señala que su pupilo vive indiferente a la religión, como a otras tantas cuestiones fuera de su alcance.

3. Religión natural e imaginación

Solo una vez que el *entendimiento* ha madurado debe introducirse al joven a la vida religiosa. La fe natural contiene ideas que precisan un alto grado de abstracción y de alejamiento de lo sensible. Éstas solo pueden alcanzarse después de arduas y prolongadas reflexiones intelectuales. A la humanidad le tomó siglos pulirlas. Claro está que al niño no se le debe exigir su adquisición a corta edad.

[Los hombres] [ú]nicamente pudieron reconocer un solo Dios cuando, al generalizar más sus ideas, estuvieron en condiciones de remontarse a una causa primera, de reunir el sistema total de los seres bajo una sola idea, y de dar un sentido a la palabra substancia, que en el fondo es la mayor de las abstracciones (Rousseau, 1990: 345).

La reflexión racional-empírica y el testimonio de la conciencia son fundamentos *necesarios* de la religión natural. El vicario saboyano señala que la observación y la razón le sugieren la existencia de Dios y del alma humana, y que la voz interior lo persuade de ello. Pero a la labor conjunta de la *razón* y la *conciencia* le añade la colaboración de la imaginación. Los tres artículos de fe básicos son formulados bajo la misma lógica. Observemos cómo para cada uno de ellos hace mención al concurso del pensamiento imaginativo:

Existe alguna causa de sus movimientos [del mundo] extraña a él, que yo no percibo; pero la persuasión interior me hace tan sensible esa causa que no puedo ver girar el sol sin *imaginar* una fuerza que lo empuja... (Rousseau, 1990: 368-369. Resaltado mío).

Lejos de *imaginar* algún orden en la concurrencia fortuita de los elementos, no puedo siquiera *imaginar* el combate, y el caos del universo me resulta más concebible que su armonía (Rousseau, 1990: 371. Resaltado mío).

¹³ Rousseau sitúa esta edad de madurez alrededor de los dieciocho años, aunque admite la posibilidad de adelantarla.

No me preguntéis, buen amigo, si habrá otras fuentes de dicha y de penas; lo ignoro, y bastan las que *imagino* para consolarme de esta vida y hacerme esperar otra (Rousseau, 1990: 383. Resaltado mío).

Por intermedio de la imaginación, el hombre concibe la *naturaleza* divina y la *subsistencia ultraterrena* del alma humana. En ambos casos, la religión natural alude a realidades supraempíricas y, por ende, precisa de la asistencia de dicha facultad. La imaginación participa en sus modalidades *afectiva* y *productiva*. En efecto, ella otorga valor moral a ciertos fenómenos físicos; de ese modo articula el mundo natural con la voluntad y la inteligencia divinas. Al mismo tiempo, ante la evidencia del mal social concibe una reparación póstuma, es decir, la prolongación de la vida del yo. Las ideas teológicas refieren a un orden moral que incluye y excede el orden físico. La fuerza productiva de la imaginación, que parte de nociones racional-empíricas y a su vez las trasciende, asiste al hombre a la hora de forjar la idea de un Ser que lo excede en todo sentido. Esa noción será, pues, siempre incompleta, pero necesaria.

Ahora bien, en estos casos la imaginación no desemboca en creencias supersticiosas. Es que la comprensión racional de los fenómenos físicos y morales, así como el aval del sentimiento interior sirven como piedra de toque de su actividad. Ambos elementos previenen las deformaciones antropomorfistas e idolátricas.

Además, a la compleja labor reflexiva se suma la oscuridad intrínseca a los conceptos religiosos. El nivel de abstracción que involucran nociones como la de Dios tiene su costo. Rousseau afronta consecuentemente las dificultades que le genera en el ámbito religioso su teoría empirista del conocimiento. El misterio es una faceta de la religión natural. “A medida que me aproximo en espíritu a la eterna luz, su resplandor me deslumbra, me turba, y me veo forzado a abandonar todas las nociones terrestres que me ayudaban a *imaginarla*” (Rousseau, 1990: 385. *Cursivas añadidas*). El reconocimiento de la misteriosidad de Dios y, por ende, de las limitaciones del hombre para acceder a su esencia, operan como preventivos teológicos. Al declarar la inconmensurabilidad divina, Rousseau obtura los excesos de una imaginación humana, demasiado humana.

Bibliografía

Descartes, René (1981), *Meditaciones metafísicas*. Traducción de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid.

- Eigeldinger, Marc (1962), *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel.
- Gouhier, Henri (1970), *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Vrin, París.
- Medina, David (1998), *Jean-Jacques Rousseau: Música, lenguaje y soledad*, Destino, Barcelona.
- Rousseau, Jean-Jacques (1999a), *Cartas a Sofía. Correspondencia filosófica y sentimental*. Traducción de Alicia Villar, Alianza, Madrid.
- (1999b), *Contrato social o Principios de derecho político. Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Traducción de Fernando de los Ríos y Ángel Pumarega, Boreal, Madrid.
- (1990), *Emilio o De la educación*. Traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid.
- (1967), *Rousseau juge de Jean-Jacques: Dialogues*, en *Oeuvres complètes I: Oeuvres autobiographiques*, Éditions du Seuil, París, pp. 377-495.
- Waterlot, Ghislain (2009), “Superstition, religion naturelle, religions historiques dans *l'Emile*”, en *Archives de Philosophie*, vol. 72, nº 1, pp. 55-73.

Tratamiento estético de temas histórico-naturales: *Vistas de la naturaleza* dentro del corpus humboldtiano

María Paula Daniello
(UBA)

Para comenzar, quisiera hacer una breve referencia al corpus humboldtiano sobre América en el que se inserta *Vistas de la naturaleza*. Como es ampliamente conocido, la vasta obra americana de Alexander von Humboldt surge a partir de su experiencia personal como viajero científico a la América equinoccial, travesía que compartió con el botánico francés Aimé Bonpland. Este largo viaje no era algo muy frecuente para la ciencia de la época, ya que buena parte del saber europeo construido sobre América –como también sobre otras partes remotas del globo– había sido producido hasta ese momento por científicos que nunca habían puesto un pie en el Nuevo Mundo, sino que escribían a partir del testimonio de otros y, muchas veces, de su propia imaginación. Frente a esto, Humboldt se dirigió a la corte española, a la que convenció de su viaje autofinanciado por las colonias de Latinoamérica. Logró así emprender esta expedición de cinco años –entre junio de 1799 y agosto de 1804–, tocando los actuales territorios de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, México, Cuba y Estados Unidos, y dejó treinta volúmenes, tanto de escritura científica como de divulgación, lo que lo posicionó como una autoridad en torno a América.

Quizás la obra de Humboldt sobre América más conocida en la actualidad sean sus diarios de viaje. Es interesante notar que, a pesar de su confesada resistencia inicial al género *diario de viajes*, y de considerar que ya había escrito bastante sobre América, a doce años de su partida hacia el continente, Humboldt decide retomar el tema estimando que, en nombre de la ciencia,

todavía había mucho que transmitir (Humboldt, 1815). El resultado de este ejercicio son los trece tomos que componen la relación de su viaje, escritos en francés bajo el título de *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* [*Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent*] (publicados entre 1816 y 1833), cuya traducción al alemán *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents* fue revisada por él mismo, y ampliada y corregida durante de toda su vida; un *work in progress* al extremo de que, en el momento de morir, se encontraba preparando una nueva edición y de que su escritura americana le consumiría el resto de su fortuna.

A grandes rasgos, los escritos de Humboldt sobre América pueden dividirse en varios grupos: en primer lugar, una extensa obra botánica, zoológica, geográfica y climática, dominada por el *Ensayo sobre la geografía de las plantas* [*Essai sur la géographie des plantes*] (París, 1805); en segundo lugar, una obra centrada en la narración de su viaje y en reflexiones surgidas de este recorrido, que suma a la referida relación del viaje los cinco volúmenes de la *Historia y geografía del Nuevo continente* [*Examen critique de l'histoire et de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique au XVè et XVIè siècles*] (París, 1836-1839) y los ensayos políticos acerca de México y Cuba: el *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* (París, 1811, cuatro volúmenes); y el *Ensayo político sobre la isla de Cuba* [*Essai politique sur l'île de Cuba*] (París, 1826, dos volúmenes). Finalmente, encontramos un último grupo, formado por obras de divulgación sobre el continente, como *Vistas de la naturaleza* [*Ansichten der Natur*] (Stuttgart, 1808, reeditado y ampliado en 1826 y 1849) y *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* [originalmente publicado como *Vues pittoresques des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*] (París, 1810, dos tomos ilustrados, ampliados y reeditados varias veces).

El texto que tuvo una influencia mayor y duradera en América fue la narrativa de viaje, mientras que en Europa también registraron amplia circulación las dos obras de divulgación citadas, que además fueron popularizadas bajo la forma de conferencias en varias ciudades presentadas por el propio Humboldt. La importancia de su obra americana es tal, que es precisamente ella quien le concedió sus honores como científico, franqueándole un lugar en las academias de ciencia y habilitando sus habituales charlas, hasta la concesión de una pensión vitalicia por su mérito científico en su Prusia natal.

En oposición a la pobre imagen americana ofrecida por aquel entonces por el científico francés Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, Humboldt

reivindicó a América y a su naturaleza,¹ ya sea a través de racionales descripciones positivas, como en su obra científica, o en cuadros poéticos, como en *Vistas de la naturaleza*. Para eso retomó elementos del imaginario tradicional y prebuffoniano de América, pero con algunas modificaciones.² En relación con la naturaleza, fue percibida libre de la mirada codiciosa/explotadora de la conquista que, sin embargo, persistió en la literatura de viajes motivada por el imperialismo (Pratt, 1997: *pássim*). En la obra del prusiano se trata siempre de una naturaleza exuberante, gigante, salvaje, cautivante. La naturaleza más majestuosa y rica en el desarrollo de formas organizadas; la pintura más variada, más seductora y más armónica en la distribución de cantidades de verde y de roca que haya visto un europeo. Por momentos, América es el Edén, el entorno perfecto, con un clima armónico y un hermoso cielo nocturno. La naturaleza aparece en estos climas más activa, más fértil, más dilapidadora de vida –de modo contrario a la tesis de Buffon–; la tierra es en todos lados extraordinariamente productiva, por la combinación del clima cálido-tropical y la humedad. Una típica descripción del paisaje americano en Humboldt es pictórica, elige verbos positivos y abunda en comparaciones con lo conocido (sobre todo Europa) y es en relación con ese patrón que las plantas americanas resultan altas, tupidas, grandes, majestuosas e imponentes.

Por otra parte, se espera que los hombres americanos dominen esa naturaleza, al menos en sus jardines, que no es algo que según Humboldt ocurra con la población indígena local, indiferente a someter a esa naturaleza tan poderosa. En este punto de la cuestión conviene retener que Humboldt describe un *todo* americano a partir del *sector* ecuatorial que visitó personalmente, y –quizás sin intención– dejó para la posteridad la imagen de América como el trópico, con que todavía muchos ajenos al continente siguen fantaseando.

¹ Sobre el papel de Humboldt en la polémica sobre el Nuevo Mundo explica Gerbi: “Su posición en la historia de la polémica es anómala. Desde muchos puntos de vista, su entusiasmo por el continente americano es más científico que los vituperios corrientes en su época. Por otra parte, abandona indicaciones y sugerencias preciosas, y en definitiva permanece fuera de la línea dominante del pensamiento zoológico y ejerce sólo una influencia retardada y lateral sobre las discusiones en torno al Nuevo Mundo” (Gerbi, 1982, p. 518).

² Al respecto comenta Gerbi: “En sus descripciones torna a encenderse el entusiasmo de los primeros descubridores, tanto más sorprendente después de tres siglos de viajes y exploraciones, y penetrado de mayor seriedad y mayor gravedad a causa de la madurez científica a la que había llegado la Europa de 1800. Sin cometer ninguna injusticia con sus predecesores, desde Oviedo hasta La Condamine, puede decirse que con Humboldt el pensamiento de Occidente conquista y anexa idealmente a su mundo, al Cosmos único, esas regiones que hasta entonces sólo habían sido objeto de curiosidad, de estupor o de mofa” (Gerbi, 1982, p. 514).

La erudición humboldtiana, por otro lado, hizo posible una red de comparaciones globales entre fenómenos similares de distintos continentes y épocas, que se integran particularmente en su proyecto *Kosmos*. Así, por ejemplo, los llanos venezolanos descritos en el capítulo “Sobre estepas y desiertos” [“Über die Steppen und Wüsten”] de *Vistas de la naturaleza*, plantean semejanzas con la pampa argentina y la llanura de Missouri, y también con las planicies de África y Asia. Así, más allá de estudiar las particularidades de la geografía local, Humboldt buscó características en común con otros lugares del planeta, a los que comparó de igual a igual. En cuanto a lo histórico, en *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, el estudio de los monumentos de las civilizaciones inca y azteca lo llevó a una serie de parangones con las grandes civilizaciones del mundo antiguo. Una vez más, lo particular adquiere el estatus de *americano* y representa a todo el continente, al menos a la América Hispánica.

En relación con la imagen del indígena, poco varía de la heredada de la conquista: no parecen muy civilizados, andan sin ropa, tienen bellas facciones, son tranquilos y tristes. Las mujeres son tan fértiles y salvajes como la naturaleza que las rodea. Para Humboldt, no parece haber nada que los motive a trabajar: ni los recursos naturales ni las ganancias. Y esta indiferencia hacia el valor occidental es leída como señal de atraso y no comprendida en el marco de diferencias culturales. El prusiano habla de una tierra sumamente fértil y con frutos al alcance de la mano y no llega a comprender que los indígenas eludan trabajar. Sin embargo, los americanos salvajes no son primitivos para Humboldt sino embrutecidos, barbarizados, que cayeron en la condición actual desde una más alta y civilizada, de lo que dan fe los monumentos de Perú y de México.

En estos escritos del siglo XIX aparece un nuevo personaje surgido desde la conquista: el criollo, a quien Humboldt encontró mucho más cerca de su idea de civilización que a los indígenas. Aquí la imagen que diseña difiere de la de sus contemporáneos, quienes veían en América el terreno de estudio exclusivo de las ciencias europeas, mientras que Humboldt y Bonpland visitan y discuten con la intelectualidad científica americana en cada ciudad por la que pasan y les reconocen su autoridad para hablar de cuestiones locales, a veces incluso refutando a científicos europeos. Tal es el caso, por ejemplo, de la amistad con el naturalista José Celestino Mutis, nacido en Cádiz pero instalado desde joven en Bogotá.

Frente a las representaciones tradicionales desmitificadas se eleva la tríada bosquejada por Humboldt en “Sobre estepas y desiertos” –y simplificada en

el imaginario de sus receptores— según la cual América es la suma de selvas, montañas y llanuras, es decir: incluso en su diversidad, América se resume en naturaleza. Sin embargo, no por eso deja de lado el estudio de otros aspectos americanos ajenos a lo natural, ya que entre su obra dedicada al continente se ocupa de temas como la esclavitud (1826), la arquitectura (1810),³ la historia y la política de México (1811) y Cuba (1826): podemos decir que es una verdadera “enciclopedia sobre América” (Boetsch, 2005: 16).

En cuanto a *Vistas de la naturaleza*, se trata de una obra que tuvo tres ediciones y que gozó de una gran popularidad en Alemania. Concebida por Humboldt en Berlín en 1805, al regreso de su viaje por Italia, fue expandida y reeditada en 1826 y 1849. La primera edición se publicó en Stuttgart en 1808 y está dedicada a su hermano Wilhelm. En el prólogo escrito en 1807, Humboldt explica su intención de dar a conocer una serie de escritos sobre la naturaleza de la América tropical a través del tratamiento estético de temas histórico-naturales, y pide permiso para usar una prosa poética, porque asegura que es el estilo que mejor se adecua a las fantasías y sentimientos que despierta la naturaleza en el hombre. Hablamos, entonces, de fragmentos —algunos escritos durante el viaje y otros ya de regreso en Europa—, en los que se permite ciertas licencias poéticas censuradas en sus otros textos científicos. De todos modos, fiel a su racionalidad científica, cada capítulo es seguido por largas aclaraciones, justificaciones y mediciones que completan el texto literario, y que muchas veces llegan a duplicar la cantidad de páginas. Las vistas son descripciones y comparaciones de la naturaleza y de cómo ella puede influir en el estado moral y en el destino del hombre. Ya en el prólogo de la segunda y tercera edición, Humboldt dirá que se trata de vivas representaciones del disfrute de la naturaleza, en especial de grandes escenas naturales, por ejemplo, las cataratas del Orinoco o algunos volcanes. Si en el prólogo anterior el prusiano casi pedía disculpas por el estilo utilizado, diecinueve años más tarde se refiere al libro como la unión de una finalidad literaria con una puramente científica, nacida del deseo simultáneo de dar trabajo a la fantasía y de enriquecer la vida con

³ Es Humboldt quien habla de arquitectura y no de arte para referirse a los monumentos indígenas americanos porque para él América bien puede tener grandes monumentos —que en un primer momento no fueron apreciados por los europeos porque la naturaleza los tenía maravillados—, pero tienen únicamente valor histórico y no estético/artístico. Intuye que tales desarrollos tampoco manifiestan pueblos demasiado civilizados, incluso en los casos de México y Perú, zonas que él considera las más desarrolladas de América. De todos modos, estima que en la época de esplendor de esos imperios, el estado de la civilización americana era superior al que encuentra a principios del siglo XIX.

ideas a través de la multiplicación del saber. Esta segunda edición, preparada en París, agrega dos ensayos (“De la estructura y modo de acción de los volcanes en las diversas regiones de la tierra” y “La fuerza vital o el genio rodio”) mientras que la tercera –preparada en Berlín– solamente multiplicará las notas, en parte gracias a sus nuevos saberes adquiridos luego de un viaje a través de Rusia, que dice haberle permitido ampliar sus ideas.

Quizás el ensayo más conocido del volumen en Latinoamérica sea “Sobre estepas y desiertos”, donde analiza las grandes planicies del continente y las pone en relación con otras extensiones del mundo, y donde se encuentra la famosa comparación de la llanura sin árboles con el océano, tan prolífica luego entre posteriores viajeros, además de en la literatura argentina.

Otros ensayos que nos interesan son “Cataratas del Orinoco. Atures y Maypures” y “De la vida nocturna de los animales en las selvas del Nuevo Mundo”, que describen un entorno natural visto como conjunto, en el que cada animal y planta forman parte de un todo viviente mayor.

En definitiva, en todos los ensayos se insiste en la idea de América como naturaleza, agregando además que el interés por ella debe ser justamente debido al mundo natural y no por su historia ni su cultura, que Humboldt no analiza en esta obra.

La cuestión que queda por explorar aquí antes de terminar es si en realidad *Vistas de la naturaleza* logra un estilo diferente al resto de la obra de Humboldt en su intención de tratar estéticamente cuestiones del orden natural. Lo cierto es que se ve, por un lado, un gran esfuerzo de Humboldt por no abrumarnos con datos científicos, –ya sean mediciones o descripciones minuciosas y objetivas–, que en esta obra se trasladan a notas fuera del texto principal pero que en el resto de su obra científica desbordan por doquier; y, por otro lado, una rienda suelta a la expresión del sentimiento de la naturaleza, que, sin llegar a ser discurso poético, se caracteriza sobre todo por el uso de adjetivos no permitidos en el ámbito de la ciencia.

Para concluir, debemos decir que la diferencia en el tratamiento de la naturaleza en este texto y en el resto de sus escritos científicos deriva, sin ninguna duda, del público al que se dirige y de la intención que busca, ya que no debemos olvidar que *Vistas de la naturaleza* fue pensado como texto de divulgación para un receptor lego, a quien lograr interesar también con la naturaleza americana.

Bibliografía

- Boetsch, Pablo (2005), “Alexander von Humboldt como antropólogo. La literatura de viajes y la emergencia de la antropología americana”, en Rohland de Langbehn, Regula y Miguel Vedda (eds.), *Anuario Argentino de Germanística: Actas de las XIII Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*, Buenos Aires, 1/1, pp. 15-23.
- Buffon, Georges Louis Leclerc (1766), “De la dégénération des animaux”, en *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy, t. XI*, [en línea], dirección url: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97503x>. Fecha de consulta: 26/07/2010.
- Gerbi, Antonello (1982), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Hoquet, Thierry (2009), “Le problème de l’*alterité* dans la culture européenne au 18^{ème} et 19^{ème} siècle: Anthropologie, politique et religion” [en línea], dirección url: ww2.units.it/~humdiv/Hoquet.pdf. Fecha de consulta: 20/02/2010.
- Humboldt, Alexander von y Aimé Bonpland (1915), *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 und 1804*, G. Cottaschen Buchhandlung, Stuttgart y Tübingen. Corresponde a la traducción revisada y ampliada por el propio Humboldt. En español (1941), *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, hecho en 1799-1804, por Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland*, Biblioteca Venezolana de Cultura, Caracas.
- Humboldt, Alexander von (1849 [1808]), *Ansichten der Natur*, Reclam, Leipzig. En español (1972), *Cuadros de la naturaleza*, Monte Ávila, Caracas.
- (1810), *Vues pittoresques des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l’Amérique*, Schoell, París. En español (1968), *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Solar/Hachette, Buenos Aires.
- (1811), *Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*, Schoell, París. En español (2004 [1966]), *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Porrúa, México.
- (1826), *Essai politique sur l’île de Cuba*, Librairie de Gide fils, París. En español (2005), *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* [*Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*], Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

El poeta profeta

De la imaginación y el acceso a lo absoluto en Novalis

Lucas Bidon-Chanal
(UBA/UNSAM)

“Buscamos por todas partes lo incondicionado [*das Unbedingte*] y siempre encontramos sólo cosas [*Dinge*]” (Novalis, 2008: 390),¹ escribe Novalis en el primero de los fragmentos de *Blütenstaub*, poniendo de manifiesto una de las principales preocupaciones del Romanticismo: la posibilidad de superar lo condicionado y acceder a lo absoluto. El legado de la filosofía kantiana y de las reelaboraciones de Fichte propone a Novalis una serie de problemas fundamentales para comprender el suelo sobre el cual se sostienen sus principales planteos estéticos, así como epistemológicos y metafísicos.

Novalis, como el Romanticismo en general, frente a las teorías del gusto del siglo XVIII, entiende que el arte constituye una experiencia de verdad, y en consecuencia, rechaza que el carácter del arte pueda deducirse a partir del efecto que produce en el sujeto. De modo que los románticos considerarán que se deberá partir del punto de vista de la obra y de su creador, y así acceder al conocimiento de la realidad y la verdad. Lo que en última instancia los conduce a afirmar la coincidencia entre belleza y verdad, rechazando la concepción de la belleza como un ornamento que no afecta a la esencia de las cosas.

Sin embargo, la belleza entendida como uno de los caracteres del ser, y la verdad conteniendo en sí a la belleza, no constituyen por sí solas la novedad del Romanticismo, pues se trata de características que comparten todas las estéticas de inspiración platónica y neoplatónica. Pero la inseparabilidad de verdad y belleza afirmada por los románticos apunta a algo por completo distinto: tra-

¹ El fragmento en alemán es el siguiente: “*Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge*”.

dicionalmente, la verdad era la fuente de la belleza; para el Romanticismo, en cambio, la belleza es la fuente de la verdad. La belleza y el arte son productores de verdad y de realidad. En el caso de Novalis, la poesía incluso ve lo invisible, percibe lo imperceptible, representa lo irrepresentable. Veremos que, para él, la sensibilidad poética es una sensibilidad visionaria.

Esta verdad revelada o producida por el arte y la poesía no consiste en una verdad particular o contingente, sino que se trata de *lo incondicionado, lo absoluto*. El arte es para los románticos revelación o producción de absoluto, y entienden lo absoluto como la superación de lo condicionado, partiendo de los esfuerzos que Kant había realizado fundamentalmente en la *Crítica del Juicio* [*Kritik der Urteilskraft*]. En ella se plantean dos problemas centrales que los románticos retoman con profundo interés. Por un lado, el dualismo entre mundo de la naturaleza y mundo de la libertad; es decir, la separación entre la legislación de la inteligencia y la de la razón práctica. Kant sugiere que la experiencia estética es capaz de mediar entre ambos mundos, reconciliar el dualismo, superar el abismo entre las dos legislaciones.² Por otro lado, Kant reconocía, algo cautelosamente, también en la experiencia estética una cierta capacidad de contemplación del substrato suprasensible que está en los fundamentos de la naturaleza misma como fenómeno y sobre el cual vuelve a armarse la libertad. Novalis y los románticos encuentran en estas hipótesis kantianas un camino a través del cual encauzar aquel problema que el mismo Kant había planteado en la primera *Crítica*: la limitación de nuestras facultades cognitivas para captar la realidad en sí de las cosas, el *nóúmeno*. La experiencia estética constituirá para el Romanticismo la mediación posible para penetrar en lo suprasensible, para superar la barrera de lo condicionado en que se mueve el conocimiento científico y filosófico. La aspiración romántica de alcanzar un conocimiento que supere las cadenas de las condiciones encontrará su cauce en el arte, que constituye la vía de acceso a lo absoluto, o sea, a aquello que no es fenómeno, aquello incognoscible para el pensamiento discursivo.

Otro tanto sucede con la apropiación que hacen Novalis y los románticos de la noción kantiana de “imaginación productiva” (*Einbildungskraft*). En Kant nuestra intuición es receptiva, en cuanto recibe datos exteriores. La inteligencia, para producir conocimiento, requiere intuiciones que procesar, se mueve entre

² En el tantas veces citado párrafo 59 (“De la belleza como símbolo de la moralidad”), Kant concluye: “El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible” (Kant, 2003, p. 385).

las intuiciones: su característica es ser *discursiva*. Kant rechaza la posibilidad de un conocimiento intuitivo mediante la inteligencia, es decir, la presencia inmediata del objeto, para la cual se necesita la mediación de la intuición. A su vez, nuestro conocimiento intuitivo es meramente receptivo; esto es, la intuición no produce el objeto, lo recibe. Kant atisba la noción de intuición intelectual, según la cual dejaría de existir la diferencia entre lo real y lo posible, pues produciría las cosas, pero esa inteligencia no es la nuestra. Fichte, por su parte, señala que poseemos un conocimiento semejante, es decir, inmediato, aunque activo, y que lo poseemos en nosotros mismos en tanto pensantes: un saber que es también un poner, un actuar, y que deshace la oposición entre acto y hecho, entre intuición y actividad. Los románticos retoman la noción kantiana de “imaginación trascendental”, y encuentran en la intuición intelectual una facultad eminentemente estética, coincidente con la fantasía, o incluso sustituida por ella por entero, y la conciben como imaginación productora, creadora.

1. La Imaginación y el reencantamiento de la naturaleza

Novalis observa en su tiempo una época un desencantamiento de la naturaleza, coincidente con el surgimiento de la ciencia mecanicista, el secularismo y el compromiso del Iluminismo con la explicación racional. Acaso la declaración más explícita de Novalis de su descontento con este fenómeno aparezca en su último ensayo *Die Christenheit oder Europa* (1799), donde ofrece una historia esquemática de la civilización europea, contrastando desfavorablemente la cultura moderna, ilustrada, con una versión idealizada de la Edad Media católica. Novalis lamenta que la “manera moderna de pensar” [*moderne Denkungsart*] niegue el carácter poético, sagrado, animado o misterioso de la naturaleza, convirtiendo “la música infinita, creadora del universo en el uniforme traqueteo de un molino monstruoso, impulsado por la corriente de la casualidad [*Strom des Zufalls*]” (Novalis, 2008: 461). Europa retrata el desencanto de la naturaleza como un fenómeno histórico de múltiples facetas, que implicaría el olvido de que la naturaleza es divina, viva y misteriosa.

Ya en algunos fragmentos tempranos afirmaba Novalis que los antiguos percibían las almas [*Seelen*] y los espíritus [*Geistern*] en los árboles, paisajes y piedras, pero la civilización ha abandonado progresivamente la antigua creencia de que los objetos son inherentemente sagrados (Novalis, 1960). Alison Stone observa que, para Novalis, este “desencantamiento” (Stone, 2008: 148) ha supuesto un cambio intelectual por el que los fenómenos naturales han sido

vaciados de todo significado intrínseco, de todo espíritu y misterio. Para la visión europea moderna la tierra pierde así sentido y las cosas naturales dejan de ser incomprensibles y dignas de admiración, como se lee en *Die Christenheit oder Europa* (Novalis, 2008). Si se advierte que las cosas naturales encarnan espíritus, se descubrirá que son significativas, y a la vez, que estos seres espirituales, en cuanto libres, de hecho, al poder iniciar acciones con independencia de cualquier condición previa, comunican el misterio y la imprevisibilidad a las cosas naturales que los encarnan y manifiestan.

Novalis hace frente a esta visión desencantada de la naturaleza, al menos en parte, porque induce a la humanidad a “despreciar” las cosas naturales en vez de responder a ellas con el asombro y el respeto que merecen. La consecuencia inevitable de este desencantamiento es una devaluación de la naturaleza. La búsqueda de Novalis en este sentido consistiría en el esfuerzo de devolver a la cultura europea la posibilidad de encontrar las cosas naturales encantadas, es decir, de recuperar para ellas el significado inherente, lo espiritual y misterioso. Según Stone (2008), este proyecto subyace a sus *Fichte Studien* y se liga con su replanteamiento de conocer como una “actividad sin fin” y funda su planteo del reencantamiento de los fenómenos naturales a través la poesía romántica.

En los *Fichte Studien*, Novalis sostiene que una vez conscientes de nuestra dependencia del Ser nos vemos impulsados a esforzarnos por conocerlo, pero que cada intento resulta solo en el conocimiento de algún fenómeno particular, limitado, como declaraba la frase antes citada de *Blütenstaub*. Y es en este punto que la imaginación y la poesía comienzan a intervenir en la discusión epistemológica. Novalis observa que, cada vez que intentamos conocer lo absoluto, solo podemos terminar imaginándolo. Cuando nos percatamos de que nuestro conocimiento acerca de las cosas finitas no nos conferirá el conocimiento de lo absoluto, comenzamos a experimentar las cosas finitas como signos [*Zeichen*], indicaciones de que lo absoluto permanece desconocido, más allá de su esfera finita. Al percibir estos elementos como signos de lo absoluto, estamos imaginando lo absoluto, refundimos las cosas finitas que nos son dadas como imágenes [*Bilder*] o signos de algo distinto de sí mismas: de la realidad inaccesible, de lo incondicionado.

Los *Fichte Studien* dan la pauta de que si llegamos a ser apropiadamente conscientes de lo interminable de nuestra búsqueda por conocer el ser, entonces vamos a adquirir una experiencia poética del mundo fenoménico como un reino de las imágenes, una “imagen simbólica” (Novalis, 1960: II 600). La actividad poética es, pues, cualquier actividad que proporciona dicha experiencia

de las entidades finitas como imágenes. De la misma manera que llegamos a experimentar las cosas ordinarias como imágenes, nos imaginamos el ser o lo absoluto, y nos formamos una imagen de él a través de estas cosas ordinarias (imagen que es, por cierto, insuficiente). El planteo novaliano revela que la filosofía también deberá reconocer su condición de “actividad sin fin”, y por tanto idéntica a la actividad poética en este sentido. Cualquier producción poética (o aun filosófica) que resulte de esta actividad será “romántica”:

[...] al dotar a los lugares comunes de un significado más alto, lo ordinario con el aspecto de lo misterioso, lo conocido con la dignidad de lo desconocido, lo finito con la aparición de lo infinito, los romantizo (Novalis, 1960: II 454).

Novalis afirma lo deseable de una cultura romántica, en que la experiencia poética del mundo sea esparcida a partir del estímulo de las formas románticas de la filosofía, la literatura, el arte, la religión, e incluso la política, puesto que, al menos en forma parcial, reencantaría la naturaleza, entendida simplemente como la totalidad de los materiales finitos, de los objetos cognoscibles. Cada elemento finito dentro de este conjunto puede, en principio, ser entendido por completo, si uno conoce sus características distintivas, y las condiciones que han bastado para que este objeto sea como es.³ El reino de los fenómenos finitos, entonces, no parece ni encerrar misterio alguno para nosotros ni señalar a ningún “espíritu” dimensión más allá de sí mismo. Sin embargo, si experimentamos de nuevo estos fenómenos finitos de modo poético, como signos de lo absoluto, se presentan entonces como cargados de interés y misterio, pues dan indicios de algo que desafía la comprensión, algo que, dice Novalis, es ininteligible [*unverständlich*], no captable por el entendimiento, y misterioso [*Geheimnisvoll*] (Novalis, 1960). Por otra parte, de acuerdo con este punto de vista poético, los fenómenos naturales adquieren un aspecto “espiritual”. Para ver esto, debemos reconocer que, según Novalis, mi esfuerzo para conocer el ser es también un esfuerzo por conocer lo que me une como un yo –lo que vuelve idénticos mi yo-sujeto y mi yo-objeto–. En consecuencia, si percibo cómo los fenómenos naturales apuntan a lo absoluto, también los percibo como imágenes de la unidad (incognoscible) de mi propio yo. Quien pueda quitar el velo de Isis –es decir, trascender epistémicamente el ámbito finito– revelaría su yo. Desde el punto de vista poético, los fenómenos naturales se presentan como

³ Por lo general, Novalis toma “entendimiento” [*Verstand*] como sinónimo de “conocimiento discursivo”.

portadores de una referencia a algo espiritual –el núcleo unificador de mi yo (no material, espiritual)–.⁴

Novalis cree que no podemos retornar a la concepción antigua de que lo divino puebla mundo, pero que, en una cultura romántica, al menos podríamos percibir las cosas naturales como signos de lo absoluto y de la unidad igualmente inaccesible del yo. Esta concepción romántica del reencantamiento coincide con la posición filosófica que Manfred Frank identifica en Novalis, que el ser unitario subyace todos los existentes, pero que no podemos conocer ese ser unitario. Puesto que lo absoluto existe, podemos llegar a la experiencia de que las cosas naturales particulares apuntan hacia él, pero, al ser incognoscible lo absoluto, podemos experimentar estas cosas como *solo* indicando que el absoluto está más allá de nuestro conocimiento.

Novalis pone de manifiesto la incapacidad del conocimiento intelectual de alcanzar el ser absoluto, ya que, en su carácter reflexivo, la inteligencia se comporta frente a lo real como un espejo, no puede aprehender la realidad, sino que solo accede a su imagen invertida, solo puede traducir la realidad en orden inverso. La inteligencia no es capaz de aprehender la identidad absoluta del Yo, pues este preexiste a la acción diferenciadora y relativizadora del concepto.⁵ Según Novalis, mientras que la reflexión se topa con algo que está ya presente, la imaginación, en cuanto facultad eminentemente productiva, permite el acceso a la verdad, ya que es previa a la separación entre yo y naturaleza; mientras el sentimiento, la inteligencia y la razón son en cierta forma pasivos, solo la imaginación es fuerza, es la única actividad que cabe poner en obra (Novalis, 2007). Y hacia 1798-1799, Novalis llegará a declarar que “de la imaginación productiva deben deducirse todas las demás facultades y fuerzas internas –y todas

⁴ De acuerdo con Stone, se podría objetar que Novalis no puede asociar la cultura romántica con el reencantamiento, porque, según la segunda mitad de su definición del romanticismo, lo romántico representa lo absoluto como mundano y finito; en este sentido, la cultura romántica desencantaría lo absoluto, figurándolo en términos de elementos finitos no misteriosos y materialmente perceptibles. Sin embargo, esta operación de “logaritmación” del absoluto presupone nuestro reconocimiento de que las cosas finitas, en términos de las cuales nos figuramos lo absoluto, son meras imágenes y no lo representan de la manera adecuada. A través de este reconocimiento, tenemos la noción de que el ser mismo es infinito e incognoscible. La cultura romántica sostiene entonces una visión encantada del ser junto al re-encantamiento que realiza de los fenómenos naturales (véase Stone, 2008).

⁵ En el siglo xx, un pensador como Henri Bergson entiende que la inteligencia mediante el análisis solo es capaz de poseer un conocimiento relativo de la realidad mediante la traducción por símbolos, a diferencia de la intuición que apunta a un conocimiento absoluto, prescindiendo de la traducción simbólica (cfr. Bergson, 1999, pp. 5-10).

las externas—” (Novalis, 1960: II 656). De este modo se llegaría a la afirmación de que “el conocimiento mismo es un acto estético”, que disolvería la oposición entre realidad y apariencia, y por ese motivo el mundo debe hacerse fábula, es decir, debe ser romantizado (Novalis, 1960: II 334). Y es el poeta el encargado de romantizarlo: “La sensibilidad para la poesía es estrechamente afín a la sensibilidad profética y religiosa, a la sensibilidad visionaria en general. El poeta ordena, reúne, selecciona, inventa, aunque a él mismo le sea incomprendible por qué lo hace de ese modo y no de otro” (Novalis, 1976: 354).

2. El idealismo mágico: el poeta profeta

A esta percepción de un desencantamiento del mundo y a la ulterior necesidad de reencantarlo a través de la poesía no resulta difícil asociarlas al llamado “idealismo mágico” con el que se ha caracterizado en general la obra de Novalis (a veces de manera acaso demasiado estereotipada). Cabe aclarar que el idealismo novaliano —entendido como primacía de la idea, de lo espiritual y negación de lo material, inerte y opacidad al espíritu— se separa en última instancia de la concepción fichteana, porque lo denominado realidad material, Naturaleza o no-Yo no es un momento de la realidad única que sería el Yo absoluto. Es justamente el calificativo “mágico” lo que manifiesta la diferencia. Para Novalis, el Universo es un todo dinámico de naturaleza espiritual cuyo sentido es el regreso de este cosmos a Dios. El poema, el Verbo, de este Dios es el mundo. El hombre es solo un momento, pero un momento excepcional de esta dinámica, pues el cosmos cobra en el hombre conciencia de la fuerza espiritual que lo mueve. El hombre es el artífice, el mago, que posibilita esta elevación del cosmos. Pero no cualquier hombre podría captar esta fuerza que mueve el Universo y dirigir al mundo hacia Dios, sino el poeta, que es vidente [*Seher*] (ve la totalidad de lo real), mago (poetizar es engendrar [*dichten ist zeugen*]) y sacerdote (pues diviniza a través de la poesía).

La concepción del idealismo mágico novaliano de la figura del poeta y del genio se vincula íntimamente a su concepción del *Zufall*, el término alemán que podríamos traducir por “casualidad” u “oportunidad” y que, por ejemplo, Kristin Pfefferkorn (1988) traduce al inglés por *chance*. A diferencia de la *Anlass* (simple ocasión accidental, pero que puede contener al *Zufall*), el *Zufall* no es una mera ocurrencia accidental o un evento sin intención, sino todo lo contrario: es el acontecimiento en el que el *telos* divino se vuelve aparente y que requiere del hombre para que coopere con él, constituye un hecho en cierta

forma milagroso que pone en contacto al hombre con un ser más elevado, la irrupción de lo divino en la vida cotidiana. Pfefferkorn señala que entre la noción novaliana de *Zufall* y la noción antigua de *kairós* hay un profundo vínculo que no es explicitado por Novalis. El *kairós*, el opuesto del *kronos*, constituye a la vez el tiempo preciso para que algo suceda y la naturaleza cualitativa del tiempo en crisis o conflicto. De este modo, presenta o bien una ocasión para la acción creativa, una oportunidad para el individuo de entrar en el conflicto para resolverlo espontánea y creativamente o, por el contrario, una situación ante la cual quedamos inermes, sin posibilidad de actuar.

Píndaro concebía al lenguaje de manera agonística, entendía la poesía como conflicto, como una batalla por la palabra precisa. Esta batalla solo puede ser ganada cuando el *Zufall* está de un lado y el tiempo es el preciso o favorable; por eso es que el poeta reza a las musas. Esta noción de *tyche* de Píndaro repercute en el concepto novaliano de *Zufall*: ambos contienen una idea del ingreso divino en el reino de la acción humana. Novalis no desarrolla en forma explícita la idea de *kairós*, pero sí tiene profunda influencia en su noción de *Zufall*, y juega un rol decisivo en su concepción de la relación entre historia y poesía. Bajo la mirada de Novalis, el poeta es el *verdadero* historiador, pues puede distinguir el significado escondido en la oscura cualidad presente de los tiempos particulares, puesto que allí reside la verdad de la historia. El poeta tiene una habilidad elevada para reconocer el significado del tiempo como se manifiesta en los acontecimientos del *Zufall*. En efecto, según Novalis, es tarea del poeta ver detrás de los hechos y las situaciones aparentemente arbitrarios de la vida humana un orden más elevado de sentido, la vida como una totalidad con sentido más que una colección irracional de trozos inconexos de experiencia. Como señala Pfefferkorn, la *Erhebung* (que podríamos traducir por “elevación”) es la herramienta que le permite al poeta cumplir su tarea, ya que:

[...] la *Erhebung* produce deliberadamente cortes repentinos o cambios en la cualidad, haciendo proliferar voluntaria y artificialmente los momentos en que el poeta puede tener la oportunidad (*Zufall*) de ver lo divino detrás de los acontecimientos cotidianos. La poesía puede interrumpir el flujo habitual de nuestra vida y ponernos frente a momentos de cambio en los cuales podemos ver aquello que da sentido a la dirección de nuestra existencia y por tanto nos sostiene y renueva nuestra vitalidad (Pfefferkorn, 1988: 42).

El apercebimiento del significado cualitativo del tiempo depende de su comprensión visionaria, es decir, de una repentina y completa presencia de

los signos del tiempo a la mirada interior del observador, así la imaginación se presenta como el sentido interior que percibe ese significado. Novalis acepta la formulación kantiana del tiempo como la forma de la intuición interior que no puede ser intuida exteriormente. Por tanto, el poeta debe apoyarse en la imaginación productiva para tener el conocimiento visionario que le permite ver el orden superior que se manifiesta en el *Zufall* y su naturaleza kairótica. De modo que es la imaginación la facultad que permite el camino a la verdad, y el poeta el que nos pone frente a frente con la verdad cuando canta sobre eventos futuros.

De manera que Novalis dota al poeta de la elevada capacidad de ver en el interior de la naturaleza del *kairós* y comprender el momento de crisis o conflicto y observar lo oculto en los pliegues del futuro. Su poder se aleja de aquel del hombre ordinario, puesto que el poeta se encuentra en una relación directa e íntima con la naturaleza cualitativa del tiempo: “el poeta por medio de su comprensión del sentido del *Zufall*, es el intérprete, traductor y visionario de la naturaleza específica del tiempo” (Pfefferkorn, 1988: 45). En Novalis, el genio es temporal en cuanto habilidad creativa, pero al mismo tiempo tiene la capacidad de actuar contra la fuerza destructiva del tiempo, porque posee una comprensión especial del tiempo, la capacidad de ingresar en su naturaleza cualitativa: “El poeta, que por un lado es y tiene genio, y por el otro posee una relación privilegiada con el *Zufall*, posee de ese modo poderes extraordinarios con respecto al flujo cualitativo del tiempo” (Pfefferkorn, 1988: 46). En suma, dice este autor:

El individuo de pronto se encuentra en un umbral que permite tanto a lo divino irrumpir en la vida cotidiana y al individuo, en particular al poeta, percatarse de su presencia y presentir su dominio o influencia directiva sobre nuestros destinos (Pfefferkorn, 1988: 46-47).

El poeta se convierte en el traductor de la crisis, el mediador de todos los elementos opuestos y conflictivos. Al tener una visión fugaz del veloz encuentro de lo trascendente y del reino natural en ese rápido cambio propio del *Zufall*, la tarea del poeta se vuelve la de darle voz a su verdad. Y es su genio que le permite de una vez sentir el ritmo de la cualidad de ese momento y expresarlo espontánea y creativamente, traducirlo al imaginario verbal.

Bibliografía

- Béguin, Albert (1939), *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, París.
- Bergson, Henri (1999), *Introducción a la metafísica*. Traducción de Manuel García Morente, Porrúa, México.
- Kant, Immanuel (1999), *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente, Porrúa, México.
- Novalis (1960), *Schriften*. Edición de Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart.
- (1976), *Enciclopedia*, Fundamentos, Caracas-Madrid.
- (1978), *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Edición de Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Carl Hanser, Munich-Viena.
- (2007), *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Traducción de Robert Canier Liese, Akal, Madrid.
- (2008), *Gesammelte Werke*, Fischer, Fráncfort.
- Pfefferkorn, Kristin (1988), *Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry*, Yale University Press, Londres.
- Stone, Alison (2008), "Being, Knowledge and Nature in Novalis", en *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, n° 1, pp. 141-164.

Tierras prometidas: morfologías imaginadas para las utopías urbanas del siglo XIX y XX

Romina C. Metti
(UBA)

*En todas las épocas alguien, mirando a
Fedora tal como era, había imaginado el
modo de convertirla en la ciudad ideal,
pero mientras construía su modelo en
miniatura, Fedora dejaba de ser la misma
de antes, y aquello que hasta ayer había
sido uno de sus posibles futuros ahora era
solo un juguete en una esfera de vidrio.
Las ciudades invisibles, Italo Calvino*

Palabras preliminares

La anticipación –el acto de proyectar el futuro o aquello que está por llegar– es un fenómeno (aún más: un género de la proyectación)¹ capaz de operar sobre los más variados tópicos y adquirir diversas formas, dependiendo de su disciplina de origen. Solo por nombrar algunos, podríamos considerar el lenguaje, la física, la arquitectura o el diseño, pero ciertamente la lista es más extensa. En todos los casos, sin embargo, la práctica de la anticipación será atravesada por la facultad de la imaginación, entendida como el proceso por el cual los sujetos construyen ideas que sirven como vehículo de representaciones, ya sean

¹ Véase Maldonado, 1977.

abstractas o concretas. En dicho proceso participan todos los sentidos, toda vez que la experiencia de la imaginación ocurre a nivel mental, dando así al sujeto la posibilidad de “manipular” la idea de manera integral.

En este trabajo estudiaremos la noción de imaginación asociada a la anticipación y a las utopías urbanas. Entendemos a la imaginación como un dispositivo que construye, por un lado, ideales de progreso relacionados con los modos de habitar y de interactuar entre los sujetos y, por el otro, como una manera de problematizar las formas convencionales y proponer unas de otra naturaleza. Nuestro objeto de estudio será la ciudad, entendida como una forma que ha ido evolucionando en la imaginación de los pensadores, escritores y arquitectos según las épocas y sus respectivos avatares, además de ser un espacio configurador de la experiencia social de necesaria y constante transformación. La primera de las anticipaciones urbanas que analizaremos data de 1804: se trata de la Ciudad de Chau en París, imaginada por Claude-Nicholas Ledoux y que sirve como paradigma temprano de la sistematización de la organización social según un modelo basado en los oficios y las profesiones. Kaufmann (1985) argumenta que:

[...] la era de Ledoux fue una época de anhelos impetuosos por metas grandiosas y lejanas. Mientras en Alemania la poesía del *Sturm und Drang* maduraba hacia formas clásicas o se extraviaba por senderos románticos, en Francia imperaban corrientes de carácter más efectivo. Se puso manos a la obra en la construcción de nuevos cimientos, tanto en el sentido metafórico como en el literal de la expresión, a nivel social y a nivel arquitectónico (Kaufmann, 1985: 24)

Luego reseñaremos otras ciudades utópicas que darán cuenta de los distintos atributos urbanos que se buscan otorgar a través de la imaginación arquitectónica del siglo xx.

El análisis de las utopías urbanísticas arroja datos por demás interesantes acerca del modo en que las sociedades construyen conocimiento y organizan su experiencia, entendiendo que la arquitectura es una forma de ordenamiento de los modos de habitar, pero especialmente de vinculación entre sujetos. Arnheim (1978) agrega al comportamiento como una de las variables en las que influye la arquitectura, tanto desde nuestra manera de transitar una ciudad y nuestro modo de relacionarnos con los sujetos como desde la forma de construcción de la memoria colectiva. Si, como sostiene Paul Ricoeur (2000), la imaginación es un proceso más que un estado, podremos pensar cada una de las utopías urbanas como una configuración que se completa a lo largo del tiempo y que, aunque

más no sea en un plano proyectual, conforma una idea de futuro progresiva e incremental, pero situada y contemporánea (Sarquis, 2009).

Ciudades imaginarias, anticipaciones urbanas y utopías sociales: el gran laboratorio arquitectónico

A menudo las utopías son producto de la imaginación colectiva y las experiencias sociales que atraviesan a toda comunidad que comparte una serie de hábitos, costumbres, valores y objetivos. Según Ricoeur (2000), el vínculo de semejanza que une a los hombres está dado por las prácticas imaginativas, entre las cuales identifica a la ideología y a la utopía. Especialmente interesado en los modos en los que operan, atribuye a esta última la función subversiva, toda vez que discute con el orden convencional, los presupuestos y las representaciones sociales: la utopía tiene como objetivo proponer una “sociedad alternativa”. Por otro lado, y en términos pragmáticos, se trata de una condición de posibilidad para el quehacer proyectual y las prácticas imaginativas, en la medida en que representa un programa o boceto (aunque más no sea en términos ideales y no aplicables).

A continuación haremos un repaso por una serie de ciudades imaginarias y anticipaciones urbanas conceptualizadas por arquitectos y urbanistas. Si bien la cantidad de utopías urbanas encontradas supera con creces la muestra seleccionada, cada una de las siguientes ciudades representa una tipología diferente. Todas fueron motivadas por la idea de futuro, pero su interpretación y traducción a un lenguaje arquitectónico posee en cada caso atributos y realizaciones diversas, priorizando diferentes aspectos del individuo, su hábitat, sus costumbres y la tecnología de la época.

La *Ville de Chaux* (1804) fue proyectada por Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806), arquitecto y urbanista francés reconocido como uno de los pioneros de la arquitectura neoclásica. Su proyecto se inserta dentro de un contexto político y social revolucionario, en el cual gobernaba la búsqueda de nuevas ideas y la primacía del hombre. Kaufmann (1985) reconoce como referente sintetizador de este espíritu de época al *Hyperión* de Hölderlin cuando sentencia: “No somos nada. Lo que buscamos lo es todo”. Entiende que tanto Alemania como Francia se encontraban en momentos de transición y coyuntura revolucionarios, y que sus deseos y sentimientos eran similares. En este sentido, la voluntad de otorgar materialidad al vínculo entre los sujetos y el medio ambiente fue central para el proyecto de Ledoux: se basó en el concepto de la

architecture parlante,² que tal como deja sospechar su nombre, busca otorgar un lenguaje —un habla— al edificio, que tendría que dar cuenta de su función o uso.

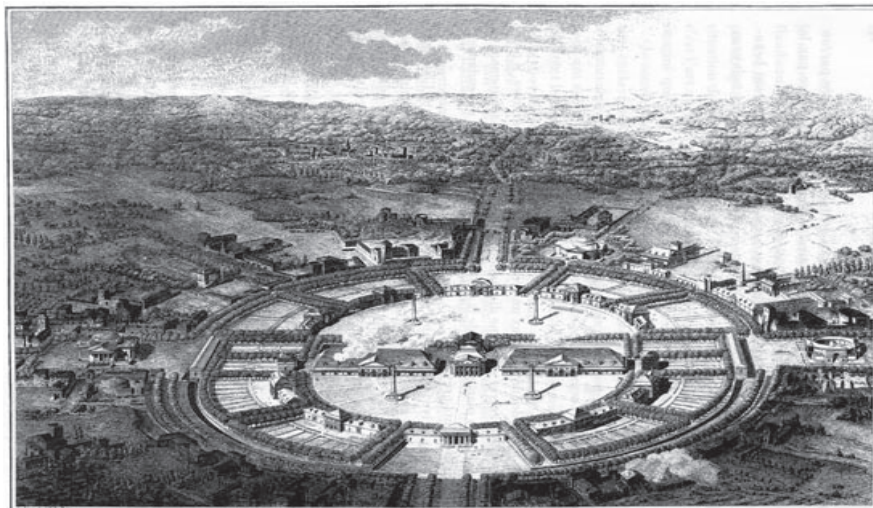
La *Ville de Chaux* fue pensada y articulada en función de las profesiones: se trata de un sistema de pabellones que permite la convivencia de diversas tipologías arquitectónicas, diseñadas según la actividad u oficio del habitante, ya sea leñador, guardabosque, comerciante, etc. También, como comenta Bloch (2006: 328), existe “una ‘casa de pasiones’ (una especie de templo de la emancipación sexual), una ‘casa de honor de las mujeres’ y una ‘casa de la concordia’”, hecho que deja en evidencia la amplitud que existe respecto del juicio moral en las prácticas privadas. Este tipo de organización del espacio recupera la tradición iniciada por Francesco Milizia, que en sus *Principii di Architettura civile* (1781) aconseja, por ejemplo, para el exterior de las cárceles, “aberturas angostas e informes... articulaciones toscas que arrojen intensas sombras, entradas desagradables, cavernosas”. Es decir, se busca que la función del edificio se traduzca en su morfología. Con evidente impronta rousseoniana, Ledoux busca crear una arquitectura al servicio del hombre, capaz de proyectar todas las actividades que realiza. En términos constructivos, la ciudad fue primero concebida como una planta rectangular, para luego transformarse en una elipsis, ya que era para Ledoux una forma tan perfecta como la que describe el sol. La distribución de los edificios posee una lógica racional: en el eje central se ubican los edificios más importantes para la actividad urbana, como por ejemplo la casa del Director, sobre la que habría una suerte de templo dedicado a un ser supremo. Alrededor del centro se construirían las casas de los obreros, dispuestas de tal forma que funcionarían como tránsito entre la ciudad y el campo.

Además de una arquitectura parlante, podemos hablar de una arquitectura ideológica, ya que la de Ledoux busca transmitir los ideales de justicia, diversidad, fraternidad, armonía, humanidad y nación. Según Kaufmann:

Una de las metas más significativas de la época era la universalidad o, para usar una expresión propia de aquel tiempo, el cosmopolitismo. Con él emergió a la superficie el gran problema que mantendría permanentemente ocupados a los siglos XIX y XX, la cuestión social, el problema del acceso de las grandes multitudes a elevadas formas de vida, a un mejor modo de vivir que, hasta la Revolución, estaba reservado tan sólo a un pequeño círculo de individuos (Kaufmann, 1985).

² El concepto “arquitectura parlante” refiere a aquellas construcciones que explicitan sus funciones o identidad. Emil Kaufmann fecha la primera mención del concepto en un ensayo crítico anónimo sobre el trabajo de Ledoux, escrito para la revista *Pinttoresque* en 1852 y titulado “Etudes d’architecture en France”.

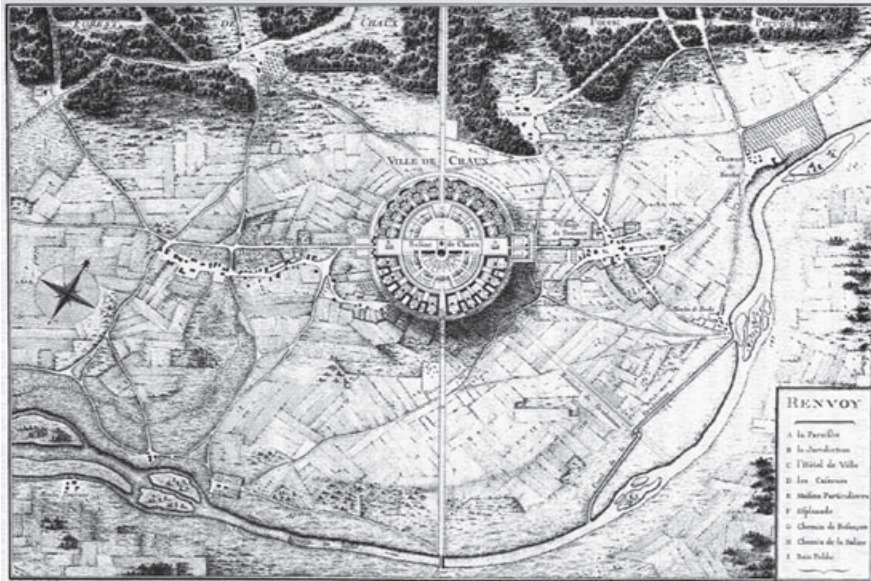
Figura N° 1



La Ville de Chaix (1804), Claude-Nicolas Ledoux. La urbanización ideal, planificada por estratos en función de las profesiones y oficios de sus habitantes.

En esta ciudad, la imaginación opera recreando la organización espacial del trabajo, además de proyectar la circulación de los habitantes. La adaptación de la arquitectura a la función no solo habitacional, sino también comercial, habla de un tipo de comunidad con una cierta instrucción respecto de la ejecución de oficios, con una considerable complejidad en términos de especialidades, y, por último, con un sistema de prestigio según niveles o estratos, correspondientes a la zona en la que se asiente cada profesional o trabajador. La vista de la ciudad desde arriba permite apreciar su forma cerrada y circular. Lo novedoso en la interpretación de la ciudad futura de Ledoux es la construcción de un sentido de pertenencia y ubicación: cada uno de los habitantes sentiría un espacio propio, individual, inalienable, directamente asociado con su ocupación. De este modo, además, se otorga un reconocimiento utilitario a cada ciudadano, toda vez que su espacio de trabajo representa una intervención directa sobre la dinámica comunitaria. En este caso, la ciudad, la idea de futuro y la noción de imaginación se encuentran en la voluntad de progreso y evolución que expresa este tipo de arquitectura.

Figura N° 2



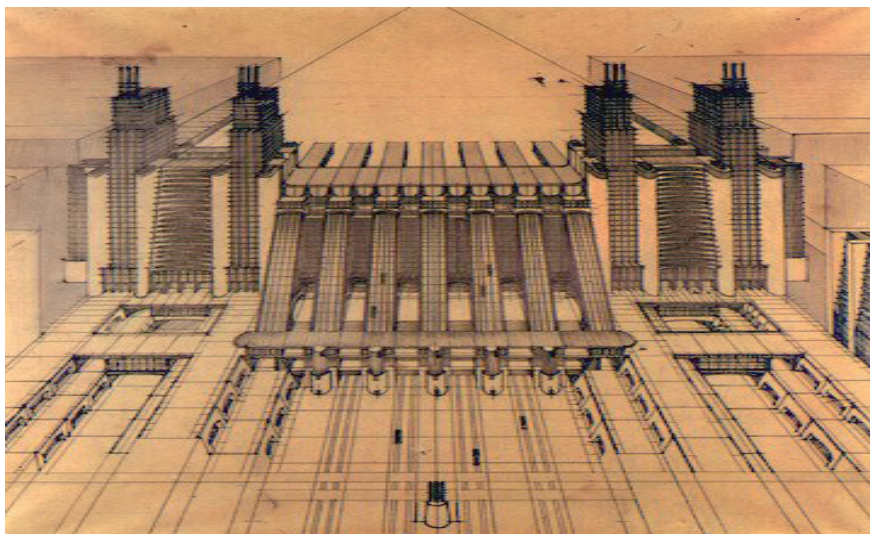
La Ville de Chaux (1804), Claude-Nicolas Ledoux.

Otra de las ciudades que forma parte de esta selección es la *Città Nuova* (1904), del italiano Antonio Sant'Elia (1888-1916). Hemos dado un salto de exactamente un siglo, y los avatares históricos fueron de una trascendencia notable, pero es especialmente interesante mencionar la filiación de Sant'Elia al movimiento futurista, hecho que confirma la inquietud que existía en él acerca del porvenir. En efecto, su gran aporte al movimiento fue el “Manifiesto de la arquitectura futurista” (1914), publicado en la revista *Lacerba*. La celebración de los nuevos materiales constructivos, la tecnología aplicada a los medios de transporte y las funciones de la guerra fueron también defendidos por Sant'Elia, que en su ciudad imaginaria proyecta una impronta industrial, racional, fría y sumamente calculada: aplica las nuevas tipologías de la construcción en una ciudad pensada para grandes aglomeraciones de gente, y realizada con materiales que permitiesen ser sustituidos sin problemas. El dinamismo radica en “la arquitectura efímera y el movimiento de la ciudad, con distintas vías de circulación” (Pohl, 2009).³

³ Cita extraída del artículo “Recordando a Antonio Sant'Elia” (14/05/2009) publicado por Ethel Baraona Pohl en Plataforma Arquitectura: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/05/14/recordando-a-antonio-sant%E2%80%99elia/>

El eclecticismo de la arquitectura italiana de la época perturbaba a Sant'Elia: como reacción ante la falta de unidad formal y los excesos decorativos, priorizó en sus proyectos la funcionalidad y la estructura, decisión que le valdría un notable reconocimiento por parte de la arquitectura moderna (entre ellos, Le Corbusier, quien lo menciona en varios de sus escritos).

Figura N° 3

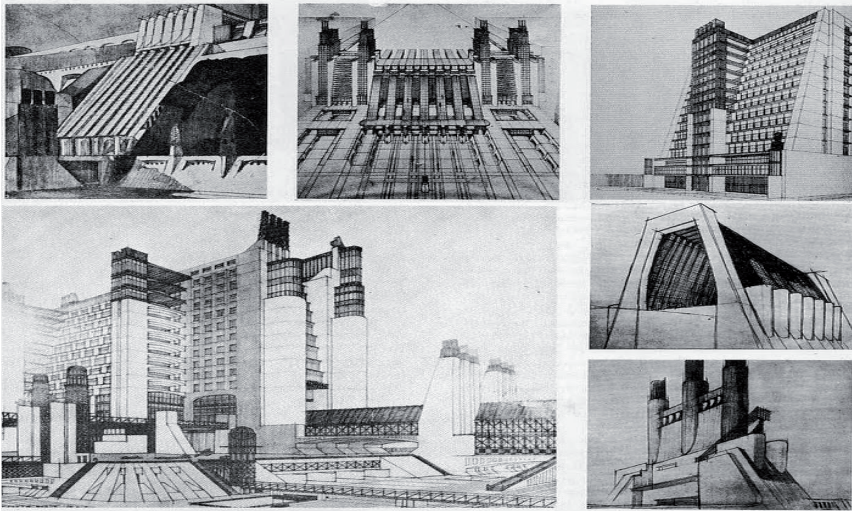


Città Nuova (1904), Antonio Sant'Elia. Una ciudad preparada para la densidad poblacional: evoluciona en su materialidad y crece en altura.

A diferencia de la ciudad de Ledoux, la *Città Nuova* no promete a los habitantes la primacía de la individualidad, de la profesión o del espacio privado, sino que está pensada como una ciudad masiva, para alojar a grandes multitudes de manera funcional (desplazamiento, circulación, habitación, etc.), proveyéndoles las herramientas que necesitan para desempeñar sus roles sociales. Por otro lado, la inscripción neoclásica de Ledoux –tan desaprobada por Sant'Elia– resulta incompatible con una ciudad que reniega de la herencia oriental, la figura de Vitruvio y el ornamento, para fomentar la instalación de la belleza futurista, una noción que convoca a la experiencia técnica y científica y que lucha contra los ideales románticos de la naturaleza como órgano de la creación comunitaria y de la convivencia armónica: “La ciudad alcanza su máximo esplendor durante la noche, cuando la energía eléctrica sustituye

la fuente de luz natural que es el sol. Ese triunfo técnico del hombre sobre la naturaleza forma parte del concepto de belleza futurista” (Pohl, 2009). En este caso, el componente imaginario funciona como traducción: existe una interpretación de lo discursivo, cuyas fuentes de origen serían los manifiestos futuristas, y su aplicación material, la arquitectura urbana. Algunas imágenes no distan de lo que son las metrópolis contemporáneas, pobladas por rascacielos y estructuras monumentales. Sin embargo, la novedad en la propuesta de esta ciudad es el reemplazo de la madera, la piedra y el ladrillo por el hormigón, el hierro y el cristal, otorgando mayor solidez y, al mismo tiempo, flexibilidad a las estructuras. Este cambio de concepción constructiva se inscribe dentro de la tradición moderna.

Figura N° 4

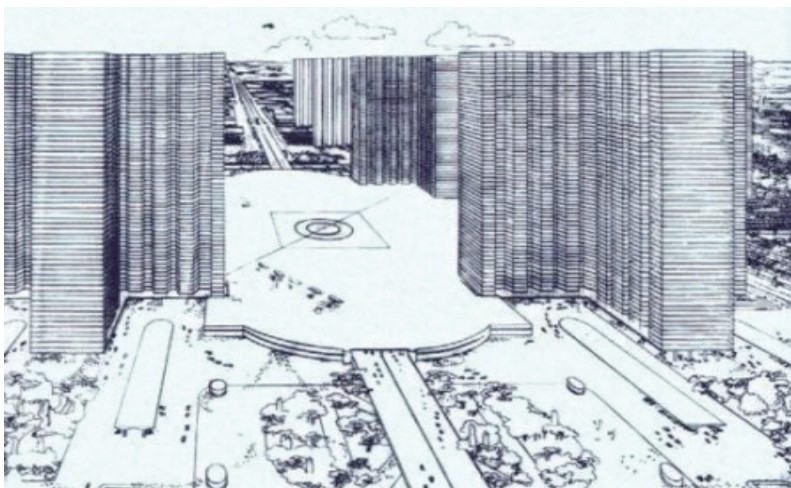


Città Nuova (1904), Antonio Sant'Elia.

No tan alejada de la *Città Nuova* y ciertamente emparentada con ella, encontramos la *Ville Contemporaine* (1930) de Le Corbusier (1887-1965), también conocida como “la ciudad contemporánea de los tres millones de habitantes”. Le Corbusier explora la posibilidad de mejorar el medio ambiente urbano y la eficiencia de la ciudad. Imagina rascacielos de oficinas que crecen hacia arriba, y sobre el suelo, espacios con jardines y contacto con el verde que crece de la tierra. La utopía en este caso está motivada por la idea del espacio

aéreo, ya conquistado por el hombre: sobre la tierra, el plano de la naturaleza; sobre el aire, el volumen de la construcción. En *Aircraft* (1935), Le Corbusier recuerda el sonido de un avión que pasa cerca de su ventana de estudiante: “Oí un ruido que desde el primer instante llenó el cielo de París. Desde entonces, los hombres han sido conscientes de un solo sonido que viene desde arriba, la voz de la tormenta”. La relevancia y autoridad de este descubrimiento es indiscutible, toda vez que se convirtió en modelo inspirador de la nueva casa: “Me coloco, desde el punto de vista de la arquitectura, en el estado mental del inventor de aviones”. Este protagonismo del mundo aéreo está también presente en la *Ville Contemporaine*, en la que el aeropuerto está ubicado en el centro de la ciudad, entre las altas torres de edificios, y a partir del cual se organizan todas las vías de transporte.

Figura N° 5

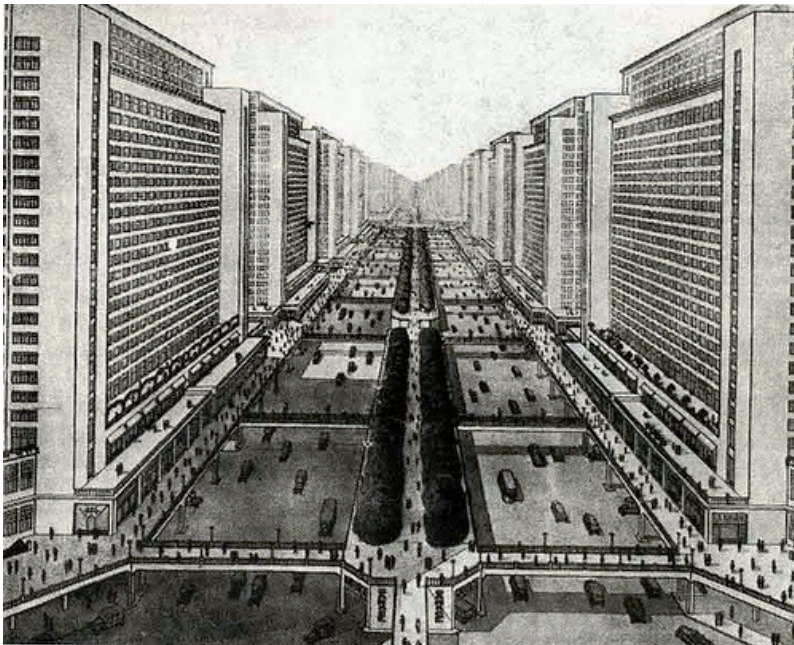


Ville Contemporaine (1930). Le Corbusier. Siempre preparada para el futuro por venir, es ella misma eslabón del progreso: la máquina de habitar traducida en metrópolis

Que Le Corbusier haya elegido al avión como modelo de arquitectura y máquina para la planificación, habla de una determinada concepción acerca de la modernidad, el progreso, el futuro. Y aquí el término “máquina” no es inocente, ya que Le Corbusier transforma toda la modernidad de la mecánica (el automóvil, el avión) en actos y objetos propios de la cotidianidad: la casa es la máquina para habitar, el sillón es la máquina para sentarse, el lavabo es la máquina para

lavarse, etc.⁴ El gran reto de crear una máquina más pesada que el aire, capaz de desafiar la lógica de la gravedad y de ser lo suficientemente sólida como para servir de medio de transporte, tiene su fecha oficial el 14 de diciembre de 1903, cuando los hermanos Wright realizaron el segundo vuelo autopropulsado. Si el hombre es soberano del aire, entonces el avance tecnológico ya no conoce límites, y el arquitecto lo traduce en términos de destrucción de fronteras. La *Ville Contemporaine* es una ciudad para ser vista desde lo alto, perspectiva desde la que es posible descubrir los planos que no pueden ser percibidos desde el suelo. Existe en esta consigna una intención de hacer notable el volumen, todo lo que crece en altura, todo lo que expresa la voluntad de evolucionar.

Figura N° 6

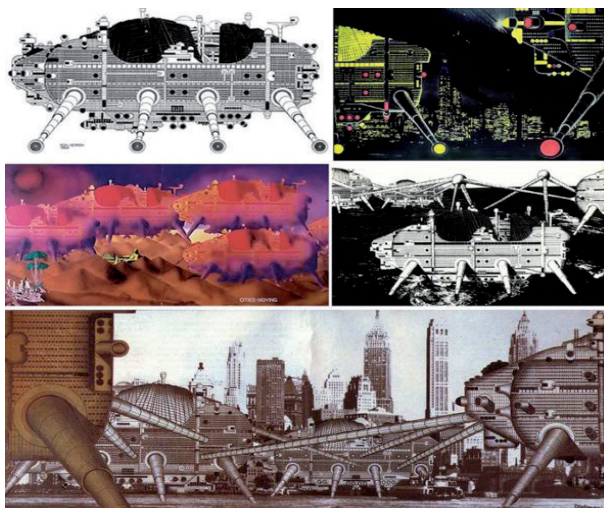


Ville Contemporaine (1930). Le Corbusier.

⁴ En este sentido es interesante pensar en la máquina de escribir (originalmente, *címbalo escribiente*, creado por Giuseppe Ravizza en 1837 y patentado en 1856), como un estadio de la escritura que evoluciona desde el manuscrito hasta una interfase tecnológica controlada por un mecanismo. Podemos pensar las “máquinas” que reconoce Le Corbusier como modos optimizados de funciones básicas o primitivas.

Reconocido por ser uno de los fundadores de Archigram, el británico Ron Herron (1930-1994) fue parte de la vanguardia arquitectónica de los años 70, que se propuso construir infraestructuras ligeras experimentando con tecnología clip-on, medios desechables, cápsulas espaciales y artefactos de consumo masivo. Las obras, tanto de Herron como del estudio, representan originales visiones sobre el futuro y la ciudad, aunque los temas sociales y ambientales no fueron tenidos en cuenta. *Walking City* (1964) está conformada por estructuras móviles o robots inteligentes que deambulan, constituyendo ciudades nómades allí donde se asienten. Herron reinterpretó la definición de Le Corbusier de la casa como una máquina habitable, e inspirándose en la forma de un insecto llamó *pods* a sus estructuras deambulantes. Estas serían independientes y podrían conectarse a estaciones para intercambiar habitantes o abastecer recursos. El contexto en el que se inserta esta ciudad es un futuro mundo en ruinas, producto de una guerra nuclear: de allí las morfologías de los *pods*, que simulan tanques, y la estética urbana, desprovista de vida y color.

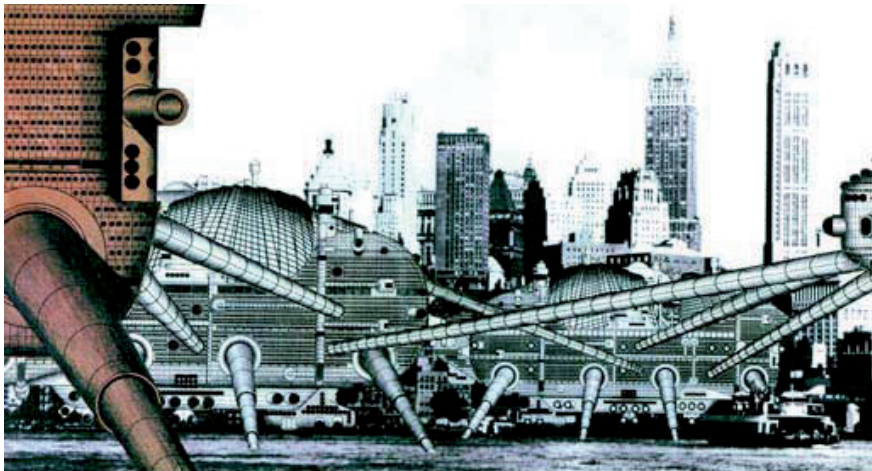
Figura N° 7



Walking City (1964), Ron Herron (Archigram). Estructuras móviles e inteligentes configuran una ciudad móvil, tecnológica y recargable. Se anula la idea de frontera o pertenencia nacional: los habitantes son verdaderos ciudadanos del mundo.

El elemento futurista e imaginario de esta propuesta es la idea de un mundo de ciudades espacialmente libres, que pueden movilizarse hacia cualquier dirección en cualquier momento. Existe un fuerte sentido de la no pertenencia o inexistencia de nacionalidad, ya que al tratarse de un mundo de ciudades móviles, no existen ni las fronteras ni los países, y en consecuencia sus habitantes son verdaderos “ciudadanos del mundo”. Por otro lado, la descentralización de los edificios sugiere una cierta idea de caos, a menos que fuera posible dirigir el tránsito de grandes bloques de cemento que se movilizan a paso lento pero amenazador.

Figura Nº 7



Walking City (1964), Ron Herron (Archigram).

Una de las premisas conceptuales del estudio Ant Farm⁵ sirve como punto de partida para analizar los casos mencionados en este apartado. En 1972 escribieron: “La arquitectura no es solo edificio, sino que es su comunicación y difusión, su actuación, su representación gráfica”. Las ciudades futuras, utópicas, fantásticas, son producto de un acto proyectual, imaginario y progresivo, cuyo objetivo no es simplemente levantar edificios, sino repensar el lugar que tienen (que le otorgamos a) las cosas en el mundo. Las necesidades básicas determinan

⁵ Estudio de arquitectura fundado por Chip Lord y Doug Michels en San Francisco (1968-1978). Abanderados de la arquitectura *underground* (de allí la metáfora en su nombre), se autoproclamaron como una agencia de arte que fomentaba ideas sin potencial económico pero que servían como vehículos de introspección cultural.

la función de uso que los sujetos le dan a las cosas: cuándo las utilizan, con qué frecuencia, con qué grado de creatividad o innovación, etc. Por último, la morfología es otra de las variables que transmiten significado a la hora de proyectar el futuro: *Instant City*, de Will Alsop, o la ciudad-pirámide de la Bahía de Tokio, son casos ejemplares en este sentido.

El contraste que existe entre los casos reseñados está motivado, especialmente, por variables cronológicas y sociales, pero en todos los casos puede pensarse con las categorías de “futuro posible” y “pasado no acabado” (Ernst Bloch, 2004: 238): el pasado no es un tiempo inaccesible, sino que se recupera, se repite y se reinterpreta, dándole a las ciudades futuras una cierta humanidad, contraparte de la robótica, la automatización, la instantaneidad y lo descartable. Si, como sostiene Paul Ricoeur (2000: 214), “la utopía es el modo según el cual repensamos radicalmente lo que son la familia, el consumo, el gobierno y la religión”, las ciudades imaginarias son la condición de posibilidad para transformar el ideal urbano en un modo de intervención de los sujetos sobre el espacio, y del espacio sobre la vida de sus habitantes.

Conclusiones: la imaginación aplicada

Cuando Tomás Moro creó en su imaginación la *Isla de Utopía* (1516) sugirió que un estado como aquel no sería posible más que como idealización, deseo, aspiración. Y lo mismo sucede con gran parte de la producción utópica en general que, lejos de resolver el malestar de una sociedad, sirve como expectativa o posibilidad futura, como producto de la imaginación. *Just Imagine* (1930),⁶ dirigida por David Butler, es ejemplar en este sentido: el objetivo de la película no era prometer a la sociedad norteamericana, tan castigada y afligida por la Gran Depresión, una mejora inmediata, sino que se trató de un musical humorístico de ciencia ficción que mostraba al público una realidad diferente: autos voladores, comida en píldoras, bebés creados por máquinas expendedoras, personas numeradas, matrimonios concertados por el gobierno, etc. Con acierto y lucidez, Robert Heilbroner (1996) comenta que la más temible de

⁶ En el *opening* de la película se lee: “Just imagine what a difference fifty years can make! Take a look at New York in 1880. Just imagine! The people in 1880 thought they were the last word in speed! Take a look at the same spot today. If the last fifty years made such a change, Just Imagine the New York in 1930...when everyone has a number instead of a name, and the Government tells you whom you should marry! Just Imagine...1930!”

las necesidades psicológicas es mirar al futuro: no todas las utopías resultaron positivas, y en especial, la ciencia ficción, tanto en la literatura como en el cine, ha construido utopías negativas de culto.

La anticipación y la imaginación no son simplemente operaciones creativas y proyectuales, sino que, además, tienen un fuerte contenido emocional. En ellas conviven la esperanza, la expectativa, las ilusiones y los deseos. Ernst Bloch analiza la relación que se establece entre el presente, el pasado y el futuro, y de qué modo existen procesos que habilitan la intervención de la imaginación en los actos:

No habría posibilidad de reelaborar una cosa según el deseo si el mundo fuera cerrado, lleno de hechos fijos e, incluso, consumados. En lugar de ello hay simplemente procesos, es decir, relaciones dinámicas, en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente. Lo real es proceso, y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible (Bloch, 2004: 238).

El término “proceso” es ideal para pensar la cantidad de actores, eventos y objetos que están involucrados en la tarea de imaginar el futuro. No se trata de una responsabilidad exclusiva de los arquitectos, sino de una construcción colectiva. Si la utopía es una práctica imaginativa que hace de los hombres seres semejantes, en ese acto de imaginar, proyectar y buscar alternativas para optimizar las formas de vida actuales, se repiensa los modos de organización política y religiosa, la conformación de la familia, los modos de consumo y apropiación de las cosas, los avances tecnológicos, etc., aunque ya hemos visto en los casos abordados en este trabajo que no siempre se priorizan ni todos ni los mismos aspectos de una utopía a la otra. Aún así, todas convocan una serie de variables básicas relacionadas con la circulación, la actividad profesional y el esparcimiento, entre otras.

En uno de los relatos de viaje de Marco Polo, Eutropia no es una ciudad sino muchas ciudades al mismo tiempo, de igual tamaño e idénticas entre sí: “una sola está habitada, las otras vacías; y esto ocurre por turno” (Calvino, 1984: 76). Cuando los habitantes se cansan de la rutina, de su familia, su trabajo y sus casas, migran hacia una ciudad vecina, nueva y vacía, en donde tendrán una nueva pareja, una nueva ocupación, un nuevo hogar, en definitiva, una nueva vida. Estamos aquí ante el paroxismo de la ciudad utópica. Acaso ese haya sido el motivo que por el cual Italo Calvino compiló todos estos viajes bajo el nombre de *Las ciudades invisibles*: son todas imaginaciones (intangibles).

bles, inmateriales... invisibles), pero eso no las inhabilita para ser ciudades en potencia, ciudades del futuro.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf (1978), *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bloch, Ernst (2004), *El principio esperanza* (1), Editorial Trotta, Madrid.
- (2006), *El principio esperanza* (2), Editorial Trotta, Madrid.
- Calvino, Italo (1984), *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Buenos Aires.
- Gorelik, Adrián (2004), “Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, en *Bifurcaciones*, Revista de estudios culturales urbanos [en línea], dirección URL: <http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm>
- Heilbroner, Robert (1996), *Visiones del Futuro. El pasado lejano, el ayer, el hoy y el mañana*, Paidós, Barcelona.
- Kaufmann, Emil (1985), “Ledoux: Revolución y Neoclasicismo”, en Kaufman, Emil, *De Ledoux a Le Corbusier*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Maldonado, Tomás (1977), *El diseño industrial reconsiderado*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Ricoeur, Paul (2000), *Del texto a la acción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

V

La imaginación en los sistemas filosóficos
del Idealismo alemán

La naturaleza como arte y el arte como naturaleza en la tercera Crítica de Kant

Silvia del Luján Di Sanza
(UNSAM)

En la tercera Crítica, Kant explora la unidad del sistema de la filosofía, la articulación entre razón teórica y práctica, entre naturaleza y libertad.

En esta tarea articuladora, la reflexión estética le permite mostrar que la naturaleza en sus formas bellas cifra en sí misma los fines de la razón y, las ideas de la razón encuentran en la belleza de la naturaleza el camino para su exposición. Es la libertad de la imaginación, entendida como espontaneidad de la causa productora de formas de posibles intuiciones, la que permite pensar a la naturaleza como producto del arte y al arte como naturaleza e iniciar de este modo, en la esfera de la reflexión de las facultades del sujeto, el tránsito de la naturaleza a la libertad.

Pondremos en relación dos afirmaciones de Kant al respecto, ambas del § 45: “La naturaleza era bella cuando, al mismo tiempo, era vista como arte” y “el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza”,¹ para mostrar cómo mediante el trabajo de la imaginación se accede a un concepto más amplio de naturaleza, como primer paso en el movimiento de tránsito de la naturaleza a la libertad.

¹ KU., Ak. V, 306. En este trabajo citamos la Edición Académica de las obras de Kant: *Kant's gesammelte Schriften*. Editado por Von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Walter der Gruyter, Berlín und Leipzig, desde 1902. Lo hacemos, como es usual, con la sigla Ak. seguida del número de tomo (en cifras romanas), y del número de página (en cifras arábigas).

1. La naturaleza como arte

La naturaleza era bella cuando, al mismo tiempo, era vista como arte.

Kant señala que la representación de la naturaleza como arte se basa en primera instancia en la belleza libre de la naturaleza. En ella, la imaginación para la aprehensión de la forma no está obligada a ponerse bajo la dirección de ningún concepto y, por eso, es el tipo de belleza que se expresa en un juicio puro del gusto. Tampoco presenta ningún interés en el objeto ni empírico ni intelectual, ni utilidad alguna. Ella, en cuanto libre, revela el proceder conforme a fin de la naturaleza en la producción de sus formas, así como una técnica del discernimiento en el enjuiciamiento de las mismas. Dice Kant:

La belleza libre (*selbstständige*) de la naturaleza nos descubre una técnica de la naturaleza, que la hace representable como un sistema según leyes, cuyo principio no puede ser encontrado en toda nuestra facultad del entendimiento, a saber, el principio de una finalidad en relación al uso del discernimiento con respecto a los fenómenos, de modo tal que estos deben ser enjuiciados como pertenecientes no sólo a la naturaleza en su mecanismo carente de fin, sino también en analogía con el arte. Ciertamente esta analogía no amplía efectivamente nuestro conocimiento de los objetos de la naturaleza pero sí nuestro concepto de la naturaleza, a saber [del concepto de ella] en cuanto mero mecanismo, al concepto de la misma como arte; [cuestión] que invita a profundas investigaciones sobre la posibilidad de una forma semejante (KU., Ak. V, 246).

La belleza libre pone de manifiesto la posibilidad de reflexionar sobre la naturaleza en analogía con el arte, dado que dicha belleza expresa la idoneidad de aquella para conformar con fines pero sin requerir de un concepto como fundamento del acto de discernir: finalidad sin interés, sin fin, sin concepto. El gusto constituye la capacidad que enlaza, en el sentimiento estético, la facultad sensible con la intelectual como resultado del juego de reflejos efectuado por la imaginación.

Que la naturaleza en toda su variedad de formas sea susceptible de ser organizada conforme a la exigencia de nuestras facultades de conocimiento, es objeto de admiración y goce. Podría suceder que su comportamiento fuese, bajo las mismas circunstancias, completamente arbitrario. La belleza constituye la primera señal de este comportamiento de la naturaleza afín con nuestras

capacidades de conocimiento. Ella descubre un primer velo y abre otra puerta de acceso a la comprensión, sin afectar su representación mecánica. Los fenómenos son juzgados en analogía con el arte, a diferencia del enjuiciamiento lógico determinante, en el que la naturaleza es vista desde el entendimiento. En este último caso se trata del concepto de naturaleza en general, tal como ha resultado de la deducción trascendental de las categorías, que constituye la representación mecánica derivada de las leyes trascendentales. En la segunda *Crítica* la razón sigue confrontando con esta misma idea. Pero como hay formas de la naturaleza tan variadas, que implican tantas modificaciones a las leyes trascendentales del entendimiento, se necesita un principio de unidad que articule la multiplicidad de leyes empíricas a las que se ajusta esa diversidad. En la tercera *Crítica*, Kant busca dar cuenta de esa variedad de formas y leyes particulares y, para ello, recurre a la representación según el arte y, con ella, se abre un nuevo camino de investigación para los intereses de la razón.

La naturaleza ya no se presenta solo como un libro escrito en caracteres matemáticos decodificable por el entendimiento, porque es quien posee las reglas o códigos para la lectura, sino que su escritura es cifrada, motivo por el cual “la naturaleza nos habla figuradamente en sus formas bellas” (KU., Ak. V, 301). Hay en ella un fondo último irreductible a la mirada del entendimiento, que se abre solo a la imaginación en el juego de las facultades. La expresión “escritura cifrada” de la naturaleza remite a una tradición de pensamiento que Kant conoce e interpreta en relación con el concepto de técnica, mostrando su cercanía con aquella, pero también su diferencia.

Según la investigación de Gernot Böhme² la expresión “escritura cifrada” (*Chiffreschrift*) de la naturaleza aparece a simple vista como un cuerpo extraño (*Fremdkörper*) en la obra de Kant o al menos como una expresión llamativa y nada común.³ En ella se reúnen dos tradiciones que estaban presentes en el siglo XVIII, aunque no en el discurso dominante de la Ilustración. La primera de ellas es la Emblemática de procedencia española presente en el renacimiento, en el barroco y también en los tiempos de Kant; la segunda remite a Jacob Böhme. La primera es resaltada por su conexión entre el emblema y el sentido moral que procura cifrar al unir la figura y la inscripción. Si bien esta parece encarnar una moda presente en el siglo XVIII, la segunda implica una tradición de más fuerte arraigo e influencia en la filosofía y de ella proviene la idea de un

² Nos referimos al artículo de Gernot Böhme: “...wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht” (Böhme, 1999, pp. 44-63).

³ Böhme remite a su vez, al trabajo de Rothacker, E. (1989) *Das Buch der Natur. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte aus dem Nachlaß*. Ed. por W. Perpeet, Bouvier, Bonn.

lenguaje de la naturaleza (*Sprache der Natur*). La versión de esta última, que es la que alcanza más amplia difusión pública, es la que realizan los escritos de Swedenborg, escritos que, como sabemos, Kant ha frecuentado e ironizado en los *Sueños de un visionario*. Aunque no hay testimonio del conocimiento de la obra de Böhme por parte de Kant, presumiblemente el contacto le haya llegado a través de su discípulo Hamann, quien cultivó una relación directa con esta tradición. Cuando Kant alude a la objeción que se le realiza a su interpretación de la expresión “escritura cifrada” de la naturaleza, como una explicación demasiado intelectual,⁴ está pensando en Hamann.

Respecto de lo que la naturaleza tiene para decirnos, Kant no entra en reflexiones místicas, mágicas o proféticas. Las formas bellas de la naturaleza, en la satisfacción que genera su contemplación, elevan el espíritu hacia las ideas. Hay en la belleza de la naturaleza un parentesco con el bien moral, y de esto nos habla ella en un lenguaje cifrado. La naturaleza, en cuanto parece ser arte, no se contrapone a la razón, sino que presenta huellas de un lenguaje común. Tampoco es aquella completamente transparente para esta, pero esas huellas son signos de una reunión posible. La naturaleza, en cuanto parece ser arte, nos habla de su capacidad para acordar formalmente con el orden de la razón, acuerdo que encuentra en la belleza el signo revelador de su afinidad.

2. El arte como naturaleza

y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza.

Consideraremos ahora la relación arte y naturaleza, tomando como punto de partida al arte bello. Así como en la belleza libre se manifiesta la naturaleza como arte, en la figura del genio se manifiesta el arte como naturaleza. La analogía se invierte, dado que en la obra de arte bello, este imita a la naturaleza; pues es arte pero tiene el aspecto de naturaleza. Afirma Kant: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo tuvo el aspecto de ser arte; y el arte sólo puede

⁴ Si bien tanto en el § 42 como en la invitación a profundizar en esta línea de investigación anunciada en el § 23, hay expresiones que remiten a esta tradición; sin embargo, Kant no se inscribe en ella, sino que hace solo una referencia encubierta.

llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte, y sin embargo, tiene el aspecto de ser naturaleza” (KU., Ak. V, 306).

A diferencia de las artes mecánicas, y también del arte cuando es un producto de escuela, incluso cuando se trata de una buena reproducción de un modelo, Kant reclama para el arte bello una doble configuración: en la conciencia de que es arte, sin embargo, debe tener el aspecto de naturaleza. Este “parecer ser” o “ser tomado o visto como” no se refiere a una mera copia, ni a una falsificación ni a un truco donde algo se reproduce como si fuera el original; ni tampoco se trata de una finta en la que algo se manifiesta para distraer u ocultar otra cosa, sino que se remite a lo que debe suceder en el modo de exposición. En el desarrollo del concepto de genio este “parecer ser” se vincula al concepto clásico de imitación, aún vigente en el siglo XVIII. En la conciencia de ser arte, tener, sin embargo, el aspecto de naturaleza es el modo en que Kant interpreta el concepto de mimesis. Lo que el arte imita de la naturaleza es la libertad con que la imaginación juega en la composición de la forma sin atenerse a reglas dadas de determinación conceptual, pero siendo a la vez conforme a ley. Del mismo modo que la vida interna de las facultades del ánimo se estimula en la contemplación de la belleza libre de la naturaleza —en la percepción de la “finalidad sin fin”—, la obra de arte bello produce en el ánimo del que la contempla el sentimiento de goce en tanto este capta, en la reunión de los elementos sensibles, la unidad de la composición o forma en cuanto acorde a una idea que no se puede explicitar.

El “parecer ser” naturaleza, propio del arte bello, hace desaparecer a las reglas de oficio, al menos del plano de la contemplación, para abrir paso al aspecto mostrado en la obra: la epifanía de la forma. El extrañamiento del producto del arte, en cuanto artificio, con respecto a los productos de la naturaleza, en cuanto naturales, se interioriza en la obra de arte bello como tensión que define su índole peculiar: ella reúne en sí la contraposición artificio-naturaleza. El goce que despierta su contemplación se basa, al igual que en la belleza libre de la naturaleza, en el juego libre de la imaginación y el entendimiento; por eso el sentimiento estético es también, en este caso, el criterio decisivo del gusto.

Lo que hace que parezca naturaleza, y se sostenga como tal en la conciencia de que es arte, es la finalidad formal sin fin, pero conforme a fin. Esta se percibe en la composición de las partes que se enlazan en un todo: la obra de arte bello. El sentimiento de goce no surge porque aquella realice el concepto de lo que la cosa producida debe ser; puesto que no se juzga la belleza por

la perfección con que se realice el concepto. En el goce de la belleza del arte tampoco se trata del sentimiento de lo que place a los sentidos, pues, en eso, el juicio es empírico y juzga sobre la base de lo agradable de las sensaciones. Kant afirma claramente, y esto resultó del análisis de los cuatro momentos del juicio reflexionante estético, que “lo bello es lo que gusta en el mero enjuiciamiento (no en el sentimiento de los sentidos ni mediante un concepto)” (KU., Ak. V, 306). Pero ahora, al pensar al arte bello como naturaleza, refiere este criterio tanto a uno como a la otra. Arte y naturaleza estimados como bellos coinciden en que estimulan el juego libre de las facultades del ánimo. A pesar de que Kant reconoce que es constitutivo de la causalidad del arte el ser intencionada, puesto que se trata de producir algo, sin embargo, en el caso del arte bello, entra en tensión con el parecer no-intencionada, con que se presenta la obra.

Que el arte bello pueda ser visto como naturaleza significa que su finalidad debe ser siempre sin fin y sin concepto, que debe encerrar los caracteres que constituyen a la belleza libre de la naturaleza; de modo tal que la obra lleve en sí la impronta de ser arte (ser según un concepto que orienta el hacer) y parecer naturaleza (ser sin concepto), de ser intencionada y, a la vez, no-intencionada. Para ello se requiere una imaginación poderosa tanto en el artista que crea la obra como en el contemplador que la enjuicia. Este es el sentido de la mimesis que define la producción de la obra de arte bello condensado en la fórmula: el arte imita a la naturaleza. A su vez, es el criterio que permite establecer la diferencia con las artes mecánicas, y con las de lo agradable (el arte de escuela, las artes agradables que hacen placentera la vida social). Por esto afirmamos que Kant establece un vínculo entre el arte bello, en cuanto es intencionado pero parece no intencionado (§ 45), con su concepto en cuanto arte del genio que se expone en el § 49 y es retomado en la primera Observación al § 57, una vez que se desarrolló la antinomia del gusto en la *Dialéctica del discernimiento reflexionante estético*.

Para que la intención que dirige la producción resulte ser no-intencionada y pueda, por ello, mostrar en la unidad de la obra su ser conforme a fin requiere de un talento especial: el genio, que expresa la índole del artista y de las obras de arte bello. En el § 49, Kant presenta la diferencia entre estas como producto del genio y la idea normal como producto de escuela. Esta última da la regla como punto medio en la disposición de las partes de un todo, de modo tal que este resulta regular y armonioso. La idea estética como producto

del genio⁵ se aparta de la norma regular y se destaca con respecto a ella. En la obra de arte bello hay escuela y espíritu.⁶ Las reglas de escuela son condiciones básicas de la obra y constituyen su mecánica; el espíritu, en cambio, es el talento del genio que es capaz de captar el juego de reflejos entre la imaginación y el entendimiento y comunicar a todos esa disposición del ánimo generada por el acuerdo de las facultades.⁷

Las obras de arte bello hacen presente al espíritu, y la facultad del gusto es la capacidad de juzgar esta presencia. El espíritu se hace obra y esta se constituye, por eso, en modelo ejemplar para el cual no hay reglas preestablecidas, sino que es la naturaleza la que las da en la figura del genio. El espíritu se sensibiliza en las ideas estéticas comunicadas en la obra de arte. Esta es la razón por la cual, por medio del genio, el arte siendo arte parece naturaleza, porque no imita un modelo, sino que “es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocimiento” (KU., Ak. V, 318).

La contemplación de la belleza libre de la naturaleza hace posible la elevación de las fuerzas del ánimo hacia las ideas de la razón: la belleza de la naturaleza habla de ellas en forma figurada. La obra de arte bello las hace accesibles a la sensibilidad presentándolas de un modo cifrado, es decir, en símbolos. Queda planteado en la obra de Kant un doble acceso a la naturaleza, por medio de la

⁵ Un elemento significativo, para la interpretación del concepto de genio, lo constituye la introducción de la palabra “Geist”: espíritu. Hasta ahora Kant solo utilizó el término “Gemüt”: ánimo, para referirse al conjunto de las facultades humanas. En el ámbito de las obras del arte bello y en el de la evaluación de la creación artística hace su aparición la noción de espíritu en su significación estética.

⁶ Espíritu es principio vivificante definido por Kant, más precisamente, como “la facultad de la exposición de las ideas estéticas” (KU., Ak. V, 313-4). La idea estética es “aquella representación de la imaginación que motiva a pensar mucho sin serle adecuado a ella ningún concepto determinado, pues ningún lenguaje logra alcanzarla plenamente, ni puede hacerla comprensible”. Kant las presenta como contrapartida-complemento (*Gegenstück*) de las ideas de la razón. En tanto ideas, emulan a las ideas de la razón, tienden a algo que excede los límites de la experiencia, esto es lo suprasensible. Ninguna de las dos puede constituir conocimiento objetivo, la idea estética “porque es una intuición de la imaginación para la cual ningún concepto puede serle adecuado”, y la idea de la razón porque es un concepto de lo suprasensible que no puede ser mostrado a través de ninguna intuición. De este modo, la idea estética es una intuición sin concepto (del entendimiento) y la idea de la razón es un concepto (de lo suprasensible) sin intuición; en su contraposición, ambas se complementan.

⁷ La obra de arte requiere de la precisión de las reglas, “para que el producto llegue a ser lo que debe ser pero sin esfuerzo, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu” (KU., Ak. V § 45).

teoría y por medio del arte. Este último es señalado en una nota al pie del §49, cuando recuerda una inscripción en el Templo de Isis (la madre naturaleza): “Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será y mi velo no lo ha levantado ningún mortal” (KU., Ak. V, 316. Nota al pie de Kant). En él se recuerda que el sustrato último en el que aquella se basa es inaccesible a cualquier determinación. Los límites de la investigación científica de la naturaleza son los límites del entendimiento; frente a él, ella resguarda su secreto como un libro cifrado. De este modo, la naturaleza es más que un enlace legal de los fenómenos en el espacio y el tiempo, pero ese más no se da al conocimiento determinante. Tampoco se accede a él mediante una revelación inmediata o intuición profética. La belleza, a través de la reflexión de las facultades, revela esta presencia de lo suprasensible que es, a la vez, exceso y límite. Exceso, porque nunca será completamente desvelado dada la condición finita de las facultades de conocimiento, y límite porque la razón solo puede aprehenderlo en forma refleja, como en un espejo.⁸

Bibliografía

- Kant, Immanuel, *Kant's Gesammelte Schriften "Akademieausgabe"*, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Walter de Gruyter, Berlín y Leipzig, 1900 y ss.
- Böhme, Gernot (1999), *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Fráncfort.

⁸ Cuando en el *Opus Postumum* se refiere a la idea de Dios indica: “Lo intuimos como en un espejo: nunca cara a cara” (Ak. XX, 33).

Hacia las profundidades ocultas: la creatividad de la imaginación según Fichte

Mariano Gaudio
(UBA)

En la filosofía de Fichte, la potenciación de la capacidad creativa del ser humano se condice con la primacía de la práctica sobre la teoría y la comprensión de las diferentes actividades como modalidades o ejercicios de la libertad. En este contexto cobra una notable relevancia la imaginación productiva, identificada con el espíritu, la dimensión profunda que resignifica lo que aparece, y que expresa lo inteligible a través de lo sensible. Entre las facultades, la imaginación no solo es la más importante, sino también la que trabaja en la mediación de lo ideal y lo real, se activa en el desprendimiento de lo sensible y conduce hacia una instancia comunitaria-universal.

La imaginación atraviesa distintos niveles, manteniendo un vínculo intrínseco con la libertad. En el plano del conocimiento, por ejemplo, cumple una tarea muy básica: pone el objeto, le otorga entidad, y unifica el límite con la proyección de la actividad del sujeto; en esa simple dación reside su aspecto productivo. Sin embargo, el mero reflejar lo dado implica un acto creativo, pues así se conserva y manifiesta el contenido medular de la filosofía de Fichte, a saber, que la realidad no es independiente del sujeto que da cuenta de ella. Aunque parezca asemejarse más a la reproducción, en lo elemental ya se encuentra operando la libertad. Luego, cabe preguntarse en qué consiste la función productiva y hacia dónde nos conduce.

En el *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* (1794), la primera exposición del sistema, Fichte considera el problema del conocimiento como variante de la práctica. La actividad que caracteriza al sujeto, en cuanto se vuelve

sobre sí, se capta en unidad absoluta, tornándose objeto para sí y, al mismo tiempo, sujeto de toda la operación. En el ámbito de la práctica, el sujeto que se propone realizar determinados fines o metas también se pone como punto de llegada. Si este proceso no ha de quedar encerrado en la conciencia o deliberación difusa, el sujeto tiene que atender a los límites concretos que se presentan en la realidad, lo que está ahí sin su intervención. En tal caso la unidad inmediata sujeto-objeto se escinde en la contraposición, y lo que antes aparecía subsumido, ahora emerge como alteridad que condiciona, detiene, obstaculiza o inhibe, la actividad del sujeto. En la oposición surge el tema del conocimiento y la necesidad de ajustar las representaciones en correspondencia con el objeto externo.

Por ende, aunque en la abstracción se aísle el conocimiento para describirlo como momento específico, no constituye un tema separado de la praxis. Del mismo modo, la libertad no se anula en este tipo de actividad, pues tanto la motivación como la destinación del conocer son de índole práctica. La oposición con el objeto y la suspensión de las acciones que transforman lo dado confirman la libertad misma, porque son producto de la decisión voluntaria. No resulta contradictorio con ser libre el encontrarse limitado. Más bien, la limitación garantiza que la libertad se realice y devenga efectiva. Una libertad ilimitada, por definición, carece de límites y de anclaje en la realidad; por tanto, carece de referencia a un objeto y de autoconciencia. Pero el ser humano, que se encuentra inserto en el plano de la finitud, adolece de límites, y con estos convive, y sobre ellos traspone sus metas, para realizarlas. La imaginación, precisamente, se encarga de oscilar y conjuntar los lados opuestos: limitación y libertad, finitud e infinitud (*GWL*, § 4: 356-360, 367, 371).¹ En la medida en que considera al objeto no como entidad independiente, sino como algo *para* el sujeto que lo capta, la imaginación es *productora*. Pero sucede que el objeto se presenta en cuanto dado y opuesto y, en consecuencia, parece ser lo no-producido, contradiciendo la aseveración anterior. La tarea de conciliar esta dualidad antitética –prosigue Fichte– compete a la imaginación *reproductora*. Por la primera, el sujeto pone en ejercicio su libertad, que posibilita el aparecer del objeto; por la segunda se provee de materiales para la conceptualización (*GWL*, § 4: 359-361, 367-368).

¹ Utilizaremos las siguientes abreviaturas en relación con las obras de Fichte: *GWL* = *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* [Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia]; *GA* = *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* [Obras Completas según la Academia de Ciencias de Baviera]; *WLNm* = *Wissenschaftslehre nova methodo* [Doctrina de la Ciencia: nuevo método]; *FyE* = *Filosofía y estética*; *SisEt* = Ética. Las indicaciones completas se encuentran en la bibliografía.

La clave del asunto reside en el primer momento, pues desde el punto de vista de la fundamentación, el sujeto que intuye y padece un objeto puede hacerlo, porque a la vez se pone a sí mismo. Esto no significa que el objeto emane de su fantasía, sino que la existencia depende de la autoadjudicación de actividad por parte del sujeto. En otras palabras, hay objeto porque hay un sujeto que da cuenta de él, y orienta su actividad hacia el objeto. En efecto, lo siente, lo padece, lo encuentra, porque proyecta su actividad más allá de sí y, en este sentido, lo produce, lo presenta como algo dado. Al otorgarle entidad, la imaginación pone el objeto. Desde esta perspectiva, no hay otra realidad que la fundamentada por el sujeto. Según Fichte, la imaginación, que subsume a la intuición sensible, es una facultad activa, mientras que el entendimiento, que fija y contiene, es pasivo. Tras producir o interpretar su objeto y detenerse en él, la imaginación pasa a cumplir una función servicial y reproductora, proveyendo imágenes al entendimiento. Una tercera facultad, la razón y su acto espontáneo, complementa el oscilar de la imaginación con la fijación propia del entendimiento (*GWL*, § 4: 371-376). Ahora bien, no deben observarse cada una de las facultades como operaciones por separado, sino como niveles de un mismo proceso y aportes en conjunción, todo lo cual se revela desde la reflexión.

Hasta aquí, la relación cognoscitiva entre sujeto-objeto no alumbra en qué consiste la creatividad de la imaginación, porque en el plano del conocimiento su fortaleza pareciera asentarse en representar adecuadamente lo dado, sin cargarlo de subjetividad o deformación.² Y este adelgazamiento de la libertad responde a un interés práctico, el de *conocer para actuar*. No obstante, importa subrayar

² Los siguientes aspectos reducirían la creatividad del sujeto en el plano teórico: el sentimiento se atiene a replicar lo dado; la materia, el correlato del sentimiento en el mundo externo, no se puede crear ni anular, sino que se la encuentra tal como se la encuentra; lo mismo sucede con la afección, que se presenta de una determinada manera. Sin embargo, a la base de todo el proceso de conocimiento está la libertad: cuando degusto un vino —dice Fichte— para compararlo con otro, mi actividad se orienta libremente hacia ese objeto, eligiendo excluir de la consideración a todo lo demás. El objeto se recorta de la realidad gracias a mi actuar libre (*WLnM*, § 5, pp. 64-65). De todos modos, pareciera que no puedo no reflejar las propiedades del objeto tal como lo percibo y, en este sentido, sería coaccionado a pensarlo de una manera determinada. Ahora bien, que represente el objeto tal como lo percibo depende de mi libertad, porque podría modificarlo: “puedo no pensar el OBJETO, o pensarlo bajo otra forma y con otro color. Pero entonces mi representación no es verdadera”; puedo elegir entre la concordancia o no con lo dado. Si represento el objeto tal como se me presenta, lo hago porque quiero replicarlo fielmente; si no quisiera, podría no representarlo o deformarlo. Y concluye Fichte más adelante: “En efecto, podría representarme algo de otra manera, aunque incorrecta; por lo tanto, depende originariamente de mi libertad si quiero someterme a esta necesidad o coacción del pensar” (*WLnM*, § 7, p. 89). En consecuencia, la libertad (y no el objeto por sí mismo) legitima la concordancia.

que en el plano más ínfimo de la productividad Fichte coloca a la imaginación en el centro y la dota del poder de refrendar el objeto.

La distinción entre imaginación productiva y reproductora se profundiza en los textos sobre estética, bajo el marco del vínculo entre los mundos inteligible y sensible. En *Sobre la diferencia entre el espíritu y la letra en la filosofía* (1794), Fichte equipara la imaginación productiva con el espíritu, mientras que la reproductora opera sobre lo que se halla presente en la conciencia, lo dado. Pero “lo dado” ya no está en el mismo contexto en que se da; además, la imaginación reproductora puede incluso componer un todo nuevo a partir de sus materiales. Pues en su proceder aplica, en grado ínfimo, una dosis de creatividad: despoja al contenido de su contexto original, lo re-presenta, y hasta puede amalgamarlo y formarlo de manera diferente. La imaginación productiva, en cambio, no repite, no compone, no representa, sino que genera algo totalmente nuevo, imposible de reducir a los elementos anteriores. Fichte confiesa que tal vez en este punto se aparte de Kant, y con seguridad del Kant de los kantianos, el más apegado a lo empírico.³ El rasgo creativo de la imaginación alcanza el material de la representación y la conciencia entera. La imaginación *produce*, extrae de sí el material y lo forma, genera un objeto a partir de la nada, con independencia de los elementos de los que echa mano, y de este modo *fabrica* lo que acontece en la conciencia (*FyE*: 136-137).⁴

Tras dotarla de una potencia extraordinaria, Fichte aclara inmediatamente que la imaginación productiva no es una cosa en sí, una entidad independiente del Yo, sino que pertenece a este en cuanto poder creador que responde a sus designios. Desde el punto de vista de la conciencia, la imaginación *crea*, fabrica sus objetos de la nada; desde el punto de vista del Yo, los *forma*, en el sentido de que opera sobre un contenido dándole forma. Este contenido a moldear se encuentra en el Yo, y se llama sentimiento. Así, la imaginación productiva parece enfrentarse de nuevo con algo dado, el sentimiento, definido como el material de todo lo representado; y su función consiste en llevar tales sentimientos a la conciencia. Ambos aspectos la asimilan a la reproductora; entonces, ¿en qué se diferencian?

³ De la polémica con los kantianos y con el empirismo Fichte se ocupa en *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* [Segunda introducción en la Doctrina de la Ciencia], *GA I/4*, pp. 221-244.

⁴ Véase también *FyE*, pp. 210-211 y pp. 217-218. En *WLnM*, § 16, pp. 211-215, Fichte caracteriza a la imaginación como la facultad que unifica lo diverso y lo sintetiza en un todo. La distinción entre reproductora y productora, la primera afín a la teoría y la segunda a la práctica (considerando, además, que la última engloba a la primera), no responde más que a una cuestión de matices, al modo de caras inescindibles de una misma facultad.

Ante esta semejanza, conviene reconstruir la secuencia argumentativa. Al comienzo de *Sobre la diferencia*, Fichte alude a un signo epocal, la desespiritualización de la filosofía acarreada por escritores inescrupulosos que, enclavados en la letra, abandonan el espíritu de conjunto. Ahora bien, ¿qué significa poseer espíritu? En una primera instancia, significa tener representaciones, ser consciente de algo; por tanto, todo ser humano está atravesado por el espíritu, aunque con una diferencia de grado. En la medida en que el sujeto contenga y unifique sus experiencias, desarrolla la espiritualidad. En un grado elemental, este depósito de sentimientos se relaciona con lo meramente sensible, la vida animal, lo superficial y fácil de elevar a la conciencia. En un segundo nivel, los sentimientos se relacionan con lo racional, las leyes y el orden ético, lo inteligible. Esta segunda instancia es el fundamento de la primera, y su desocultamiento requiere de una penetración más trabajosa y ardua.⁵

En líneas generales, el desarrollo de la cultura radica en torcer la mirada de lo terrenal a lo celestial, e indagar sobre el último en cuanto constitutivo de lo humano. Espiritualizarse significa, entonces, neutralizar lo sensible y captar la determinación de lo inteligible en la realidad. Coherentemente, la imaginación productiva desata los condicionantes empíricos, para alumbrar los prototipos modélicos que sirven a la transformación de la realidad, las ideas de belleza o sublimidad que traspasan las formas espacio-temporales. Las ideas se representan, se traen a la conciencia desde el plano de la libertad. Obsérvese que aquí “lo dado” tiene otro significado: lo inteligible. Los hombres carentes de espíritu inhiben la presencia de las ideas y, según el diagnóstico pesimista de Fichte, son cada vez más, a causa de la esclavitud, el lujo y el saber jactancioso. Por consiguiente, se sobrentiende que la espiritualidad conlleva una profundización en la libertad y en la igualdad. Estas ideas laten en el trasfondo social-comunitario, pugnan por despertarse y concretizarse, tanto en quienes pueden explicarlas como en quienes simplemente las sienten (*FyE*: 139-140).

La dimensión espiritual subyace y vivifica la actividad concebida por Fichte como praxis colectiva. En efecto, el cuerpo humano es una expresión a decodificar, de modo que la letra, las palabras, lo fenoménico, configuran las huellas que conducen a la comunidad con el otro, una relación muy diferente

⁵ “Antes de llegar a esta vida espiritual superior, es menester atravesar el mundo de los fenómenos y dejar extinguirse a la sensibilidad. Si los sentimientos del primer tipo designan y abarcan el dominio de los conceptos, los del segundo campo fundan el campo de las ideas y de los ideales”. *FyE*, p. 139. También: *FyE*, p. 213. Ya en sus primeras obras, Fichte expone esta dualidad en relación con la imaginación y la productividad: *Ensayo de una crítica de toda revelación*, p. 107; *Reivindicación de la libertad de pensamiento*, p. 25.

a la establecida con los objetos. La unidad se consume en la acción recíproca, que en el arte se cristaliza en los roles de autor y receptor de la obra. Ambos desenvuelven, a través de lo material, el espíritu intrínseco que los abraza; ambos conjugan dación de sentido e interpretación.⁶ La libertad y la actividad se hallan en el punto de partida y en el de llegada, y contribuyen al desarrollo global de la cultura. La humanidad se espiritualiza históricamente en la medida en que se despoja de los condicionamientos sensibles y se introduce y proyecta en la elevación de lo ideal. Cuando el espíritu obtiene las reglas de la creatividad de su interior, hace de sí mismo la ley y, por ende, se vuelve autónomo. En cambio, quien carece de espíritu obedece las reglas del exterior y las reproduce en forma mecánica, según las órdenes recibidas. El primero interioriza la naturaleza, el segundo mantiene la separación. Si liberarse de las cadenas de lo empírico y elevarse hacia los ideales constituyen los rasgos característicos de la imaginación productiva, entonces esta implica una facultad práctica eminente. Son las ideas las que tienen que regir la realidad, y no a la inversa. En la transformación creativa se pone en juego y en aplicación lo propiamente espiritual y humano, la libertad. Pero no se trata de un mero divagar en la indeterminación estéril y sin reglas, como sucede con la imaginación exaltada.⁷ La espiritualidad no se encierra en el vacío plano del pensamiento, sino que requiere de anclaje, de concretización, para convertir al mundo sensible en su expresión, en carne de la actividad inteligible (*FyE*: 142-144, 146, 149).

En otras palabras, el desafío se resume en resignificar lo dado y necesario, el mundo que se supone independiente del sujeto, como productos de las acciones libres y, por lo tanto, susceptible de su actividad transformadora (*FyE*: 154-155). La imaginación se dirige al cielo para desenfundarlo en la tierra, tarea que desarrolla no solitaria, sino colectivamente, por lo que el genio se destina a ayudar a los otros en la captación y expresión de lo interior. En un pasaje de *Sobre el espíritu y la letra* (1795) afirma: “Sólo el sentido para lo estético nos da el primer punto de apoyo firme en nuestro interior. El genio reside ahí y, mediante su compañero, el arte, nos revela también a nosotros sus profundidades ocultas” (*FyE*: 124-125).⁸

⁶ La relación del espíritu consigo mismo a través del arte reaparecerá en la estética de Hegel: *Lecciones sobre la estética*, pp. 8 y ss.

⁷ Aunque la crítica a la imaginación exaltada alejaría a Fichte de los tópicos románticos, encontramos otros puntos de contacto con, por ejemplo, Hölderlin, Novalis y F. Schlegel: la articulación cielo-tierra, o mundo sensible-mundo inteligible, o materia-espíritu, interpretación en el artista y en el receptor, la equivalencia profundidad-interior, y en especial la centralidad del sentimiento.

⁸ Que Fichte le asigne al sentido estético la conformación de una base firme homologable al sujeto cartesiano, se explica porque la libertad comienza a despertar cuando la realidad ya no

A diferencia de los aferrados a la letra, el genio capta, siente y expone la unidad espiritual, y este aspecto se cristaliza en las obras y en la diversidad del gusto. Así como determinadas obras nos atraen y cautivan, hay obras que nos resultan frías y repulsivas.⁹ Las primeras nos convierten en espectadores activos, porque despiertan al espíritu. En este contemplar la imaginación se activa sola y nos revela secretos de nuestra interioridad que siquiera sospechábamos. Ahora bien, ¿cómo sucede que el artista conoce y logra remover ese nervio recóndito? Precisamente, el genio goza de la capacidad de aprehender y expresar la unidad espiritual suprema, la concordancia donde lo múltiple y heterogéneo se funde y condensa en un punto que trasciende la particularidad y unifica de modo medular las distintas perspectivas. La ligazón manifiesta la instancia fundamental, que en cierta medida se recrea en los intentos más básicos de entendernos y comunicarnos unos con otros. De modo análogo, el artista abandona el excentricismo tendencioso, se deja arrebatar por el ámbito donde todo se reúne y converge, y lo que lo inspira se llama genio.¹⁰ Este proceso no se puede conceptualizar, ni descubrir con facilidad por la reflexión que diseca los elementos implicados; tampoco se suscita acumulando experiencias. Más bien se trata de una fuerza impulsiva, basada en el sentimiento y en el hacer sentir a los otros, donde el artista se convierte en instrumento de la inspiración y donde adivinar los secretos del alma denota espíritu e imaginación (*FyE*: 105-110).

Pero este despliegue poético no concuerda con el estilo árido y riguroso de Fichte, que aspira a desmenuzar la raíz del planteo, a saber: cómo —valga la redundancia— se activa la actividad. Para ello recurre a la doctrina de los impulsos,

se fundamenta a partir de las cosas (dogmatismo), sino a partir del Yo (idealismo). El sentido estético ayuda a dejar de considerar la realidad como algo fijo y acabado (conocimiento), para pensarla como producto de la libertad del sujeto (práctica). El mismo planteo: *SisEt*, § 31, p. 353.

⁹ En la línea del juicio de gusto de Kant, Fichte parte de una pluralidad de gustos (*Crítica del juicio*, § 1), pero no prosigue el camino del desinterés (§§, pp 2, 5) y la pretensión de validez universal (§§, pp. 6, 8), sino que da por sentado que algunas obras atraen y otras generan repulsión.

¹⁰ A primera vista, la descripción fichtea del genio se asemejaría a la de Kant (*Crítica del juicio*, §§ 46-47 y ss.), y en esa dirección se pronuncia en *SisEt*, § 31, p. 353: “No te hagas artista contra la voluntad de la naturaleza [...]. Es absolutamente verdadero que el artista nace. La regla pone riendas al genio, pero no proporciona el genio”. Sin embargo, observemos el siguiente pasaje: “El genio actúa de una manera completamente espiritual, y es espíritu, *sin quererlo o sin saberlo*. Es él quien descubre el secreto, quien desciende a los tiempos anteriores a toda conciencia o a una *conciencia largamente ausente y olvidada*, donde el genio debe haber conquistado su prerrogativa espiritual”, *FyE*, p. 215 (resaltados nuestros). Esta síntesis de fuerzas conscientes e inconscientes acerca la concepción del genio de Fichte a la de Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, cap. vi, § 1, pp. 413-417.

definidos de la siguiente manera: “lo único en el hombre que es independiente y absolutamente incapaz de toda determinación desde el exterior”; “el único y supremo principio de la autoactividad en nosotros, [que] nos convierte en seres autónomos” (*FyE*: 110). El impulso, rasgo peculiar del carácter del hombre, significa que la actividad se genera desde sí misma, y aunque suspendamos la creatividad para detallar fielmente las propiedades de un objeto, esto solo puede ocurrir gracias a la autoactividad.¹¹ En el fundamento que sostiene y unifica la clasificación en tres tipos de impulsos (cognoscitivos, estéticos y prácticos) se halla la libre determinación de sí mismo, la actividad autogenerada.

En efecto, el impulso al conocimiento tiende a la adecuación entre representación y objeto, y se desarrolla primero, hasta que en cierto momento –dice Fichte– no sentimos satisfacción en ese proceder. El camino inverso, el de llevar una representación a la realidad, pertenece al impulso práctico, donde no se plantea la cosa tal como es, sino tal como debe ser. Este impulso apunta directamente a la producción de realidad. El impulso estético, situado entre el cognoscitivo y el práctico, se orienta a una representación desligada de un referente empírico concreto. En el impulso estético la representación vale por el sentido que condensa, y no por su anclaje en la realidad, generando así una mayor apertura hacia la libertad (*FyE*: 111-113).¹² Todos los impulsos

¹¹ “Sólo por el impulso es el hombre [...] un ser capaz de representar. Incluso si, como quieren algunos filósofos, pudiéramos dejar a los objetos darle la materia de sus representaciones, dejando a las imágenes afluir a él [= al hombre] desde todos lados a través de las cosas, siempre necesitaría, no obstante, la autoactividad para ser capaz de aprehenderlas y transformarlas en una representación”. *FyE*, pp. 110-111. En *GWL*, § 10, pp. 438-439, Fichte caracteriza al impulso como un salir hacia afuera. “El IMPULSO es un *esfuerzo* que se produce a sí mismo, una tendencia permanente a la actividad”, *WLnM*, § 5, p. 60; el salir hacia afuera lo lleva a cabo la imaginación productiva: *WLnM*, § 6, p. 70. Véase también *SisEt*, § 3, pp. 104 y ss.

¹² Según la presente clasificación, la estética ocuparía –como en Schiller– un lugar intermedio, lo cual genera la duda de si se subordina o no a la ética. En *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* [*Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia*] Fichte define a la estética como teoría de lo agradable, lo bello y lo sublime (*GA*, I/2, p. 151). En *WLnM* (§ 19, pp. 265-266) y *SisEt* (§ 31, pp. 352-353) la presentación coincide en asignarle a la estética la función de abrir el camino hacia la autonomía, soslayando la mirada de sentido común (el mundo es dado) con vistas a la perspectiva trascendental (el mundo es hecho). Mientras el sentido común observa formas contorsionadas y aplastadas, el sentido estético capta la vitalidad, el esfuerzo y el contenido vigoroso de la naturaleza, su lado hermoso, la belleza. Aun así, este sentido se desarrolla espontáneamente, y no regido por la libertad, tal como sucede en la ética. Pero la diferencia se disuelve si consideramos que en el punto culminante se encuentra la libertad misma. Al elevarse hacia los ideales, las ideas de belleza y sublimidad, el espíritu asciende hasta descubrir la idea suprema, la idea de perfección ética, la divinidad (*FyE*, p. 140). Entonces, ¿la estética representaría un simple camino hacia la

involucran algún grado de actividad productiva, y pertenecen a una misma raíz, la práctica.¹³ En última instancia, la especificidad de cada tipo obedece a una cuestión de matices, y solo de este modo se puede justificar el paulatino despertar de la libertad, fundamento último de la espiritualización y del avance de la cultura.¹⁴

El impulso estético contribuye a la comprensión de lo real como producto de la actividad humana. Cuando se desarrolla, “ya no apunta al conocimiento [...], sino que, por decirlo así, se dirige de nuevo al objeto, pero yendo más allá”, y agrega: “ya no nos interesa la constitución real de las cosas, sino más bien su concordancia con nuestro espíritu”. Además, “la imaginación, educada con miras a la libertad, se eleva pronto a la libertad total” (*FyE*: 122-123). Si la libertad no se encontrara implícita (negada, inhibida u oprimida) en la situación primigenia, la elevación sería imposible, o al menos supondría un salto abrupto. Por lo tanto, la libertad funciona como un resorte que, incluso en su minimización, sustenta el proceso.¹⁵ Junto con el sentido estético se despliegan el espíritu, como facultad de creación, y el gusto, que lo complementa en la recepción; por eso el genio nunca está solo, sino que sintetiza la comprensión de una época. Con el advenimiento de lo espiritual se soslayan los límites de lo dado y se extrae, desde lo inteligible, los ideales, configurando la presen-

ética?: “El artista inspirado no se dirige en absoluto a nuestra libertad. La tiene en cuenta tan poco que más bien su encanto comienza a operar sólo cuando hemos renunciado a ella. Gracias a su arte nos eleva, por unos instantes y sin nuestra intervención, a una esfera superior. Así no mejoramos lo más mínimo ni nos tornamos más virtuosos” (*FyE*, p. 133); en otras palabras, prepara el terreno, no obstante la asunción de la libertad la debemos realizar por nosotros mismos, pues de lo contrario no sería auténtica.

¹³ “[El impulso cognoscitivo] y todos los impulsos y fuerzas particulares que todavía podemos llamar con ese nombre son simplemente aplicaciones particulares de la única e indivisible fuerza fundamental en el hombre”. Y más adelante continúa: “No siempre es satisfecho el impulso; por ejemplo, cuando no apunta al mero conocimiento de la cosa tal como es, sino a la determinación, a la variación y al desarrollo de la cosa tal como debería ser. El impulso se llama entonces práctico, y «práctico» en el significado más estricto; pues en rigor todo impulso es práctico, nos impulsa a la autoactividad, y en este sentido todo en el hombre se funda en el impulso práctico, porque nada es en él salvo por obra de la autoactividad”. *FyE*, pp. 111-112.

¹⁴ Fichte distingue tres etapas en el desarrollo del género humano: la primera donde rige el despotismo y el desgarramiento, donde se atienden a las necesidades meramente sensibles y la libertad se encuentra negada; una segunda donde las cadenas de la opresión se aflojan y emergen ciertos espíritus libres, pero que no corroen la estructura de poder; y una tercera donde la organización humana se encuentra regida por la libertad. *FyE*, pp. 119-122.

¹⁵ La metáfora del resorte de acero (*SisEt*, § 1, p. 92; § 2, pp. 98-99) permite graficar la reversión pasividad-actividad, pero adolece del defecto de sugerir que el proceso se realiza mecánicamente.

tación sensible de las ideas, las metas que condensan la aspiración infinita de realización del sujeto.

En conclusión, al desentrañar la creatividad de la imaginación irrumpe un signo interesante desde el punto de vista histórico-filosófico: se desplaza la problemática del conocimiento hacia una instancia más compleja y primordial. La férrea apología de la libertad conduce a Fichte a subrayar el aspecto activo-productivo del sujeto, incluso cuando se limita a describir lo dado. En ese nivel tan elemental de la reproducción comienza a mezclar los elementos y genera sentido, lo cual permite entrever que la elevación cultural se propaga en cuanto la mirada se distiende frente a lo empírico. El descubrimiento de lo interior, la espiritualidad constitutiva, los secretos del alma que revela el genio, los ideales y las metas supremas, son todos síntomas de un cambio de época.

Bibliografía

- Fichte, Johann Gottlieb (1965), *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre; Über den Begriff der Wissenschaftslehre*, en *GA*, serie I, t. 2. Editores Reinhard Lauth, Hans Jacob y Manfred Zahn, Friedrich Fromman Verlag, Stuttgart.
- (1970), *Zweite Einleitung in der Wissenschaftslehre*, en *GA*, serie I, t. 4. Editores Reinhard Lauth, Hans Gliwitzky y Richard Schottky, F. Fromman Verlag, Stuttgart.
- (1978), *Wissenschaftslehre nova methodo*, en *GA*, serie IV, t. 2. Editores R. Lauth, H. Gliwitzky y otros, F. Fromman Verlag, Stuttgart.
- (1986), *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*. Estudio preliminar y traducción de F. Oncina Coves, Tecnos, Madrid.
- (1998), *Filosofía y estética. La polémica con Schiller*. Introducción, traducción y notas de Manuel Ramos Valera y Faustino Oncina Coves, Universidad de Valencia, Valencia. Incluye, entre otros textos, *Sobre el espíritu y la letra en la filosofía. En una serie de cartas* (pp. 103-133), y *Sobre la diferencia entre el espíritu y la letra en la filosofía* (pp. 135-167).
- (2002), *Ensayo de una crítica de toda revelación*. Edición de Vicente Serrano, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2005), *Ética o El sistema de la doctrina de las costumbres según los principios de la Doctrina de la Ciencia*. Edición J. Rivera de Rosales, Akal, Madrid.

Hegel, Georg (1989), *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid.

Kant, Immanuel (1991), *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morante, Porrúa, México.

Schelling, Friedrich (1988), *Sistema del idealismo trascendental*. Edición Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona.

La teoría hegeliana de la inteligencia en la *Lección sobre Filosofía de la Religión* de 1827

Héctor Ferreiro
(UCA – CONICET)

I. Introducción

Hegel expone su teoría de la inteligencia, es decir, lo que el propio Hegel denomina “filosofía del espíritu (subjetivo) teórico”, en las tres ediciones de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en Compendio* y en las lecciones dictadas en Berlín sobre la filosofía del espíritu subjetivo, basadas a su vez en la filosofía del espíritu teórico de las *Enciclopedias*. Antes de la primera edición de la *Enciclopedia*, en 1817, puede encontrarse una exposición sistemática de la filosofía del espíritu teórico, más breve y simple que la de las tres ediciones de la *Enciclopedia* y que la de las lecciones berlinesas sobre el espíritu subjetivo, en la así llamada *Enciclopedia para la Clase Superior* de la época de Núremberg; por último, aunque ya más alejada en su estructura que la de las obras recién mencionadas, Hegel desarrolla en detalle una teoría de la inteligencia en el manuscrito para la lección sobre Filosofía de la Naturaleza y Filosofía del Espíritu, que dicta en la Universidad de Jena en el semestre de invierno de 1805/1806.¹

En la exposición de la filosofía del espíritu subjetivo teórico, la filosofía del Espíritu Absoluto no parece a primera vista jugar ningún rol. Sin embargo, las formas

¹ Los estudios generales de relevancia sobre la filosofía del espíritu subjetivo teórico de Hegel se encuentran citados en la Bibliografía.

del Espíritu Absoluto son en el Sistema de Hegel la explicitación de los contenidos implicados por las formas cognitivas de la inteligencia. En este sentido, la filosofía del Espíritu Absoluto es la *realización* de las formas del espíritu subjetivo teórico; en el contexto del Espíritu Absoluto, pues, Hegel presupone en forma directa la primera forma general de su Psicología y, por consecuencia, la exposición que le precede en el contexto de la filosofía del espíritu subjetivo. Pero a diferencia de su proceder en el caso de la Estética enciclopédica y las lecciones correspondientes, así como en el de los capítulos de la *Enciclopedia* dedicados a la Filosofía y en las lecciones sobre la Historia de la Filosofía, en el caso de la Filosofía de la Religión —o, más precisamente, en el de las Lecciones sobre Filosofía de la Religión— Hegel expone otra vez en forma cuasi-sistemática y en un grado considerable de extensión y detalle la entera filosofía del espíritu subjetivo teórico. A pesar de las numerosas modificaciones de estructura general, y en parte de contenido de las diferentes lecciones sobre filosofía de la religión, en todas ellas Hegel mantiene la división en tres partes, a saber: “Concepto de religión”, “Religión determinada” y “Religión consumada”; es en el contexto de la primera de estas partes, esto es, en la dedicada al Concepto de religión, donde Hegel retoma y desarrolla la teoría de las diferentes formas del espíritu subjetivo teórico. En este nuevo contexto, Hegel no se limita a recordar las tesis que había presentado en la Psicología propiamente dicha, sino que en algunos puntos precisa y complementa dichas tesis con valiosas observaciones y comentarios. En esta medida, a pesar de que han pasado inadvertidas en los estudios sobre la filosofía del espíritu subjetivo teórico de Hegel, las Lecciones sobre Filosofía de la Religión ofrecen una base textual ulterior para la reconstrucción de esa disciplina central del Sistema hegeliano.

Según se adelantó, Hegel expone en forma sistemática la filosofía del espíritu teórico en las tres ediciones de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* —1817, 1827 y 1830— y en las lecciones berlinesas sobre la filosofía del espíritu subjetivo de los semestres de verano de 1822 y 1825 y del semestre de invierno de 1827/1828. Por su parte, Hegel dicta lecciones sobre filosofía de la religión en los semestres de verano de 1821, 1824, 1827 y 1831. Así, el examen de la teoría del espíritu teórico contenida en las lecciones sobre filosofía de la religión, además de aportar material textual ulterior para el estudio de la teoría hegeliana de los actos cognitivos del sujeto, permite un análisis más preciso de la evolución de la Psicología de Hegel en el período de Berlín. Ahora bien, de las cuatro lecciones sobre filosofía de la religión resultan relevantes para este fin sobre todo la de 1821 y la de 1827, dado que en ellas Hegel expone los actos del espíritu teórico de un modo muy próximo a los de la exposición enciclopédica, tanto en lo que hace a la forma de sistematizarlos como

a su contenido. Pero en la lección de 1824, en cambio, la forma de periodización de lo que en la Psicología constituye la primera forma del espíritu teórico, es decir, el sentimiento, difiere en forma apreciable de la periodización que ofrece la Psicología misma y, en esa medida, se diferencia también de la de las lecciones sobre filosofía de la religión de 1821 y 1827. En lo que respecta a las demás formas teóricas, sin embargo, la lección de 1824 se mantiene en una línea de unidad general con la Psicología de la *Enciclopedia* de 1817 y de las lecciones sobre filosofía del espíritu subjetivo de 1822 y 1825. Por último, de la lección sobre filosofía de la religión del semestre de verano de 1831 se dispone hoy solo de un testimonio indirecto, a saber: los extractos de un apunte hechos por David Strauss, el autor de la *Vida de Jesús*, quien no asistió personalmente a la lección dictada por Hegel; estos extractos, basados, por lo demás, en un apunte cuyo autor los estudios hegelianos no han logrado hasta hoy identificar,² no permiten establecer el texto de dicha lección, pues no garantizan su tenor literal. De este modo, los extractos de la lección de 1831 no logran, en rigor, ampliar la base textual para una reconstrucción de la teoría hegeliana del espíritu teórico; los apuntes de la lección de 1824, por su parte, aunque por razones específicas diferentes que los extractos de Strauss, lo hacen en un grado significativamente menor que el manuscrito de Hegel para la lección sobre filosofía de la religión de 1821 y que los apuntes disponibles de su lección respectiva de 1827.

El presente trabajo tiene por objeto exponer la teoría de los actos teóricos del sujeto tal como Hegel la desarrolla en la lección sobre filosofía de la religión de 1827,³ toda vez que es en esta lección donde, en su etapa madura, Hegel ofrece los desarrollos más detallados y sistemáticos sobre el espíritu subjetivo teórico fuera del contexto específico de la filosofía del espíritu subjetivo.

II. El concepto del saber

En la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 –de modo, en último análisis, análogo a la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1821–, Hegel ubica al principio del despliegue de los actos cognitivos del sujeto al pensar en cuanto universalidad enteramente indeterminada, es decir, al pensar por completo formal, y después de él, en apariencia como la *primera* forma teórica, al

² Véase en este respecto Hegel (1983), *Lecciones sobre Filosofía de la Religión*, 1. *Introducción y Concepto de religión*. Ed. y trad. de Ricardo Ferrara, Alianza Editorial, Madrid, xxi.

³ Cfr. Hegel, G. W. F. (1983), *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd. 3. Vorlesungen über die Philosophie der Religion. 1. Einleitung und Begriff der Religion*, Felix Meiner, Hamburgo [en adelante: REL], pp. 265-338.

“saber inmediato” (*unmittelbares Wissen*). El tratamiento del pensar enteramente abstracto antes del desarrollo de los actos de la inteligencia sugiere que Hegel no ve en dicho pensar una forma teórica propiamente dicha, sino un *momento* del *concepto* de la inteligencia, a saber: el momento abstracto puro de dicho concepto, previo a su *realización* en actos cognitivos determinados. Ahora bien, el saber inmediato en cuanto primera forma teórica difiere de la periodización de la exposición de la Psicología en la *Enciclopedia* y en las lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo, donde la primera forma teórica es siempre el *sentimiento*. El propio texto de los apuntes utilizados para la edición crítica de la Lección de 1827 parece avalar por momentos esa forma de estructurar los actos de la inteligencia; sin embargo, dado que los *títulos* y *divisiones* del texto publicado no son originales, pues no pertenecen siquiera a los autores de los apuntes, sino a sus editores contemporáneos (Hegel, 1983: xxxvii), está abierta la posibilidad de que el saber inmediato no haya sido considerado por Hegel como la primera forma teórica en sentido propio.

Así, proponemos aquí para el caso puntual del saber inmediato una interpretación alternativa a la que puede reconocerse en los fundamentos de la titulación y división propuesta por los editores de la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827. Nuestra interpretación permite conciliar el despliegue de formas subjetivas teóricas contenido en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 con la filosofía del espíritu teórico tal como Hegel la desarrolla en las *Enciclopedias* y en las lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo. Según la interpretación que proponemos —que de modo parcial está inspirada en el Manuscrito de Hegel para la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1821—, el saber inmediato no sería, en rigor, una *forma teórica*, sino el *otro* momento del *concepto* del saber, frente al pensar formal puro como su primer momento. Si esto es correcto, Hegel estaría considerando al pensar puramente formal y al saber enteramente inmediato como los dos momentos del concepto abstracto del saber: el pensar sería el momento de la *universalidad absoluta* y el saber inmediato el de la *singularidad absoluta*. En este esquema, el sentimiento sería entonces la primera forma de realización del concepto del saber del espíritu como tal.

1) El pensar puramente universal

Cuando el espíritu humano piensa lo Absoluto se eleva por encima de toda diferencia a lo puro y acorde consigo mismo (REL, 271: 208-212). En esto universal único y absoluto no existe ninguna limitación, finitud ni particu-

laridad; es el absoluto subsistir. Esta universalidad, idealidad y transparencia de todo lo particular, es, en efecto, la sustancia absoluta (REL, 268: 119-121; 269: 136-138). Al comienzo, la universalidad no se refiere a ninguna otra cosa, sino tan solo a sí misma; es una pura referencia a sí misma; no hay en ella todavía un proceso de objetivación y determinación; es el espíritu replegado en su universalidad indeterminada, en la pura unidad consigo mismo en la que no han brotado aún las diferencias (REL, 269-70: 149-152; 272: 223-224). No se trata, sin embargo, de un universal inerte, sino de un absoluto en el que todas las diferencias están implícitas (REL, 272: 224-228). Este absoluto subsistente no es sino el pensar como tal. El pensar, en efecto, es la actividad misma de lo universal, la forma que en el espíritu humano concibe lo universal; inversamente, el producto del pensar es siempre un contenido universal (REL, 270-271: 188-196).⁴

Lo primero es, pues, esta universalidad en la que no existe diferencia alguna. Pero si bien el pensar es la forma *ante* la cual se hace presente lo absolutamente universal, esa forma, sin embargo, está en principio *absorbida* (*absorbiert*) en este contenido (REL, 272: 215-219). Así, la universalidad absoluta se diferencia de sí en sí misma, poniéndose como determinidad (*Bestimmtheit*) (REL, 277-278: 385-399). En la medida en que lo universal avanza hasta el *juicio* (*Urteil*), aparece la diferencia y con ella las diversas formas subjetivas de conciencia.

2) El saber inmediato⁵ o la certeza (*Gewißheit*)⁶

La certeza es la relación *inmediata* entre el contenido y el sujeto. La certeza del objeto que está en mi conciencia y la certeza de mí mismo son una sola y misma certeza —en la certeza, yo sé algo tan ciertamente como que yo mismo

⁴ A diferencia del Manuscrito para la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1821 y de la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1824, Hegel no vincula en la Lección de 1827 este pensar a la *devoción* (*Andacht*). La forma subjetiva de la universalidad que contiene en su simplicidad toda diferencia y determinación era en aquellas obras, en efecto, el “pensar que se llama devoción” (Manuscrito) y la “devoción que proviene del pensar” (Lección de 1824). En la lección de 1827, por el contrario, la devoción es la primera forma de la relación *práctica* del sujeto con Dios, es decir, la primera forma del *culto*. —Cfr. REL, 333, pp. 991-1006 (cfr., sin embargo, REL, 314: 406-407: *Wenn unser Bewußtsein, unser Denken in der Form des Gefühls, der Andacht eingehüllt ist...*).

⁵ REL, 281-285: 445-568.

⁶ REL, 282: 454, 464-465.

soy—. La unidad de la certeza no es, pues, sino la inseparabilidad del contenido y del sujeto en el que se encuentra ese contenido, la unidad indivisa de ambos a la vez. Certeza, sin embargo, no debe confundirse con *verdad*. El que un contenido sea objeto de certeza no implica, en efecto, que sea verdadero (REL, 282-283: 484-502). La certeza consiste en que un objeto no es un mero objeto de conciencia, sino que está incluida también su existencia (REL, 282: 461-464). Que un contenido sea *objeto* para la conciencia significa en general que él está en mí. Con ello no queda dicho aún si el contenido es solo mío o si también existe. Se puede, en efecto, poseer conocimiento de objetos que son ficticios. En la certeza, en cambio, el contenido se halla presente como independiente del sujeto, como un contenido subjetivo, que es a la vez en sí y para sí (REL, 282: 466-483).

III. Las formas determinadas de la inteligencia

1) Sentimiento (*Gefühl*)⁷

El sentimiento es una forma de la certeza (REL, 282:454-456). En el sentimiento, el sujeto posee el contenido en cuanto individuo particular; el sujeto conoce así el contenido en su determinidad, al mismo tiempo que se sabe a sí mismo en esta determinidad; es sentimiento de un contenido y a la vez sentimiento de sí (REL, 285-286: 572-578). En el sentimiento, pues, contenido y forma se encuentran el uno en el otro; el sujeto está en el contenido personalmente, según su particularidad y peculiaridad, y, al tiempo, está colmado con la cosa misma. En la medida en que la particularidad de nuestra persona es la corporeidad, el sentimiento pertenece también a este aspecto antropológico. Todo este conjunto del sentimiento es lo que se denomina “corazón” (*Herz*).⁸ Cuando la convicción de un contenido está además en el corazón del hombre, el contenido pertenece al ser de su personalidad, a su

⁷ Cfr. REL, 285-291: 569-736. La Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827, a la par de la edición de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* de 1827, prefiere la categoría “sentimiento” (*Gefühl*) a “sensación” (*Empfindung*); ambas obras remiten esta última categoría a la Antropología.

⁸ REL, 286: 593-594. El “corazón”, que Hegel asocia aquí a la forma del sentimiento, no es una categoría desarrollada en la Psicología de las *Enciclopedias* y de las Lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo. Aparece ya, sin embargo, aunque en muy pocas ocasiones y en forma desarticulada, en las dos lecciones anteriores sobre filosofía de la religión. Cfr. así, por ejemplo, REL, 154: 171-172 y 216: 492-497.

ser más íntimo; él *es* así, y actúa entonces conforme a su propio modo de ser (REL, 286-287: 595-612; 298: 899-901).

El sentimiento y el corazón son el primer modo en el que el contenido aparece en el sujeto en cuanto tal. En este sentido, ellos parecen, a primera vista, ser la fuente de ese contenido. Ahora bien, una semilla, en cuanto es su primer modo de existencia, es el germen y fuente de la planta, pero es lo primero solo de manera empírica, fenoménicamente; asimismo, ella es un resultado, un producto. Del mismo modo, el contenido verdadero está en nuestra subjetividad en el modo encubierto del sentimiento; eso no significa que se origine en el sentimiento como tal (REL, 288-289: 646-677; 297: 889-892). Por el contrario, lo Absoluto es un contenido universal en sí y para sí; es un contenido, pues, que pertenece esencialmente al *pensar* (REL, 289: 277; 290: 691-693).

El sentimiento posee una determinación propia, que es su contenido; este contenido, sin embargo, se halla en él en el modo de la *indeterminación*. En efecto, el sentimiento por sí solo no puede legitimar la verdad o rectitud del contenido, pues como tal contiene *cualquier* determinación: lo bueno y lo ético, lo divino y lo religioso, pero también toda maldad, todo delito y bajas pasiones –todo contenido cabe dentro del sentimiento– (REL, 287: 613-615; 290: 709-717; 297: 892-894; 298: 903-906). No es sino el contenido, en la exacta medida en que él mismo es en sí y para sí verdadero, el que legitima en cada caso la verdad y rectitud del sentimiento. Esta determinación, no obstante, no le sobreviene al contenido sino gradualmente, en los momentos siguientes de la representación y el pensar. En estos, el sujeto supera definitivamente la indistinción y simplicidad propias del sentimiento (REL, 291: 729-736; 297: 894-896; 298: 907-923).

En el sentimiento exteriormente sensible, sentimos, por ejemplo, algo duro. La determinación de este sentimiento es, pues, una dureza. A propósito de esta dureza decimos también que está presente un objeto duro. La dureza existe, pues, de modo subjetivo y en cuanto objeto. Reduplicamos así el sentimiento; de él pasamos de inmediato a su conciencia. La conciencia expelle el contenido fuera del sentimiento y del sujeto. En la conciencia, pues, se representa un objeto duro que produce en el sujeto esta impresión que denominamos “sentimiento”. En la medida en que tenemos ahora una representación de esta determinación y somos conscientes de ella, poseemos entonces propiamente un *objeto* (REL, 287: 618-630; 288: 644-645).

2) Representación (*Vorstellung*)⁹

2.1) Imagen (*Bild*)

En primer lugar, pertenece a la representación la forma sensible de la imagen. Imagen es, en general, una forma sensible en la que el contenido principal y el modo principal de la representación han sido tomados de la *intuición* (*Anschauung*).¹⁰ En la medida, sin embargo, en que en la religión se trata de la esfera del Espíritu Absoluto, la imagen posee en esta esfera un significado diverso del que expresa al inicio: se trata de algo *simbólico*, *alegórico*. La imagen tiene ahora, en efecto, un *doble* sentido: el inmediato que tiene en la exterioridad y el del *contenido* que se ha significado a través de aquél —el único que en definitiva cuenta en este ámbito—. Así, pues, en la religión se dice que “Dios engendró un Hijo” o que “Adán comió del árbol del conocimiento del bien y del mal”. Estas relaciones naturales no deben entenderse en su inmediatez; ya que significan otras relaciones que equivalen a estas solo de modo aproximado (REL, 293: 764-777). Las imágenes que utiliza la religión para expresar su contenido no solo derivan de la intuición inmediatamente sensible, sino también de la intuición interior (*innere Anschauung*); y así la religión habla de la “cólera” y la “venganza” de Dios.¹¹

2.2) Representación (*universal o abstracta*)

A la forma de la representación pertenece también una representación cuya configuración no es sensible: lo que en la Psicología de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* y en las lecciones berlinesas sobre la filosofía del espíritu

⁹ REL, 291-298: 737-923.

¹⁰ REL, 293: 760-764. La intuición, a diferencia de las Lecciones sobre filosofía de la religión de 1821 y 1824, y en consonancia con la Psicología de la *Enciclopedia* de 1827 y 1831, no pertenece aquí a la esfera de la representación, sino que señala la forma de transición entre el sentimiento y la representación.

¹¹ REL, 293-294: 778-792. La *Enciclopedia*, tanto en su edición de 1817 como en la de 1827, no habla de esta intuición “interior”. La imagen es la interiorización del contenido de la sensación o sentimiento objetivado en la forma de la espacio-temporalidad; es decir, la interiorización de la intuición *exterior* (Enz [1817], §§ 373-374; Enz [1827], §§ 449-452). Aunque la *Enciclopedia* no desarrolle esta intuición interior de modo explícito, el sentido general de la obra legitima tácitamente su presencia y realidad. El Manuscrito de la Lección de filosofía de la religión de 1821, sin embargo, había tratado ya la representación que se obtiene desde la *sensación interior* (*innere Empfindung*). Cfr. REL, 123: 609; 124: 630.

subjetivo Hegel denomina “representación universal” o “representación abstracta” (Enz [1817], § 376 y Enz [1827], § 455). A esta modalidad peculiar de la representación pertenece el contenido espiritual concebido de modo *simple* (*einfach*) –así, por ejemplo, en el ámbito religioso, la “creación” del mundo, etc. (REL, 295: 849-854)–. El contenido espiritual proviene del pensar; pero en la medida en que sus determinaciones son concebidas como referidas a sí mismas y están así en el modo de la autonomía, ese contenido es, según su forma, una representación. En la representación, cada determinación es autónoma y subsiste junto a las otras. Las determinaciones no están todavía analizadas en sí mismas ni se ha establecido el modo en el que se relacionan de manera recíproca. Los modos de conexión de las representaciones y de sus determinaciones internas son así el “y” y el “también”. De este modo, los contenidos representados son puramente *contingentes*; esta contingencia inicial les será quitada solo bajo la forma del pensar que comprende el contenido (REL, 296: 862-877).

3) Pensar (Denken)¹²

La forma del pensar en general, es decir, la universalidad, se ha infiltrado ya en la representación; la representación, en efecto, tiene en sí la forma de la universalidad. Pero posee todavía su contenido, tanto si es sensible –colores, cielo, estrellas, etc.– como si es en sí mismo espiritual –Dios, creación, etc.–, en forma aislada, relacionado tan solo consigo mismo (REL, 299: 935-941). El pensar que comprende (*begreifend*)¹³ disuelve esta forma de la simplicidad y capta el contenido como diversificado en sí mismo. Para ello, el pensar desarrolla la relación y unidad de las determinaciones que configuran el contenido de la representación, analizando en un primer momento sus diferentes determinaciones, reduciendo luego la cantidad a un círculo estrecho, y por último, a través de la unidad e identidad de ellas, constituyendo completamente el objeto en su propia especificidad (REL, 299-300: 945-978).

¹² REL, 298-301: 924-230.

¹³ REL, 299: 941-944: *In dieser Rücksicht wird der Ausdruck “Denken” genommen, sofern das Denken reflektierend, mehr noch begreifend ist -nicht bloß der Gedanke überhaupt, sondern insofern er zunächst Reflexion ist, dann Begriff ist.* Hegel también denomina a este pensar, diferenciándolo con ello del pensamiento simple, es decir, la representación, “pensar en cuanto tal” (*Denken als solches* –REL, 282: 459), “pensar concreto” (*das konkrete Denken* –REL, 302: 43-44), “pensar verdadero” (*das wahrhafte Denken* –REL, 302: 49-50) y “comprender” (*das Begreifen* –ibídem).

La representación, en la medida en que en ella la determinidad existe en una pura referencia a sí misma —la inmediatez es la categoría principal de la representación—, concibe el objeto como *siendo* (*als seiend*). De esta forma, la representación dice simplemente “Dios existe”. En el comprender, por el contrario, para el cual no hay nada inmediato, el objeto existe en relación con otra cosa, de modo que es, en esencia, relación de diferentes, es decir, existe solamente en cuanto que existe otro, y viceversa. Esta interrelacionalidad define la categoría de la *necesidad* (REL, 301: 03-20; 302: 30-34).

Mientras en la representación las determinaciones del contenido permanecen para sí, ya sea que pertenezcan a un todo, ya sea que estén yuxtapuestas; en el pensar, en cambio, las diferentes determinaciones son comparadas, de modo que ahora se toma conciencia de su eventual *contradicción* (*Widerspruch*). En la representación, las determinaciones contradictorias coexisten pacíficamente una junto a la otra: así, por ejemplo, Dios es bondadoso y justo, sabio y omnipotente. El pensar, por el contrario, vincula las determinaciones del contenido unas con otras, y puede así tomar conciencia de las relaciones de contradicción (REL, 300-301: 979-997).

Ahora bien, las formas de la representación y el pensar tienen el *mismo* contenido; lo que varía es el modo en que una y otro lo conciben: en el primer caso, bajo el modo de la inmediatez y la contingencia; en el último, bajo el de la mediación y la necesidad. De la misma manera, la religión y la filosofía comparten un único contenido: lo Absoluto. La filosofía no hace más que transmutar la representación religiosa en concepto. En esta línea, se reprocha en general a la filosofía que borra lo que pertenece a las representaciones de la religión y que con ello es eliminado el contenido religioso; interpreta, pues, esa mutación como una destrucción. No obstante, no siempre resulta claro distinguir en un contenido lo que pertenece exclusivamente a la forma de la representación y aquello que, más allá de la forma peculiar bajo la cual se presenta al espíritu, le pertenece al contenido mismo como tal.¹⁴ Es solo en el nivel del pensar que comprende el contenido donde se consuma la adecuación entre este y la forma subjetiva que lo conoce (REL, 298: 925-926).

¹⁴ REL, 292-293: 744-757. Véase en este sentido Enz [1827] y Enz [1830], § 20^a.

IV. Reflexiones finales

En el Sistema de Hegel, las formas del Espíritu Absoluto, esto es, el arte, la religión y la filosofía, se ordenan y relacionan entre sí según las formas cognitivas del espíritu subjetivo teórico, es decir, como intuición, representación y pensar, respectivamente. Si bien en el contexto de las diferentes exposiciones sobre la filosofía del arte y sobre la historia de la filosofía Hegel se refiere por momentos de modo expreso a las formas teóricas, lo hace en esos casos solo en forma esporádica y puntual. En las lecciones sobre filosofía de la religión –y en especial en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827–, Hegel retoma, en cambio, el esquema expositivo de la filosofía del espíritu subjetivo y desarrolla una teoría abreviada de la filosofía de la inteligencia al estilo del que había ofrecido en la Psicología propiamente dicha. En este nuevo contexto, sin embargo, Hegel no desarrolla en detalle la deducción de cada forma teórica a partir de la anterior, sino que ofrece conceptos generales sobre las distintas formas de la inteligencia que esclarecen su sentido y función; en esta medida, la Psicología abreviada que Hegel ofrece en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 no reproduce el carácter expositivo de la Psicología de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, sino más bien el de las lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo, a las cuales, en la práctica, complementa.

Entre las tesis en cierta medida novedosas sobre el sentido general de las formas teóricas de la inteligencia que Hegel propone en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 cabe destacar las siguientes: 1) Sobre el sentimiento, Hegel aclara ahora que (a) al sentir el sujeto está en el contenido mismo con su propia particularidad, lo cual significa en concreto su propio *cuerpo*. Hegel dice así que en “el sentimiento nuestra sangre misma entra en ebullición” (REL, 286: 579-593). En esta misma línea, Hegel vincula el sentimiento a lo que en el lenguaje habitual se denomina “corazón”, como cuando se dice, por ejemplo, que uno ama a alguien “con todo el corazón” y se refiere con ello a que el propio cuerpo y la propia particularidad están presentes en el sentimiento de amor. (b) Hegel resalta que el sentimiento es tan solo una *forma* del contenido y no la verdadera fuente de su especificidad; por esta razón, en el sentimiento puede estar presente cualquier contenido posible. 2) Sobre la representación, Hegel (a) pone de manifiesto el carácter simple con el que se presentan los contenidos representados, resalta la inconexión y autonomía de las diferentes determinaciones que los conforman y fundamenta sobre esta base su contingencia. (b) Como en el caso del sentimiento, Hegel aclara que también el representar es

una mera forma de los contenidos y no aquello que constituye su determinidad específica. (c) Una de los desarrollos más novedosos de la filosofía del espíritu teórico contenida en la Lección sobre Filosofía de la Religión de 1827 respecto de la de la Psicología propiamente dicha es el tratamiento que Hegel hace de la imagen y la imaginación.¹⁵ Mientras que en el marco de la filosofía del espíritu subjetivo teórico el análisis de la imagen se centra en el aspecto de descontextualización y abstracción del contenido imaginado respecto del contenido intuito, en el marco de la filosofía del Espíritu Absoluto el aspecto que prevalece es el de la relación *figurativa* entre el contenido de la representación y otro contenido que él debe significar. Lo que Hegel tiene aquí en mente es, pues, la *fantasía* (*Phantasie*) y, con precisión, su segundo momento, es decir, la *imaginación simbolizante, alegorizante o poetizante* (*symbolisierende, allegorisierende oder dichtende Einbildungskraft*). El rol de este modo particular de la imaginación no puede ser debidamente desarrollado en el contexto de la Psicología, dado que el plano específico de la Psicología es el del espíritu *subjetivo*, es decir, el plano del espíritu en cuanto *formal*. En esta medida, en la Psicología lo que prima en el símbolo no pueden ser las distintas relaciones al interior del *contenido* de su significado, sino la relación formal externa del significado del símbolo con el contenido que lo expresa. En el contexto del Espíritu Absoluto, por el contrario, precisamente porque es el ámbito del contenido de las formas teóricas de la inteligencia, el tratamiento de la imaginación se centra en la relación de tipo imaginativo, es decir, de tipo figurativo o simbólico, entre el significado del símbolo y aquello a lo que ese significado se refiere. Más claro aún: en la Psicología, la fantasía señala la *anulación* de la forma teórica de la imagen, en la medida en que al convertirse en el significado de un símbolo o signo la imagen como tal *desaparece*: el contenido de la representación que funciona como significado es siempre, en efecto, esencialmente no-figurativo; en la Filosofía del Espíritu Absoluto, en cambio, el tratamiento de la imaginación gira en torno a la relación esencialmente figurativa del contenido del significado de un símbolo y aquello que este significado significa. 3) Por último, en lo que concierne al pensar (a), Hegel deja mucho más en claro que lo que lo hace en las sucesivas ediciones de la *Enciclopedia* —e incluso también que lo que lo hace en las lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo— en dónde radica la diferencia exacta entre pensar y representar, a saber: en que el pensar desarrolla la relación y unidad de

¹⁵ Para un análisis detallado de la teoría de la imaginación en la filosofía de Hegel véase Verene, 1982, pp. 23-35; Sallis, 1986, pp. 66-88; Sallis, 1987; Düsing, 1991, pp. 297-320; Bates, 2004; Ferreiro, 2012, pp. 16-29.

las diversas determinaciones que configuran un contenido, mediándolas con las determinaciones de otros contenidos, así como también unas con otras al interior de cada contenido. Con ello, el pensar supera la forma de la contingencia que afecta al contenido en los estadios precedentes del sentimiento, la intuición, la imagen y la representación universal, y desarrolla su necesidad interna y externa respecto de los demás contenidos. (b) Hegel se refiere expresamente ahora a la relación entre comprensión y contradicción: la contradicción es considerada como un fenómeno propio de la forma de la representación, toda vez que en la representación las determinaciones de los contenidos se refieren solo a sí mismas, de modo que al coexistir con las demás su relación de eventual contradicción no requiere ser superada; para comprender el contenido, por el contrario, el pensar toma conciencia de las contradicciones y busca entonces su superación mediante nuevos conceptos bajo los cuales ellas sean superadas. (c) En el contexto del problema de la relación entre religión y filosofía, Hegel resalta ahora, como tal vez en ninguna otra parte en que expone su teoría de los actos cognitivos de la inteligencia, la tesis de la identidad de contenido entre el representar y el comprender; la diferencia entre ambas formas teóricas radica en el modo de presentación del contenido ante el espíritu humano o, desde otra perspectiva, en el modo como este concibe en cada caso sus objetos. Al comprender los objetos, el espíritu humano desarrolla el vínculo entre ellos y comprende finalmente su sentido y función en el plexo total de determinaciones que constituyen el mundo.

Bibliografía

- Bates, Jennifer Ann (2004), *Hegel's Theory of Imagination*, State University of New York Press, Albany.
- DeVries, Wilhelm (1988), *Hegel's Theory of Mental Activity. An Introduction to Theoretical Spirit*, Cornell University Press, Ithaca/Londres
- Düsing, Klaus (1991), "Hegels Theorie der Einbildungskraft" en Hesse, Franz y Burckhardt Tuschling (compils.), *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Canstatt, pp. 297-320.
- Eley, Lothar (compil.) (1990), *Hegels Theorie des subjektiven Geistes in der Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Canstatt.

- Ferreiro, Héctor (2012), “La teoría hegeliana de la imaginación”, en *Estudios Hegelianos*, nº 1, pp. 16-29.
- Fetscher, Iring (1970), *Hegels Lehre vom Menschen. Kommentar zu den § 387 bis 482 der Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Canstatt.
- Güßbacher, Heinrich (1988), *Hegels Psychologie der Intelligenz*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1968), *Gesammelte Werke*, Felix Meiner, Hamburgo.
- (1983a), *Lecciones sobre Filosofía de la Religión, 1. Introducción y Concepto de religión*. Edición y traducción de Ricardo Ferrara, Alianza, Madrid.
- (1983b), *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd. 3. Vorlesungen über die Philosophie der Religion. 1. Einleitung und Begriff der Religion*, Felix Meiner, Hamburgo.
- Henrich, Dieter (compil.) (1979), *Hegels philosophische Psychologie*, Hegel-Studien/Beiheft 19, Bouvier, Bonn.
- Hespe, Franz y Burckhardt Tuschling (compils.) (1991), *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Canstatt.
- Rometsch, Jens (2007), *Hegels Theorie des erkennenden Subjekts: Systematische Untersuchungen zur enzyklopädischen Philosophie des subjektiven Geistes*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Sallis, John (1986), “Imagination and Presentation in Hegel’s Philosophy of Spirit”, en Stillman, Peter (compil.), *Hegel’s Philosophy of Spirit*, State University of New York Press, Albany.
- (1987), *Spacings - of Reason and Imagination in Texts of Kant, Fichte, Hegel*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres.
- Stederoth, Dirk (2001), *Hegels Philosophie des subjektiven Geistes. Ein komparatistischer Kommentar*, Akademie Verlag, Berlín.
- Verene, Donald (1982), “La imaginación en Hegel”, en *Revista de Filosofía*, nº 20, pp. 23-35.
- Winfield, Richard Dien (2010), *Hegel and Mind: Rethinking Philosophical Psychology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

El lugar de la imaginación en la obra de Friedrich Schelling

Jorge Eduardo Fernández
(UNSAM)

Al concebir Schelling, en el final del *Sistema del idealismo trascendental*, a la filosofía del arte como “órgano general” de la filosofía, sitúa a la imaginación en el núcleo creador del pensamiento especulativo, y por ello, también de su propia obra.

En el § 3, Corolarios a la “Deducción de un órgano general de la filosofía”, Schelling se pregunta acerca de la facultad por la cual “se anula mediante una intuición productiva una oposición infinita”, y responde:

Esa facultad productiva es la misma por la cual el arte logra suprimir una oposición infinita en un producto finito. Es la facultad poética, la que en la primera potencia es intuición originaria, y a la inversa, en el repetirse de la más alta potencia es intuición productiva, lo que nosotros llamamos facultad poética. Lo activo de ambas es una y la misma cosa, lo único por lo cual somos capaces de pensar y unificar incluso lo contradictorio: la imaginación (Schelling, 2003: t. 1, 626 y 627).

La imaginación es identificada como la potencia más alta de cuya unidad surgen la intuición poética y la facultad productiva. Para poder iniciar una interpretación de esta elevada función que Schelling le asigna a la imaginación, me propongo exponer los siguientes temas:

1. Ubicación general en la obra de Schelling a través de la consideración de la relación entre filosofía y mitología como hilo conductor de toda su obra.
2. El lugar de la filosofía del arte y de la imaginación en su filosofía trascendental.

3. La función unificadora de la imaginación y la actividad artística de la filosofía.

1. Ubicación general en la obra de Schelling a través de la consideración de la relación entre filosofía y mitología como hilo conductor de la toda su obra

El pensamiento de Schelling puede resultar tan asombroso como desconcertante; por ello exige ultimar recaudos, casi siempre insuficientes, o alimentar la excusa de poder pasar por la filosofía sin sentir la necesidad de rozar siquiera su obra. Sin embargo, quienes se deciden a estudiarla no se quedan con las manos vacías. La obra de Schelling exige del lector una apertura inicial que le permita percibir la diversidad de perspectivas que se reúnen en ella. Mitología, ciencias naturales, física especulativa, historia, teología, teosofía, convergen en la trama filosófica de su pensamiento, que no solo permite apreciar la reformulación y la ampliación de la filosofía kantiana, sino que, además, posibilita el descubrimiento de valiosas contribuciones que anticipan cuestiones planteadas en la filosofía contemporánea.

La problemática de fondo hacia la que se orienta la obra de Schelling es la unidad de naturaleza y espíritu, tema nuclear del idealismo. Naturaleza y espíritu designan en el pensamiento de Schelling una unidad dinámica que es transitada, en principio, en la dirección indicada en su formulación, es decir, bajo el predominio, al menos inmediato, de la naturaleza.

Si bien en la obra de Schelling podemos reconocer diferentes períodos, también encontramos cuestiones que la atraviesan de principio a fin. Una de ellas es la relación entre mitología y filosofía. El tema ya lo encontramos planteado en sus primeros escritos; en 1793 Schelling escribía sobre *“Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der älteste Welt”* y su maduración se prolonga hasta su última *Filosofía positiva*, que está conformada por la *Filosofía de la mitología* y la *Filosofía de la revelación*. Desde esta consideración podríamos aventurar la tesis de que el pensamiento de Schelling ha ido madurando a través de esta tensión entre mitología y filosofía.

No obstante estas líneas de unidad que conforman su obra, podemos destacar distintos períodos en los cuales el autor se aboca a la exposición sistemática de las partes de la filosofía. Estas son:

1. La parte real de la filosofía, comprendida como filosofía de la naturaleza, calificada de “real” en el sentido que Kant le ha otorgado, es decir, en cuanto en ella se considera a la razón aplicada a objetos.
2. La filosofía trascendental, concebida en oposición a la filosofía de la naturaleza, que expone los principios trascendentales de la razón. Es desarrollada en especial en el *Sistema del idealismo trascendental*, obra en la que Schelling expone los principios trascendentales de la filosofía teórica, los de la filosofía práctica, los de la teleología, para finalizar con la deducción de la filosofía del arte como órgano general de la filosofía. En este tópico focalizaremos el tema principal de esta ponencia.
3. La parte ideal de la filosofía o filosofía del espíritu. Está compuesta por los ensayos de sistema de la llamada parte “ideal” de la filosofía que comienzan de una manera definida, hacia 1809, con las *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana...*, obra en la que Schelling va en busca de la libertad como acto originario a partir del cual cabe iniciar la nueva exposición del sistema, tarea que Schelling continúa con las distintas versiones de la *Edades del mundo*, en las que intenta exponer el sistema del tiempo. En un sentido amplio, y dejando de lado la especificación de diversas variaciones, podemos afirmar que la búsqueda de esta formulación prosigue en la obra de Schelling hasta la exposición de su última *Filosofía de la mitología y Filosofía de la revelación*.

2. El lugar de la filosofía del arte y de la imaginación en su filosofía trascendental

El tema que planteo aquí, la imaginación en el pensamiento de Schelling, lo encontramos especialmente tratado en el final de la exposición del “*Sistema del idealismo trascendental*”.

Esta obra editada en 1800 –en tiempos de la redacción del “*Más antiguo programa del idealismo*”–, deja en claro su interés por el conocimiento de la naturaleza en concordancia con las intenciones de la *Kritik der reinen Vernunft*. La diferencia, cabe señalar, radica en que esta obra de Schelling retoma la perspectiva de la primera crítica incluyendo el contenido desarrollado en las dos restantes, constituyendo de este modo una exposición total del sistema de la filosofía trascendental. Su exposición está organizada al modo de una integración de las tres críticas de Kant, teoría, práctica y teleología. Esta integración

encuentra su unidad final en la *Filosofía del arte* que será expuesta, en cuanto tal, en los años siguientes.

La tesis a señalar radica en sostener que el tránsito de la Filosofía real a la Filosofía ideal, es decir, de la Filosofía de la naturaleza a la Filosofía del espíritu, Schelling lo realiza mediante la Filosofía trascendental y de manera especial a través de mediación unificadora de la imaginación, introducida como Órgano general de la filosofía en el Sistema del idealismo trascendental, y expuesta luego como Filosofía del arte.

Schelling dictó sus *Lecciones sobre Filosofía del arte* durante 1802-1803 en Münster y durante 1804-1805 en Würzburg. Estas Lecciones contienen una prefiguración del desarrollo de la filosofía del espíritu, cuya exposición Schelling comienza a ensayar a partir de esos años.

Alrededor de 1805 el pensamiento de Schelling se aboca a la búsqueda de un nuevo posicionamiento del idealismo. Se trata de un idealismo que, ahondando los ensayos anteriores de sistema –los ajenos y los propios–, hunde su inicio (*Anfang*) en el Absoluto y se dirige a una exposición del sistema desde la prioridad del espíritu respecto de la naturaleza. Este giro o inversión, en el que se efectúa el tránsito de la naturaleza al espíritu, es uno de los aportes, a mi entender, más significativos de la filosofía de Schelling.

El descenso de la metafísica, iniciado por el giro copernicano propuesto por Kant, no solo llega hasta la *Ciencia de la lógica* de Hegel, sino que se proyecta, en la obra de Schelling, como tarea de superación de la dialéctica, hasta la exposición de su filosofía positiva. En su filosofía del espíritu, o filosofía ideal, Schelling eleva la idea de libertad hasta comprenderla en el acto originario de autorrevelación (*Selbstoffenbarung*) del absoluto.

Las obras más importantes de dicho período son las *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana...* y las sucesivas reformulaciones de las *Edades del mundo*. Pero ellas se encuentran acompañadas por otros escritos en los que madura la transición del sistema de la naturaleza a su reformulación a partir del espíritu. Entre estos cabe destacar las *Stuttgart Privatvorlesungen* (1811), la *Zusammenhang der Natur mit der Geisterwel. Ein Gespräch. Fragment* (1809-1812), *Entwurf zur Fortsetzung des Gesprächs "Clara" (Der Frühling)*, *Denkmal der Schrift von der Göttlichen Dingen* (en debate con Jacobi). También se les puede sumar la discusión generada por el escrito de Eschenmayer: *Die Philosophie in ihre Übergang zur Nichtphilosophie* (1803), que se prolonga hasta 1821, e incluye la carta de Eschenmayer a Schelling (1810), que contiene una crítica a las *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*,

la respuesta de Schelling en *Allgemeine Zeitschrift der Deutschen für Deutsche* (1813) y luego *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft* (1821).

El conjunto de estas obras corroboran la variante tensión entre mitología y filosofía como núcleo persistente en el pensamiento de Schelling; y en este núcleo, la función unificadora de la imaginación, ya sea como *Filosofía del arte* o como *Filosofía de la mitología*.

3. La función unificadora de la imaginación y la actividad artística de la filosofía

El último capítulo, el VI, del *Sistema del idealismo trascendental*, lleva el título “Deducción de un órgano general de la filosofía, o proposiciones fundamentales de la Filosofía del arte según principios del idealismo trascendental” (*Deduktion eines allgemeinen Organ der Philosophie, oder hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätze des transcendentalen Idealismus*). El capítulo contiene el desarrollo de tres puntos: § 1. Deducción del producto artístico en general; § 2. Carácter del producto artístico; y § 3. Corolarios.

Vale recordar que Schelling, con este capítulo, finaliza la exposición del *Sistema del idealismo trascendental* que está conformada por: Capítulo 1: Sobre los principios del idealismo trascendental; Capítulo 2: Deducción general del idealismo trascendental; Capítulo 3: Sistema de la filosofía teórica según los principios del idealismo trascendental; Capítulo 4: Sistema de la filosofía práctica según los principios del idealismo trascendental; Capítulo 5: Proposiciones principales de la teleología según principios del idealismo trascendental; y Capítulo 6: Deducción de un órgano general de la filosofía, o proposiciones fundamentales de la Filosofía del arte según principios del idealismo trascendental.

Al respecto, cabe tener en cuenta algunas indicaciones generales:

1. Se trata de la exposición del sistema correspondiente a la parte trascendental de un sistema, que se supone más abarcativo, que, como hemos señalado, se deduce en oposición a la parte real u objetiva de la filosofía de la naturaleza, e inicia el traspaso hacia la parte ideal.
2. Ya se han expuesto, a lo largo de la obra, el sistema teórico, el sistema práctico, y las proposiciones sobre teleología.

Se trata entonces, según Schelling en este capítulo 6, de encontrar la intuición que reúna la actividad de la razón separada en sus distintos usos. Esa

intuición “debe” reunir lo que hasta aquí ha sido expuesto por separado, los principios trascendentales con los objetos, o sea, el “fenómeno de la libertad” (*Erscheinung der Freiheit*) con “la intuición del producto natural” (*der Anschauung der Naturproductts*). Tendrá, de este modo, que poder reunir libertad y naturaleza, lo consciente con lo no-consciente o ciego (*Bewustlose = Blinde*).

Dice Schelling que esta intuición “reflejará la actividad consciente en tanto ella está determinada por lo no-consciente, [...] la naturaleza comienza sin consciencia y termina con consciencia, la producción no es teleológica, pero sí el producto” (Schelling, 2005: 411).

Se trata de una intuición cuya actividad debe reunir la actividad de la libertad con lo no-consciente de la (organeidad) de la naturaleza. Esto ha de hacerlo teniendo en cuenta que: a) Ambas actividades son distintas, b) Que nunca llegarán a ser totalmente idénticas.

El producto obtenido mediante esta actividad es el producto del genio (*Genieprodukt*), o producto artístico (*Kunstprodukt*): “el arte es la única y eterna revelación que hay” (*die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt*).

Por ello, el carácter fundamental del producto artístico, de la obra de arte, tratado en el § 2, es en principio a) “una infinitud no-consciente (síntesis de naturaleza y libertad)” ; que surge a su vez b) “del sentimiento de una contradicción infinita” (*geht aus dem Gefühl eines unendlichen Widerspruch*); y c) “expresa de modo finito algo infinito. Y lo infinito expresado de modo finito es belleza”.

A continuación, en lo Corolarios (*Folgesätze*), presentado también, según la edición de Schulz, como nota general a todo el sistema, Schelling indica que, en lo referente al Sistema del idealismo trascendental, “sólo resta indicar en qué relación está la filosofía del arte respecto al todo de la filosofía en general” (Schelling, 2005: 411).

Schelling comienza señalando que la filosofía parte de un principio no objetivo (*nichtobjektiv*), este principio es “un desdoblamiento infinito en actividades opuestas” (*Die Philosophie geht aus von einer unendlichen Entzweigung entgegengesetzter Tätigkeiten...*). Así, la cuestión recae en la pregunta por aquella “maravillosa facultad” (*wunderbare Vermögen*) mediante la cual la filosofía pueda reunir la diversidad de actividades opuestas. Esta facultad productiva (*productive Vermögen*) es la misma con la que el arte realiza su actividad creadora.

Llegamos de este modo a la cita mencionada al inicio de este escrito:

Esa facultad productiva es la misma por la cual el arte logra suprimir una oposición infinita en un producto finito. Es la facultad poética, la que en la primera potencia es intuición originaria, y a la inversa, en el repetirse

de la más alta potencia es intuición productiva, lo que nosotros llamamos facultad poética. Lo activo de ambas es una y la misma cosa, lo único por lo cual somos capaces de pensar y unificar incluso lo contradictorio: la imaginación (Schelling, 1979: t. 1, 626-627).

La imaginación (*Einbildungskraft*) es la facultad de la que proviene la actividad capaz de unir el desdoblamiento originario. La imaginación es la facultad que, en cuanto poética, pone a la libertad en relación con la necesidad inherente a la naturaleza, formando a esta facultad como productiva. Esta actividad que se expresa en el arte, y de manera especial en la unidad de opuestos de la obra de arte, es inherente a la filosofía.

Luigi Pareyson, en un artículo en el que comenta este pasaje final del Sistema del idealismo trascendental, dice que “El artista no conoce el arquetipo eterno, plasma en cosas concretas y externas la belleza en sí”, “El filósofo tiene un conocimiento absolutamente interiorizado y directo de los arquetipos” (Pareyson, 1978: 202).¹

Se trata, pues, de concebir la actividad de la filosofía desde esta capacidad perteneciente al arte; sin embargo, esta idea, formulada hacia el final del Sistema del idealismo trascendental, solo alcanza a plantear que: “arte y filosofía descubren la unidad de lo finito y lo infinito, de lo natural y lo divino, de lo real y lo ideal, del objeto y el sujeto” (Pareyson, 1978: 203). La pregunta a formular es: ¿Schelling alcanza solamente a plantear esta función filosófica de la imaginación o además la plasma en una obra filosófica que pueda considerarse por sí misma obra de arte?

Al respecto, cabe señalar que, en tanto Schelling logra situar a la imaginación, y con ella a la filosofía del arte, en el corazón del sistema, el no precoz Hegel, en esos años –1807– sorprenderá con la edición de una obra filosófica concebida desde su génesis como obra de arte: la *Fenomenología del espíritu*.

La idea que el propio Schelling plantea en *Bruno* (1802), dos años más tarde del *Sistema del idealismo trascendental*, que en la unidad de verdad y belleza no se pueden subordinar ni reducir la una a la otra, lo conducen a tener que concebir la misma obra de filosofía como obra de arte.

¿Alcanza Schelling a realizar el desafío que él mismo se plantea y le plantea a la filosofía? No es fácil responder a esta pregunta. La respuesta cabe buscarla en su genial fracaso, las distintas versiones y lecciones sobre la idea de exponer un sistema de la libertad como sistema del tiempo: *Die Weltalter* (*Las edades del mundo*).

¹ Pareyson, Luigi (1987), *Un problema schellingniano: arte y filosofía*. Trad. de Zósimo González, Visor, Madrid.

¿Su obra posterior, me refiero en especial a su Filosofía positiva, supera la soberbia de la cual nació el maravilloso fracaso de *Las edades del mundo*? Probablemente no, pues si bien la relación que prevalece entre poesía y filosofía continuará en el vínculo entre mitología y filosofía, su pensamiento parece retroceder ante el desafío planteado en *Las edades del mundo* y entregarse al mismo destino de la imaginación y el arte romántico, y construir sus últimos escritos con materiales tomados de sus propias ruinas.

Bibliografía

- Albizu, Edgardo (2000), “Schelling y Hegel”, en *Hegel, filósofo del presente*, Almagesto, Buenos Aires.
- (2009), “El eterno retorno del mito. Prolegómenos de una filosofía transpeculativa del mito”, en *Areté*, vol. XXI, n° 2, pp. 329-362.
- Böhme, Jakob (1992), *Aurora*. Editor Gerhard Wehr, Insel, Fránkfort y Leipzig.
- Bolman, Frederick (1967) [1942], *Schelling: The Age of the World*, AMS Press, Nueva York.
- Brown, Robert (1977), *The Later Philosophy of Schelling: The Influence of Boehme on the Works of 1809-1815*, Bucknell University, Lewisburg.
- Courtine, Jean Francois (1990), *Extase de la raison, Essais sur Schelling*, Galilée, París.
- (1994), *Le dernier Schelling, Raison et positivité*, Vrin, París.
- David, Pascal (1992), *La genealogie du temps en Schelling. Les âges du monde*, PUF, París.
- Duque, Félix (1998), *La era de la crítica*. Akal, Madrid.
- Greisch, Jean (1994), *Ontologie et Temporalité*, Presses Universitaires de France, París.
- Heidegger, Martin (1985), *Schelling y la libertad humana*. Traducción de Alberto Rosales, Monte Ávila, Venezuela.
- Horstmann, Rolf-Peter (1991), *Die Grenzen der Vernunft*, Anton Hain, Fránkfort.
- Iber, Christian (2009), “Schellings Kritik an Hegels Konzeption der Logik als Metaphysik der Wirklichkeitbegründung”, en *A Noiva do Espírito: Naturalidade em Hegel*, Actas del V Congreso de Sociedade Hegel Brasileira.

- Jaeschke, Walter (ed.) (1999), *Der Streit um die Göttlichen Dinge (1799-1812)*, Meiner, Hamburgo.
- Lanfranconi, A. (1992), *Krisis, eine Lektüre der "Weltalter"*, Frommann-holzboog, Stuttgart.
- Leyte, Arturo (1998), *Las épocas de Schelling*, Akal, Madrid.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando (2003), *Schelling, el sistema de la libertad*, Herder, Madrid.
- Pareyson, Luigi (1987), *Un problema schellingniano: arte y filosofía*. Traducción de Zósimo Gonzalez, Visor, Madrid.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1856-1851), *Schellings sämtliche Werke*. Editado por Karl F. August Schelling, Stuttgart/ Augsburg.
- (1856-1861), *Sämtliche Werke*. Ed. Karl. F. A. Schelling. I y II, en 10 y 4 tomos. Stuttgart
- (1927-1954), *Schellings Werke*. Ed. Manfred Schröter, En 6 y 6 tomos. Basada sobre la edición de Karl Schelling, Múnich.
- (1975), *Schellings Werke*. Ed. H. M. Baumgartner, W. G. Jakobs y otros. Comisión de la Academia de Ciencias de Baviera.
- (1841-1942), *Philosophie der Offenbarung*. Ed. M. Frank, Suhrkamp, 1977, Fráncfort.
- (1977), *Philosophie der Offenbarung*. Editado por M. Frank. Suhrkamp, Frankfurt.
- (1979), *Schellings Werke. Münchner Jubiläumsdruck*. Editado por Manfred Schröter, Beck, München.
- (1998), *System der Weltalter*. Ed. Siegbert Peetz, Vittorio Klostermann, Fráncfort.
- (2002), *Weltalter-Fragmente*. Schellingniana 13.1 y 13.2. Ed. Klaus Grotzsch, Frommann- Holzboog, Stuttgart.
- (2005), *Sistema del idealismo trascendental*. Edición Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona.
- Tilliette, Xavier (1970), *Schelling. Une philosophie en devenir*, Vrin, París.
- Wieland, Wolfgang (1956), *Schellings Lehre von der Zeit*, Winter, Heidelberg.

La realización de lo imposible: el papel de la imaginación en el planteo de Schelling acerca de la naturaleza y la historia

Fernando Wirtz
(UBA)

Introducción

El siguiente trabajo intentará desarrollar el problema de la relación entre la naturaleza y la historia en F. W. J. Schelling a partir del papel de la imaginación artística. Para esto, se centrará el análisis en trabajos tempranos del filósofo, inscriptos dentro del período que va desde 1796 hasta 1807. Schelling no desestimó el problema de la realidad. De esta manera, la pregunta por la historia natural está orientada, desde sus inicios, a revelar el papel que la realidad y la ontología cumplen en el devenir del Absoluto. Esta impronta se manifiesta en Schelling a través del énfasis que coloca sobre la noción de una realización concreta de la reconciliación entre la necesidad de la naturaleza y la libertad de la historia. Esta unidad concreta no es otra que el arte mismo, que a través de la imaginación como una actividad que oscila entre lo finito y lo infinito, logra operar como ámbito donde se revela la Providencia. A continuación, se intentará ilustrar el lugar del arte y la imaginación dentro de la contradicción ontológica entre naturaleza e historia que presenta el sistema schellingiano

En el apartado 1 se expondrá la contradicción ontológica entre naturaleza e historia. En el 2 se intentará vislumbrar el modo en el que el arte, por medio de la imaginación, permite pensar una posible solución al problema de esta contradicción.

1. Naturaleza e historia

El terreno de la naturaleza se relaciona con el de la historia en cuanto ambos ámbitos que se oponen. Tradicionalmente, la naturaleza es el reino de la necesidad, mientras que la historia lo es de la libertad. El mismo Kant lo había planteado de este modo en las “Antinomias de la Razón Pura”. Schelling es más cuidadoso en la formulación. En el *Sistema del Idealismo Trascendental* (1800) dice que si bien nada de lo que sucede según un mecanismo determinado o tiene su teoría a priori es objeto de la historia, tampoco merece el nombre de historia lo absolutamente desprovisto de ley (Schelling, 1988).

Esto significa que no es suficiente una serie de fenómenos aleatorios sin finalidad ni intención para pertenecer a la historia. En uno de sus textos de juventud de 1798 titulado *Sobre la pregunta de si es posible una filosofía de la experiencia y, en particular, una Filosofía de la Historia*, Schelling considera que “los sucesos son considerados en la Historia no como fenómenos naturales, sino como *acontecimientos* [Serrano traduce “efectos”] naturales que han interesado a los *hombres* como seres naturales” (Schelling, 1990: 149).¹ Concluye que los sucesos que se ven repetidamente de una manera regular y periódica, no pertenecen a la historia. ¿Es entonces la naturaleza una serie mecánica de efectos o puede ser considerada objeto de la historia?

En su texto de 1798, Schelling indaga dos vías que permitirían vislumbrar una *Historia natural* en el sentido estricto de la palabra. Una primera posibilidad indirecta es llamar historia natural a la historia de los descubrimientos científicos. En segundo lugar, podría concebirse una historia real de la naturaleza de acuerdo a la hipótesis evolutiva. Según esta, “la situación actual de la naturaleza organizada es distinta de la originariamente primitiva” (Schelling, 1990: 150). Esta idea protohistórica de la naturaleza aparece también en su discurso de 1807 *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*.²

Schelling reconoce, pues, cierto avance en el desarrollo de la naturaleza. Este avance natural, si bien no es una secuencia circular y mecánica, tampoco

¹ Esto explica a ojos del filósofo, por qué ciertos fenómenos naturales, como el avistaje de un cometa, fueron erróneamente incluidos en las crónicas históricas de ciertos pueblos.

² La vida natural transita desde las formas más rústicas de los primeros vertebrados hasta la plenitud del desarrollo del ser humano. “En el reino animal parece, por primera vez, empezar el combate entre la vida y la forma. La naturaleza oculta sus primeras obras bajo duras conchas, y allí donde éstas desaparecen la vida retorna de nuevo, por el instinto del arte, al reino de la cristalización. Finalmente toma un giro más audaz y más libre, y entonces se muestran, en la actividad y en la vida, caracteres que son los mismos en todas las especies” (Schelling, 1980, p. 42).

es histórica. Esta observación sirve para que Schelling postule, ya en 1798, la tesis que repetirá en el *Sistema del Idealismo Trascendental*. La hipótesis de la posibilidad de una historia natural supone cierta libertad en la naturaleza. Pero tal libertad solo puede ser aparente. La naturaleza es ciega y arbitraria en su devenir, pero se aparece como un *producto teleológico*. No es ella misma teleológica, sino que *aparece* como consciente aquello que es un producto inconsciente. Determinar a priori esta teleología, es decir, las direcciones de la actividad natural, es imposible para el ser humano, pero no absolutamente imposible. La naturaleza no es objeto de la historia, aunque en rigor, tampoco pueda decirse que la naturaleza sea una serie mecánica de efectos.³ La historia, empero, solo es posible “donde existe un Ideal y una *infinita diversidad de desviaciones del mismo* en lo particular, y, por tanto, una completa congruencia de ellos en el todo” (Schelling, 1990: 151). Esta no es otra que la definición de lo que Schelling llamará lo progresivo (*das Progresives*). Lo que no es progresivo, no es objeto de la historia. Lo progresivo es el devenir de un género entre un arquetipo originario del cual parten desviaciones ontológicas infinitas que tienden, empero, a un peculiar retorno sobre ese arquetipo. No se trata de un proceso circular ni del devenir de una especie cualquiera.⁴ La circularidad pertenece propiamente a la naturaleza. Schelling tiene en mente una idea de progresividad antropológica basada en la libertad, la tradición y la construcción sobre la base de cimientos previos, rasgos de los que su concepción de la naturaleza se ve privada.

En su escrito de 1798, Schelling no responde la pregunta sobre lo progresivo del género humano. Concluye que la historia precede a la teoría. Solo de aquello de lo que no es posible una teoría a priori, debe predicarse una historia en sentido estricto. Sin embargo, el filósofo no especifica (como sí había hecho antes con respecto a la naturaleza) si esta posibilidad de una teoría a priori es relativa o absoluta, pues finalmente parece concluir la necesaria contradictoriedad interna de toda filosofía de la historia (Schelling, 1990: 154).

El problema es recuperado desde una perspectiva más amplia en el *Sistema del Idealismo Trascendental*. Allí precisa el concepto de progresividad en estas palabras: “la historia no existe ni con absoluta legalidad ni tampoco con libertad absoluta, sino que sólo se da allí donde se realiza un único ideal bajo una infinidad de desviaciones, tal que, si bien lo singular no es congruente con él, sí lo

³ La naturaleza puede no ser objeto de la historia en cuanto fenómeno, pero tal vez sí en cuanto acontecimiento.

⁴ Los animales no tienen historia porque, en cuanto género, cada individuo particular de una especie expresa perfectamente el concepto de ese género.

es el todo” (Schelling, 1988: 387). El ideal solo es realizable por una totalidad, por un modo de ser genérico. Simultáneamente, ese ideal solo es realizable por medio de la libertad. Se dijo antes que la historia comienza donde termina la teoría, y en ese sentido, comienza con la caída, con la exteriorización del albedrío.⁵ Esta postura no representa a la historia como una acumulación progresiva de avances jurídicos o científicos, sino como una progresión (*Progresivität*) radical infinita desde la naturaleza hacia la libertad. Toda apertura hacia la libertad no puede ser sino infinita. Esta infinitud implica cierta indeterminación. La apertura histórica implica que “no se puede concluir de inmediato la perfectibilidad infinita de la especie humana” (Schelling, 1988: 390). Schelling, coherente con la prioridad de la historia sobre la teoría, no puede postular la efectiva realización del ideal humano, pues esta “consecución final no puede deducirse de la experiencia hasta ahora transcurrida ni tampoco demostrarse teóricamente *a priori*, sino que sólo será un eterno artículo de fe del hombre operativo y actuante” (Schelling, 1988: 391).

Ahora bien, el devenir histórico no consiste en la mera transición desde la necesidad natural a la libertad, sino que el carácter principal de la historia es la unión plena entre la necesidad y la libertad. Particularmente, la libertad debe llegar a ser necesidad y la necesidad, libertad. De esta manera, la historia solo es posible allí donde se vuelve imposible (es decir, donde se vuelve imposible determinar *a priori* las direcciones de una actividad libre), la Historia Universal es la apertura a una libertad que permite la realización de una necesidad trascendental divina.⁶ En palabras de Schelling:

[...] por la libertad misma, y mientras creo actuar libremente, debe surgir lo que no me proponía, sin conciencia, es decir, sin mi intervención o, dicho de otro modo, a la actividad consciente, por tanto, a esa actividad

⁵ ¿Es posible una filosofía de la historia o únicamente es posible hablar de una *historiografía* (Schelling utiliza el término *Historie*, por contraposición a *Geschichte*, para referirse a la ciencia de los hechos históricos)? La historia (*Geschichte*) solo puede realizarse genéricamente y debe ser universal. La Historia es concebida según Schelling como el nacimiento progresivo de una constitución cosmopolita.

⁶ “Schelling acabará reconociendo lo que en 1797 llama naturaleza, como el nombre para el pasado, igual que lo que llama historia es el nombre para el futuro, y desde la filosofía moderna del sujeto que se sabe cierto, tanto futuro como pasado son igualmente imposibles porque de ellos no hay certeza. Pero esa ‘imposibilidad’ acabará constituyendo el tema fundamental sobre el que girará la filosofía de la historia muchos años después, cuando ya sea entendida como filosofía de la mitología y de la revelación, y se revele una filosofía de la historia no enfrentada a una filosofía de la naturaleza, sino como una ‘historia del hombre’ que sea a la vez oposición y continuidad de una ‘historia de la autoconsciencia’” (Leyte, 1998, p. 48).

que determina libremente y que hemos deducido antes, se le debe oponer otra carente de conciencia, por la cual, aunque se trate de la más ilimitada exteriorización de la libertad, surge algo de forma completamente involuntaria y quizás incluso contra la voluntad del actuante, algo que él mismo nunca hubiera podido realizar por su querer (Schelling, 1988: 392).

De este modo, la paradoja consiste en que el hombre actúa absolutamente libre, pero en lo que respecta al resultado final de sus acciones, una necesidad superior lo determina. Esta idea no es otra cosa que la concepción providencial de la historia.

El concepto de Providencia (*Vorsehung*) implica un ámbito superior a todo enfrentamiento de opuestos. Eso superior no puede ser ni objeto, ni sujeto, ni inconsciente, ni consciente, sino una absoluta identidad.⁷

Si la Historia es una progresión infinita, puede decirse que esta progresión es la infinita revelación del Absoluto y de la Providencia. Solo al final (hipotético) de este recorrido se revela el devenir de la libertad como el resultado de un proceso conforme a una ley. La libertad del hombre dura hasta que la Providencia se revela plenamente. Allí, toda libertad como tal se disuelve en una síntesis absoluta con la necesidad.⁸

⁷ Esta absoluta no duplicidad presenta, sin embargo, un rasgo fundamental y problemático. Schelling llama a este Absoluto, lo eternamente inconsciente (*ewig Unbewußte*). “Esto eternamente inconsciente que, como el sol eterno en el reino de los espíritus, se oculta a través de su propia luz pura y, aunque nunca llega a ser objeto, sin embargo imprime su identidad a todas las acciones libres, es a la vez lo mismo para todas las inteligencias, la raíz invisible de la cual todas las inteligencias son sólo potencias, [...] el fundamento de la legalidad en la libertad y de la libertad en la legalidad de lo objetivo” (Schelling, 1988, p. 398).

⁸ De esta forma, el tiempo de la Providencia, no ha siquiera comenzado. Schelling admite tres períodos de esta revelación histórica del Absoluto: el trágico, el “moderno” y el providencial. El trágico está dominado por el destino (*Schicksal*), un poder ciego que en palabras de Schelling “destruye con frialdad y sin conciencia incluso lo más grande y excelente” (Schelling, 1988, p. 401). El segundo período comienza con la expansión de la República romana. La tesis de Schelling es que el impulso ciego que gobernaba el primer período aparece aquí transformado en una “clara ley natural que obliga a la libertad y al más desenfrenado albedrío a servir a un plan de la naturaleza y así, poco a poco, origina al menos una legalidad mecánica en la historia” (Schelling, 1988, p. 402). Esto significa que el actuar libre es siempre subjetivo, pero en tanto resultado objetivo se revela como resultado de leyes naturales. El pecado original del mundo moderno es justamente la ruptura entre el hombre y la naturaleza (Cfr. Schelling, 1965, p. 83). Finalmente, “el tercer período de la historia será aquél donde lo que apareció en los anteriores como destino y como naturaleza se desarrolle y revele como providencia [...]. Cuando comenzará este período, no sabemos decirlo” (Schelling, 1988, p. 402).

¿Cómo debe entenderse este doble carácter de la Providencia cuya revelación no ha sucedido todavía pero al mismo tiempo es condición necesaria y suficiente de todo obrar histórico? (Baum, 1985: 191).

Con el advenimiento de la edad providencial como horizonte trascendental de posibilidad histórica, el hombre parece quedar reducido a un eterno fragmento (*ewiges Bruchstück*) que oscila entre la libertad y la necesidad, quedando a la espera de un acontecimiento cuya efectividad radica en su virtualidad. La progresividad histórica es infinita. Se dijo que esta infinitud con respecto a la libertad consiste en que de realizarse plenamente el Ideal esto significaría el fin de la libertad y la historia. En palabras de Schelling, “por eso también el objeto del actuar libre es necesariamente *infinito*, nunca plenamente realizado (*nie vollständig realisiertes*), pues si lo fuera, la actividad consciente y la objetiva coincidirían, es decir, cesaría el fenómeno de la libertad” (Schelling, 1988: 411).

2. El papel de la imaginación

En el primero de los escritos que se conocerán como *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, que Schelling escribe entre 1796 y 1797 para el *Philosophisches Journal* editado por Niethammer, el filósofo presenta a la imaginación siguiendo de cerca la formulación kantiana. Ante todo, Schelling recoge, en el marco del planteo gnoseológico, la originaria espontaneidad de la imaginación. Para Kant, nos dice Schelling, la imaginación es la facultad capaz de sintetizar la facultad pasiva que actúa recibiendo el material del sentido externo con la facultad activa que recibe activamente en la síntesis kantiana de la intuición (Schelling, 2006: 50). Esta síntesis entre la pasividad y la actividad no es meramente un momento ulterior a la abstracción especulativa. La reunión de la intuición y el concepto por medio de un esquema, explica Schelling, no es solo una instancia del proceso cognoscitivo, sino una analogía del talento filosófico para reunir lo que fue previamente separado (Schelling, 2006: 53). El alma, dice Schelling, “no puede esbozar ningún esquema del objeto sin que una imagen del mismo oscile para ella y la guíe en el producir, ni puede producir un concepto sin proceder en ello mediante la regla trazada sensiblemente [un esquema]” (Schelling, 2006: 105). En el *Sistema del Idealismo Trascendental*, la actividad trascendental de la imaginación se radicaliza. Esta facultad que oscila entre la infinitud y la finitud produce a su vez “ideas” que por oposición a los conceptos funcionan de puente entre lo infinito y lo finito. De esta forma, Schelling identifica explícitamente imaginación con razón (Schelling, 1988).

El razonamiento se encuentra más desarrollado en el *Panorama* (también conocido como *Tratados para el esclarecimiento del idealismo de la Doctrina de la Ciencia*). Una facultad de las ideas supone la libertad, pues ir más allá de lo real implica un acto de libertad. Antes se dijo que la libertad implica una acción progresiva infinita. El objeto de la libertad es infinito e irrealizable plenamente. La imaginación crea ideas acerca de aquello que debe realizar la libertad. En palabras de Schelling:

La imaginación al servicio de la razón práctica es la facultad de las ideas, o aquello que llamamos razón teórica [...]. Así como la razón teórica no puede producir ideas si no se abriera para ella en nosotros una infinitud, así esa infinitud no podría llegar a ser objeto para la libertad si no estuviera continuamente limitada en lo infinito por ideas, es decir, mediante la razón (Schelling, 2006: 146).

En su oscilar entre infinitud y finitud, la imaginación deviene un espacio abierto donde, por un lado, intuición y concepto se reúnen por medio de un esquema, y por otro, la libertad encuentra un marco regulado para su accionar.

Hacia el último apartado del *Sistema del Idealismo Trascendental*, Schelling retoma la cuestión de la imaginación desde el punto de vista de la intuición. Allí desarrolla dos tipos de intuición: la intelectual y la estética. La intuición estética, que no es otra cosa más que el arte mismo, es definida como la intuición intelectual objetivada. La producción estética parte del sentimiento de una contradicción infinita. Esta contradicción es aquella que se debería resolver en el plano histórico con el advenimiento de la Providencia. El papel del arte es manifestar la absoluta identidad teleológica (que es históricamente irrealizable) dentro de la historia. La facultad artística “es la misma por la cual el arte logra también lo imposible, o sea, suprimir una oposición infinita en un producto finito” (Schelling, 1988: 423). Aquí vuelve a aparecer el concepto de lo imposible (*das Unmögliche*) que permite repensar en su radicalidad el desarrollo schellingiano. Si la historia es posible solo allí donde una teoría a priori de la historia no lo es, aquí la imposibilidad consiste en que el arte realiza en el mundo objetivo, a través de la actividad de la imaginación, la síntesis infinita entre necesidad y libertad. Esta síntesis, el advenimiento de la Providencia, como se dijo antes, no es realizable en el presente histórico. El arte es capaz de intuir esta imposibilidad y plasmarla objetivamente en lo real. La intuición estética atestigua lo que la filosofía no pudo presentar exteriormente. Este dar fe (*beurkunden*) de lo imposible “le abre [al filósofo] el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la

naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar” (Schelling, 1988: 425). Puede decirse que el arte es la apertura misma de lo imposible revelándose en la historia.

¿Puede resolver el arte la ruptura entre naturaleza e historia? ¿Puede hablarse siquiera de una ruptura? ¿No es esta ruptura justamente lo que Schelling llama *caída*? El estudio histórico de Schelling está atravesado por la idea de la revelación.⁹ En las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (1803) Schelling recupera la pregunta por la historia, siendo Cristo la manifestación temporal de lo divino. Cristo inaugura la historia misma en tanto es la temporalización de lo Absoluto. Se manifiesta lo infinito en lo finito, y en esta manifestación lo natural se retrotrae. Cristo se manifiesta en lo finito para aniquilar su finitud en la cruz. Puede trazarse un paralelo entre esta manifestación divina y el des-ocultamiento que posibilita el arte. Cristo es la revelación que inaugura el período de la Providencia. Por lo tanto no es meramente una temporalización de lo infinito, sino una temporalización de la Providencia misma. La historia se inaugura cuando la Providencia se asoma en el horizonte del tiempo.

La imposibilidad de agotar en el ámbito de lo real la abundancia supra-ontológica de lo absoluto es una imposibilidad en la que el hombre se obstina mediante la imaginación creadora. El hombre es un ser que posee un arquetipo supra-histórico, pero que solo puede realizarlo dentro de la historia. Tal vez, en cada instante, su libertad y sus limitaciones lo trasciendan, pero eso no implica que su actualización concreta sea prescindible. El arte ejemplifica esta relación. Cada obra de arte individual manifiesta una única parte de la revelación, pero, al mismo tiempo, es mediante la totalidad de esas obras individuales que la revelación puede realizarse. Esta revelación permanente del sentido solo es posible mediante la apertura del ser concreto. De esta manera, considerar atentamente la facultad imaginativa y la noción de imposibilidad que parece acompañarla permite repensar el problema ontológico entre naturaleza e historia.

⁹ Este concepto implica un doble juego entre aquello que se oculta y aquello que se muestra. Las tres edades del mundo ya son tres modos de este des-ocultamiento. En el politeísmo griego la naturaleza era lo revelado pues era lo inmediatamente divino en sí. Lo ideal permanecía oculto. Por el contrario, en el cristianismo el mundo ideal es el revelado mientras que la naturaleza retrocede hacia el ocultamiento (Cfr. Schelling, 1965, p. 82).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1991), “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, pp. 103-134.
- Baum, Klaus (1988), *Die Transzendierung des Mythos: zur Philosophie u. Ästhetik Schellings u. Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Domínguez, Virginia López (1995), *Schelling*, Ediciones del Orto, Madrid.
- Duque, Félix (2007), “Schelling. La naturaleza – en Dios, o los problemas de un guion”, en *Daimon-Revista de Filosofía*, nº 40, pp. 7-27.
- Heidegger, Martin (2000), *Caminos en el bosque*, Alianza, Madrid.
- Leyte, Arturo (1998), *Las épocas de Schelling*, Akal, Madrid.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1949), *Filosofía del arte*. Traducción de Elsa Tabernig, Nova, Buenos Aires.
- (1965), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*. Traducción de Elsa Tabernig, Losada, Buenos Aires.
- (1980), *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Traducción de Alfonso Castaño Piñan, Aguilar, Buenos Aires.
- (1988), *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Barcelona.
- (1990), “Sobre la pregunta de si es posible una filosofía de la experiencia y, en particular, una Filosofía de la Historia”, en *Experiencia e Historia-Escritos de Juventud*. Traducción de José L. Villacañas, Tecnos, Madrid, pp.145-154.
- (2006), *The Ages of the World: (Fragment) from the Handwritten Remains, Third Version (C. 1815)*, SUNY, Nueva York.

La trascendencia de la impronta de la filosofía de Schelling

Del planteo kantiano de la imaginación a la idea
del absoluto en Hölderlin, Schelling y Hegel
y sus consecuencias para una Filosofía del arte

Dina V. Picotti C.
(UNGS)

Este trabajo propone considerar la trascendencia de la impronta de la filosofía de Schelling en el contexto del despliegue de las ideas románticas sobre la imaginación. Ello obliga, a su vez, a tener en cuenta el marco complejo de la época en el que se genera su pensamiento, en estrecha relación con los planteos de figuras como Fichte, Hölderlin, Jacobi y Hegel.

A partir de la situación abierta por Kant en la *Crítica de la razón pura*, el idealismo de Schelling puede ser considerado, entre otros aspectos, como una reelaboración de la teoría del sujeto. La diferencia entre sujeto y objeto, tal como había sido pensada en términos cartesianos, alcanza una primera resolución en Kant, en cuanto se hace patente la constitución misma de la subjetividad, el ser del sujeto que está en la base como trascendental, es decir, no teniendo en realidad consistencia, pura forma sin contenido. Frente a este sujeto que es nada, se hace evidente el otro lado, que si no es el ser es el devenir, la aposterioridad, el contenido, que queda independizado, desligado de todo porque no puede apelar a ningún ser anterior. Mas este devenir, este absoluto, sin un ser previo que lo soportara resultaba infundado y sin presencia. Procurar tal presencia es lo que significará “sistema” en el idealismo alemán, que ya no podrá ser un sistema del pensamiento, sino del mismo “absoluto”, en el que todo se juega.

Aunque Schelling en primer lugar se orientara hacia la terminología de Fichte, ya en su primera publicación filosófica muestra una intención diferente a la de hallar una fundamentación trascendental de la ciencia como en aquél, quien buscaba un absoluto, un principio independiente de formas determinadas de saber, presupuesto y contenido necesariamente en ellas y a partir del cual fuera posible deducir y fundamentar todo saber, en el que forma y contenido fueran una misma cosa, condición y presupuesto mutuos, que encuentra en la fórmula $Yo=Yo$, la autoconciencia, afirmando que nadie puede pensar nada sin que su yo, conciente de sí mismo, resulte asimismo pensado, yo absoluto en tanto subyace como condición de posibilidad, en el que sujeto y objeto se identifican.¹ También Schelling parte de él como el principio más elevado del saber, pero no lo piensa en el modelo de la autorelatividad de la autoconciencia, sino desde un principio como “lo absoluto”, no le interesa solo fundamentar el saber humano, sino busca una forma de presentación que esté por encima de él, el fundamento común a forma y contenido; le interesa la forma divina del saber, la presentación del propio absoluto, que no puede tener objeto alguno, ser presentado de modo relacional ni siquiera consigo mismo: “en el Yo finito se da la unidad de la conciencia, esto es, la personalidad. Pero el yo infinito no conoce ningún objeto y por lo tanto tampoco conciencia ni unidad de la conciencia, personalidad. De este modo, la meta última de toda aspiración puede ser representada como una prolongación de la personalidad hacia la infinitud, esto es, como su aniquilación”.² Mientras Fichte está convencido de que el entendimiento humano no puede rebasar la línea fronteriza delineada por Kant: “hago observar también que necesariamente hay que llegar al spinozismo si se va más allá del *Yo soy*” (Fichte, 1975: 21). Pero precisamente es lo que busca Schelling, quien en 1795 le escribe a Hegel, “entre tanto me he vuelto spinozista”, explicando que lo que persigue es sobrepasar la filosofía teórica: “tenemos que romper esas barreras..., salir de la esfera finita y entrar en la infinita (la filosofía práctica). Ésta exige la destrucción de la finitud y por eso mismo no conduce al mundo suprasensible” (Schelling, 1952: 22); la presentación filosófica de lo absoluto tiene que superar en su consumación a su propio concebir que siempre tendrá que ser determinado. Con ello se plantea para Schelling el problema del lenguaje, no en el sentido de cómo se puede

¹ Véase Fichte, J. G. (1974) [1963], *Sobre el concepto de la Doctrina de la ciencia* [*Über den Begriff der Wissenschaftslehre*]. Traducción de Bernabé Navarro, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

² Schelling, F. W. J. (1856-1861), *Sämtliche Werke*, J. G. Cotta, Stuttgart, I, 1, p. 200. Se citará en adelante según esta edición, indicando las siglas SW.

hablar sobre lo absoluto, porque sería convertirlo en contenido y tema, sino con referencia al concepto de “sistema”, con el que el idealismo especulativo intentó dar una respuesta al problema de la presentación del absoluto, que no puede darse en la forma de una teoría.

Ha de recordarse que Schelling, ya antes de sus dos primeros escritos, anteriores a Fichte, había recibido las influencias de Hölderlin y Jacobi, fundamentales para entender no solo sus orígenes, sino en general los del idealismo alemán. Para Schelling, lo absoluto no puede presentarse de modo relativo, porque esencialmente no consiste en ser un sujeto ni un objeto, sino el mismo devenir, el tiempo. Si bien en las dos primeras obras filosóficas, *Sobre la posibilidad de una forma de la filosofía en general* de 1794 y *Del yo como principio de la filosofía* de 1795, el sentido de razón toma de Fichte la forma de una filosofía del yo, sin embargo está ligado ya al tiempo histórico. Inmediatamente después desarrolla una filosofía de la naturaleza,³ que no es un paso atrás con respecto a la filosofía crítica, un regresar a la sustancia desde el sujeto, porque se trata de Yo, naturaleza y sujeto, de introducirse más a fondo en este, en la razón, ampliarlos de manera decisiva, mostrar de qué manera la naturaleza subyace de antemano como absoluto, mientras la filosofía habría causado la escisión entre sujeto y objeto al introducir la reflexión y relegar la naturaleza al papel de objeto. El sujeto no es solo espíritu, sujeto subjetivo conciente, sino que es también naturaleza, sujeto objetivo inconciente. Cabe hablar de historia del espíritu, pero también de la naturaleza, ambas constituyendo la historia del mundo, del todo, la historia misma que es lo absoluto.⁴ Esta concepción aquí esbozada encuentra una de sus culminaciones en la filosofía de la identidad de 1801,⁵ y cuando este sistema de la identidad entra en crisis en 1804, no abandona esta concepción del sujeto y la razón, sino el sentido de la relación entre espíritu y naturaleza, muy cercano a la concepción ilustrada de la que Schelling podría considerarse heredero, según la cual el entendimiento puede conocer la naturaleza de forma transparente, porque tanto su estructura como su organización son transparentes y racionales por igual. Sin embargo, esta definición del absoluto no se correspondía con una cara reconciliada, se revelaba desgarrado, lleno de contradicciones, poco transparente y racional, es lo que hay en el mundo, donde vive el hombre. Pero ¿cómo podría estar fuera

³ Véase Schelling, F. W. J. (1797), *Ideas acerca de una Filosofía de la naturaleza* [*Ideen zu einer Philosophie der Natur*].

⁴ Véase Schelling, F. W. J. (1798), *Acerca del alma del mundo* [*Von der Weltseele*].

⁵ Véase Schelling, F. W. J. (1802), *Bruno*, y (1803) *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* [*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*].

del absoluto si este es el todo? El *Tratado sobre la libertad* de 1809⁶ recogerá ya una comprensión del ser y de lo absoluto que permitirá responder a esta pregunta, muy ligada a la nueva concepción de la naturaleza sostenida por el romanticismo tardío, frente a la concepción racionalista, representando más bien el mundo de la oscuridad insondable y abismal, el enigma irresoluble y opaco, el movimiento caótico y desordenado, naturaleza sin entendimiento.

Hölderlin, que nos ha llegado como poeta decisivo de la historia de la literatura, sin embargo, se interesó durante muchos años de modo equivalente y hasta superior por la filosofía, fue el primero en seguir estudios en Jena, asistiendo a los cursos de Fichte y conociendo a fondo su filosofía, además de conocer ya bien a la filosofía kantiana, a Platón, Spinoza y Jacobi, y superar a sus compañeros de estudio y amigos, Schelling y Hegel. Tiene una posición crítica con respecto a su admirado Fichte, que nunca se atreverá a exponerla directamente y solo se conoce a través de las cartas a su hermano y colegas filósofos: habla en ellas de un todo como unión infinita, que no es ningún yo ni conciencia, sino Dios entre nosotros. Esta posición es desarrollada también en un fragmento titulado por su editor *Urteil und Sein*, en el que avanzando un poco más expresa que el Yo absoluto mismo, al que ni siquiera se le puede llamar Yo, está también por encima de la autoconciencia, de la identidad, de allí que a la división que ocurre en el juicio, aun en el caso de la identidad, deba precederle un incondicionado que no es una parte sino un ser separador y reunificador; el ser absoluto no es la identidad, sino el origen que precede a la división y que consiste por ello al mismo tiempo en división y reunión. Schelling se separa de Fichte retomando este pensamiento original de Hölderlin, cuando este autor ya está sumido definitivamente en la locura. El problema del absoluto se le presenta como problema del ser y no del saber, como ser y existencia no reducible a una relación condicionada del tipo sujeto-objeto; se trata de pensar en qué consiste lo absoluto, o el ser, que no es reducible a un objeto, a un concepto: “la meta suprema del investigador filosófico no es exponer conceptos abstractos para tejer sistemas a partir de ellos. Su fin último es el ser puro y absoluto, y su mayor mérito es desvelar y revelar lo que no se puede explicar ni desarrollar nunca a base de conceptos, en definitiva, lo insoluble, lo inmediato, lo simple” (SW, I.1: 186).

⁶ Schelling (1809), *Investigaciones filosóficas acerca de la esencia de la libertad humana* [*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*].

Schelling entra en relación con las *Cartas sobre Spinoza*⁷ de F. H. Jacobi y a través de ello con una comprensión filosófica claramente diferente a la de Fichte. Con la edición de 1785 y su visible ampliación en 1789, Jacobi, quien junto a Kant había ejercido gran influencia filosófica en su época, se había ganado gran consideración y provocado apasionados debates. El objeto principal de la llamada “dicusión panteísta” era una recensión de un diálogo mantenido con Lessing, al haberse manifestado ante Jacobi, espinocista, en el sentido de que los conceptos ortodoxos de la divinidad ya no le decían nada y le conducían a afirmar, entonces, el *Hen kai pan*. Jacobi se vuelve contra las consecuencias de este pensamiento, pero no al modo del obtuso rechazo de los ilustrados, que incluía a Kant, sino haciendo fructificar los pensamientos espinocistas de unidad y totalidad a favor del idealismo especulativo: veía la sustancia de Spinoza como la expresión más consecuente del reconocimiento filosófico de la existencia de Dios, pero no como expresión última de su certeza y su experiencia. Aunque el pensamiento cristiano de la creación a partir de la nada oculta algún momento irracional, no explicable ni reconocible, el concepto y la prueba de Spinoza evitaban por su parte “more geometrico” esta consecuencia al partir de una causa del mundo que le es inmanente, inagotable, no absolutamente distinto de las criaturas, sino eterna creación, “*natura naturans*”. Este planteo tenía que resultarle atractivo a Schelling, quien partía de la idea de que Dios, en cuanto absoluto, no podía tener objeto fuera de sí, y tampoco ser reconocido teóricamente como objeto desde fuera. Pero observa que el concepto de sustancia de Spinoza intentaba concebir a Dios “more geometrico”, y como dirá más tarde en su tratado sobre la libertad, el fallo de su sistema no residía en que situara las cosas en Dios, sino en que fueran cosas, en un concepto abstracto de los seres del mundo, y en el de la propia sustancia infinita concebida también como cosa. Superando un concepto del conocimiento que, como la propia teoría de Fichte se orientaba aun al conocimiento de objetos, en *Del Yo como principio de la filosofía* apela al “lenguaje de Platón o al de su allegado espiritual Jacobi, para poder diferenciar al ser absoluto, inmutable, de toda existencia condicionada, mudable” (SW I, 1: 156). Para Jacobi, que era más un literato que un filósofo académico, el conocimiento filosófico era limitado, al consistir esencialmente en una argumentación y fundamentación mediadas, sobre la base de relaciones de causa-efecto; la necesidad de una conexión lingüística entre el habla y el pensar

⁷ Véase Jacobi, F. H. (1785), *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al Señor Moses Mendelssohn*, Breslau, 2ª ed. aumentada por el mismo Jacobi (1789).

acerca de objetos del pensamiento generaba “un mundo de la razón en que signos y palabras ocupan los puestos de las sustancias y las fuerzas”, pero a esta construcción teórica del conocimiento conceptual le subyace la “vida”, lo que conducía a que tomáramos la causalidad de nuestras conexiones conceptuales por una causalidad del mundo real, cuyas consecuencias son el determinismo y el fatalismo, porque ya no se le ofrece lugar a la inmediatez y espontaneidad de la productividad creadora. Jacobi se libera de esta perspectiva amenazadora con un “salto mortal” a una “fe” – ya no fundamentada ni mediada con argumentos– en un Dios creador persona y en su “*creatio ex nihilo*”, concepto que sin embargo no peca de ingenuidad; de lo contrario no hubiera ejercido tanta influencia en el desarrollo del idealismo especulativo, porque la inmediatez de la autoactividad escapa a los principios de la construcción lógica, y el concepto de vida o una teoría de la vida son algo muy diferente a la propia vida y solo son posibles como resultado y expresión de esta, por ello la actividad viva creadora es inaccesible al lenguaje, dado que este solo es posible como resultado de ella, “si se quiere decir algo hay que hablar de revelación”. “Somos, vivimos y es imposible que exista un tipo de vida y de existencia que no sea una forma de vida y de existencia del propio Ser supremo” –escribe en 1792 en su novela epistolar *Eduard Allwills Briefsammlung* (Jacobi, 1972)–, un Dios que no es solo objeto o el opuesto del conocimiento o la fe, que se manifiesta y revela como productividad creadora en los objetos del conocimiento finito. De este modo, interpreta ya en el fundamento un pensamiento de Dios que Hegel más tarde explicitará como Espíritu, lo absoluto encarnándose en lo otro de sí mismo; esta crítica de Jacobi al racionalismo subyace al concepto especulativo de sistema de Schelling y Hegel, para el que la presentación del ser absoluto es ella misma su encarnación, pues le pertenece necesariamente en la medida en que lo absoluto no puede ser pensado como con un concepto opuesto a lo finito que lo excluye, sino que solo puede haber absoluto en lo finito y por lo finito. Schelling retoma este pensamiento en su tratado sobre la libertad, defendiéndolo de la acusación de panteísmo y fatalismo que también le repite Schlegel. No se trata de una mera fórmula, porque detrás se encuentra el conflicto dramático en el que están inmersos lo infinito y finito, en cuanto ambos están determinados como negatividad del otro y con ello precisamente como relación sin la cual ninguno de los dos puede ser pensado sin el otro, un conflicto que atormenta a Jacobi durante toda su vida hasta la depresión y le hace expresar que “un oscuro misterio pesa sobre todos nosotros: el misterio del no ser, de la existencia que pasa por la caducidad, de la riqueza con y gracias

a una gran pobreza, el misterio de lo finito”,⁸ introduciendo por primera vez en el debate filosófico el concepto de nihilismo. El pensamiento de Schelling, Hegel y Hölderlin también puede ser interpretado como un intento de resolver la profunda problemática de este concepto, el problema de la “nada” y el “todo” más allá de lo finito y también tocar el “misterio del no ser”; los tres pensadores siguieron caminos diferentes y su enfática amistad inicial terminó en el silencio, aunque siguieran compartiendo este pensamiento de base: lo absoluto como identidad de términos no idénticos.

Hegel comparte con Schelling la necesidad de pasar de la forma conceptual filosófica a la “vida” y la búsqueda de una presentación objetiva de lo inmediato que no se limitara a ser de nuevo mediada. Concuera en que el absoluto como tal no puede ser presentado de manera que sea objeto o contenido de la presentación, que al igual que la vida solo puede ser real en formas concretas de vida, de modo que su presentación determinada sea también su realización, sin lo cual quedaría fijada como un abstracto sin cuerpo en contraste con lo finito concreto; pero al mismo tiempo tal presentación o forma de vida concreta no es de modo absoluto y sin diferencias lo absoluto mismo, pues si se redujera a una forma determinada ya no sería absoluto, así como la vida fijada en determinadas formas de vida no sería vida sino petrificación.

La identidad y diferencia de lo finito y lo absoluto caracterizan su presentación conceptual, que entonces solo puede concebirse de modo dinámico, como desarrollo, básico para un concepto de lo absoluto presentado de modo especulativo; lo finito ha de ser entendido como una encarnación o forma de vida de lo absoluto y como autosuficiente, pero esta autosuficiencia debe eliminarse también en la medida en que es solo una determinada presentación, una encarnación necesariamente finita, es la muerte de lo finito en la que lo absoluto se manifiesta y se realiza como inagotabilidad. Se trata de la dinámica que Hölderlin, Schelling y Hegel reconocieron en la tragedia griega, que les pareció ofrecer una forma adecuada de lenguaje para esta relación entre lo finito y lo absoluto; en la tragedia el concepto bajo el que se presentan la realización

⁸ La cita pertenece a la novela epistolar de Jacobi, *Eduard Allwils Briefsammlung* y está tomada del Estudio introductorio de Arturo Leyte y Volker Rühle a Schelling 2004, p. 38.

⁹ Hegel escribe a Schelling en 1800 para comunicarle su propósito de trasladarse a Jena en calidad de Profesor de la Universidad, después de 4 años de silencio entre ambos tras un intenso intercambio epistolar desde que Hegel parte de Tübinga, donde se había limitado a comentar los primeros escritos filosóficos de Schelling. Entretanto, Hegel había encontrado una forma propia de lenguaje y presentación filosóficos gracias a un estrecho contacto con el círculo de Frankfurt en torno a Hölderlin, y había aprovechado en gran medida la crítica de este a Fichte.

y la consumación de lo finito y lo infinito es el “destino”, sin cuya oposición y superación el hombre y Dios no serían reales. Así como en la tragedia es la muerte del protagonista, en la filosofía es la muerte de la forma determinada de presentación y de lenguaje en la que se abre la experiencia consumada de lo absoluto. Es precisamente esto lo que opina Schelling con su concepción de una “intuición intelectual”, al principio compartida con Hegel, en la que se aniquila la forma de reflexión mediada-mediadora del conocimiento objetivo, se detiene el lenguaje ante lo absoluto, porque “mientras hablemos hablaremos necesariamente de objetos”. En sus *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* considera al lenguaje del arte, frente a la forma conceptual definitiva de la ciencia, el único que permite una presentación de la penetración especulativa de lo finito y lo absoluto; aunque también él sea una forma de lenguaje determinado y con ello se encuentre separado del absoluto que presenta, revela al absoluto pero no es, sin embargo, su realidad consumada, que solo se hace presente en la intuición intelectual (SW I, 1: 324). Con esta estricta diferencia entre lenguaje e intuición, Schelling conserva frente a Hegel una mayor conciencia de lo provisional, de la finitud de cada presentación de lo absoluto, que hace que conciba la dinámica de la relación doble de lo infinito y lo absoluto, la autosuficiencia de lo finito y su estado de superación dentro de lo absoluto, como algo permanente, pues en presencia de la inagotabilidad de lo absoluto resulta indiferente la multitud de formas de lenguaje y presentación posibles, no es nada, no teniendo la aniquilación, la muerte de lo finito su fundamento dentro de lo finito mismo.

Hegel evita esta presentación que considera petrificada del desarrollo dinámico del concepto de absoluto ya al principio de su trabajo conjunto con Schelling en Jena, a través de una concepción de sistema que presenta la superación de lo finito en lo absoluto como un logro de lo finito mismo, que no solo revela al absoluto, sino que también le confiere realidad; no separa una intuición intelectual inmediata de lo absoluto de su forma de presentación solo posible en la reflexión, porque la propia dinámica de la presentación, la autosuperación de la reflexión, sus contradicciones son constitutivas para el concepto de lo absoluto, mientras para Schelling solo es constitutiva la aniquilación de la contradicción, y no ella misma como tal y en su determinación. Este pensamiento de base de Hegel le hace ver más tarde la historia como el teatro de los acontecimientos, en el que se desarrollan estas contradicciones y lo absoluto encuentra su presencia, pero también le dificultará percibir que la presentación de lo absoluto y su historia es a su vez esencialmente finita, y por

lo tanto, no puede ser vista como encarnación de lo absoluto en la historia, mientras Schelling, si desarrolla el concepto de absoluto con poca consecuencia, guarda mayor sensibilidad por lo pasajero de toda presentación determinada y toda encarnación de lo absoluto. Esta diferencia en la comprensión de la presentación y del sistema entre Schelling y Hegel hace se constituya en fundamento de su concepto de sistema una posibilidad de contacto y una interna necesidad de todas las posibles formas de pensamiento y experiencia, mientras para Schelling la presencia de lo absoluto sigue siendo solo experimentada por aquel que se haya elevado hasta una intuición intelectual libre de conceptos, defendiendo siempre la separación entre la presentación lógico-lingüística de lo absoluto y el propio absoluto que se presenta, separación que recibió de la recepción de Spinoza y Jacobi, y que Hegel piensa como relación que comprende la contradicción como constituyente de lo absoluto.¹⁰ A Schelling tenía que parecerle esta conclusión de Hegel una forma de disolver su común pensamiento de base, mientras Hegel concibe el pensamiento de Schelling desde sus *Lecciones* de 1805 como un formalismo petrificado al que le falta el lenguaje y desarrollo lógicos, lo que motiva una creciente falta de comunicación. Hegel sigue desarrollando de modo consecuente la forma conceptual de su sistema, mientras Schelling, en disposición casi sistemática al riesgo, constantemente volvía a situar su propio pensamiento en un nuevo inicio, aunque sus caminos ya se habían bifurcado al principio de su colaboración en Jena; una auténtica comunicación filosófica habría exigido de cada uno un reconocimiento en el otro del otro aspecto de sí mismo, o sea, el perfeccionamiento y relativización de su propia forma conceptual.

El cambio de Schelling coincide con su despedida de Jena, donde había desarrollado su filosofía hasta el sistema de la identidad, y con su marcha primero a Wurzburg y luego a Munich, donde a partir de 1806 entra en contacto con el físico Ritter, y sobre todo, con el teósofo católico Baader, por medio del cual conoce el pensamiento de Jacob Böhme, Oetinger y en general toda la tradición mística alemana que se remonta a Tauler y Eckhardt. El *Tratado sobre la*

¹⁰ Así, Hegel en su *Escrito sobre la diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling* formula la tarea de presentación especulativa de lo absoluto con las siguientes palabras: “Hay que mostrar particularmente en qué medida la reflexión es capaz de concebir lo absoluto y en su actividad en tanto especulación conlleva la necesidad y la posibilidad de ser sintetizada con la intuición absoluta y de ser para sí, subjetiva, tan completa como debe serlo su producto, esto es, lo absoluto construido en la conciencia”. Schelling, por su parte, escribe que “el sistema de identidad absoluto [...] está completamente alejado del punto de vista de la reflexión, porque éste parte de oposiciones y está basado en opuestos”.

libertad se encuentra muy influido por esta atmósfera, de la que recibe nuevos contenidos, y un nuevo estilo que fácilmente se puede captar en el libro. Pero si Schelling pudo hacerse sensible a esas ideas fue en buena parte porque mantenía una noción de razón en la que la naturaleza jugaba un papel muy peculiar, que le llevará ahora, entendido el lugar del mundo y del hombre como una caída del absoluto, a tener que explicar por qué es posible, toda vez que el concepto de caída conlleva un sentido de relación con el absoluto. La terminología y la explicación pueden resultar muy próximas a la terminología cristiana, pero no se limitan a ello: se está jugando una comprensión decisiva del idealismo y de la razón. La escisión entre naturaleza, en cuanto origen oscuro de nuestro ser espiritual, realidad y base de nuestra idealidad, y espíritu puede ocurrir porque esta escisión es también propia del absoluto, de su ser genuino: en Dios mismo, lo absoluto para Schelling, cabe distinguir entre su existencia actual y transparente, y su fundamento, que es ansia oscura, impulso, voluntad. El mundo sensible, en cuanto materia, surge de esta parte oscura de Dios, inseparable de él pero a la vez diferente, del mismo modo que la parte ideal humana surge de la transparencia de la existencia divina. Pero si Dios es el nombre de lo absoluto, la razón, puesto que para Schelling esta es no solo lo espiritual enfrentado a lo natural o material, sino además la identidad de ambos, incluye en sí misma como lo más elemental a lo material, inaprensible, caótico, sinrazón, de modo que es su fundamento, al que llama “voluntad”, ser originario. Esta ontología sirve de argumento a un sentido genuino de libertad, que no se basa en meros conceptos lógicos o teorías, sino en la realidad constitutiva del hombre, del ser del mundo y del absoluto. Como consecuencia, tiene lugar una crisis del idealismo, solidaria de su significado angular de “sistema”, que prácticamente es sinónimo de “sistema idealista”. Schelling no abandonará el sentido profundo de sistema, pero ya no lo entenderá en el sentido estrecho de exposición conceptual y lógica, sino el sistema de la razón, al que llamará real-idealismo, incluirá lo real e ideal, la naturaleza y el espíritu, el fundamento y la existencia, y por lo tanto, no será expresable en ideas, que solo darían cuenta de un aspecto.

Mientras la interpretación clásica entiende el idealismo alemán como la culminación de la metafísica occidental, empleando una comprensión limitada de metafísica y razón, como continuación ordenada y positiva de la filosofía griega y la filosofía racionalista europea, cuyo máximo desarrollo se alcanzaría en Hegel, en realidad se constata una continuación convulsiva, que se confirma en la desesperada búsqueda del sistema y su carácter fragmentario, de aquella filosofía griega, cuya pérdida definitiva revela de modo más evidente la poesía

de Hölderlin. El Idealismo quiso, sin conseguirlo, fundar filosóficamente, es decir, racionalmente, la naturaleza y la vida histórica, reconciliar lo que siglos de historia, filosofía y metafísica habían separado. Tanto Hegel como Schelling mantuvieron esa intención, pero mientras Hegel siguió más fiel a su idea de sistema de la razón, Schelling atendió más a la apelación a la existencia y a la vida, que se incorporaban más y más a una historia que no se comportaba para nada racionalmente. Su sensibilidad traduce esta crisis de la realidad como una crisis de la razón, a la que considera a partir de un momento dado menos transparente y firme de lo que suponía su concepción de la identidad, aunque quizás solo se tambaleaba una imagen parcial y unilateral de la razón, porque si la metafísica del idealismo alemán es la culminación de la filosofía occidental por haber conducido el originario y no pensado, no racionalizado *logos* griego hasta la ratio y razón moderna, puede que en la búsqueda racional del principio, fundamento que diera cuenta de todo, haya dado con la sinrazón, pero no como algo exterior sino como lo más ligado a ella, y aunque oscuramente, como lo buscado, porque lo más próximo a la razón es la irracionalidad en su frontera, en el trasfondo, definiendo incluso el camino, aunque no sea invitada a presencia. Cuando además el máximo logro de la razón tendría que consistir en alcanzar el principio que posibilitaría la comprensión y transparencia de toda la realidad, pero que precisamente por ser principio no puede estar fundamentado, con él se alcanza la ausencia de principio, es ganada la razón al mismo tiempo que se la pierde. De este modo, las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* profundizan la dimensión idealista como ni siquiera lo hizo desde el punto de vista de la vida y la existencia la *Fenomenología* hegeliana, revelando la esencia verdadera del idealismo occidental que comenzó con Platón, en el sentido de que lo que deja ver esa “transparencia”, la razón, no es a su vez transparente, lo que está en el origen de la realidad, de la racionalidad, no tiene ni puede tener nada de racional. Si bien ello no significa que ese fundamento infundamentado, movimiento oscuro, potencia, ansia, esté al margen de la razón, del sentido de realidad que los idealistas quisieron imprimir al mundo, sino forma parte inevitable del mismo. Hay que preguntarse dónde conduce Schelling al idealismo con esta obra, qué ocurre con la identificación de idealismo y metafísica, qué sucede con ella cuando ya no es sistema de la razón pero sigue siendo un sistema, qué es entonces este. Se hace necesario hablar de otro idealismo, más allá de la comprensión vigente de la historia de la filosofía para la que lo que sigue a Hegel es anti-metafísica y anti-idealismo, y la última filosofía de Schelling, a partir del tratado de 1809 aparece fuera de contexto, un

idealismo que Schelling conduce más allá de Hegel y por encima del sistema del concepto al sistema de la misma existencia, donde sistema significa algo nuevo; se impone leer la obra de Schelling conjuntamente con la de los sucesores de la filosofía del siglo XIX, Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche, cuyas posturas resultan incomprensibles sin la comprensión del ser como voluntad expresada en el tratado sobre la libertad: *El mundo como voluntad y representación, La voluntad de poder*. La oposición al idealismo de ambas concepciones es sobre todo a Hegel y a Kant, no a Schelling, del que depende entonces una salida del idealismo que no tiene por qué ser entendida como ruptura o inversión, sino como continuación. Esta ha de ser leída a partir del mismo corazón de la filosofía de Schelling y no solo desde el escrito sobre la libertad, porque en este se produce la transformación de la idea de naturaleza y de sujeto ya arraigada en su primera filosofía, que como filosofía moderna no es sino una indagación por la estructura de la subjetividad; una subjetividad que ya no consiste en sustancia sino en movimiento, tiempo, devenir que tiene que tener un origen. En la filosofía de Schopenhauer también aparece la voluntad como fuerza e impulso ciegos más poderosos que el entendimiento, como origen mismo de la vida y de la realidad; en Nietzsche, la voluntad es el genuino ser, común a todo lo que existe y del que todo depende, incluso la razón, cuyo poder es en sí mismo una apariencia, ya que lo que ocurre en y según el conocimiento, es igualmente voluntad de poder, aunque tal vez Nietzsche tenga presente un significado antiguo y limitado de razón, en buena parte preidealista, y por ello racionalista, mientras por otra parte sea heredero de una concepción del ser como voluntad y devenir que el idealismo ha ya tematizado.

Tampoco para Schelling la razón es solo el espíritu, la que aparece como entendimiento es una sombra, porque es también “el otro lado”, al punto de que lo que puede predominar en el ámbito de la razón, y por ende, decidir el destino del individuo y de la historia es ese otro lado. La influencia decisiva del Schelling de 1809 sobre la filosofía posidealista de Schopenhauer y Nietzsche no se produce de modo necesariamente conciente, como una recepción asumida de la obra.

Entre las recepciones asumidas del *Tratado sobre la libertad*, que no dejan de ser al mismo tiempo una influencia en el plano de las dependencias propias de la historia de la filosofía, se puede considerar como interpretación culminante la llevada a cabo por Heidegger expresada en la lección que le dedicó a la obra en 1936, publicada luego en 1971 como *El tratado de Schelling sobre la*

esencia de la libertad humana (1809).¹¹ Considera esta obra como capital en la historia de la filosofía y cumbre del idealismo alemán. Por una parte, hay una atracción inmediata por una obra en la que encuentra su propia problemática, la de la facticidad irreductible a lógica; por otra parte, en la posición que le hace ocupar a Schelling en su comprensión de la historia de la filosofía, en cuanto consumaría una interpretación de la subjetividad moderna comenzada con el “yo pienso” cartesiano, el *cogito* como fundamento de todo ente, es determinado por Schelling al fin de esta filosofía moderna como *Wille*, voluntad, consistente en el mismo *Ursein*, ser originario, sobre el que nos asentamos. Tal ser absoluto, es decir, desligado de cualquier dependencia, no se debe a nada “exterior” sino solo a sí mismo, es *Freisein*, ser libre, autodeterminado a partir de su propia esencia, que no consiste sino en querer.

Además de la dependencia filosófica del postidealismo –Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Marx– con respecto a Schelling, cabe también hablar de una recepción de la obra de 1809 en un sentido más filológico, poseedor de una información más completa acerca del conjunto de la obra de este filósofo en autores exteriores al idealismo o interesados en una imagen diferente, debido en gran parte a que fue punto de partida de la última filosofía de Schelling, que ha hecho renacer el interés por este filósofo. En general, en las investigaciones de las últimas décadas, a pesar de posiciones divergentes, se coincide en subestimar la obra de 1807. El interés actual más filosófico por la obra proviene de autores de la órbita de la filosofía de la existencia y de la religión, en cuanto pone en cuestión una imagen de la filosofía idealista de la omnipotencia de la razón.

En la actualidad, aunque nos encontremos muy lejos del pensamiento y la sensibilidad que impulsaron la reflexión idealista como consideran algunos autores; sin embargo, en un medio dominado por las tecnociencias, que en un proceso de abstracción creciente han llegado a poder manipular el hombre y la naturaleza, puede volver a tener sentido una indagación metafísica como la de Schelling acerca de un fundamento absoluto que implica naturaleza y razón, en el que se distingue voluntad y existencia, y en el que se enraíza la libertad humana. En este contexto, volviendo a Kant como punto de partida, no resulta ajeno ni carente de importancia para esta consideración del pensamiento de Schelling, recordar la interpretación heideggeriana en *Kant y el problema de la metafísica*¹²(1929), que persiguiendo el planteo kantiano como fundamenta-

¹¹ Heidegger, M. (1971), *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit* (1809), Niemeyer, Tübinga.

¹² Heidegger, M. (1951), *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Fráncfort.

ción de la metafísica, es decir, como pregunta por la posibilidad interna de la ontología, del conocimiento humano como intuición pensante, reconoce la imaginación como tiempo originario. La imaginación se muestra en el planteo kantiano como facultad de síntesis y su identificación como raíz de los dos troncos del conocimiento, sensibilidad y entendimiento, se apoya en el carácter interno de los tres modos de síntesis: aprehensivo en la intuición, reproductivo en la imaginación, recognoscente en el concepto. La imaginación, en cuanto reproducción o *facultas formandi* configura las representaciones del tiempo presente, en cuanto imitación o *facultas imaginandi* da lugar a las representaciones del tiempo pasado y como formación previa o *facultas praevidendi*, conforma las representaciones del tiempo futuro; es decir, la intuición pura como tiempo, resulta ser el intuir que conforma lo que intuye, y que debe conformar antes que todo al tiempo; la imaginación trascendental hace surgir la sucesión de ahora y por ello es el tiempo originario. La imaginación trascendental, como unidad originaria de espontaneidad y receptividad, constituye en su posibilitamiento de la trascendencia a la misma subjetividad finita, se topa con una irrupción de la infinitud como apariencia trascendental, que Kant acoge en la Dialéctica trascendental, y como presupuesto de la misma finitud en la subjetividad humana. Heidegger se pregunta si en su carácter negativo aparente no hay también una problemática positiva, si no debe ser fundada positivamente en el *Dasein* desde la más íntima esencia de la finitud. El planteo de Schelling, por su parte, superando la subjetividad kantiana y la oposición sujeto-objeto, se había remitido al absoluto.

Ya en la tercera parte de su Filosofía trascendental,¹³ al exponer su filosofía del arte como síntesis de la filosofía teórica y práctica, aludía al encuentro en polaridad e identidad de naturaleza y espíritu, conciente e inconciente, ley y libertad, cuerpo y alma, individualidad y universalidad, sensibilidad e idealidad, finito e infinito, residiendo el secreto de la belleza en el encarnarse visible de lo infinito en lo finito y tornarse este en símbolo de aquel. Sobre esta base era posible interpretar los fenómenos históricos de la cultura, las obras artísticas, las formas de Derecho y Estado, las costumbres en su singularidad y en su dimensión ideal, lo que concordaba con las aspiraciones románticas como superación de las esquemáticas abstracciones ilustradas. Una síntesis concisa de ello se encuentra en su conferencia *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* (1807).

¹³ Véase Schelling, F. W. J. (1801), *Sistema del Idealismo trascendental*, [*System des transzendentalen Idealismus*].

Bibliografía

- Fichte, Johann Gottlieb (1794) [1963], *Sobre el concepto de la Doctrina de la ciencia* [*Über den Begriff der Wissenschaftslehre*]. Traducción de Bernabé Navarro, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (1975) [1794/1795], *Fundamentación de toda la Doctrina de la Ciencia* [*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*]. Traducción de Juan Cruz Cruz, Aguilar, Buenos Aires.
- Heidegger, Martin (1951), *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Fráncfort.
- (1971), *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, Niemeyer, Tübinga.
- (1972), *Eduard Allwills Briefsammlung*, Nicolovius, Königsberg.
- Jacobi, Friedrich Heinrich (1785), *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al Señor Moses Mendelssohn*, Breslau, 2ª edición.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1856-1861), *Sämtliche Werke*, J. G. Cotta, Stuttgart.
- (1952), *Briefe von und an Hegel*, J. Hoffmeister, Hamburgo.
- (1969), *Sobre la esencia de la libertad humana y los temas con ellas relacionados*, Juárez, Buenos Aires.
- (2004), *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Editado por Arturo Leyte y Völker Rühle, Anthropos, Madrid.

La **Colección Humanidades** de la Universidad Nacional de General Sarmiento reúne la producción relacionada con las temáticas de historia y filosofía, enmarcadas en las líneas de investigación de la universidad, siempre en vinculación con el desarrollo de nuestra oferta académica y con nuestro trabajo con la comunidad.

Este libro propone evaluar y analizar la presencia, la radicalidad y las transformaciones de la imaginación en la era del Romanticismo, tanto desde la reflexión filosófica, como desde la práctica artística, la literatura, la música y las artes proyectuales. Los artículos, elaborados por docentes e investigadores dedicados al estudio de ese período crucial de la Modernidad, se dividen en secciones que no imponen un recorrido lineal ni tampoco una distinción rígida entre literatura y filosofía, sino que propician los intercambios entre esas formas de creación y reflexión. Además, se incluyen dos estudios introductorios que pretenden brindar un marco conceptual y problemático general. El primero de ellos analiza la noción de imaginación tal como la comprendieron algunos pensadores fundamentales de la era moderna, con el fin de evidenciar el trasfondo teórico a partir del cual, hacia finales del siglo XVIII, comienza a gestarse la noción romántica de la facultad imaginativa. El segundo estudio preliminar presenta la función estética y social de la potencia transformadora de la imaginación, focalizándose especialmente sobre los proyectos poéticos ingleses y alemanes que atribuyen al genio artístico la tarea de explorar la realidad para intentar reunir al individuo con el mundo. De modo que sin perder la unidad temática, este volumen pretende contribuir, con la diversidad de enfoques y perspectivas, al desarrollo de líneas de investigación interdisciplinarias, al intercambio y a la crítica de las ideas y los debates sobre la literatura, la filosofía y la cultura en el pasaje del siglo XVIII al XIX.



Colección Humanidades

Universidad Nacional
de General Sarmiento 



Libro
Universitario
Argentino

