



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

TESIS DOCTORAL

**EL PASO DEL *LÓGOS* AL *MÝTHOS*.
LA PRESENTACIÓN POÉTICA DE LO
ABSOLUTO EN LA OBRA DE NOVALIS**

Presentada por
Miguel Alberti

para optar al título de
Doctor en Letras

bajo la dirección de
Graciela Wamba Gaviña

La Plata, 8 de agosto de 2016

RESUMEN.

La obra de Friedrich von Hardenberg, realizada a lo largo de un período particularmente breve (dejando de lado unas pocas exploraciones de juventud, la vida productiva de Novalis abarca de 1795 a 1801, es decir, unos escasos siete años), evidencia, sin embargo, una evolución notable y, casi podría decirse, un tránsito completo. Esta evolución puede ser expuesta a la luz de diversas categorías y, simultáneamente (sin ignorar ni tampoco exagerar un aspecto considerablemente polar entre el comienzo y el imprevisto cierre de la obra novaliana con su temprana muerte), puede ser comprendida como un complejo proceso de intentos sucesivos en una única dirección o con un único propósito reiterado.

En esta tesis se pretende seguir este camino tomando como concepto fundamental, articulador de la obra completa de Hardenberg, el de lo “absoluto”. Se trata aquí, fundamentalmente, de un rastreo de las sucesivas estrategias y construcciones intelectuales y literarias mediante las cuales, según la convicción nuclear de esta tesis, Novalis acaba apuntando a una presentación poética de lo absoluto tras finalmente haber accedido, luego de largas investigaciones filosóficas, a la convicción de que por esa vía lo absoluto resulta de todo punto de vista inasible e inefable.

Este tránsito es comprendido aquí como desarrollado en tres etapas. Entre la inicial investigación filosófica, con su conclusión “destructiva”, y la posterior actividad poética, particularmente “constructiva”, “productiva”, se aprecia una instancia intermedia (representada característicamente por el “fragmento”) que favorece el paso paulatino del lenguaje filosófico al poético o puede, al menos, ser entendida como una articulación entre ambos tanto en lo tocante a su forma como en lo tocante a su contenido.

Estas tres etapas, aquí representadas, cada una, por una de las tres secciones en que se divide la tesis, son descritas mediante un seguimiento cercano y un análisis más o menos detallado de algunos de los testimonios textuales que resultan más significativos para la pregunta por la presentación poética de lo absoluto en la obra novaliana. Esta búsqueda de presentación de lo absoluto es pensada, aquí, como un intento consciente de revertir el tránsito de lo poético a lo filosófico, de lo mítico a lo racional, es decir, que se la comprende como una vuelta “del *lógos* al *mýthos*”.

Palabras claves: “Novalis” – “Absoluto” – “Límites de la filosofía” – “Idealismo mágico”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. Justificación del enfoque adoptado y presentación del tema.....	11
I.1. El objetivo externo: la presentación general de la obra novaliana.....	12
I.1.A. Justificación del enfoque integral.....	12
I.1.B. Justificación del enfoque cronológico.....	16
I.1.B.i. La división de la obra de Novalis en “estudios”, “fragmentos” y “poesía”... ..	19
I.1.B.ii. El valor de la “evolución” en la obra de Novalis.....	20
I.1.C. Justificación del recorte del <i>corpus</i>	22
I.2. Justificación del estilo y método del análisis.....	24
II. El objetivo interno. Rastreo de las fundamentaciones y prácticas de la presentación de lo absoluto en la obra literaria de Novalis.....	27
II.1. El planteo del problema: los límites del yo y la necesidad de un nuevo lenguaje.....	29
II.1.A. Estructura de la primera sección y relación con la estructura general de la tesis.....	29
II.1.B. Puntos de la argumentación de la sección primera.....	30
II.2. La construcción de un tránsito filosófico-poético en los fragmentos. Objeto y desarrollo de la segunda sección.....	31
II.3. Las obras literarias. Secuencia de textos y temas de la tercera sección.....	33
III. Estado de la cuestión y localización de la propuesta.....	36
I. PRIMERA SECCIÓN. LOS PRIMEROS ESTUDIOS: LÍMITES DE LA FILOSOFÍA Y APELACIONES TEMPRANAS AL ARTE.....	49
I.1. INTRODUCCIÓN: La naturaleza de los <i>Fichte-Studien</i> y su valor en la obra de Novalis.....	49
I.1.A. Naturaleza de los (así llamados) “ <i>Estudios sobre Fichte</i> ”.....	49
I.1.A.i. La historia del texto.....	50
I.1.A.ii. Sentido de “estudios”.....	51
I.1.A.iii. Sentido de “sobre Fichte”.....	52
I.1.B. La importancia de los <i>Fichte-Studien</i> para la <i>Novalisforschung</i>	53
I.2. CAPÍTULO 1: El acceso al yo en los <i>Fichte-Studien</i>	56
I.2.A. El descubrimiento de un Yo prerreflexivo.....	56
I.2.B. “ <i>Reflexion</i> ” y “ <i>Gefühl</i> ”.....	57
I.2.C. “Saber” y “sentir”.....	60
I.3. CAPÍTULO 2: Alcance, límites y proyección de la filosofía en el estudio del yo.....	64
I.3.A. La filosofía <i>más acá</i> de su límite.....	64
I.3.B. La filosofía <i>más allá</i> de su límite. La posibilidad de un uso “regulativo”.....	65
I.3.C. El fértil suicidio de la filosofía: la mostración de lo absoluto mediante la renuncia a lo absoluto.....	68

I.3.D. La necesidad de un nuevo lenguaje: primeras alusiones al tránsito de la filosofía al arte.....	71
I.4. CAPÍTULO 3: El yo creador; el yo artista: primeras aproximaciones filosóficas.....	74
I.4.A. La divinización del yo en los <i>Fichte-Studien</i>	74
I.4.B. La imaginación productiva y la creación poética del mundo.....	80
I.4.C. El arte en los <i>Fichte-Studien</i> y el lenguaje de las últimas notas.....	86
I.4.D. La divinidad del yo y la potencia creadora del arte.....	95
I.5. RECAPITULACIÓN ESQUEMÁTICA DE LA PRIMERA SECCIÓN.....	102
II. SEGUNDA SECCIÓN. LOS FRAGMENTOS: EL PODER MÁGICO DE LA PALABRA Y LOS PRIVILEGIOS DEL POETA.....	105
II.1. INTRODUCCIÓN: El tránsito al fragmento en los apuntes de 1797.....	105
II.1.A. Contextualización de los <i>Studien</i> de 1797 en el marco de la obra filosófica completa.....	105
II.1.B. Contenido de los <i>Studien</i> de 1797.....	106
II.1.B.i. El poder eficaz de la imaginación productiva, la divinización del yo y la apelación a la poesía en los primeros apuntes.....	106
II.1.B.ii. La poesía como producción de lo absoluto en los <i>Kant-Studien</i>	114
II.2. CAPÍTULO 4: <i>Polen</i> y el descubrimiento de un nuevo lenguaje.....	119
II.2.A. “Novalis” y sus fragmentos.....	119
II.2.A.i. El nacimiento de “Novalis”.....	119
II.2.A.ii. La teoría del fragmento y la perspectiva de renovación de las letras alemanas.....	120
II.2.A.iii. Forma y contenido en los fragmentos de <i>Blüthenstaub</i>	124
II.2.B. Aprendizaje vs. academia: la formación creadora del discípulo poético.....	127
II.2.C. El yo creador del mundo y el yo creador del yo mismo en <i>Polen</i>	130
II.3. CAPÍTULO 5: Herramientas para la construcción de una “poesía trascendental”. La figura del iniciado en los “Trabajos preliminares”.....	140
II.3.A. Los <i>Fragmentos logológicos</i> y los “Trabajos preliminares” en general.....	140
II.3.B. El artista como enlace entre lo concreto y lo absoluto.....	141
II.3.C. Un yo de naturaleza más elevada.....	145
II.3.C.i. Primeras aproximaciones a la imagen del iniciado.....	145
II.3.C.ii. El iniciado en los fragmentos políticos.....	148
II.3.D. La poesía trascendental.....	154
II.4. CAPÍTULO 6: Mundos mágicos: el “idealismo” de Hardenberg.....	159
II.4.A. El (así llamado) “idealismo mágico”.....	160
II.4.B. “Idealismo mágico”: ¿qué dice Hardenberg?.....	161
II.5. RECAPITULACIÓN ESQUEMÁTICA DE LA SEGUNDA SECCIÓN.....	174

III. TERCERA SECCIÓN. LA MOSTRACIÓN POÉTICA DE LO ABSOLUTO: EL <i>DICHTERISCHES WERK</i>	177
III.1. CAPÍTULO 7: <i>Los discípulos en Sais</i> . Profundización en la figura del iniciado; la vuelta del <i>mýthos</i> al <i>lógos</i> ; primeras incursiones en el <i>Märchen</i> y en el “nuevo lenguaje” en general.....	177
III.1.A. Introducción.....	177
III.1.B. <i>Los discípulos en Sais</i> : estructura y sentido de la obra.....	180
III.1.C. Misterio, revelación y aprendizaje individual.....	181
III.1.D. La unidad del ser en la poesía de la primavera (<i>Es färbte sich die Wiese grün</i>).....	188
III.1.E. El abordaje de la naturaleza y la vuelta del <i>lógos</i> al <i>mýthos</i>	190
III.1.F. El acceso a los misterios de la naturaleza en el “ <i>Märchen</i> de Hyazinth y Rosenblüte”.....	194
III.1.G. El tránsito del fragmento a la narración.....	196
III.2. CAPÍTULO 8: Los <i>Himnos a la Noche</i> y la presentación poética de lo absoluto.....	198
III.2.A. Introducción: aspectos biográficos y formales de los “ <i>Himnos</i> ”.....	198
III.2.B. El primer himno: la renuncia de la luz y el sumergimiento en la noche inefable.....	201
III.2.C. Himno 2: el triunfo de la Noche y la entidad del “mensajero silencioso”.....	205
III.2.D. El <i>Urhymne</i> y la entrada en lo absoluto.....	207
III.2.E. La segunda serie. El cuarto himno y las primeras operaciones “reconstructivas”.....	211
III.2.F. Los últimos dos himnos y la dimensión vertical del poemario.....	214
III.2.G. Recapitulación.....	220
III.3. <i>EXCURSUS</i> 1: El <i>Monólogo</i> : el fracaso inevitable del lenguaje de pretensiones representativas y la posibilidad de un poesía de orden superior.....	224
III.4. <i>EXCURSUS</i> 2: Un paso por el lenguaje poético convencional: los <i>Cantos espirituales</i>	230
III.5. CAPÍTULO 9: <i>Enrique de Ofterdingen</i> : la formación del creador del mundo.	237
III.5.A. Las partes de la novela: “La espera” y “La consumación”.....	237
III.5.B. El camino hacia la poesía. Etapas de la formación.....	238
III.5.B.i. El punto de partida: pasividad e ignorancia.....	238
III.5.B.ii. Las etapas de la formación: un aprendizaje en el plano del discurso.....	241
III.5.C. La unidad del ser y la subdivisión del hombre en “tipos metafísicos”.....	242
III.5.C.i. Intrascendencia de lo exterior: la ausencia de lo corporal.....	244
III.5.C.ii. Intrascendencia de lo exterior: la ausencia de la trama externa.....	246
III.5.D. El minero y el poeta. La unidad del ser y la puesta en práctica del “nuevo lenguaje” de la poesía.....	248
III.5.E. El <i>Märchen</i> de Klingsohr. La eficacia de la “Fábula” y su palabra performativa.....	253
III.5.E.i. Valor atribuido por Novalis a su “ <i>Klingsohr-Märchen</i> ”.....	258
III.5.E.ii. Naturaleza y valor del <i>Märchen</i> como género en tanto vehículo para la mostración de lo absoluto.....	260
III.5.F. Lo absoluto en el lenguaje poético.....	268

CONCLUSIÓN.....	275
APÉNDICE I: Cronología.....	278
APÉNDICE II: Descripción sinóptica de la edición histórico-crítica de las obras completas de Novalis (<i>HKA</i>); ediciones anteriores; traducciones al castellano.....	281
BIBLIOGRAFÍA.....	288
AGRADECIMIENTOS.....	299

INTRODUCCIÓN.

Friedrich von Hardenberg fue, y quizás haya sido este el rol que desempeñó con mayor éxito, el soporte real para un conglomerado de lugares comunes y exageraciones que pasó a la historia bajo el nombre de “Novalis”. “El poeta de la flor azul”, acaso la manera más exitosa de reducirlo a él y a su obra a un sonoro lugar común, es previsiblemente también una de las más inexactas, tanto respecto de la “flor azul” como la materia fundamental de su producción como respecto de la poesía como su forma característica o más significativa. Por lo demás, esta es solo una (y no la más lamentable) de las deformaciones que afectaron a Friedrich von Hardenberg desde la primera edición de su obra reunida hasta hace relativamente bastante poco tiempo. En efecto, Novalis fue también, según una imagen pública que no parece coincidir prácticamente en nada con la realidad, un poeta exaltado, torturado hasta el delirio por la muerte temprana de su amada Sophie von Kühn y acosado él mismo por los dolores de una terrible enfermedad, un adorador de la noche y un místico y anárquico detractor de la razón. Por supuesto, no es un privilegio de Novalis el haber pasado a la historia como una infeliz caricatura de sí mismo o, para el caso, de cualquier estereotipo (aquí, por ejemplo, del de poeta romántico), pero sí es sorprendente el grado de alejamiento entre uno y otro; entre, por así decir, el personaje Novalis y el escritor Friedrich von Hardenberg. También es particularmente llamativa la persistencia de la figura deformada, su permanencia en el tiempo durante más de un siglo y medio y en alguna medida durante más de dos, si consideramos que la rectificación de esta imagen en torno de Novalis no solo logró un éxito parcial, reducido a un ámbito exclusivamente académico y bastante estrecho, sino que, incluso dentro de este estrecho espacio, la contra-corriente “normalizadora” produjo a su vez nuevas deformaciones y reducciones injustificadas, contrarias a las anteriores (según esta nueva versión, Hardenberg sería, en el fondo, una suerte de filósofo ilustrado tan disciplinado y vacío como cualquier silogismo). Hoy están dadas las condiciones para una lectura de la obra de Novalis integral y, en la medida en que esto sea posible y digno de ser intentado, ajustada a la realidad, o, cuanto menos, exenta de exageraciones y de visiones unilaterales de cualquier tipo. De hecho, podría decirse que en el ámbito en el que se gestó y desarrolló la “*Novalisforschung*”, es decir, la investigación sobre la persona y (fundamentalmente) la obra de Hardenberg, ya se llegó a un general consenso acerca de los puntos centrales de la discusión. Por cierto, el interés creciente en determinados aspectos más bien laterales de su obra (incluyendo, en el caso más evidente, la investigación sobre su

actividad profesional como actuario y como aspirante y director de unas minas de sal en Sajonia)¹ parece ser, al menos en parte, consecuencia de la (relativa) claridad que, en Alemania (y solo en Alemania) se alcanzó respecto de puntos más centrales. Mientras tanto subsiste, en los restantes ámbitos académicos, ya sea la antigua visión tradicional sobre el poeta exaltado, ya sea la reformulación invertida sobre el Hardenberg racionalista, ya sea, en el peor de los casos, un completo o casi completo desconocimiento de su obra. Nuestro caso no alcanza a ubicarse en esta última posición pero tampoco se encuentra muy lejos de ella: dejando de lado unas muy pocas aproximaciones relativamente completas a la obra de Novalis, que serán mencionadas más adelante en esta introducción, el interés que se mantiene vigente hoy por ella parece reducirse a tímidas incursiones individuales, por lo demás, muchas veces limitadas por la escasez de recursos para un abordaje comprometido y a fondo.

Esta fue, al menos, la situación hasta ya entrada la primera década del siglo XXI: actualmente pareciera estar comenzando a gestarse de manera paulatina una aproximación seria a la obra de Novalis, como así también (ya desde un poco antes) a la de varias otras figuras que podríamos considerar “secundarias” en la discusión intelectual de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en Alemania, o, al menos, a las que se había dedicado hasta ahora una atención menor. Posiblemente esto venga de la mano de una búsqueda renovada por reconstruir la “constelación” (por usar el elocuente término de Dieter Henrich) de los orígenes del idealismo alemán, la discusión en torno de la obra de Kant, etc.² El caso de

¹ Este comentario amerita una aclaración. Es indudable que la atención a la *vida profesional* de Hardenberg no carece de interés, sino todo lo contrario: resulta bastante evidente en las obras literarias de Novalis que el mundo de lo mineral y la figura del minero son elementos centrales de su poética. Hay sobre este tema varios estudios valiosos. Por ejemplo, el trabajo de Richard Samuel (1929) “Der berufliche Werdegang Friedrich von Hardenbergs” o el de Gerhard Schulz (1963) “Die Berufslaufbahn Friedrich von Hardenbergs (Novalis)”, o, más cercano en el tiempo, el de Hartmut Böhme (1998) “Montan-Bau und Berg-Geheimnis. Zum Verhältnis von Bergbauwissenschaft und hermetischer Naturästetik bei Novalis”. Lo que, en cambio, tiene bastante menos que aportar son los *escritos profesionales* de Hardenberg (documentos oficiales, cómputos, etc.). En la nota 12, sobre unos importantes artículos de Gabriele Rommel, se trata más en detalle esta cuestión.

² La propuesta de Henrich, tan atinada como ambiciosa, está pensada específicamente para este período de fines del siglo XVIII y para las discusiones filosóficas que se dieron en torno (en el plano más general) de la obra de Kant en los orígenes del idealismo alemán. Su planteo aparece desarrollado en un libro muy interesante de 1992 *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)* y una puesta en práctica ejemplar del método propuesto allí se encuentra en la imponente obra suya publicada en 2004, en dos volúmenes que suman nada menos que 1740 páginas, sobre las “constelaciones” de Tübingen y Jena entre 1790 y 1794 (*Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus. Tübingen - Jena 1790-1794*). El especialista en Novalis y en romanticismo e idealismo alemanes (del que se hablará después en esta introducción) Manfred Frank, quien aportó otro destacado ejemplo de este procedimiento con su “*Unendliche Annäherung*”. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (1997, reeditado en 1998), insiste en una importante reseña de 2014 (“Zur Kapitulation vor des Novalis ‘Philosophischem Werk’”) en la importancia de este método para entender la naturaleza de los *Fichte-Studien* de Hardenberg y remite como único testimonio de este proceder, además de a su obra, a un texto de Violetta Waibel (que hoy sigue, lamentablemente, tan “en prensa” como entonces): su tesis de 2007 *System der*

Novalis encaja de manera bastante ajustada en esta interpretación, ya que recién en 2007, con la publicación de la excelente versión española de los *Fichte-Studien*, sus (así llamados) “Estudios sobre Fichte”, se dispuso en español de la primera traducción seria de un conjunto completo y ordenado de anotaciones de Hardenberg siguiendo los criterios canónicos a nivel internacional.³ Un poco más adelante se hablará de las versiones españolas de obras de Novalis, pero adelantemos, ahora, que el estado de la cuestión abordada en esta tesis no obtuvo casi ninguna repercusión o casi ningún correlato en investigaciones sobre la materia en Argentina o incluso (en una medida apenas menor) en investigaciones en lengua española.⁴ La importancia ahora de esta aclaración tiene que ver con que, en una medida no menor, este estado de cosas fue uno de los argumentos que llevó a adoptar el enfoque que sigue en varios sentidos en esta tesis, enfoque sobre el cual se tratará a continuación en primer lugar.

I. Justificación del enfoque adoptado y presentación del tema.

En esta tesis se persigue un objetivo doble. Por un lado, como en cualquier tesis, se pretende reunir evidencias para probar un punto. Poco más adelante se tratará de esto en detalle, pero mencionemos de entrada y sin demasiadas aclaraciones cuál es la propuesta específica central de toda esta investigación: la presente tesis propone que la obra literaria de Novalis

Systemlosigkeit. Erster Teil: Die “Fichte-Studien” Friedrich von Hardenbergs. Denkwerkstatt im philosophischen Kontext von Kant und Fichte. Zweiter Teil: Ein philosophisch-systematischer Kommentar der “Fichte-Studien” Friedrich von Hardenbergs. Andreas Kubik (2006) había criticado, entre otras propuestas de Frank sobre los *Fichte-Studien*, esta acerca de su pertenencia a la “constelación de Jena” (cf. pp. 139-141). Esta tesis, que, en principio, coincide absolutamente con la defensa de un método “constelatorio” para el análisis de los desarrollos intelectuales de este período (si el interés es eminentemente histórico-filosófico), no lo sigue, fundamentalmente, porque, como se indicará más adelante, no interesa aquí el contexto del pensamiento de Hardenberg (ni, en general, la evolución de la filosofía de la época) sino las consecuencias que este tiene *sobre su propia obra*; por lo demás, un estudio tal forzaría a hacer o bien una tesis centrada sobre un punto muchísimo más específico que el de esta, o bien una tesis de una magnitud inaceptable.

³ Se trata del trabajo excelente de Robert Caner-Liese para la versión de Akal de los *Estudios sobre Fichte y otros escritos* de Novalis, un caso único en nuestra lengua (y por un margen inmenso respecto de cualquier otro intento) respecto de la obra teórica de Hardenberg. Con “los criterios canónicos” me refiero principalmente al uso de la edición canónica de la obra novaliana, que es la que aquí se sigue en todos los casos, es decir, la edición (cuyo contenido es descripto en detalle en el “Apéndice II”) conocida como *historisch-kritische Ausgabe (HKA)*, cuya referencia completa sería la siguiente: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* (Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften). Aquí se cita siempre esta edición indicando el volumen en romanos y la página en arábigos. Cuando a esa información se suma un número entre corchetes, este indica el número de estudio o de fragmento del que se trata en el apartado al que pertenece. Por ejemplo, una cita del primero de los *Fichte-Studien* se referenciaría así: “II: 104 [1]”. En alguna ocasión, muy excepcionalmente, se indica, luego de una coma después del número de página, la línea (por ejemplo, “II: 525, 3” refiere al renglón 3 de la página 525 del volumen II).

⁴ En buena medida, como se señalará en el “estado de la cuestión”, los desarrollos llevados a cabo en Alemania sobre la cuestión impactaron solo de modo muy sesgado incluso en los trabajos académicos en lengua inglesa.

puede ser analizada como un proyecto de *exposición* de lo absoluto cuyo fundamento teórico puede rastrearse en los primeros apuntes filosóficos de Hardenberg y su evolución reconstruirse todo a lo largo de su obra, aportándole a esta última un atinado y aprovechable hilo conductor. Se busca en esta tesis, entonces, ver, por un lado, cuáles son los desarrollos teóricos en los que se funda la intención de presentar poéticamente lo absoluto, y, por el otro, cómo se materializa dicha presentación. Este, podría decirse, es el objetivo central e “interno” por naturaleza a la tesis. Como se dijo recién, poco más adelante se dará el detalle de esta propuesta, enunciada ahora del modo más general. Pero quedaba por señalar antes el segundo de los objetivos perseguidos aquí, que podríamos llamar “externo” y es el siguiente: se buscó, desde esta larga introducción hasta el último capítulo, acompañar la defensa de esta propuesta más puntual (a pesar de su amplitud) con una presentación global e integrada de la figura de Novalis que pudiera servir como visión panorámica de su pensamiento. La tesis recorre, en efecto, un porcentaje mayoritario de sus obras y pretende explayarse sobre casi todas las grandes secciones de su producción. Veamos en primer lugar las razones de este proceder, y luego el detalle del “objetivo interno”.

I.1. El objetivo externo: la presentación general de la obra novaliana.

I.1.A. Justificación del enfoque integral.

La perspectiva “integral” seguida por la tesis, es decir, la búsqueda de un abordaje más o menos global del conjunto de la obra de Hardenberg, se justifica aquí desde dos puntos de vista: por un lado (que, una vez más, podríamos llamar “externo” a la investigación), por la particular escasez de materiales que permitieran dar por sentada la circulación de informaciones de carácter más bien general. Por el otro lado (esencialmente “interno” a la tesis), por la importante imbricación entre las distintas secciones de la obra de Novalis, la cual, en primer lugar, invita a adoptar una perspectiva que las haga entrar en juego (en la medida de lo razonable) a todas ellas (y hasta cierto punto lo exige para una comprensión cabal de determinados aspectos puntuales) y, en segundo lugar, justifica el análisis de su obra (como se verá más abajo) entendida como un tránsito, como un desarrollo que, naturalmente, se comprende solo a medias si se dejan etapas fuera. Empecemos por lo primero, es decir, por el problema de la escasez de herramientas.

Como se señaló de entrada, disponemos de una imagen de Novalis bastante deformada, adulterada. En parte, posiblemente, porque disponemos de una imagen de Novalis bastante reducida o recortada, bastante “escasa”. En efecto, los materiales que hay a mano en nuestros ámbitos académicos sobre Novalis son muy pocos y están, por lo general,

bastante desactualizados. Esta falta, que naturalmente no es privilegio exclusivo de Novalis, se agrava en su caso especialmente por la casi inexistencia de materiales sobre su obra escritos en español (o, siquiera, traducidos al español), que son los que con mayor facilidad se encontrarían en nuestras bibliotecas universitarias o incluso en las librerías. Sobre Novalis no parece haber, en español, prácticamente nada. Si descontamos los estudios introductorios a las traducciones de obras suyas y algunas presentaciones de su persona y de su obra de carácter general e introductorio, o, en un sentido no peyorativo, superficial (mencionemos, entre las clásicas, la traducción del ensayo de Dilthey de 1865 y, en la producción contemporánea, la entretenida presentación de Antonio Pau [2010]),⁵ sobrarán *probablemente* (sería absurdo y megalómano descartar que hayan escapado a los sucesivos rastreos bibliográficos algunos materiales, incluso de valor) los dedos de una mano para indicar los estudios serios en torno de su obra y de su pensamiento. Quisiera destacar dos, y sobre todo, de esos dos, uno. En primer lugar mencionemos *Lírica de pensamiento* (1971, reeditado en 2011) de Carlos Disandro, no tanto por el valor (difícil de precisar, dada la sorprendente inasibilidad de su lenguaje) que tiene en tanto exégesis de la poesía novaliana, sino por su carácter fundante y en cierta medida admirable por su capacidad de producir sentidos a partir del texto muchas veces ambiguo de Hardenberg. Dejando de lado una cierta dosis (por lo demás, inevitable en buena medida) de arbitrariedad en las interpretaciones que propone, el defecto fundamental de esta obra, sin embargo, es que es muy difícil de seguir y acaba generando más trabajo que la obra de Novalis misma, de modo que como estudio resulta, cuanto menos, poco práctico. El lenguaje de Disandro, de hecho, se articula en construcciones llamativamente complejas y termina por exasperar con su impenetrable regodeo de (por cierto) alto tenor metafísico. Esto no obstante, resulta ser de lo mejor que hay y un logro notable. El otro libro que quisiera destacar, y mucho, es *La nostalgia del pensar* (2010), de Alejandro Martín Navarro, investigación con la cual la presente tesis comparte un mismo espíritu (o eso intenta) y pretensiones y puntos de vista similares. Hasta donde llega mi conocimiento sobre la materia, es el único estudio académico serio y, por así

⁵ En cuanto a los estudios introductorios de traducciones españolas, hay dos (al menos) que merecen aquí una mención expresa, por un lado, porque fueron, en su momento, materiales de cierta utilidad en las primeras instancias de la investigación y, por el otro (lo que es más importante), por el valor que tienen en sí mismos como modos de acceso (muy diferentes entre sí) al pensamiento de Hardenberg: la introducción de Eustaquio Barjau a su traducción de los *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen* (1992) y la de Robert Caner-Liese a su versión, ya mencionada, de los *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (2007). La traducción del ensayo de Dilthey apareció ya en la excelente versión española de Wenceslao Roces de *Das Erlebnis und die Dichtung* para el Fondo de Cultura Económica (*Vida y poesía*, editado por primera vez ya en 1945). Antonio Pau también es responsable de una muy atractiva traducción de poemas de Hardenberg (*Poemas tardíos*, de 2011) para la editorial Linteo (la introducción de este librito, útil como entrada en las poesías que contiene, no resulta valiosa, en cambio, como introducción a Novalis en general y contiene afirmaciones muy cuestionables).

decir, “integral” sobre Novalis. En el estado de cosas general de la investigación castellana sobre Novalis, la monografía de Navarro constituye un caso probablemente único y sin dudas muy valioso.⁶ En cualquier caso, no poseemos aún un suelo firme de carácter abarcador sobre el cual apoyar, dándolo por sentado, un análisis más específico y, en este sentido, parece pertinente acompañar tales análisis con reconstrucciones de aspectos más amplios. Pero la justificación más significativa es la segunda, interna a la investigación, y que tiene que ver con las características que la obra misma de Novalis posee.

Efectivamente, la obra de Hardenberg acusa, de manera evidente, una compleja y notoria heterogeneidad (siendo este uno de los aspectos, posiblemente, que más dificultan su abordaje); lo central de su obra reunida (como se detalla en la descripción sinóptica de la edición canónica de sus obras completas en el “Apéndice II”) se compone de, además de un primer volumen con lo que los editores agruparon como “obra poética” o “literaria” (“*Das dichterische Werk*”), es decir, con las poesías y las narraciones de Novalis, dos volúmenes más (ambos de una extensión considerablemente mayor a la del primero) con su “obra filosófica”, en los cuales se incluyó, por otra parte, material de naturaleza diversa (y, en muchos casos, híbrida en sí misma), o, en todo caso, material considerado extra-literario en sentido amplio. Allí están los famosos fragmentos de Novalis (que son un porcentaje mínimo del contenido total), sus “estudios” sobre distintos textos y temas, fundamentalmente filosóficos pero también científicos (“científico-naturales”), y algunos otros escritos de carácter más bien ensayístico, de temáticas variadas. Podría decirse que son estos tres volúmenes lo más nuclear de su obra completa, y ya aquí vemos una heterogeneidad marcada.

Sin embargo, hay además un inconveniente fundamental detrás de este orden aparente: la “obra literaria” de Novalis es profundamente filosófica y, en un grado notable, científica, y la “obra filosófica” es muchas veces, aparte de científica, “literaria” en lo tocante a su estilo y teórica-literaria respecto de su contenido. Por cierto, nada que deba extrañar a nadie, siendo la hibridación de poesía y filosofía (y poesía y ciencia, en un grado no tan notorio) un objetivo expreso del autor. Ahora bien: esta situación pone en jaque a cualquier abordaje de la producción novaliana que pretenda ocuparse exclusivamente de su literatura, y esto no solo porque el hecho mismo de abstraer del conjunto una “obra literaria” resulta, como se acaba de señalar, bastante arbitrario, sino también, y esto es lo fundamental,

⁶ En esta reconstrucción corresponde mencionar, fundamentalmente para no dejar de lado un testimonio de investigación sobre Novalis en Argentina (si bien se trata, a pesar de algunos momentos inspirados, de un escrito más bien menor), el breve escrito de Rodolfo Modern (1975) “Novalis y los fundamentos de su obra”, incluido en sus *Estudios de literatura alemana*.

porque su producción más definidamente literaria se encuentra (este es uno de los presupuestos orientadores capitales de esta investigación) completa y definitivamente integrada con su obra “filosófica” (o, menos equívocamente, “teórica”).

Esta tesis parte, en efecto, de la firme convicción de que un estudio que pretendiera ser un análisis de la obra literaria de Novalis (de ella “exclusivamente”) evidenciaría de modo irremediable un enfoque sesgado sobre el pensamiento del autor. Vale aclarar, quizás, que no pretendo en absoluto sostener que un tal abordaje sea ilegítimo o no merezca ser puesto en práctica. En lo más mínimo. Pero sí, en cambio, que una lectura tal deberá remitir (en el más probable de los casos) insistentemente a aspectos extra-literarios de la obra reunida (sobre los que, como recién se señaló, no abunda la información) o deberá, para permanecer aislada en un terreno exclusivamente literario, girar solo sobre consideraciones formales o estilísticas. No casualmente tanto una cosa como la otra escasean en la bibliografía sobre Novalis.

Efectivamente, es lo más corriente en los estudios sobre Hardenberg, y esto en buena medida desde siempre, o, por lo menos, desde el primer intento de tomarse a Novalis en serio (en el texto de Dilthey ya mencionado), llevar en paralelo el tratamiento de su pensamiento filosófico y el de su obra literaria. Si existe una tendencia a aislar parte de su obra para un análisis específico, es en líneas generales su filosofía, su *Naturphilosophie* o sus ideas sobre cualquiera de las disciplinas científicas sobre las que se ocupó aquello que se separa del conjunto. Pero no su literatura, que en una buena proporción de los casos aparece estudiada a la luz de algunos de estos otros aspectos extra-literarios.

Desde este punto de vista, la presente investigación coincide con la práctica más recurrente entre los estudiosos de la obra de Novalis (en especial, como veremos, desde los años sesenta en adelante). Esta pretensión de no dejar de lado el *pensamiento* de Novalis en el estudio de su *producción literaria*, unido al respeto (que se justificará a continuación) del orden cronológico de su obra, llevaron a que esta tesis tuviera una primera gran sección que resulta, inicialmente, ajena al objetivo fundamental de la investigación, ya que se ocupa exclusivamente de los textos más definidamente filosóficos de Hardenberg. Esta circunstancia, en sí misma, ya introduce una dificultad quizás inesperada en una tesis de Letras, y se trata de una dificultad que se ve agravada por la complejidad de la materia tratada. Sin embargo, se trata también, como se intentó explicar recién y como debería quedar particularmente claro a lo largo de la tesis, de una dificultad inevitable.

I.1.B. Justificación del enfoque cronológico.

Es habitual en los estudios novalianos, por razones de distinto orden, seguir, con más o menos rigor, el orden cronológico de composición de los textos. Es posible que sean dos las causas más marcadas para esta decisión: por un lado, la posibilidad de ver en la producción completa una estructura “consecutiva”, siguiendo la cual puede encontrarse en la obra de Novalis una evolución que parte de tempranas especulaciones filosóficas (las más ordenadas y sustantivas de toda su producción) y culmina en una producción literaria que acusa recibo de estas primeras reflexiones. Esta es, fundamentalmente, la perspectiva que justifica en esta tesis la adopción de un enfoque ordenado cronológicamente. La otra causa aludida para un tal enfoque parece haber sido mucho más fuerte e insistente, y tuvo que ver con aspectos que conciernen a la biografía de Hardenberg. Como veremos al reconstruir el “estado de la cuestión”, la crítica tendió desde un principio y hasta mucho tiempo después (con menor fuerza, hasta hoy) a articular la vida y también la obra de Novalis a partir del evento de la muerte de Sophie. Según esta lectura, hoy bastante desacreditada o en ocasiones retomada pero de manera mucho más crítica que en un primer momento, hay un antes y un después abismalmente distantes a cada lado de esta desgracia doméstica: antes había un entusiasta estudiante, quizás demasiado sensible para lo que le tocaría vivir, pero inteligente y prometedor; después quedaron sus despojos, y un poeta exaltado que no podía soportar lo que tenía por delante de su paso por la Tierra sin inventarse toda una teoría sobre la pervivencia del alma y demás exploraciones místicas y prácticas esotéricas. Esta, definitivamente, es la perspectiva que esta tesis no sigue.

En verdad, la primera perspectiva también debe ser tomada con precaución y, si se la evalúa con todo el rigor, no pasa la prueba: no es legítimo un esquema que divida la obra de Novalis, pretendiendo seguir un orden cronológico, en (1º) producción filosófica — (2º) producción literaria. En primer lugar, porque Novalis compuso poesías (bien que de valor estético bastante moderado) desde muy joven, y no dejó de hacerlo nunca.⁷ En segundo lugar, porque tampoco dejó nunca de dedicar parte de su atención y de sus esfuerzos intelectuales a la lectura y estudio de textos filosóficos ajenos y a la producción de pensamientos propios a partir de aquellos.

⁷ La poesía temprana de Hardenberg recibió escasisima atención por parte de los especialistas, lo cual está parcialmente justificado por un carácter mayormente mimético y exploratorio que difícilmente pudiera negársele a esta producción temprana. No obstante, no carece del todo de interés, como mostró, (dedicándole, posiblemente por primera vez, bastante espacio a esta cuestión), Berbeli Wanning (1996) en su introducción a Novalis. Wanning destaca allí, sobre todo, la presencia de intereses que posteriormente serían fundamentales. Por lo demás, siempre hay que tener presente el grado de arbitrariedad que implica hablar, en general, de producción “temprana” y “madura” o incluso “tardía” en un caso como el de Hardenberg, que murió a los 28 años con casi ninguno de sus proyectos llevado a término.

Sin embargo, hay un elemento que es clave, que podríamos llamar “marco teórico personal” de la obra de Hardenberg, y que facilita y fomenta esta visión consecutiva de la obra novaliana y que está en lo más central de la propuesta de esta tesis, y es el hecho de que Novalis desarrolló, en sus apuntes filosóficos, importantes ideas sobre la necesidad de superar las limitaciones del lenguaje de la filosofía y sobre la superioridad del de la poesía, de modo que el tránsito (en la medida, que comentaremos a continuación, en que pueda hablarse efectivamente de un tal tránsito) de una a la otra resulta programático y fundamental.

Por supuesto, el hecho de que Novalis planteara (o permitiera reconstruir a partir de sus desarrollos más o menos dispersos) la necesidad de un tránsito de la filosofía a la poesía no significa que haya llevado a cabo de hecho un tránsito tal en su propia obra. No se infiere una cosa de la otra; sin embargo, en una medida importante, sí puede inferirse esta tendencia de los hechos mismos: si disponemos la obra completa de Novalis en un ordenamiento cronológico siguiendo la fecha de composición de cada elemento nos encontramos con algunos argumentos de bastante peso a estos fines:

- 1) Fuera de algunas poesías sueltas (que Novalis compondría todo a lo largo de su vida productiva) no hay nada que pueda considerarse, con algo de buen juicio, como “obra literaria” hasta fines de 1797.
- 2) Hecha la misma salvedad sobre las poesías dispersas, toda la obra previa a esta fecha es netamente filosófica.
- 3) Con posterioridad a esta fecha no hay prácticamente nada que pueda ser considerado estrictamente filosófico tanto desde el punto del contenido como desde el de la forma.
- 4) Entre fines de 1797 y 1800 Novalis compuso, además de otras poesías aisladas, sus *Himnos a la Noche*, sus *Cantos espirituales*, el comienzo de *Los discípulos en Sais* y la primera parte (y lo que alcanzó a preparar de la segunda) de *Enrique de Ofterdingen*, es decir, prácticamente el total de su obra considerada literaria *stricto sensu* (en todo caso, es lo que los editores agrupan en el volumen dedicado al *dichterisches Werk* de Hardenberg).
- 5) El “fragmento”, género claramente híbrido de filosofía y literatura (y destinado por Hardenberg expresamente a la reunión de ambas), cobra el mayor protagonismo en la producción de Hardenberg en 1798 (año de aparición de todas las series de fragmentos publicadas en vida de Novalis y de composición de todas las inéditas), es decir, en el momento de declive de la producción netamente filosófica y de auge de la netamente literaria.

Es tentador concluir, en base a estas informaciones, que, en alguna medida (tratándose de la catalogación de obras de una naturaleza bastante indefinida en muchos casos), podrían considerarse rigurosas, que hay efectivamente un tránsito que nace en una primera etapa de la producción madura de Hardenberg, comprometida fundamentalmente con la investigación filosófica, pasa por una etapa de transición que se identifica con la producción mayoritaria de fragmentos y culmina en una última etapa en la que lo que se destaca (cuantitativa y cualitativamente) es la obra literaria. El esquema es demasiado poco plástico y se garantiza el choque contra casos excepcionales, pero en lo estructural se apoya sobre una evidencia bastante incontestable, hechas las aclaraciones del caso; algunas de las aclaraciones fundamentales serían las que se realizan a continuación.

Indudablemente (y es esta también una convicción fuerte de la tesis) hay un cierto grado de arbitrariedad inevitable en estas divisiones, por un lado, entre filosófico y no-filosófico o literario y no-literario, y, por el otro lado, entre lo que se entiende aquí por fragmento en sentido fuerte y lo que no se considera tal. En todo caso, hay casos claros y el desarrollo de la tesis debería ejemplificar más que suficientemente cada uno de estos lenguajes utilizados por Novalis y, por lo menos, dar cuenta de ciertos modelos polarmente ubicados de un lado o de otro del eje literatura-filosofía sobre el que se monta la obra de Novalis y esta tesis. Y en cuanto a las “zonas grises”, efectivamente, las hay, y, por cierto, la más nítidamente gris (por seguir la imagen: la que tiene proporciones más parejas de negro y de blanco) es la del fragmento, que, una vez más, con cierto grado (a mi juicio, bastante menor en este caso) de arbitrariedad, puede verse condensado completamente en la etapa intermedia entre la “predominantemente filosófica” y la “predominantemente literaria”. Es decir, que puede pensarse al fragmento como la bisagra (tanto entitativamente como desde un punto de vista cronológico) entre la filosofía y la poesía en la obra novaliana. Luego de otra aclaración de importancia, sin embargo, veremos en qué se apoya esta agrupación de ciertos materiales bajo el rótulo de “fragmentos”, en contraste con los llamados “estudios” de Hardenberg.

Esta otra aclaración de importancia, que será ampliada poco más abajo, pero que es preciso adelantar ya desde ahora, en la visión sinóptica de la obra novaliana, es la siguiente: en un paralelo bastante visible con el incremento de la producción literaria se da también otro en torno de las investigaciones y reflexiones científicas. Este plano de la obra de Novalis (por cierto, de gran importancia) es el único que la tesis desatiende prácticamente por completo (la justificación de este recorte se ofrece algo más abajo). Podría pensarse, sin

embargo, que el notable giro de las investigaciones teóricas de Hardenberg hacia la ciencia y, por otro lado, el vuelco de sus investigaciones metafísicas a una filosofía de temática centralmente científica-natural (la *Naturphilosophie*), evidencian precisamente un mismo alejamiento respecto de la filosofía en dirección a otros lenguajes, equivalente (y coincidente desde un punto de vista cronológico) al alejamiento en dirección a la poesía.

I.1.B.i. La división de la obra de Novalis en “estudios”, “fragmentos” y “poesía”.

La tripartición de la obra de Novalis que esta tesis, haciendo ciertas salvedades, respeta como estructura general orientadora (de lo cual ya el índice da una muestra clara), plantea una distinción doble: por un lado, la división ya comentada entre la obra literaria y la obra filosófica;⁸ por el otro lado, una subdivisión de la obra filosófica en (mayormente) “estudios” por un lado y “fragmentos” por el otro.

Esta división en “estudios” y “fragmentos” fue intentada inicialmente por Ernst Heilborn,⁹ el primero en ocuparse de los manuscritos de Hardenberg después (cien años después) de la edición realizada por Tieck y Friedrich Schlegel, y sería una división respetada en la posterior edición (que devino canónica) de los *Schriften*.¹⁰ Se trata de una catalogación que tiene un grado importante de problematicidad pero que también posee, por otro lado, gran interés y utilidad. Por cierto, en la medida en que podamos confiar en ella, la distinción entre “estudios” y “fragmentos” nos provee de un criterio para diferenciar con bastante nitidez los textos que Novalis redactó, por así decirlo, “con voluntad de escritor”, atendiendo particularmente a la forma y quizás (en algunos casos de manera evidente) previendo una eventual publicación,¹¹ de aquellos que ciertamente estaban destinados a un

⁸ Los títulos que le pusieron los editores a los volúmenes I a III de la *HKA* son: “*Das dichterische Werk*” (la “obra poética” o “literaria”), para el volumen I; “*Das philosophische Werk*” (la “obra filosófica”) para los volúmenes II y III. Si consideramos que una buena porción del *philosophisches Werk* es, en verdad, obra “científica”, habría que hablar, más bien, de una división entre obra “literaria” y “extra-literaria” o “teórica”. Dado, no obstante, que la producción científica novaliana es dejada casi completamente de lado en esta tesis, parece legítimo en este contexto seguir hablando, convencionalmente, de una división entre “obra literaria” y “obra filosófica”.

⁹ Ernst Heilborn fue el responsable de una entonces importante edición “crítica” en tres partes de la obra reunida de Hardenberg en 1901 (*Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*). Su división de los textos teóricos en “estudios” y “fragmentos” (si bien no es tan nítida en la edición: más bien se trata de una separación de los manuscritos que permite ver la diferencia entre unos y otros) significó, a principios del siglo XX, un paso fundamental en el ordenamiento del material manuscrito de Hardenberg. Heilborn buscó, sobre todo, un ordenamiento cronológico de la obra filosófica, ordenamiento que, según su propia confesión (tomo I, p. xi), no fue mucho más allá del intento.

¹⁰ Se trata de la ya mencionada *Historisch-kritische Ausgabe*, sobre la que se hablará más en detalle más abajo.

¹¹ Es, por ejemplo, el de los “Fragmentos logológicos” y otros conjuntos de fragmentos pertenecientes a la misma serie de manuscritos, que Hardenberg, de hecho, comenzó a pasar en limpio previendo, evidentemente, una próxima publicación. Sabemos, por otra parte, que tenía en mente una tal publicación por la mención expresa que hace de estos textos en una importante carta a August Wilhelm Schlegel del 24 de febrero de 1798, con la que acompañó el envío del manuscrito que fue finalmente *Polen* (cf. IV: 251).

uso exclusivamente privado y que son, parcialmente, apuntes llevados a cabo para facilitar la propia comprensión de una obra ajena, y, en parte, reflexiones personales, propias, surgidas o estimuladas, en general, por lecturas determinadas de libros de otros.

Pero, además de esta utilidad, la distinción entre ambos “géneros” posee otra, que es la que más importa en este estudio, ya que, si se mantiene presente que la producción de fragmentos (una vez aceptada la entidad diferenciada del género), en buena medida, *sigue* a la producción de estudios filosóficos (y antecede a la concentración de las energías en la producción literaria), se puede ver de manera muy clara la transición que se lleva a cabo en el lenguaje utilizado por Hardenberg; transición que en esta tesis, precisamente, se interpreta como resultado de conclusiones obtenidas en estudios filosóficos y como destinada a acabar plasmándose en obras literarias.

Por lo demás, cabe aclarar que la etapa conclusiva de este tránsito, que convencionalmente podríamos agrupar bajo el rótulo de “poesía”, es más bien una compleja y bastante heterogénea producción formalmente literaria (queriendo decir esto último que hay un interés estético puesto en la forma, en el lenguaje de las obras) pero expresada en registros diversos que van desde el poema, por cierto, hasta una prosa que casi podríamos calificar de ensayística, pasando por el cuento maravilloso, el diálogo (diálogo argumental, al modo de los diálogos platónicos) o la narración. Por cierto, como se comentará oportunamente, el sentido que en general hay que atribuirle a “poesía” en los textos novalianos obedece mucho más al origen etimológico del término y a la conexión allí expresa entre poesía y creación que a su característica expresión en verso. En todo caso, cada vez que se dice (y cada vez que se diga también aquí) algo acerca de la “poesía” de Novalis hay que recordar que la idea de poesía que se presupone (la cual coincide, por lo demás, con la de Novalis mismo) está mucho más cerca del término “literatura” que del término “poema”.

Hechas estas precisiones, el resultado de esta visión panorámica de la obra novaliana nos enfrenta a un tránsito, realizado en tres etapas, que oculta, hasta cierto punto, un sentido de “evolución” o de avance de una etapa a la siguiente, en vistas a la perfecta culminación del recorrido en la “poesía”.

I.1.B.ii. El valor de la “evolución” en la obra de Novalis.

Sobre lo dicho en último lugar cabe hacer una aclaración de bastante importancia. Casi como si obedeciera a un plan predeterminado, la obra de Novalis, en su evolución, parece un reflejo coherente de sus conclusiones. En una primera instancia, a la convicción de que la

filosofía no se basta para intentar penetrar en lo absoluto sigue la certeza de la necesidad de un lenguaje distinto, y, consecuentemente, a esta última sigue la exploración de un lenguaje nuevo en la producción de fragmentos. Hasta este punto tendríamos una cierta explicación del primer tránsito en la obra novaliana. Pero sabemos que esta etapa da a parar, finalmente, con una mayoritaria dedicación de las energías creativas a la producción literaria, y este fenómeno podría ser esclarecido también a partir de convicciones teóricas de Hardenberg: los fragmentos, tal como Novalis mismo los entiende, son semillas, gérmenes que deben ser abonados y sembrados abundantemente para que de ellos, ulteriormente, nazca algo valioso –son, en sí mismos, productos transitorios, destinados a fecundar una obra mayor y son, por otra parte, retazos, partes sueltas, pequeños mundos que de alguna manera se cierran sobre sí mismos y no establecen articulaciones complejas con otros fragmentos vecinos–; el fragmento, al menos en principio, impide una *evolución*, un *tránsito*, pero es precisamente un tránsito lo que Novalis comienza a tomar como imagen central de su pensamiento, y esto parece exigir, entonces, un cambio de formato. Toda su obra “tardía”, en efecto, gira en torno de una “conquista” paulatina de lo absoluto, del proceso necesario para acceder a la auténtica manera de mirar la naturaleza profunda, del poder de interactuar de manera *creativa* con ella, etc.; ese proceso, pensado como un aprendizaje o incluso como una especie de (auto)iniciación, requiere precisamente de la forma narrativa para poder evidenciarse (la requiere o, cuanto menos, encuentra en ella su molde perfecto) y podría pensarse que fue precisamente en conexión con esto que, luego de pasar por una etapa de producción mayoritaria de fragmentos, Novalis se dedicó casi de lleno a la composición literaria (es decir, en función de la baja capacidad del fragmento para describir un *tránsito*, un *proceso*). Aquí habría una explicación posible (destinada a sumarse a otras) del segundo tránsito en la obra novaliana, del fragmento a la narrativa. Así, siguiendo la lectura propuesta en esta investigación, puede hacerse algún aporte a la mirada global sobre la obra de Hardenberg en su evolución. Y es siguiendo estas convicciones que se justifica, en este contexto, el enfoque cronológico.

Sin embargo, hay que establecer una limitación de importancia no menor para lo dicho en estos últimos apartados sobre el enfoque “integral”, que tiene fundamentalmente que ver con que, naturalmente, esta tesis *parte de un recorte* del conjunto completo de obras de Novalis, y no sería legítimo decir que lo dejado de lado es obra menor o de escaso interés. En el próximo apartado se explican los argumentos que llevaron a dicho recorte y el criterio que se adoptó para llevarlo a cabo.

I.1.C. Justificación del recorte del *corpus*.

Hay, sobre todo, una gran ausencia notable en este análisis: el célebre proyecto de “Enciclopedia” al que dedicó mucho tiempo Hardenberg entre fines de 1798 y principios de 1799. Pero no es la única: de los cuatro grandes conjuntos de manuscritos de Hardenberg transcritos en el tercer volumen de los *Schriften* (el segundo de los dedicados a la “obra filosófica”) no hay uno siquiera que sea tratado detenidamente en esta tesis. Concretamente, estoy refiriéndome a los siguientes grupos de apuntes:

1) Los “estudios científico-naturales de Freiberg de 1798/99” (la “sección VIII” de la obra filosófica), apuntes en los que desarrolló Hardenberg distintos intereses científicos durante sus estudios mineralógicos en la Freiburger Bergakademie. Se trata de apuntes que van desde cuestiones químicas hasta (lo más interesante del conjunto) la así llamada “filosofía de la naturaleza” (la *Naturphilosophie*), pasando por muy diversas ramas científicas y por la revisión de varias obras de autores ajenos.

2) El *Repertorio* o *Borrador general* (*Das allgemeine Brouillon*), es decir, los “Materiales para la enciclopedística” o, simplemente, el proyecto de *Enciclopedia* de Novalis (“sección IX”). Es el conjunto más abultado, el más heterogéneo y, podría decirse, el más rico de los cuatro. Allí se tocan mayormente temas científicos pero el conjunto aborda temáticas de lo más diversas y distantes.

3) Los “fragmentos y estudios de 1799-1800” (“sección XII”), algo de naturaleza bastante similar a la *Enciclopedia*, también concentrado fundamentalmente en torno de preguntas de temática científica.

4) Los “apuntes técnicos y escritos concernientes a la actividad profesional” (“sección XIII”). Anotaciones tomadas por Hardenberg sobre cuestiones referidas a su tarea en distintos puestos en la administración de las salinas a su cargo.

No es casi necesaria la justificación de la marginación de este último grupo: si bien ya se argumentó convincentemente en torno del valor que pudiera llegar a tener algún apunte aislado en estos grupos,¹² el material carece casi absolutamente de valor para cualquiera que

¹² Esta justificación se debe a Gabriele Rommel, corresponsable de la edición de los últimos volúmenes de los *Schriften* (precisamente, los dedicados a los escritos profesionales) y directora, actualmente, del museo sito en la casa natal de Novalis. Esta destacada especialista se refirió a la importancia de estos escritos en relación con el pensamiento, en general, de Hardenberg, en más de una oportunidad. Véase su artículo de 1997 “Novalis’ Begriff vom Wissenschaftssystem als editions-geschichtliches Problem”, en donde se insiste en cómo se fue modificando la imagen en torno de Novalis en la medida en que fueron apareciendo nuevos manuscritos, y también su aporte “Novalis (Friedrich von Hardenberg)” a la utilísima compilación de 2005 *Naturphilosophie nach Schelling*. En ambos cita la autora un pasaje descubierto muy tardíamente con el que intenta destacar la importancia de los escritos profesionales, entre los cuales se encuentra dicho pasaje, por cierto tan importante como poco común entre los apuntes profesionales, citado a continuación (p. 46 del primer texto, p. 419 del segundo): “Expresar toda la naturaleza en fórmulas metafísicas – luego trasladar símiles más elevados a nuestra

no se dedique específicamente al pensamiento científico de Hardenberg (por lo demás, con la publicación del último volumen aparecido –VI.3.– y la esperada aparición del que completará las *Obras completas* –VI.4.– esta sección del volumen III quedó ya obsoleta).

La justificación recién indicada para dejar de lado este apartado (la referida a lo específicamente científico de su temática) se extiende (aunque con importantes limitaciones) a las tres anteriores. En efecto, mucho de lo más valioso de lo desarrollado por Hardenberg en ellas (fundamentalmente, en la *Enciclopedia* y en los “fragmentos y estudios de 1799-1800”) tiene que ver con cuestiones científicas que, no carentes en lo más mínimo de interés (e incluso de interés para la temática aquí abordada), llevarían inevitablemente demasiado lejos la investigación que, por lo demás, ya posee una extensión bastante grande.

En efecto, el momento en que Hardenberg empieza a abundar en el tratamiento de cuestiones científicas coincide ajustadamente, desde un punto de vista cronológico, con el período en que se dedicó principalmente a la producción literaria. Aquí no esbozaremos siquiera una hipótesis sobre las causas de este hecho, pero podría ser útil, en cambio, señalar que se trata del período de la producción novaliana en el que, en primer lugar, la filosofía (en tanto metafísica, teoría del conocimiento, etc.) desaparece por completo del primer plano y, correlativamente, cobran un protagonismo central las tareas literarias y las investigaciones científicas (o, en el mejor de los casos, de filosofía de la naturaleza). Esto es así de un modo tal que parece legítimo pensar en un recorrido (el recorrido de la obra de Novalis) en forma de “Y”, que parte de un tronco filosófico común y se subdivide después en las dos ramas mencionadas (científica por un lado y literaria por el otro). Por supuesto, la figura falla ante el menor examen riguroso: los cruces entre ambas ramas son constantes y clarísimos (baste pensar en *Los discípulos en Sais* o en el cuento alegórico de Klingsohr en *Enrique de Ofterdingen*, entre otros abundantísimos ejemplos), pero puede servir la imagen para ilustrar la relativa independencia entre una investigación que se interesara fundamentalmente por los desarrollos científicos que devinieron de tempranas exploraciones filosóficas y otra que se ocupara (como esta) de los desarrollos literarios conectados con la misma fuente.

En todo caso no se trata, entonces, de la falta de valor de este material dejado de lado, sino, en cierto sentido, de la sobreabundancia de valor: un estudio de las conexiones entre

esfera espiritual. Dar vida a las fórmulas. Presentar una nueva mitología de la naturaleza, una naturaleza panteísta.” (*Die ganze Natur erst in metaphysische Formeln bringen – dann höhere Gleichungen in unsere geistige Sphäre übertragen. - Die Formeln beleben. - Eine neue Mythologie der Natur, eine pantheistische Natur darstellen.*”). La publicación de estos escritos profesionales en 2006 frustró cualquier esperanza de encontrar mucho más de este tenor entre las anotaciones de Hardenberg sobre sus tareas laborales. Otro aporte útil para estudiar la conexión entre la tarea profesional y la visión estética de Hardenberg, por ejemplo, es el de Hartmut Böhme (1998) “Montan-Bau und Berg-Geheimnis. Zum Verhältnis von Bergbauwissenschaft und hermetischer Naturästetik bei Novalis”.

literatura y ciencia en la obra de Novalis equivaldría a toda una tesis de una extensión igual o mayor que la de esta. Por cierto, mucho de eso ya se ha hecho y fue una de las ramas más activas de la *Novalisforschung* y lo sigue siendo hasta hoy.¹³

Por cierto, el haber decidido no abordar estos conjuntos de apuntes de manera completa no implica que hayan sido marginados *absolutamente*: como se verá (sobre todo en el capítulo sexto, sobre el “idealismo mágico”), se acudió a ellos cuando la investigación lo requirió. Sin embargo, estas ocasiones son marcadamente minoritarias respecto de las referencias al resto de los conjuntos de apuntes y secciones de la obra reunida de Novalis (o sea, secciones II a VII). El presente apartado apuntó a fundamentar (aunque sea solo parcialmente) esta decisión.

I.2. Justificación del estilo y método del análisis.

La investigación que se desarrolla en esta tesis procede siguiendo, en lo esencial, un método, que se manifiesta del siguiente modo: por regla general se analiza cada obra, o, mejor dicho, cada sección del *corpus* de textos de Hardenberg, por separado; al abordar cada uno se comienza por una presentación de carácter general y, acto seguido, se ordena el tratamiento de su contenido tomando como hilo conductor un problema o la secuencia narrativa o argumental que el texto mismo tiene, cuando es este el caso.¹⁴ La revisión de estos materiales, ordenados siguiendo alguno de estos dos criterios, avanza, por norma, intercalando textos de Novalis con un análisis de dichos textos. Muy poco de lo que está escrito en el cuerpo de la tesis no cae en una u otra categoría. Por lo general, la reconstrucción del pensamiento novaliano y de su proyección literaria prescinde de mayores apelaciones a lecturas o hipótesis ajenas, lo cual, por supuesto, no quiere decir que estas no

¹³ La bibliografía sobre esta temática es abundantísima. Un buen punto de partida, muy reciente, para conocer el estado de la cuestión y obtener información bibliográfica actualizada, se encuentra en el libro de Franziska Bomski (2014) *Die Mathematik im Denken und Dichten Novalis. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen um 1800*. Un pantallazo general muy útil aunque bastante menos actual lo aportó Herbert Uerlings en su colaboración con la obra conjunta editada por él en 1997 *Novalis und die Wissenschaften* (su colaboración se titula, precisamente “Novalis und die Wissenschaften. Forschungsstand und Perspektiven”). El mismo Uerlings, en su magnífica obra (1991) *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, da un detalle muy completo de los antecedentes académicos sobre la materia, aunque, otra vez, el libro es de principios de los años noventa. En la bibliografía de esta tesis se encuentran unos cuantos casos concretos de trabajos sobre aspectos específicos de los estudios científicos de Hardenberg y en la bibliografía preparada por Uerlings (reproducida en sitio oficial de la Novalis-Gesellschaft) se encuentra una lista muy extensa (hoy, también, algo desactualizada, pero muy abundante) de trabajos sobre la materia.

¹⁴ Aquí ya entró en juego, por cierto, la distinción entre “estudios”, “fragmentos” y “poesía”, dado que, previsiblemente, es en los estudios que resulta máximamente lícito y casi necesario reestructurar el conjunto y dotarlo de un orden *desde fuera*, mientras que en el último caso, en el de los textos literarios, resulta, cuando menos, más improcedente o incluso, en ocasiones, inconveniente desconocer el orden que el texto mismo ya propone.

hayan sido tenidas en cuenta sino que lo fueron en otra instancia. Aclaremos un poco este punto que hace a lo fundamental de la metodología aquí seguida.

Como se verá en el “estado de la cuestión” más adelante, existen muchas obras en las que esta investigación encontró inspiración y puntos de apoyo, así como también hay muchas otras que resultaron relevantes lateralmente o incluso como puntos de oposición. Toda esta información y las reflexiones en torno de ella están aquí presentes ya desde el planteo del problema y en un segundo plano acompañan, en general, todo el desarrollo de la argumentación. Sin embargo, si prescindimos de los condicionamientos que estas lecturas sin dudas dejaron sobre las interpretaciones que aquí se ofrecen de los textos novalianos, el proceder de esta tesis tiene más que ver con un enfrentamiento directo con el texto que con un enfrentamiento (o un apoyo) con aportes de la crítica. Como se puede ver fácilmente, las referencias eruditas a otras investigaciones están reducidas al mínimo y las remisiones bibliográficas se ofrecen solo en la medida en que realmente aporten un punto de vista significativo o, más probablemente, cuando un tema de interés que sugiere el desarrollo del análisis no va a ser abordado en esta tesis.

Este proceder, que puede tener cierto matiz controversial en un ámbito académico, es sorprendentemente habitual en las investigaciones sobre Novalis. Posiblemente se deba esto, al menos en parte, al carácter fragmentario, por un lado, e inconcluso, por el otro, que distingue casi toda la obra completa de Hardenberg. Resulta muy problemático el intento de fijar lecturas precisas para pasajes determinados ya que estos, en muchísimas ocasiones, solo se insertan en un contexto de manera superficial o, por así decir, *espacial* (o sea, que un apunte puede formar parte de un mismo todo con el apunte siguiente solo por estar en un mismo manuscrito y no por una identidad en cuanto al tema, la perspectiva, etc.). Si bien siempre es preciso, por supuesto, aportar uno mismo algo para la interpretación de los textos de, en principio, cualquier autor, y muchísimo más cuando se trata de sus apuntes, notas, etc., el caso de Novalis es particularmente demandante a este respecto porque prácticamente no poseemos nada que haya superado el estado de borrador. Por lo demás, un porcentaje mayoritario de su obra son anotaciones que, puestas en relación, pueden perfectamente diferir en cuanto al punto de vista o incluso contradecirse en su tesis fundamental. Se trata mayormente de exploraciones, de materiales destinados ya sea a facilitar su propia comprensión de obras ajenas, ya sea a abonar la producción de pensamientos propios, o son, a veces, intentos sucesivos de dar forma a una idea, etc. Se podría llegar, ante esta perspectiva, a la conclusión de que, dadas las características de la obra novaliana, un análisis cualquiera podría hacerle decir tanto una cosa como la contraria, y en ambos casos

encontraría apoyo textual (como dice Hermann Kurzke [1988: 103], “Novalis es una mina de oro. Cada cual encuentra allí una cita acorde a sus objetivos. Los textos, ambiguos a conciencia, tienen la naturaleza del camaleón: adoptan de buena gana el tinte del contexto en el que uno los coloca”). Ante este peligro, al que no cabe negarle su cuota de verdad, considero que la precaución más atinada es la de intentar ofrecer una cantidad abundante de testimonios y mantener firme el rigor y (en la medida más alta posible) la objetividad. Con una selección amplia de textos, transcritos, en lo posible, en su contexto, y seleccionados tratando de evitar toda dirección sesgada o tendenciosa, se intenta en esta tesis que la lectura propuesta surja de Hardenberg mismo.

Hay otra justificación, por otra parte, de carácter más bien histórico para esta metodología: como ya se adelantó y como se verá con más detalle en el comentario del “estado de la cuestión”, hubo dos instancias, en la investigación en torno de Novalis, que determinaron de manera notable la visión global sobre el autor y su obra. La primera, apenas muerto Hardenberg, con la primera edición de sus obras (y las sucesivas reediciones de esta versión), que fundó la imagen *irracionalista* de Novalis que perduraría casi sin modificaciones hasta pasada la primera mitad del siglo XX; la segunda, la tendencia casi completamente contraria, nacida a fines de los años 60, que fundó la imagen del Hardenberg filósofo idealista alemán riguroso que, aunque con matices y no sin excepciones, dominó globalmente en los abordajes siguientes de la obra de Hardenberg y, en ciertos ámbitos, está en primera línea hasta hoy. Esto generó un inconveniente significativo: al canonizarse esta nueva lectura se tendió (como ocurre frecuentemente con interpretaciones que invierten la visión tradicional) a tomarla sin más como punto de partida, como terreno firme, a dar por sentada su exactitud. Ciertamente, esta tendencia acrítica, tan nociva como la anterior, solo puede frenarse haciendo un abordaje *directo* de las obras de Novalis y lo más nutrido posible de evidencias surgidas de sus obras mismas y desprendidas de todo análisis “canónico”.

Esta última pretensión implica un esfuerzo considerable, ya que la complejidad de los textos de Novalis en los que se apoya la lectura más vigente en torno de su obra (fundamentalmente, los *Fichte-Studien*) es hondísima y muy difícil de simplificar. Por el contrario, las lecturas más vigentes ofrecen un esquema bastante ordenado y, una vez asumidas las dificultades de la materia misma estudiada, suficientemente claro y firme. No obstante, se trata de un punto de vista sesgado e insuficiente para abordar sin unilateralidades la obra de Hardenberg, y en la argumentación de esta tesis se pretendió partir “exclusivamente” (dejando de lado los condicionamientos que obviamente generara la lectura de la bibliografía sobre el tema) del texto de Novalis.

Hechas estas aclaraciones sobre la *forma* de la tesis, a continuación se resume su *materia*, es decir, cuál es el tema general estudiado y comentado en esta investigación, y cuál es el punto de vista que en ella se defiende.

II. El objetivo interno. Rastreo de las fundamentaciones y prácticas de la presentación de lo absoluto en la obra literaria de Novalis.

El objeto de estudio general de la tesis es la *presentación* poética de lo absoluto en la obra de Novalis. “Absoluto” es el término que ya en época de Hardenberg tuvo más éxito, entre otras variantes en uso, para hacer referencia a un plano de la existencia, de entidad problemática, que está libre de todo condicionamiento, de toda determinación. Otra variante, que enfatiza la distancia de este plano respecto del mundo en el que, en tanto humanos y limitados, nos movemos, es la de “incondicionado” o “incosificado” (“*das Unbedingte*”), que Novalis usaría para el famosísimo comienzo de *Polen*. “Lo ilimitado” podría expresar igualmente la idea y así también “lo trascendente” o, más normal, “la trascendencia”.¹⁵ Estas últimas, de sonoridad marcadamente kantiana, remiten de este modo directamente al punto de partida de la discusión: por cierto, la pregunta por la realidad tal como pudiera ser más allá de las inevitables limitaciones que nos impone nuestro conocimiento del mundo, si bien obviamente no nace con Kant sino casi con la filosofía misma, se planteó con Kant de un modo tal que la discusión posterior lo tomaría, por así decir, como marco de referencia. Los planteos kantianos, revisados, rectificados, atacados, deformados, en fin, utilizados por la intelectualidad alemana de las últimas dos décadas del siglo XVIII, pondrían en el centro de la atención este problema, la pregunta por lo absoluto y la pregunta por la posibilidad de conocerlo o abordarlo de algún modo. Derivaciones inmediatas de esta pregunta, claro está, son planteos de un nivel de significación tal como el de la pregunta por la existencia de Dios, de la inmortalidad del alma, de un sentido en la vida, en la naturaleza, del infinito...

De la evolución de estas discusiones –de un abismal nivel de complejidad y de gran importancia para la historia de la filosofía– esta investigación no se ocupa en absoluto, ya que el objetivo no es ver qué puesto ocupa Hardenberg en la constelación intelectual en la que desarrolló sus ideas filosóficas y cuáles fueron sus influencias, sino, por el contrario, ver las consecuencias que traen las conclusiones a las que arriba sobre su producción literaria. De este modo, el rastreo de las fuentes de los estudios filosóficos de Hardenberg (tema, por

¹⁵ Resultó preferible dejar generalmente de lado “trascendencia”, no solo por la mayor aceptación de “lo absoluto” en la época sino también por el sentido distinto a este que tiene muchas veces en Hardenberg. En la primera sección del “Capítulo 3” (I.4.A.) se hacen, a propósito de esta cuestión, importantes aclaraciones sobre el sentido del término “trascendente” en los *Fichte-Studien*.

otra parte, en disputa hasta hoy), y, en general la discusión de la que se nutre y a la que obedece la existencia de sus reflexiones, redundaría en una innecesaria y tortuosa desviación histórico-filosófica que a la tesis no la enriquecería más que muy lateralmente. El único punto de este contexto histórico-filosófico que resulta indispensable retener es el del planteo mismo del problema, el punto de partida, que fundamentalmente se reduce a lo siguiente: no es posible acceder críticamente a lo absoluto, a aquello que pudiera encontrarse más allá de las limitaciones que le imponemos irremediablemente a lo que conocemos para poder conocerlo; no se puede, en pocas palabras, conocer lo trascendente, y, por lo tanto, ¿hay acaso que renunciar a este plano o quizás, ante la imposibilidad de una *demonstración* de lo absoluto, cabe al menos alguna forma de señalarlo, algún modo de la *mostración* de lo absoluto? Las distintas respuestas que esbozó la intelectualidad alemana de fines del siglo XVIII no podrán ser tomadas en cuenta aquí.

En cambio, sí hace falta abordar los apuntes de Hardenberg mismo. Allí habrá que comprobar, sobre todo, que ya en ellos nace la convicción que articula su pensamiento en general, es decir, la de que será necesario procurarse la ayuda de un lenguaje distinto para plantear un vínculo con lo absoluto, para abordarlo de alguna manera. La primera sección de esta tesis está destinada a evidenciar esto último, a analizar el modo en el que Hardenberg arriba a esta conclusión de la necesidad de un nuevo lenguaje y a describir las raíces de su idea acerca de que este nuevo lenguaje será aportado por el arte. Las dos secciones siguientes se ocupan del desarrollo de esta idea y de su puesta en práctica.

Considerada desde la perspectiva más abarcadora, la tarea de la tesis es, en sí misma, doble, como puede verse fácilmente: por un lado, es preciso estudiar *qué dice Hardenberg* sobre la posibilidad, necesidad, etc., de una presentación de lo absoluto; por el otro lado, se trata principalmente de ver *cómo lo hace* él mismo, o, al menos, cómo intenta hacer esa presentación mediante su propia obra literaria.

De este modo, habría dos caminos fundamentales seguidos aquí. Uno, que no se despega del ámbito de la *teoría* y que podríamos llamar “estético”, ya que trata, en última instancia, del rol que le compete al arte en general (y a la literatura en particular), de cuál es, en definitiva, la naturaleza de la obra de arte. El otro camino, que intenta ver la *puesta en práctica de esa teoría*, es un camino de análisis textual, en el que se busca identificar mecanismos concretos mediante los cuales Novalis ejecuta su plan de una literatura que posibilite la *mostración* de lo absoluto.

Como ya se señaló, esta tesis defiende la convicción de que la obra de Novalis siguió una cierta direccionalidad –materializada en los formatos elegidos por el autor– que parte,

por así decir, de la teoría, y llega, finalmente, a la práctica; que va de las ideas sobre la necesidad de plasmar poéticamente lo absoluto a la pretensión de realizar esta plasmación mediante, precisamente, la producción de una obra literaria en la que ella se realice. Dicho de otro modo: en esta tesis el estudio estético y el análisis textual son etapas que se refieren, a su vez, a dos etapas que se dan en la obra de Novalis en una secuencia cronológica que va desde los “estudios” filosóficos en torno del yo, del conocimiento, de las relaciones del yo con el mundo a su alrededor, etc., a, posteriormente, las obras literarias en las que las conclusiones de estos estudios cobran forma y se realizan. Más arriba se justificó ya, en base a cuestiones como esta, el enfoque cronológico aquí seguido. Ahora se reseñarán los aspectos centrales de cada una de estas etapas, de modo de ver este tránsito en lo referido a su contenido y ofrecer así una presentación general sintética completa del desarrollo de la tesis.

II.1. El planteo del problema: los límites del yo y la necesidad de un nuevo lenguaje.

II.1.A. Estructura de la primera sección y relación con la estructura general de la tesis.

Toda la primera parte de la tesis está dedicada a los ya mencionados estudios filosóficos tempranos, los tardíamente célebres *Fichte-Studien*. El análisis de este complejo texto ocupa los tres primeros capítulos, los de mayor “abstracción filosófica”. La relación entre estos tres podría resumirse de la manera siguiente:

- 1) En el “Capítulo 1” se rastrean y reconstruyen las reflexiones de Hardenberg en torno de la imposibilidad, por parte de la filosofía, de ofrecer algún contacto con lo absoluto.
- 2) En el “Capítulo 2” se propone un recorrido por varios de los *Fichte-Studien* que lleva, una vez constatada la imposibilidad de un avance de la filosofía fuera de los límites de lo condicionado y la posibilidad de un contacto de otra naturaleza fuera del lenguaje filosófico, hasta la expresión de la convicción de Hardenberg de la necesidad de un nuevo lenguaje.
- 3) En el “Capítulo 3”, finalmente, se trata de la naturaleza que dicho nuevo lenguaje podría tener, y del modo en que se puede ver que dicho lenguaje será el del arte, a raíz, fundamentalmente, de su capacidad de crear mundos de manera libre e incondicionada.

De esta manera, el argumento reconstruido tendría una primera instancia “destruktiva”, de marcación de límites al pensamiento racional, una segunda etapa de tránsito, en la que se evalúa la posibilidad de avanzar más allá de dichos límites por un camino distinto, y una tercera etapa “constructiva”, en la que se plantean las características de este nuevo camino, a saber, las del camino del arte en la búsqueda de la mostración de lo absoluto.

Esta estructura tiene, como puede suponerse a partir de lo ya dicho y como debería resultar claro al cabo de este resumen, un correlato bastante visible en la estructura general de la tesis: a esta primera sección dedicada a los estudios filosóficos tempranos, que en buena medida gira en torno de la imposibilidad de acceder a lo absoluto mediante la filosofía y la necesidad de salir en busca de un lenguaje diferente (y es, desde este punto de vista, una sección *destruktiva*), le sigue una segunda sección que fundamentalmente es de tránsito, en la que se insiste en la posibilidad de encontrar este nuevo lenguaje en el de la poesía y se llevan a cabo incipientes exploraciones poético-filosóficas, mientras que finalmente la tercera sección será la propiamente *constructiva*, ya que será allí que se trate de la práctica literaria misma en la que Hardenberg pretendió ejercer ese poder del lenguaje poético.

II.1.B. Puntos de la argumentación de la sección primera.

La argumentación reconstruida en la primera sección de la tesis (resumida de manera más esquemática en la recapitulación con la que cierra dicha sección) podría sintetizarse muy brevemente del modo siguiente:

- en primer lugar, Hardenberg da a parar con una diferencia fundamental entre las dos formas mediante las cuales el yo vuelve sobre sí mismo, se aborda a sí mismo: la “reflexión”, por un lado, un acto *intelectual* de auto-captación, una auto-conciencia ejercida por la inteligencia, y el “sentimiento”, por el otro, un acto no intelectual en el que no intervienen conceptos sino que se percibe a sí mismo el yo de manera directa e inmediata;
- el primer modo, el de la reflexión, es el característico del *saber*, es el que provee de un *conocimiento* acerca del yo, pero, por las razones que se verán oportunamente en detalle, no alcanza el nivel más profundo, no llega a un plano absoluto del yo que, por ende, no es conocido aunque sí pueda ser *sentido*;
- el sentimiento, por su parte, sí aporta cierto modo de acercamiento al plano de lo absoluto pero, en cambio, es incapaz de proveer conocimiento y, de este modo, solo alcanzamos a tener una suerte de proto-captación irracional de lo absoluto, y solo podemos intentar, desde el discurso filosófico, aludir a él, suponerlo, indicar el camino del sentimiento –pero nunca alcanzarlo;
- ante esta insuficiencia, aparece la pregunta por un discurso distinto, con otras categorías y herramientas, mediante el cual pudiera ofrecerse, si bien no una demostración ni nada de esa naturaleza, al menos sí una *exposición* o *mostración* de lo trascendente;

- rápidamente se identifica al arte como la práctica que, en su libertad ilimitada, se ofrece como el camino más apropiado para materializar de alguna manera el carácter a su vez incondicionado e ilimitadamente libre de lo absoluto;
- mediante el arte, y la facultad central para la creación en general, que Hardenberg encuentra en la imaginación, el yo puede ejercer libremente y sin limitaciones sus capacidades creadoras, con las cuales, además de obras de arte, “crea” la realidad a su alrededor.

Alcanzadas estas conclusiones abandona Hardenberg sus “estudios sobre Fichte” para pasar a otras tareas. Aquí se interpreta el cese de actividades en este plano como una consecuencia práctica de los resultados de sus investigaciones teóricas: el lenguaje de la filosofía comienza a resultar insuficiente y, en cambio, el lenguaje poético parece ofrecer una superación muy oportuna para esta insuficiencia; es verosímil que la apelación a un nuevo lenguaje no se dé solamente en las *conclusiones* de Hardenberg sino también en su *actividad productiva* misma. La segunda sección trata sobre las primeras de estas plasmaciones prácticas de los pensamientos alcanzados en los *Fichte-Studien*.

II.2. La construcción de un tránsito filosófico-poético en los fragmentos. Objeto y desarrollo de la segunda sección.

El *corpus* de la sección intermedia de esta tesis es, esencialmente, el conjunto de los fragmentos de Novalis, entendiendo por esto dos cosas: por un lado, lo que Novalis efectivamente redactó como fragmento y llegó a dar para su publicación e incluso a ver publicado; por el otro lado, abundantes anotaciones que son consideradas borradores para la redacción de nuevas series de fragmentos.

Sin embargo, hay un primer apartado, la introducción a la segunda sección, que se ocupa de unos pocos estudios previos a la época de los fragmentos, realizados por Hardenberg por 1797, que resultan de una significación bastante alta aquí al menos por un punto: la circunscripción de las afirmaciones que se hicieran en los *Fichte-Studien* sobre el poder del arte (al momento de *mostrar* lo absoluto) al ámbito específico del arte poética (entendida esta última, como siempre en esta tesis, en un sentido amplio que incluye cualquier obra de naturaleza literaria). Allí se ven, por primera vez, las esperanzas que comienza a tener Hardenberg en el lenguaje literario. Y luego, sobre fines de este mismo año de 1797, comienza a trabajar en sus fragmentos.

Estos “fragmentos” son, una vez más, interesantes tanto respecto de la teoría que se sostiene en ellos como desde la práctica discursiva que encarnan. En la segunda sección de la

tesis se revisan las ideas, expresadas en ellos, acerca de la naturaleza creadora del yo y acerca del artista como una suerte de enlace entre este mundo del humano y el mundo, inasible para la inteligencia, de lo incondicionado. Pero también se intenta, en esta sección, destacar cómo Novalis comienza concretamente, con sus fragmentos, a construir ese lenguaje capaz de manifestar lo que la inteligencia es incapaz de probar. Este es uno de los objetivos centrales de primer capítulo de la segunda sección, es decir, del “Capítulo 4”.

El “Capítulo 5” aborda, entre otras, dos cuestiones fundamentales para esta investigación: por un lado, unos primeros tratamientos muy importantes sobre la figura del “iniciado”; por otro lado, las ideas de Hardenberg en torno de la “poesía trascendental”. Podría decirse que la figura del iniciado, que será clave en su obra narrativa más temprana e inconclusa, pone la pregunta por el acceso a lo absoluto en el lugar que le corresponde, que es, como se indicó ya varias veces, distinto del de la razón: la figura del iniciado, lejos de apoyarse en facultades universalmente distribuidas por la Humanidad, refiere a un ser dotado que, por ejercitación y por una práctica que dista de ser la de la formación intelectual, accede a las verdades profundas que al intelecto le están vedadas. El comienzo del análisis de la obra literaria de Novalis (concretamente, el comentario de *Los discípulos en Sais*) insistirá más adelante en este punto. En cuanto a la idea de “poesía trascendental”, es decir, de una poesía que de alguna manera reúne las condiciones de la creación subjetiva del mundo (ya se verá allí en qué sentido), se trata de un concepto bastante significativo de Hardenberg y, por otra parte, se trata de un concepto estrechamente ligado al de “idealismo mágico”, bajo el cual quedó históricamente encabezada la visión novaliana del mundo. A este concepto se dedican las páginas del “Capítulo 6”.

Allí se abordará con bastante detalle esta noción de “idealismo mágico”, tan fuertemente asociada a Novalis como escasamente utilizada por él mismo: se analizan todos los pocos pasajes en los que se sirve del término (y del término vecino “idealista mágico”) y se reconstruye la teoría que esta doctrina idealista mágica parece querer encarnar. Este punto resulta de mucha importancia en la argumentación de esta tesis ya que el idealismo mágico es, esencialmente, la convicción de que el mundo objetivo a nuestro alrededor puede ser administrado, regulado, manipulado por el yo, y eso implica que pareciera haber algún modo en el que el yo puede desprenderse de los condicionamientos impuestos por la realidad y en cambio imponérselos él mismo creándola libremente (en este sentido el “idealismo mágico” sería una doctrina que sostiene la posibilidad del hombre de *ejercer* su ser absoluto, de practicarlo sobre el mundo exterior). Esta libre creación de mundos, la actividad central del auténtico poeta, es el tema de la tercera sección.

II.3. Las obras literarias. Secuencia de textos y temas de la tercera sección.

Esta sección se ocupa de las obras literarias que llegó a componer Novalis total o parcialmente. Es muy poco, por cierto, lo que puede considerarse “obra” en el sentido de haber sido trabajada hasta una forma definitiva o, aunque más no fuera, provisoria pero completa. En rigor, este es el caso únicamente de los *Himnos a la noche* y de los *Cantos espirituales*, y, en cuanto a la producción narrativa, solo de la primera parte de *Enrique de Ofterdingen* podría decirse que estaba ya lista cuando la enfermedad y posteriormente la muerte detendrían el trabajo de Hardenberg.

El primer texto aquí analizado, en cambio, quedó en estado incompleto y casi fragmentario. En efecto, el objeto de estudio del “Capítulo 7”, *Los discípulos en Sais*, es apenas un proyecto de novela, pero lo que llegó a ser escrito posee un fuerte interés por razones diversas: en primer lugar, es un testimonio inmejorable del tránsito del fragmento a la novela en la obra de Novalis, quien inicialmente concibió este texto como un conjunto de fragmentos sobre la naturaleza y posteriormente acabó dándole forma narrativa (este punto tiene bastante relevancia para la tesis si se interpreta que el cambio de formato obedece, precisamente, a que Novalis decidió intentar hacer uso de ese nuevo lenguaje que suponía indispensable para la exposición de lo absoluto y que por esa razón decidió cambiar el formato de su obra). Por otra parte, este cambio de formato en el contexto de la búsqueda por dicho nuevo lenguaje parece estar bastante conectado con otros aspectos centrales del proyecto de novela: el protagonismo evidente de la figura del iniciado y el sentido en que empieza a resultar central, en la obra de Novalis, la idea de “evolución” o “formación”. Efectivamente, el nuevo tipo de “saber” al que aspira Novalis, y el que destaca en su producción, no se conquista mediante comprometidos estudios académicos sino con una ejercitación sostenida, una cuidadosa observación y el desarrollo, en definitiva, de un don que se posee (o no). La formación del discípulo se da en la forma de un proceso, y el medio más ajustado para describir este proceso, ciertamente, no es el del fragmento sino el de la narración.

Este aspecto “procesual”, de la “evolución” en la novela, que aquí es interpretado como una suerte de propuesta de vuelta del *lógos* al *mýthos*, es significativo también respecto del otro punto fundamental del análisis hecho en este capítulo, que tiene que ver con el “*Märchen* de Hyazinth y Rosenbluthe” (incluido en la novela), ya que este relato maravilloso, en el que la naturaleza se muestra incondicionada, libre de las ataduras y sistematicidades a las que el estudio científico la restringe de modo inevitable, aparece,

precisamente, como la superación de los discursos racionales sobre la naturaleza y como la culminación de una búsqueda de la auténtica perspectiva para el estudio de lo natural. El contenido de este cuento maravilloso es analizado también aquí en función de los modos en que puede pensárselo como una evidencia de los planes de exposición literaria de lo absoluto: fundamentalmente, se insiste en el proceso de borramiento, dentro y fuera del *Märchen*, de las fronteras entre los distintos “reinos” de lo natural.

En el capítulo siguiente (“Capítulo 8”) se retoma la idea sobre la “vuelta del *lógos* al *mýthos*” para el análisis de la que posiblemente sea la obra cumbre de Novalis, los *Himnos a la noche*. En este capítulo se hace un comentario del conjunto de los himnos intentando aportar, por un lado, categorías para la lectura de la obra en su totalidad como una exposición y realización de un tránsito existencial de hondas implicancias metafísicas respecto de la pregunta por el contacto con lo absoluto, y, por el otro lado, un análisis del lenguaje mediante el cual se expresa este tránsito.

La idea fundamental de este análisis podría ser resumida así: la misma “frontera” de la que Hardenberg, según el análisis aquí propuesto, se ocupa todo a lo largo de su obra, es decir, la frontera más allá de la cual se encontraría un absoluto (lo que en los *Himnos* se califica de “inefable”) al que no tenemos acceso mediante el discurso y el abordaje intelectuales, es la misma frontera a los lados de la cual se articulan los *Himnos* con el himno tercero como centro; pero aquí sí parece poder accederse en cierta medida a ese plano absoluto, aunque en condiciones especiales y luego de un importante proceso de orden existencial, de un largo entrenamiento. Sin embargo, ese plano es inefable, no puede ser dicho (o, en todo caso, hace falta un lenguaje distinto para hablar sobre él). Por esta razón, según se sostiene en este capítulo, el lenguaje de los *Himnos*, cuanto más se acerca al plano de lo trascendente, no solo “se oscurece” más desde un punto de vista léxico, sino que también abandona la expresión clara y comprensible y se entrega completamente a juegos de imágenes desprendidas de coherencia y, en buena medida, de “materia”: los *Himnos* transmiten con mayor eficacia su mensaje cuanto más se apartan de las categorías en las que el lenguaje de la razón expresa la realidad y, en algún modo, cuanto más se desprenden de auténtico contenido, de referente concreto.

Este último punto es retomado en el *excursus* a continuación del capítulo 8, en el que se trata del fundamental *Monólogo* de Hardenberg. Esta breve pero profunda composición es analizada bastante en detalle en esta sección tercera, a pesar de no poderse decir de ella que es una obra literaria en sentido fuerte (más bien es un brevísimo ensayo), porque insiste de manera bastante especial sobre dos puntos aquí centrales: en primer lugar, sobre el inevitable

fracaso, en general, de un lenguaje “representativo”, es decir, de un lenguaje que intente dar cuenta de la realidad de manera fiel; en segundo lugar, porque a un lenguaje que lograra transmitir una visión justa de la realidad (a espaldas del autor del texto, ya que de otro modo fracasaría) se lo entiende, precisamente, como un lenguaje poético. El *Monólogo*, dentro de la obra teórica, parece la expresión mejor lograda del pensamiento de Hardenberg sobre el lenguaje; aquí se lo incluye, en vistas a la sistematicidad de la argumentación y por razones de orden cronológico, en esta tercera sección dedicada a la obra poética.

El siguiente *excursus* es tal cosa (y no un capítulo) por las razones exactamente contrarias: si bien trata sobre los *Cantos espirituales*, textos indiscutiblemente pertenecientes a la obra poética de Novalis, para esta investigación carecen, en buena medida, de interés. Se los analiza superficialmente aquí como un testimonio de casi todo lo contrario de lo que se entiende en este análisis (y en la investigación académica sobre Hardenberg en general) como propiamente novaliano o, al menos, como lo que más ajustadamente caracteriza la cosmovisión y el intento poético que esta tesis estudia.

Por último, el “Capítulo 9” se ocupa de *Heinrich von Ofterdingen*. En particular, se presta especial atención a tres puntos concretos de la novela. En primer lugar, a la excursión a las cuevas en el capítulo 5, en la que parece producirse el despertar de Enrique, su primer contacto con lo trascendente. Aquí, como en los *Himnos*, se analiza la transformación que sufre el lenguaje en los momentos en los que se enfrenta a lo trascendente. En segundo lugar, se analiza con especial interés el “*Märchen* de Klingsohr” al final de la primera parte, texto alegórico fundamental destinado a servir como tránsito a la segunda parte (inacabada) de la novela, en la que el alejamiento respecto de las reglas de la lógica y del lenguaje de la razón parece ser inmenso y directamente proporcional a la conquista, por parte del protagonista, de las facultades poéticas. En tercer lugar, se presta especial atención a lo que quedó de los proyectos de Novalis para la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*, de la cual, lamentablemente, llegó a redactar una porción muy menor. Por lo demás, en el análisis global de la obra se desatacan ciertos aspectos que se consideran herramientas de “trascendentización” del lenguaje, como la minimización del argumento, la sorprendente escasez de descripciones físicas, etc., y los modos en los que la evolución de Enrique en su búsqueda de la poesía se corresponden con la conquista de ciertas habilidades de comprensión y manipulación de la realidad.

La conclusión que sigue a este capítulo, dada la existencia de sucesivas recapitulaciones, es más bien breve y pretende solamente ofrecer, a partir de una visión panorámica del total del desarrollo, una sintética evaluación del recorrido realizado.

III. Estado de la cuestión y localización de la propuesta.

La historia de la “*Novalis-Rezeption*”¹⁶ comienza con la muerte de Freidrich von Hardenberg el 25 de marzo de 1801. Según la antigua afirmación de Heilborn “la hora de la muerte de Novalis fue a su vez la hora del nacimiento de su gloria”.¹⁷ Es bastante cierto que la gloria de Novalis no comenzó *antes* de su muerte, algo debido en buena medida a la escasez de lo que llegó a publicar en vida;¹⁸ es discutible, por el otro lado, que Novalis haya efectivamente accedido a una gran fama tan pronto después de morir; pero es cierto, en todo caso, que ya la primera recolección de sus obras, publicada un año después de su desaparición, tuvo bastante éxito y hubo de ser varias veces reeditada.¹⁹ Con esta primera edición, llevada a cabo por Friedrich Schlegel y (fundamentalmente) Ludwig Tieck, se inauguran simultáneamente la historia de la difusión de la obra de Novalis y la historia de la deformación de ella misma. Esta primera edición es el resultado de una selección orientada visiblemente a modelar la imagen del poeta Novalis descartando en gran medida lo que podía apuntar a la representación del autor como un pensador ordenado, sistemático, etc., y enfatizando, en cambio, todo lo que apuntara en dirección a la imagen de un poeta atormentado, fragmentario, sensible, místico, etc. Como ya se adelantó, la distorsión que esto generó en la recepción de la obra de Novalis había de permanecer bajo la forma de una serie de lugares comunes repetidos hasta el cansancio durante más de cien años, en muchos casos, y durante incluso más tiempo en otros tantos. El carácter parcial con que se ofreció al público la obra

¹⁶ Para la siguiente reconstrucción de los comentarios sobre la obra de Novalis desde el momento de su muerte hasta fines del siglo XIX dos materiales me fueron particularmente informativos: por un lado, los dos artículos de J.F. Haussmann: “German estimates of Novalis from 1800 to 1850” (1912) y “Die Deutsche Kritik über Novalis von 1850-1900” (1913), de mucha utilidad para conocer el tema en lo que al siglo XIX se refiere; por el otro, la larga exposición de la “*Novalis-Rezeption*” al comienzo del libro de H. Uerlings *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis* (1991). Una descripción extendida de las primeras repercusiones de la obra de Hardenberg, en los románticos mismos, se encuentra en la tesis de Otto Borst (1956): *Fr. v. Hardenbergs Wirkungen in der zweiten und dritten Phase der deutschen Romantik*.

¹⁷ La sonora cita se encuentra en *Novalis, der Romantiker* (1901) de Ernst Heilborn (p. 1).

¹⁸ Novalis llegó a ver publicadas las siguientes obras: en 1791, el poema “Klagen eines Jünglings” (aparecido en la revista *Der Neue Teutsche Merkur* editada por Ch.M. Wieland); en 1798, tres conjuntos de fragmentos: *Blüthenstaub* (en el *Athenaeum* de los hermanos Schlegel), *Blumen* y *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (en dos números de los *Jahrbücher der Preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III*); en 1800, por último, los *Hymnen an die Nacht* (en el *Athenaeum*). Excepto por el poema (que apareció con la indicación de autor “v. H***g.”) el resto ya fue señalado como obra de “Novalis”. En 1802, para el momento de aparición de las *Obras* reunidas por primera vez, ya habían sido publicados por separado tres poemas (*An Tieck*, *Bergmanns-Leben* y *Lob des Weins*), siete de los *Geistliche Lieder* (todo ello en el *Musenalmanach für das Jahr 1802* editado por A.W. Schlegel y Ludwig Tieck) y la novela inconclusa *Heinrich von Ofterdingen*.

¹⁹ Esta primera edición de los *Schriften* en dos volúmenes sería reeditada en 1805, en 1815, en 1826 (cuarta edición ampliada, la única en incluir el ensayo “Die Christenheit oder Europa”, que sería nuevamente dejado de lado en la quinta) y en 1837. Reimpresiones de la tercera y la cuarta edición se publicarían también en Viena, Stuttgart y París.

de Novalis en esta edición no reside solamente (ni en primer lugar) en el hecho de que se tratara de una selección. La elección de los textos fue acompañada por otras muchas intervenciones: agregados, supresiones, cambios de orden, etc., y, además, esta primera edición no respetaba la cronología de los fragmentos que incluía, de modo que impedía incluso un acercamiento (por parcial que fuera) a una idea de “evolución” del pensamiento del poeta, a una comprensión de este pensamiento como un desarrollo, favoreciendo así una visión de su obra como una suma anárquica de fragmentos, inconexa, un producto de la inspiración y de eventuales ocurrencias aisladas.²⁰ En la tercera edición de estas obras, en 1815, Tieck aportó a la creación de una imagen de Novalis “poetizada” al máximo con una biografía de su amigo – incluida a modo de prólogo– en la que insistía en el efecto poderosísimo que la muerte inesperada de Sophie von Kühn, su joven amada, habría tenido sobre él, y en cómo esta experiencia (que pasaría a la historia bajo el nombre de “*Sophienerlebnis*” –la “vivencia Sophie”) había marcado a fuego el desarrollo de su obra, etc. Con esto se inauguraba una de las leyendas más persistentes en torno de Novalis y de su producción.²¹ Recién en 1846 los *Schriften* de Novalis fueron engrosados por un tercer volumen a modo de suplemento, el *Ergänzungsband* preparado por Eduard von Bülow, en el que se incluyeron unos cuantos de los textos de contenido más filosófico y tono más “racional” que habían sido excluidos en los volúmenes originales (aun así, el porcentaje de textos incorporados seguía resultando muy insuficiente).

Este fue prácticamente el total del material disponible para los autores que hicieron un comentario de la obra de Novalis, en general en *Historias* o panoramas de la literatura alemana, hasta fines del siglo XIX. Dejando de lado unos intentos por seguir el camino de

²⁰ Richard Samuel se ocupa, en su introducción a la “obra filosófica” de Novalis (II: v-xiii), de insistir largamente en las intervenciones de Tieck y de testimoniarlas abundantemente con ejemplos concretos (y con, incluso, declaraciones del propio Tieck).

²¹ La biografía de Tieck se encuentra en la muy útil sección cuarta del volumen IV de los *Schriften* (pp. 551-560). Allí también pueden consultarse otros testimonios interesantes. Entre ellos, se destacan fundamentalmente dos: en primer lugar (desde un punto de vista cronológico), la temprana biografía hecha por el hermano de Novalis, Karl von Hardenberg, en algún momento entre 1803 y 1805 (IV: 531-535), en donde la *Sophienerlebnis* es tratada, ciertamente, como un hecho desgraciado pero sin más consecuencias que las que acarrearía, en principio, en cualquier persona un hecho de esta naturaleza; y, en segundo lugar (aunque desde el punto de vista de su interés muy superior a la de Karl) la biografía hecha en 1805 por August Cölestin Just, una de las personas más cercanas a Novalis durante su estadía en Tennstedt (IV: 536-550). A propósito de la distancia entre esta y la de Tieck, dicen con justicia los editores del volumen IV de los *Schriften*: “Ambos se apoyan en la crónica puramente objetiva de Karl von Hardenberg, y aquí hay que mencionar que Tieck no conocía la descripción de Just diez años anterior a la suya. Tieck sentó las bases para la mitologización de la vida de Hardenberg, le dio la forma de una *vita sancta* y produjo la imagen del poeta marcado por la muerte, cuyo mundo entero giraba únicamente en torno de la figura de Sophie; en una palabra, efectuó la ‘canonización’ –un término de Goethe– de Hardenberg. Just, por el contrario, presentó al hombre Hardenberg en un modo objetivo-concreto y no obstante personal, tal como lo conoció como aspirante, filósofo, practicante de minería, poeta y amigo íntimo durante siete años. La presentación de Just es, en contraste con la de Tieck, la más comprometida”.

Novalis o incluso completar algún texto suyo inconcluso, en una tibia tendencia que se conoce como “novalismo”,²² los primeros comentarios *sobre* Hardenberg, a excepción de unos casos aislados,²³ aparecen en el contexto de comentarios más extensos sobre el romanticismo en general. Estos estudios varían la visión sobre el movimiento en consonancia con las tendencias de la época. En una primera instancia se enfatizó, naturalmente, el carácter de novedad (y, en ese sentido, de movimiento desafiante o hasta revolucionario) del romanticismo: sin salir del círculo mismo de los *Frühromantiker* (los “románticos tempranos”),²⁴ ya Friedrich Schlegel trataría a esta época romántica de la literatura alemana de etapa “revolucionaria” en su *Geschichte der alten und neuen Literatur*.²⁵ También era esta la perspectiva en la entonces actualizadísima historia de la literatura alemana reciente de Franz Christoph Horn: *Umriss zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818* (1819), e incluso bastante tiempo después se seguirían destacando los aspectos revolucionarios del primer romanticismo y sus vínculos con la Revolución Francesa.²⁶

Luego, dependiendo de la orientación (ideológica) del comentarista, se vio en los románticos o bien, por un lado, una corriente trunca, irresuelta, como pensaría Hegel específicamente la obra de Novalis,²⁷ o como lo entenderían hegelianos que, en todo caso, tuvieron el mérito de entender a Hardenberg como una pieza significativa del rompecabezas

²² Véase al respecto el artículo de Leif Ludwig Albertsen (1967) titulado, precisamente, “Novalismus”.

²³ Por ejemplo, el tempranísimo (y muy breve) artículo de Joseph Görres (aparecido en 1805, en forma anónima, en dos números consecutivos de la revista *Aurora* –40 y 41, del 3 y el 5 de abril– y recopilado posteriormente en los escritos reunidos de Görres): “Mystik und Novalis”.

²⁴ El término “romanticismo temprano” remite a una subdivisión del “movimiento”, bastante difundida, en (por lo general) tres etapas. Paul Kluckhohn, fundador de la *HKA*, resume la cuestión de manera muy sintética y clara en *Das Ideengut der deutschen Romantik*, de 1942 (pp. 2-3). Allí distingue estas etapas: 1) “romanticismo temprano” (“*Frühromantik*”) o “más antiguo” (“*Ältere Romantik*”), nacido en Berlín con los *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) de Wackenroder y Tieck aparecidos en 1797, llevado a su cumbre con los “románticos de Jena” (entre ellos, los Schlegel y Novalis) y a su fin con las lecciones de A.W. Schlegel entre 1802 y 1804; 2) “romanticismo más joven” (“*Jüngere Romantik*”), “alto romanticismo” (“*Hochromantik*”) o “romanticismo medio” (“*Mittlere Romantik*”), término propuesto por Kluckhohn en reemplazo del anterior –usado por ejemplo por Korff en su famosísima *Geist der Goethezeit*– por considerar que implica una desvalorización del romanticismo temprano; a la historia pasaría, sin embargo, *Hochromantik*, también denominado, en función de la ciudad que lo vio desarrollarse más que ninguna otra, “romanticismo de Heidelberg”: Kluckhohn lo hace extenderse hasta alrededor de 1815; 3) “romanticismo tardío” (“*Spätromantik*”), más disperso a nivel espacial y sostenido hasta la década del ’30 o incluso hasta mitades del siglo XIX. Estas clasificaciones tienen, obviamente, su grado de arbitrariedad. Kluckhohn mismo señala, al comienzo de este mismo libro, que “pocos conceptos de la historia de la poesía y el espíritu alemanes son tan controvertidos y ambiguos como el concepto ‘romanticismo’.” (p. 1).

²⁵ Véase el sexto volumen (1961) de la edición crítica de las obras de Schlegel (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*), p. 393.

²⁶ Un ejemplo de esta tendencia en una Historia de la literatura de la primera mitad del siglo XIX es la *Geschichte der Literatur* de Mundt de 1842.

²⁷ Véanse los comentarios sobre Novalis en las lecciones sobre historia de la filosofía (1986e: 415), en donde dice que la subjetividad tal como la entiende Novalis permanece siempre en estado de “anhelo”, y en las lecciones sobre estética (1986d: 211).

filosófico coetáneo,²⁸ o bien, por el otro lado, una revuelta conservadora indeseable,²⁹ como lo fue para Wolfgang Menzel (1928), quien entendía “lo que se llama en sentido estricto ‘romanticismo’” como la realización de una “oposición poética contra la Modernidad”,³⁰ o para Heinrich Heine en sus famosos escritos sobre “la escuela romántica” durante la primera mitad de la década de 1830.³¹ El pensamiento representado fundamentalmente por este último tendría, tiempo después, un eco bastante sonoro en autores de ideologías tan dispares como Georg Lukács o Carl Schmitt.³² Sin embargo, y quizás sorprendentemente, Novalis salía mayormente inmune de estos ataques al romanticismo: incluso Heine, cuyo libro es más abundante en burlas a los románticos que en cualquier otra cosa, deja a Novalis casi olvidado (y no precisamente porque desconociera su obra) y libre de crítica. A su manera, Novalis, a pesar de haber sido quizás el exponente más evidente de una postura reaccionaria, logró quedar a un lado del aluvión anti-romántico.³³ Su muerte temprana, es decir, el hecho de

²⁸ Interesante a este respecto es, por ejemplo, el apartado correspondiente a Novalis en el trabajo de Arnold Ruge y Theodor Echtermeyer de 1839 sobre los románticos y el protestantismo: *Der Protestantismus und die Romantik. Ein Manifest*. Los autores se ocupan de ver la posición de Novalis en el tránsito que va del idealismo de Fichte, pasando por Schelling, al de Hegel.

²⁹ Las relaciones entre romanticismo y conservadurismo son el tema del libro (centrado en la obra política de Hardenberg) de Hermann Kurzke *Romantik und Konservatismus. Das “politische” Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte* (1983). El estudio, más reciente, de Klaus von Beyme sobre el conservadurismo (*Konservatismus. Theorien des Konservatismus und Rechtsextremismus im Zeitalter der Ideologien 1789-1945*, de 2103) empieza el capítulo sobre el conservadurismo romántico (pp. 59-86) con Novalis.

³⁰ La frase se encuentra en su extenso libro *Die deutsche Literatur* (p. 131 de la cuarta parte, en la segunda edición ampliada de 1836) al inicio del apartado correspondiente a “el auténtico romanticismo”: “La oposición poética contra la Modernidad, finalmente, sería exclusivamente católica, medieval y aquello que en sentido estricto se llama ‘romanticismo’”.

³¹ Sucesivas revisiones de sus comentarios sobre el romanticismo se ofrecieron al público bajo las siguientes formas y en las fechas indicadas: *État actuel de la littérature en Allemagne* (artículos aparecidos a lo largo de 1833), texto que se publicaría en versión alemana el mismo año en dos volúmenes titulados *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*; en 1835 se editaría, con modificaciones, como *De l’Allemagne*, y, finalmente, a fines del mismo año (pero fechado en 1836), apareció el libro como lo conocemos hoy: *Die romantische Schule*.

³² Véase, del primero, su *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* de 1947, originalmente publicado en Moscú en 1945 en números de *Internationale Literatur*. A propósito, en un escrito muy temprano (1907) intitulado originalmente “Novalis” y compilado posteriormente en *El alma y las formas* como “Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis” Lukács había dicho que “Novalis es el único auténtico poeta de la escuela romántica: solo en él se hizo canción el alma completa del romanticismo y solo en él exclusivamente ella” (cito a partir de la utilísima compilación de ensayos sobre Novalis de Gerhard Schulz [2ª ed. de 1986] *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*). En cuanto a Schmitt, véase su *Politische Romantik* (editado originalmente en 1919).

³³ Por supuesto, hay excepciones para esto último. Haussmann (1912) destaca a Friedrich Hebbel (de cuyo diario extrae unas ácidas críticas a la cosmovisión novaliana), a Franz Grillparzer, a la *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1836-41), de Gervinus, quien no le perdona a Novalis su fuerte crítica a Goethe y considera, en general, al romanticismo como un grupo de exaltados fuera de orden, y a Hermann Hettner (*Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller*, de 1850), quien, sin embargo, al menos reconocía claramente el valor de Novalis en tanto escritor.

haber desaparecido *durante* el período más transformador del romanticismo, deben haber tenido bastante que ver con ese destino favorable.³⁴

En cambio, los que sí recordaron especialmente a Novalis fueron, precisamente, los escritores o historiadores de la literatura de tendencia conservadora, quienes también veían en el romanticismo una fuerza reaccionaria pero entendido esto en un sentido positivo y no negativo. Un ejemplo notable de esto último sería Joseph Eichendorff, quien, por otra parte, atendió especialmente a la figura de Novalis.³⁵

En definitiva, hubo tendencias encontradas en el abordaje tanto de la figura de Novalis como del movimiento romántico en general. Sin embargo, toda esta etapa de la discusión, tan cercana a los textos mismos y tan marcada por los eventos históricos y las lecturas que estos iban posibilitando o demandando, ofreció poco material “objetivo” o al menos no tan condicionado por una visión específica sobre la realidad y tan apoyado en cuestiones extra-literarias. Por lo demás, recién en 1865 aparecerá un primer (y excelente) ensayo de pretensión de totalidad y de cierta extensión dedicado exclusivamente a Novalis, de la mano de Wilhelm Dilthey.

El escrito de Dilthey (“Novalis”, publicado en el número 15 de los *Preußische Jahrbücher*) inaugura, ya en 1865 (aun cuando haya sido –y ampliamente– conocido solo a partir de 1905, gracias a su inclusión en *Das Erlebnis und die Dichtung*), una nueva forma de abordar la obra de Novalis: su tratamiento del tema evidencia un intento por encarar el estudio de la persona y la obra de Novalis considerando, probablemente por primera vez, todos los materiales que podían ser tenidos en cuenta. A partir de este momento se dispuso de un comentario acerca de Hardenberg que tomaba en consideración, con bastante seriedad y profundidad, los aspectos extra-literarios de su obra, en particular sus reflexiones filosóficas, y que establecía entre estas y su producción literaria un lazo que más tarde había de presentarse como fundamental. Cabe destacar, todo esto no obstante, que Dilthey, quizás a causa de las limitaciones que la escasez de material producía inevitablemente, se inscribe en la tradición que divide la producción novaliana en un antes y un después respecto de la *Sophienerlebnis*, cuestión que posteriormente parte de la crítica (con la cual coincide la postura adoptada en esta tesis) se encargaría de relativizar.

³⁴ Este parece haber sido el caso, por ejemplo, con el libro de Robert Eduard Prutz: *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart* (1847).

³⁵ Véanse, de Eichendorff, *Zur Geschichte der romantischen Poesie in Deutschland* (1847) y *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857). Véase el artículo de Klaus Köhnke (1985) dedicado específicamente al vínculo Eichendorff-Novalis. Otros historiadores de la literatura con la misma perspectiva que Eichendorff fueron, por ejemplo, August Vilmar (*Geschichte der deutschen National-Literatur*, 1844), el ya citado Menzel, en una etapa posterior de su obra (cf. el tercer volumen de su *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, de 1959), etc.

Algo después de la aparición de este trabajo, en 1870, publicaría Rudolf Haym su famosísima obra *Die romantische Schule*, en la cual se lo trata a Novalis de “el único auténtico poeta del círculo romántico” (p. 324) y se insiste en la necesidad de abordar el romanticismo en general sin recaer en la estigmatización ideológica que, como ya se vio, parte de la crítica le había arrojado al movimiento por considerarlo conservador, apolítico, etc. Hay, en este libro, un capítulo completo dedicado a la figura de Novalis, en el que se recorren, globalmente, todas las ramas generales de su producción, y parece haber sido aquí que se llamó por primera vez la atención especialmente sobre la noción de “idealismo mágico”. Esta y la de Dilthey son las aproximaciones más notables (y consideradas, canónicamente, las más significativas) a la obra de Hardenberg hasta fines del siglo XIX, en donde la cuestión tomaría un giro interesante.

En la última década del siglo XIX, más de noventa años después de la primera publicación de las obras reunidas de Novalis, finalmente, comienzan a aparecer nuevas ediciones, y desde entonces hasta hoy siguen agregándose nuevos documentos y materiales a los disponibles para la investigación. Es notable la rapidez con que empiezan a sucederse ediciones de la obra completa de Novalis (así como también publicaciones de obras aisladas, e incluso traducciones a otras lenguas) desde fines del siglo XIX: la edición de Meißner (1898), la de Heilborn (1901), la de Minor (1907), la de Friedemann (1908), la de Kamnitzer (1924), la de Obenauer (1926) y, finalmente, la edición de Paul Kluckhohn (con la colaboración de Richard Samuel) en 1929, el primer esbozo de un proyecto que, retomado tiempo después, se materializaría en la hoy canónica *historisch-kritische Ausgabe* (referida frecuentemente como “HKA”).³⁶ Esta edición empezó a ser publicada en 1960 y está previsto que a fines de este año aparezca la última parte del último tomo, a cargo de Gabriele Rommel y Gerhard Schulz.³⁷

Este sorprendente interés por la obra de Novalis es parte de la tendencia a la revalorización del romanticismo que se da marcadamente desde la década de 1890 en adelante. Este fenómeno (encarnado, en el mundo de la literatura, en lo que se conoce como

³⁶ Uno de los materiales que siguen siendo reproducidos hasta hoy en el primer volumen de la *HKA* y que ya se encontraban allí en la primera versión de fines de los años veinte (entre otros muchos) es el estudio introductorio de Kluckhohn, algo convencional pero muy útil como “pantallazo” general de la vida y obra de Hardenberg: “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung” (I: 1-67) (en la edición de 1929 apareció originalmente como “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und seine Schriften”).

³⁷ Sobre el proceso de edición de las obras de Novalis se expidieron en distintas oportunidades distintos responsables de la *HKA*: ya en 1930 Richard Samuel con “Novalis (Friedrich von Hardenberg). Der handschriftliche Nachlaß des Dichters” y, más recientemente (2001), Gabriele Rommel con “Vom Familienarchiv zur historisch-kritischen Ausgabe. Oder: Von der ‚Treue‘ zum Autor” en el catálogo para la muestra *Novalis. Das Werk und seine Editoren*.

Neuromantik), sin embargo, no tomaba al romanticismo como un auténtico objeto de estudio sino más bien como una suerte de ideología que debía ser recuperada en un contexto en el que los nobles valores que supuestamente habían sido defendidos por los románticos caían cada vez más en desuso. Era necesario recuperar del romanticismo su contacto con lo misterioso de la naturaleza, su sentido para la trascendencia, su desprecio de lo material, su tendencia hacia la interioridad, etc. Buena parte de los estudios de la época sobre Novalis y sobre el romanticismo (con los famosos trabajos de Ricarda Huch a la cabeza) está marcada por esta carga ideológica y por una estereotipificación del romanticismo, o, cuanto menos, por una fuerte tendencia a recuperar solo este tipo de aspectos de la producción romántica.³⁸ También marcada por su sesgo ideológico estaba, naturalmente, la tendencia a hacer de la obra de Novalis, en cambio, una lectura religiosa (en particular, antroposófica, desde que el mismo Rudolf Steiner le asignó a Novalis un lugar destacado en su doctrina).³⁹

Sin embargo, lo que importa mayormente aquí es que por esta misma época también encontramos, hasta cierto punto en autores que podrían asociarse a alguna de estas perspectivas pero también en otros, de metodología más transparente, unos primeros intentos, por lo general algo inestables, de explorar aspectos de la obra de Novalis hasta entonces mayormente desatendidos, entre ellos, los que en la tesis resultan fundamentales.

Enfoquémonos en los trabajos sobre su producción filosófica. Ya en 1904 apareció el libro de Egon Friedell (resultado de la disertación con la que culminó sus estudios filosóficos) *Novalis als Philosoph*. Libro más bien olvidable, esquemático, repleto de exageraciones, lugares comunes y afirmaciones de todo punto de vista carentes de rigor y de originalidad, del tipo de “el evento central en la vida de Novalis es su amor por Sophie von Kühn”,⁴⁰ al que le cabe atribuirse a sí mismo, sin embargo, el mérito de la novedad que significaba para el ámbito académico el estudio de Novalis “como filósofo”. Otra obra de finalización de carrera, que tendría un considerable éxito y una notable influencia, apareció apenas después (1906): *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis*, de Heinrich Simon. A este libro le cabe el dudoso mérito de haber ligado la figura de Novalis a

³⁸ Las dos obras clásicas de Ricarda Huch sobre el tema, posteriormente reunidas en un solo volumen, son *Blütezeit der Romantik*, de 1899 y *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, en 1902. Las mismas ideas se mantienen vivas veinte años después, por ejemplo, en las obras de Alois Stockmann (*Die deutsche Romantik*, 1921) y Alexander von Gleichen-Rußwurm (“Das Recht und die Seele (Novalis)” en *Philosophische Profile* de 1922), o incluso en la presentación de Hermann Hesse y Karl Isenberg *Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens* (1925).

³⁹ Steiner dio unas conferencias a partir de 1908 acerca de Novalis como “visionario”, “mensajero de Cristo”, etc. Dos de ellas se encuentran compiladas en el libro de 1930 *Weihnachtsstimmung: Novalis als Verkünder des spirituell zu erfassenden Christentums*.

⁴⁰ *Novalis als Philosoph*, publicado bajo la indicación de autor inexacta “Egon Fridell”, p. 12.

la noción de “idealismo mágico” de un modo tan estrecho que vuelve necesario preguntarse por la auténtica pertinencia de un tal vínculo (como ya se adelantó, este punto se trata en el “Capítulo 6”).

Aunque de manera desprolija y con una metodología arbitraria, aquí nace, podría decirse, la tradición en la que se inscribe, en términos muy globales y en un primer nivel de especificidad, esta investigación, interesada especialmente por los desarrollos extra-literarios del pensamiento de Hardenberg. Se trata de una tendencia que, sin embargo, no cobró forma definida sino hasta los años cincuenta con trabajos como el de Hugo Kuhn (“Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis’ Fragmenten”, 1950-1951) y, sobre todo, con la aparición de un nuevo (e infinitamente más serio y, en una palabra, mejor) *Novalis als Philosoph*, de Theodor Haering, en 1954.⁴¹ A partir de este momento nace una práctica exegética en torno de la obra de Novalis que es la que esta investigación reconoce como su propio marco teórico ya en un segundo nivel de especificidad y que tuvo fundamentalmente que ver con la comprensión de la importancia, en el conjunto de la obra novaliana, de sus tempranos apuntes sobre Fichte. Haering fue, a este respecto, un pionero, y esto en grado bastante más alto que el que acabó reconociéndosele. Él ofreció el primer estudio realmente integral, completo y de pretensiones rigurosas sobre el pensamiento filosófico de Hardenberg, puso un freno a la tendencia a asociar la cosmovisión novaliana sin más a un “idealismo mágico” irracionalista y místico, etc., y, en definitiva, sentó las bases (aun antes del preciso ordenamiento de los *Fichte-Studien*) de la que sería la rama fundamental de las discusiones sobre Novalis a partir de la década siguiente.⁴²

⁴¹ Mencionemos de paso unas pocas de obras que se ocuparon, durante el intervalo de tiempo, del pensamiento de Hardenberg y de su idealismo –obras que proceden, sin embargo, demasiado condicionadas por la exposición simplificadora de Simon: por ejemplo, la conferencia de Paul Hensel de 1921 (publicada en 1930) “Novalis’ magischer Idealismus” o el libro de Anni Carlsson *Die Fragmente des Novalis* (1939). Sabemos también de una tesis de 1942 de Erich Sobotzky (*Novalis und Fichte*), listada en una investigación hecha por Ralf Klausnitzer que vale la pena comentar aquí, sobre las tesis dedicadas al romanticismo entre 1933 y 1945 (el título de esta notable tarea de investigación de unas 700 páginas, publicada en 1999, alude, significativamente, a la “flor azul” novaliana: *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*). Más de una decena de tesis del período están total (la mayoría) o parcialmente dedicadas a Hardenberg, y además hay, en el rastreo de Klausnitzer, arriba de cuarenta trabajos de distinto orden dedicados a Novalis (contando las tesis). Rüdiger Safranski dedica unas páginas muy interesantes al final de su libro sobre el romanticismo (2007) a la innegable e inquietante conexión entre algunos aspectos centrales del nazismo y la cosmovisión romántica y sus ideales.

⁴² Una exposición no mistificadora del “idealismo mágico” la aportaría Karl Heinz Volkmann-Schluck en 1967 con su reconocido artículo “Novalis’ magischer Idealismus”, que tiene la ventaja de tratar la cuestión en conexión con los pensamientos sobre la relación “sujeto-objeto” en Kant y en Fichte y recomponerle, así, al planteo de Hardenberg, el contexto que le era propio. Véase también el libro de Joachim Stieghahn “Magisches Denken in den Fragmenten Friedrichs von Hardenberg” (1964). Uno de los estudios que cabe destacar del conjunto de la bibliografía posterior es “Der magische Transzendentalismus von Novalis” (1998) de Stephan Grätzel y Johannes Ullmaier.

En esta discusión se plantea la necesidad de entender realmente el pensamiento filosófico *proprio* de Hardenberg, para lo cual se parte de una convicción fundamental según la cual *hay, efectivamente*, un pensamiento filosófico independiente y personal, en su obra, que merece ser atendido. Después de Haering, el gran paso hacia adelante en esta dirección es la obra notable de Manfred Dick *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis* de 1967, libro complejo y profundo que tiene, entre otros méritos, el de haber puesto de relieve la continuidad entre el pensamiento de Hardenberg previo y el posterior a 1797, con lo que echó por tierra (en la medida en que fue escuchado) el mito sobre la metamorfosis del poeta luego de la muerte de su amada. Dick permite pensar (lo que para esta tesis es absolutamente central) que en la obra literaria de Novalis se cristaliza poéticamente un pensamiento que, salvando las distancias, ya estaba en estado germinal en sus tempranos estudios filosóficos.

Incluso en inglés apareció en esta época un artículo que hasta hoy se recuerda por haber sido de los primeros en central la atención sobre los *Fichte-Studien*: “Novalis’ ‘Fichte Studies’. The Foundations of his Aesthetics”, de Géza von Molnár (1970).⁴³ Sin embargo, el gran protagonista (el que pasaría a la historia como tal, por lo menos) de esta rectificación de la imagen de Novalis y de la valoración de su obra filosófica temprana de la que aquella dependía, fue Manfred Frank, algo así como *el* marco teórico inevitable de los estudios novalianos, un autoproclamado (y reconocido por la comunidad de especialistas) paladín superior de la causa del Hardenberg filósofo (y del romanticismo filosófico en general).

No le calza del todo mal ese papel, ya que, si pudiera pensarse que no fue el mayor, al menos está claro que es sin dudas uno de los más grandes especialistas en la materia y su proverbial insistencia en el valor filosófico y en el rigor del pensamiento de Hardenberg fue, incuestionablemente, el mayor espaldarazo para esta nueva visión sobre el (ahora ridículo) “poeta de la flor azul”. Su primer artículo sobre la materia apareció en 1969 (“Die Philosophie des sogenannten ‘magischen Idealismus’”) pero posteriormente volvería, en sucesivos trabajos, sobre este tema, formando en última instancia una imagen comprensible y sistemática de lo que desde entonces es reconocido como la filosofía de Hardenberg.

Es con los artículos y posteriores obras mayores de Frank acerca de Novalis y, en general, acerca del romanticismo, que la investigación sobre Hardenberg suele ver una auténtica consolidación de su imagen como filósofo. Su insistencia en este aspecto de la obra

⁴³ Otro artículo, anterior incluso a este, se ocupaba ya específicamente de los pensamientos de Novalis sobre “el absoluto fichteano”: “Novalis and the Fichtean Absolute”, de Leta Jane Lewis (1962). Su visión es más bien convencional y atada a las reiteradas exageraciones sobre la vida de Novalis y las consecuencias de los eventos trágicos en esta sobre su obra.

novaliana cumplió hace poco 35 años, con la publicación en 2014 de la reseña de Frank sobre dos biografías de Novalis aparecidas en 2011, en donde reprocha la falta de atención que estos dos autores, como la investigación en general, prestan a labor filosófica de Hardenberg.⁴⁴ Hoy se da bastante mayoritariamente por sentada la reconstrucción de Frank, la cual tuvo, entre otros logros (esto parece ser actualmente una causa central de la tendencia) el de haber llegado con más fuerza que ninguna otra al ámbito de la investigación sobre Novalis y el romanticismo en lengua inglesa, ámbito que decidió tomarlo por punto de partida.⁴⁵ Por esta, entre otras varias razones, su exposición de la filosofía de Hardenberg devino, como señala con justeza Andreas Kubik, “canónica”.⁴⁶

En cualquier caso, con aquella tendencia que parece comenzar con Theodor Haering, tendencia con la que la presente tesis comparte en muy buena medida el punto de vista, quedó establecida, digamos, entre 1950 y 1970, la idea (seriamente considerada) de un Novalis filósofo. Hay que señalar una cierta conexión entre estos desarrollos y la aparición de los volúmenes de la *HKA* dedicados al *philosophisches Werk*. Sin embargo, no corresponde darle a esta conexión una entidad exagerada:⁴⁷ el volumen II de los *Schriften* (en la versión de la *HKA*) apareció recién en 1965, y el III en 1968, y, como vimos, toda la primera ola de la recuperación del pensamiento filosófico de Hardenberg es anterior.

Hay algo que esta tendencia trajo aparejado y que no resulta, en verdad, conveniente para la investigación en torno de la obra de Novalis: demoró tanto tiempo la consolidación de una perspectiva que dedicara atención de manera seria y rigurosa a lo extra-literario en ella que la reacción parece haber sido, y ser, hasta hoy, exagerada. La intención de traer a la

⁴⁴ La reseña se tituló “Zur Kapitulation vor des Novalis ‘Philosophischem Werk’” y trata sobre la biografía de Wolfgang Hädecke (*Novalis. Biographie*) y la de Gerhard Schulz (*Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*).

⁴⁵ El hecho de que algunos de sus textos existan en inglés (cosa que escasamente ocurre con otras obras sobre Novalis escritas originalmente en alemán) puede haber tenido algo que ver con esto. Resulta llamativa la existencia de artículos como el de Alison Stone “German Romantic and Idealist Conceptions of Nature” (2009), que dan por sentado que la discusión en torno del romanticismo y el idealismo alemanes sigue dos tendencias: la de Frank y la de Beiser, cuando buena parte de la investigación académica alemana misma no se interesa en un grado tan alto (ni mucho menos) por los desarrollos de ninguno de los dos. Hay un lugar común, en este sentido, en los estudios en inglés sobre la temática, que resulta bastante disruptivo e ilegítimo, consistente en negar (o desconocer) la significación de otros aportes (aportes que, según señala Frank mismo en su primer artículo sobre Novalis, le sirvieron a él de apoyo). Lo mismo, en buena medida, puede decirse, por ejemplo, del libro de Dalia Nassar (2014) *The Romantic Absolute. Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804*, o del artículo de Judith Norman “The Work of Art in German Romanticism” (2009), que insólitamente cita a Frank como si se tratara de una fuente.

⁴⁶ Cf. *Die Symboltheorie bei Novalis. Ein ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht* (2006), p. 134.

⁴⁷ No casualmente es este otro de los lugares comunes de la investigación en lengua inglesa. Véase, por ejemplo, la introducción (por lo demás, muy útil y clara) de David W. Wood a su notable traducción del *Brouillon* al inglés publicada en 2007 (la introducción, siguiendo –quizás por casualidad– el título del famoso estudio de Ritter de 1967 –*Der unbekannte Novalis*–, se llamó, incluso cuarenta años después, “The Unknown Novalis”).

luz al filósofo, encarcelado hasta entonces en una injusta simplificación, llevó a que varios de los abanderados de este rescate incurrieran en una injusticia de la misma naturaleza, dejando de lado (en buena medida), el *dichterisches Werk* de Novalis. Es el caso, paradigmáticamente, del artículo de Manfred Frank, “Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»”, que se presenta en la *Novalisforschung* como marcando época, “bahnbrechend”, y no se ocupa en lo más mínimo de la proyección que las ideas de Novalis en torno del “así llamado ‘idealismo mágico’” pudiera haber tenido sobre sus obras literarias. En el libro de Richard W. Hannah, ciertamente de menor impacto, pero significativamente llamado *The Fichteian Dynamic of Novalis’ Poetics* (1981) no aparece prácticamente una sola cita (excepto por un par de ejemplos insignificantes y bastante inesperados en el último apartado) extraída del primer volumen (*das dichterische Werk*) de las obras de Novalis. Muchas otras obras (algunas de excelente nivel) sencillamente no se interesan por la poética que pudiera ocultarse en los *Fichte-Studien* porque persiguen otro objetivo, como el trabajo de Bernward Loheide (2000) *Fichte und Novalis: Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs* o el de Violetta Waibel (2006) “,Philosophen muss eine eigne Art von Denken seyn‘. Zu Hardenbergs *Fichte-Studien*”.

Hay, sin embargo, una cierta tradición, con la que esta investigación se identifica del modo más estrecho, y que podría decirse que es su marco teórico en un tercer nivel de especificidad, que intenta explorar el vínculo entre la filosofía y la poesía de Hardenberg. A esta tradición pertenece, por ejemplo, el famoso estudio ya mencionado de Hugo Kuhn, “Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis’ Fragmenten”, aparecido ya en los años 1950 y 1951. Es también uno de los méritos del libro de Dick el haber atendido a la filosofía de Hardenberg *en función* de su obra literaria. Sin embargo, en ambos casos es minoritaria la atención dedicada a la práctica literaria misma en comparación con la que se otorga a la teoría sobre la necesidad de dicha práctica, cosa comprensible en la época dado que era precisamente la obra filosófica la que más requería de revisión en aquel entonces.

Un texto de particular relevancia en este contexto es la investigación de Jurij Striedter, *Die Fragmente des Novalis als “Präfigurationen” seiner Dichtung* (publicado en 1985), que incluye un capítulo completo dedicado a analizar en detalle la conexión entre teoría y práctica literaria en la novela inconclusa *Die Lehrlinge zu Sais*. Es digno de señalar que, en contraste con su investigación completa, que tuvo que esperar décadas para verse publicada, este capítulo circuló tempranamente como artículo e incluso fue incorporado a la

compilación de estudios en torno de Novalis de mayor importancia.⁴⁸ También sobre los *Discípulos en Sais* trata una obra muy interesante que se apoya en esta (y comparte su enfoque), el libro de Ulrich Gaier *Krumme Regel. Novalis' "Konstruktionslehre des schaffenden Geistes" und ihre Tradition* (1970).

Otro libro, de carácter introductorio pero de miras bastante amplias (*Novalis zur Einführung*, de Berbeli Wanning [1996]), debe ser mencionado también en un lugar en cierto modo destacado (en lo referido a este punto específico), ya que no solo liga ambas facetas de la obra de Novalis sino que incluso logra incorporar a esta puesta en relación obras poéticas tempranas de Hardenberg, lo que en la *Novalisforschung* constituye una significativa rareza, ya que ni antes ni después del reconocimiento de Novalis como un pensador más-que-meramente-poeta se tuvieron en cuenta estas tempranas incursiones en la poesía (más tempranas, en efecto, que su producción filosófica).

Destaquemos también la labor de Herbert Uerlings *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung* (1991); a Uerlings no solo debemos una muy abarcadora presentación de los distintos aspectos de la obra de Novalis, sino también la responsabilidad por la existencia de un inmenso y ordenadísimo registro bibliográfico de trabajos sobre Novalis y otros avances importantes en la investigación.⁴⁹

También se apunta en esta dirección en otras investigaciones más recientes como la de Bernard Loheide (con la que esta investigación no coincide más que en la búsqueda de proyecciones en la literatura de Novalis de ideas provenientes de sus reflexiones filosóficas) “*Artistisches Fichtisieren: Zur Höheren Wissenschaftslehre bei Novalis*” (2002), o en una tesis que resulta bastante similar, en cuanto a la búsqueda y al recorrido seguido, a esta: la de Yihong Hu (*Unterwegs zum Roman. Novalis' Werdegang als Übergang von der Philosophie zur Poesie*, publicada en 2007). Esta tesis plantea, al igual que la presente investigación, un tránsito desde los *Fichte-Studien* hacia la obra literaria de Novalis, enfatizando una cuestión distinta (la construcción de la concepción novaliana de novela) y centrándose especialmente en *Enrique de Ofterdingen*.

En general, hubo, en los últimos diez o veinte años, una creciente convicción en torno de la necesidad de superar la unilateralidad de los planteos que inauguró el “rescate” de

⁴⁸ Me refiero a la ya citada compilación hecha por Schulz (*Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*). Allí aparece el artículo con el título “Die Komposition der ‘Lehrlinge zu Sais’”, título que ya tuviera en su publicación original en *Der Deutschunterricht* en 1955.

⁴⁹ Además de la edición (y participación con artículos propios) de *Novalis und die Wissenschaften* (1997) y de “*Blüthenstaub*”. *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis* (2000) y de la obra ya mencionada, Uerlings hizo varias contribuciones más sobre Novalis, como su reseña de la edición de Tieck de las obras de Novalis (“Tiecks Novalis-Edition”, de 1997) y su explicación sobre las relaciones de Hardenberg con el clasicismo de Weimar en “Novalis und die Weimarer Klassik” (1990), por ejemplo.

Novalis, sobre todo desde fines de los años sesenta, y comenzar a restablecer el equilibrio entre los distintos planos de su producción y explorar los vínculos que entre ellos, naturalmente, se dan.⁵⁰ Una autoridad de la significación, en los estudios novalianos, de Hans-Joachim Mähl, dijo en la discusión de una conferencia de Ulrich Stadler algo que viene absolutamente a cuento para ilustrar el modo de ver el asunto que más precisamente representa al que se adoptó en esta investigación: “celebro mucho que hayamos hecho el puente entre la obra poética y la teórica, pues [...] siempre debemos tener presente que aquí se trata de *un* poeta y pensador que crea su obra teórica y su obra poética a partir de *unos e idénticos* principios”.⁵¹

Sin embargo, no parece haber (al menos hasta donde fue posible rastrearlos) estudios detallados que presenten el pensamiento de Novalis en esta clave comprensiva y que apliquen este principio metodológico del seguimiento de la proyección de las ideas en las obras literarias *en general*. Por supuesto, hay intentos (entre ellos, los mencionados) de ver cómo tal elemento teórico se presenta en tal obra concreta, pero no parece haber sido llevada a cabo esta tarea respecto de la obra en general de Hardenberg, excepto rapsódica y ocasionalmente en presentaciones generales del tipo de las biografías, cuando es el caso. Aquí será este, en definitiva, el objetivo principal: ver de qué modo se da esa traslación de la teoría a la poesía, ver el por qué (es decir: ¿qué pensamientos llevan a Hardenberg a encontrar en la poesía una salida satisfactoria de las insuficiencias del pensamiento racional? –secciones 1 y 2) y el cómo (es decir: ¿mediante qué mecanismos puso en práctica su proyecto de presentación de lo absoluto en la poesía? –secciones 2 y 3) de este tránsito. Si el conjunto de la tesis consiguiera justificar la pertinencia de esta perspectiva y aportar, de ese modo, algo de valor a un recorrido posible por la obra completa de Hardenberg, su objetivo fundamental estaría sobradamente cumplido.

⁵⁰ Además del ya citado Kubik (2006), también Petersdorff, por ejemplo, había hecho para la misma época (2004) este reclamo de “unilateralidad”; en el ámbito de los estudios sobre las tareas científicas de Novalis la integración de estas con su obra literaria es marcadamente más común.

⁵¹ La conferencia (“Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs”) y la discusión están transcritas en la mencionada compilación editada por Uerlings (1997) *Novalis und die Wissenschaften* (pp. 87-105).

I. PRIMERA SECCIÓN. LOS PRIMEROS ESTUDIOS: LÍMITES DE LA FILOSOFÍA Y APELACIONES TEMPRANAS AL ARTE.

I.1. INTRODUCCIÓN: LA NATURALEZA DE LOS *FICHTE-STUDIEN* Y SU VALOR EN LA OBRA DE NOVALIS.

I.1.A. Naturaleza de los (así llamados) “Estudios sobre Fichte”.

Tanto desde un punto de vista cronológico como desde un punto de vista “sistemático”, en la medida en que sea lícito hablar de “sistema” en el tratamiento de una obra tan proverbialmente fragmentaria, el pensamiento maduro de Hardenberg comienza con sus apuntes conocidos como *Fichte-Studien*. Estas 667 anotaciones, de extensión marcadamente variable (de una palabra a seis páginas), contienen el material bruto de lo que podría considerarse la “filosofía especulativa” de Novalis. Naturalmente, no se trata de un ordenado desarrollo filosófico sistemático, sino más bien de apuntes personales de temática similar agrupados posteriormente en la forma de un conjunto; conjunto que, por otra parte, no estaba destinado a formar una obra ni aspiraba a ser publicado.

En estas notas Hardenberg “desarrolla” (de manera fragmentaria y, en muchas etapas, meramente incoativa) una teoría *propia* en torno de muchas de las cuestiones centrales que ocupaban a la filosofía alemana de fines del siglo XVIII. Habitualmente (y es también el caso en esta tesis) esta teoría es vista como el punto de partida de la cosmovisión que Novalis desarrollará, ampliará y pondrá en práctica en su obra posterior.⁵² En los *Fichte-Studien* vemos (dispersa) una teoría acerca del yo, acerca de sus facultades de conocimiento, de las limitaciones de estas últimas y de la posibilidad de superar estas limitaciones acudiendo a modos de abordar la realidad distintos del de la filosofía. Vemos anticipada también la idea, fundamental para esta investigación, de que es a través del arte que puede superarse, de algún modo, la frontera que mantiene alejada a la filosofía, de manera irremediable, del conocimiento de lo absoluto.⁵³

⁵² Podría decirse que esta tendencia (partir, en una exposición de la obra de Novalis, de los *Fichte-Studien*, en los que se encontraría el núcleo de la obra posterior, tanto de la filosófica como, en alguna medida, también de la literaria) es la norma implícita más evidente de la *Novalisforschung* a partir de fines de los sesenta.

⁵³ Por esta razón el análisis de los *Fichte-Studien* será de importancia capital para cualquier investigación que, como esta, pretenda abordar el fundamento de la tesis, tan peculiarmente romántica, de que es a través de la poesía que se accede a una “mostración”, “exposición” (etc.) de lo absoluto. Este tema, de una total centralidad en el pensamiento romántico y ya en Schiller, despertó cierto interés en nuestro ámbito intelectual

El conjunto de los *Fichte-Studien*, sin embargo, existe (tal como lo conocemos hoy) hace relativamente poco tiempo, pero debido a su importancia e interés se convirtieron, desde su establecimiento definitivo, en el texto de Hardenberg abordado con mayor esmero por la investigación en torno de su obra. A continuación se reseñará brevemente, a raíz de la importancia central que tuvo sobre la configuración de la imagen de Novalis, la historia del texto de estos “estudios”.

I.1.A.i. La historia del texto.

Probablemente estimulado por su encuentro personal con Fichte,⁵⁴ Hardenberg realizó estas anotaciones entre el otoño de 1795 y el de 1796,⁵⁵ es decir, en el período de su vida en el que, luego de terminar sus estudios y de comenzar su vida laboral como actuario en el distrito de Tennstedt,⁵⁶ dedicaba la mayor parte del tiempo a sus obligaciones y el restante al estudio de la filosofía,⁵⁷ y a su relación con Sophie von Kühn.⁵⁸

recientemente gracias a la aparición de la traducción de un libro francés de los setenta (1978) que obtuvo aquí una repercusión privilegiada en el ámbito de los estudios sobre romanticismo (repercusión bastante mayor a la que tuvo, por ejemplo, en Alemania): *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (la traducción de Cecilia González y Laura Carugati fue publicada por Eterna Cadencia en 2012).

⁵⁴ Sabemos de este encuentro en Jena de mayo de 1795 (en el que también estaba presente Hölderlin) por una anotación en el diario del dueño de casa, Immanuel Niethammer, que indica que esa noche “se habló mucho sobre religión y sobre la Revelación y sobre que para la filosofía permanecen todavía abiertas, respecto de esto, muchas preguntas” (IV: 588: “*Viel über Religion gesprochen und über Offenbarung und daß für die Philosophie noch viele Fragen offen bleiben*”).

⁵⁵ La datación de los *Fichte-Studien* se encuentra ampliamente detallada y justificada en la introducción de Hans-Joachim Mähl a esta sección de las obras completas (II: 29-103).

⁵⁶ Como se exhibe con más detalle en la cronología en el “Apéndice I” al final de la tesis, Hardenberg comenzó sus estudios (en derecho) el año 1790 (se matriculó el 23 de octubre) en la Universidad de Jena. Allí sería alumno de Schiller, de quien se volvería un gran admirador, y, sobre todo, de Karl Leonhard Reinhold, que enseñaba (críticamente) la filosofía de Kant. Luego se trasladó a la Universidad de Leipzig (se matriculó en octubre de 1791) y finalmente a Wittenberg (abril de 1793), hasta rendir el 14 de junio de 1794 el examen final de derecho. En noviembre de este mismo año comenzó a trabajar como actuario y posteriormente, a partir de febrero de 1796, se convirtió en funcionario jurídico (“*Akzessist*”) en la dirección de las minas de sal en Weißenfels. Los apuntes más tempranos son, entonces, de la época de actuario, y los más tardíos de la de funcionario.

⁵⁷ Véase la carta a su hermano Erasmus del 12/11/1795 (IV: 159): “Dispongo aproximadamente de 3 horas del día libres, es decir, en las que *puedo querer* trabajar para mí. Urgentes estudios introductorios para el resto de mi vida futura, esenciales faltas en mis conocimientos y la necesaria ejercitación de mis facultades mentales en general me quitan una gran parte de estas horas.” (“*Ich habe ohngefähr 3 Stunden des Tags frey id est wo ich für mich zu arbeiten wollen kann. Dringende Einleitungsstudien auf mein ganzes künftiges Leben, wesentliche Lücken meiner Erkenntniß und nothwendige Uebungen meiner Denkkräfte überhaupt nehmen mir diese Stunden größtentheils weg.*”). Véase también el esbozo de carta a Von Opperl de fines de enero de 1800 (IV: 311), en donde Hardenberg describe sus actividades en Tennstedt durante su período de actuario.

⁵⁸ Véase la famosa carta a Friedrich Schlegel del 08/07/1796 (IV: 188): “Mi estudio predilecto se llama, en lo esencial, como mi prometida. Sofía se llama esta – y filosofía es el alma de mi vida y la llave de lo más propio en mí mismo. Desde que entré en contacto con ella estoy también completamente amalgamado con este estudio. Tú me evaluarás. Escribir algo y casarme son casi un único fin para mis deseos. A Fichte le debo el estímulo: fue él quien me despertó y quien aviva indirectamente mi fuego.” (“*Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde, wie meine Braut. Sofie heißt sie – Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigensten Selbst. Seit jener Bekanntschaft bin ich auch mit diesem Studio ganz amalgamirt. Du wirst mich*

Al igual que la mayoría de las anotaciones de Hardenberg (y de su obra en general), nada de lo escrito en esta época saldría a la luz sino póstumamente. En el contexto de los conjuntos de fragmentos y estudios redactados por Hardenberg el caso de los *Fichte-Studien* resulta particularmente complejo en lo que a la historia del texto mismo se refiere: recién en 1960 serían recuperados los manuscritos de Hardenberg (que habían sido vendidos por su familia), que luego de un muy concienzudo trabajo a cargo de Hans-Joachim Mähl aparecerían, en 1965, en el segundo volumen de la edición histórico-crítica de los *Schriften*. Con esta aparición se fortalecería en algún grado, como se señaló en la introducción, la tendencia, de parte de la investigación sobre Novalis, a ocuparse seriamente del *pensamiento* de Hardenberg, tendencia que favorecería el establecimiento, finalmente, de exposiciones rigurosas de su pensamiento filosófico.

I.1.A.ii. Sentido de “estudios”.

En la introducción de esta tesis ya se trató el tema de la catalogación de los trabajos extra-literarios de Hardenberg ora como “estudios”, ora como “fragmentos”; ya se señaló también allí que esta catalogación no está exenta, para nada, de polemicidad, y se indicó el grado en que corresponde tomarla con reservas en términos generales. Sin embargo, un conjunto de textos sobre el que no cabe dudar es el de los *Fichte-Studien*. Su naturaleza característica de serie de apuntes, de grupo de anotaciones privadas, se torna evidente cuando encontramos entremezcladas, en el conjunto, anotaciones personales –personales a punto tal que bien podrían corresponder al contexto de un diario íntimo– tales como, a modo de ejemplo, las siguientes:

Impasibilidad – incluso en las contingencias más desesperadas (p. ej. con Sophie).

Gleichmuth – selbst bey den hoffnungslosesten Zufällen. z. B. bey Sophie. (II: 233 [388])

Ahora no puedo hacer nada mejor que completar los estudios y ejercitar lentamente el francés. 2 a 3 horas por día tienen que dar fruto a la larga. Antes de la culminación de los estudios no puedo pensar bien tampoco en otras ciencias, o atender incluso mis ocupaciones. Mi espíritu ganará mucho con el estudio de la lengua francesa [...].

Jetzt kann ich nichts bessers thun, als die Studien vollenden, und Französisch langsam treiben. 2–3 Stunden alle Tage müssen auf die Länge etwas fruchten. Vor Vollendung der Studien kann ich auch nicht gut an andre Wissenschaften

prüfen. Etwas zu schreiben und zu heyrathen ist Ein Ziel fast meiner Wünsche. Fichten bin ich Aufmunterung schuldig – Er ists, der mich weckte und indirecte zuschürt.”).

denken, oder selbst Occupationen vornehmen. Mein Geist wird sehr durch das Studium der französischen Sprache gewinnen [...]. (II: 258 [501])⁵⁹

Algo que sería más discutido, en cambio, es el sentido en que estos estudios son estudios *sobre Fichte*. A continuación se dirá un poco sobre este punto.

I.1.A.iii. Sentido de “sobre Fichte”.

A pesar de ser el autor más mencionado en el conjunto de fragmentos, y de ser explícita en muchos otros casos la alusión a su pensamiento o a alguna de sus obras, fue puesto en discusión que fuera Fichte el principal “interlocutor” ideal de estos apuntes (consiguientemente, fue puesta en tela de juicio también la denominación “*Fichte-Studien*”). Esta discusión, que se extiende con algo de fuerza hasta el día de hoy, fue planteada enérgicamente por Manfred Frank, quien se ocupó de rastrear toda una serie de fuentes verosímiles para las reflexiones de Hardenberg en las obras del círculo que rodeaba a Reinhold en Jena, uno de cuyos estudiantes había sido, como se indicó recién en nota, el propio Hardenberg.⁶⁰ Esta propuesta, juiciosa aunque quizás algo exagerada en la minimización de la importancia de la obra de Fichte, obtuvo a su vez críticas de parte de otros especialistas, que enfatizan, en cambio, la relevancia de los libros de Fichte aparecidos hasta el momento de redacción de los *Fichte-Studien*, de los cuales nos consta (o en algún caso, aunque no *conste*, resulta muy fácil argumentar en esta línea) que Hardenberg tenía conocimiento y los había leído con atención.⁶¹

Los detalles de esta discusión no son de interés aquí, pero sí lo es un hecho que se ve evidenciado en la dificultad que implicaría poder zanjarla. Uno de los inconvenientes mayores, a la hora de rastrear con precisión el origen de las reflexiones contenidas en esta serie de anotaciones (cuando corresponda encontrar un origen fuera de la reflexión del propio Hardenberg), reside, por un lado, naturalmente, en el hecho de que Novalis mismo no revela sus fuentes (cuando las hay), y de hecho no menciona en estos *Fichte-Studien* más que

⁵⁹ Véase también II, 235 [418] o II, 258 [504].

⁶⁰ Quizás el texto de Frank más significativo a este respecto sea “Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den *Fichte-Studien* und ihr konstellatorisches Umfeld”, de 1998. En su artículo de 1996 “Alle Wahrheit ist relativ, alles Wissen symbolisch: Motive der Grundsatz-Skepsis in der frühen Jenaer Romantik”, por ejemplo, cuestiona Frank la denominación de “*Fichte-Studien*”.

⁶¹ Las referencias de Hardenberg mismo a Fichte son abundantísimas (es con toda verosimilitud el autor más nombrado por él a lo largo de su obra completa), lo cual constituye un obvio argumento para sostener (algo que parece evidente) que su filosofía es, cuanto menos, un punto de referencia *fundamental* en las reflexiones de los (así llamados) *Fichte-Studien*. Por cierto, no es el único argumento. Esta cuestión es abordada con cierto detalle, en una clara oposición al predominio (que se califica con razón de “canónico”) de las interpretaciones de Frank, por Andreas Kubik en su libro de 2006 ya citado *Die Symboltheorie bei Novalis. Ein ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht* (cf. pp. 133-134).

en escasas oportunidades otros libros u otros autores; pero esto, por cierto, es un inconveniente difícil de resolver por causa, precisamente, del carácter ampliamente difundido que tenían los temas de los *Fichte-Studien* en toda la intelectualidad alemana de la época. Las preguntas que se hace Hardenberg, y muchos de los caminos que sigue para intentar responderlas, eran absolutamente frecuentes en la discusión filosófica de la última década del siglo XVIII, y lo habían sido, con fuerza creciente, desde la aparición de las dos primeras ediciones de la *Crítica de la razón pura* kantiana en la década anterior. De modo que en buena medida se puede entender la existencia de los *Fichte-Studien* de Hardenberg como una esperable toma de postura de parte de un exestudiante de filosofía que nunca abandonó su interés por los desarrollos del pensamiento especulativo en su país y que, en esta toma de postura, no lidia con la obra de un autor en particular sino con una agitada discusión generalizada en el mundo intelectual a su alrededor.

Que Fichte está presente en los *Fichte-Studien* es incuestionable. Que no es el punto de partida y de llegada de las reflexiones de Novalis lo es igualmente. De hecho, es preciso suponer que al momento de iniciar la redacción de sus apuntes Hardenberg ya estaba en posesión de una postura propia y crítica respecto de la filosofía fichteana y que no puede tratarse, en ningún caso, de “apuntes de lectura” como mayormente sí lo son, por ejemplo, sus textos algo posteriores conocidos como “*Fichte-Exzerpte*”.⁶² En los *Fichte-Studien* Novalis se apunta complejas reflexiones personales que constituyen, reconstruidas, una auténtica filosofía.

I.1.B. La importancia de los *Fichte-Studien* para la *Novalisforschung*.

Si bien la fuerza de la discusión sobre los *Fichte-Studien* parece haber decrecido bastante en el último tiempo en Alemania, sigue vigente en otros centros (particularmente en Estados Unidos) y en cualquier caso ya quedó consolidado este *corpus* como la fuente a la que hay que dirigirse para encontrar el germen de lo que aparecerá más tarde en su obra. Sin insistir más sobre este punto, solo restaría adelantar brevemente, antes de abordar su análisis, la razón (que tiene cierta importancia para esta investigación) por la cual hay consenso en estimar tan altamente el contenido de este libro.

De hecho, Hardenberg seguiría estudiando y abordando problemas filosóficos hasta las últimas etapas de su producción, y lo haría también en textos que tuvieron mejor fortuna

⁶² Estos apuntes, mayormente citas o paráfrasis de textos fichteanos, se encuentran en el mismo volumen de los *Schriften* (II: 345-359); se hará referencia a ellos más adelante (en el apartado II.1.). Baste, en este contexto, la diferenciación marcada respecto de los *Fichte-Studien*.

que los *Fichte-Studien*, en el sentido de que no demoraron tan largamente en ser atendidos. De modo que ¿a qué se debe que estos ocupen actualmente (y hayan ocupado desde hace ya bastante tiempo) un lugar tan destacado en la *Novalisforschung*?

La pregunta no es fácil de contestar, y en cualquier caso la respuesta difícilmente pudiera ser una sola, pero quizás se podría aventurar una hipótesis plausible, solo a modo de aproximación: a diferencia de las reflexiones filosóficas contenidas en los restantes textos de Hardenberg, los *Fichte-Studien* presentan una filosofía que se asemeja en el mayor grado, desde un punto de vista discursivo, pero también desde su contenido, a lo que se estaba produciendo en la línea de la breve tradición crítica kantiana y en los intentos por llevarla a mejor puerto. Los *Fichte-Studien* son *el* conjunto de estudios en el que, a pesar de su carácter asistemático, la postura de Hardenberg en torno de los temas que lo seguirán ocupando más adelante se nos ofrece de modo más completo, más abordable y más acorde a las aspiraciones y modalidades de la discusión coetánea. Posteriormente el discurso de Hardenberg cambiaría, el tono se volvería más misterioso, más aforístico y confuso; el contenido de sus conclusiones también tendría un “vuelo” más inspirado; el centro de la atención de Hardenberg también mudaría (parcialmente) hacia otras temáticas, etc. A propósito, el hecho de que fueran los textos más tardíos los que fueran conocidos en primer lugar y de mejor manera tuvo seguramente mucho que ver con que se encasillara a Novalis en el grupo de los pensadores “exaltados”, “irracionales” o demás adjudicaciones de esta suerte (padecidas, dicho sea de paso, por el romanticismo en general). En este sentido, los *Fichte-Studien*, no obstante su carácter fragmentario y el hecho de ser una serie de notas personales no destinadas a publicación ni exigidas de coherencia de conjunto, nos ofrecen una contracara significativa para aquella imagen “exaltada”: un pensamiento racional, riguroso, meditado, que casi no alterna (como ocurriría más frecuentemente en textos más tardíos) con afirmaciones de mayor alcance y sonoridad. Es un texto sobrio casi en su totalidad y puede ser visto como una expresión meditada y fidedigna (sobre todo si se tiene en cuenta que son anotaciones no destinadas a la publicación) del pensamiento filosófico de Hardenberg.

Esto tiene una importancia especial para esta investigación porque *ya aquí*, en los *Fichte-Studien*, comprendidos a la luz de lo dicho recién, puede verse la tendencia, abordada en esta tesis, a la apelación a la poesía como el punto culminante de un tránsito en dirección a (por así llamarla) la “conquista de lo absoluto”. Esto es particularmente destacable porque ni aun otorgándole el mayor peso a la muerte de Sophie, a la del hermano Erasmus, a la lectura de textos posteriores de Schelling, etc., puede ignorarse que estas reflexiones

pertenecen al desarrollo propio del pensamiento nuclear de Hardenberg y que entroncan con la discusión de la época y obedecen a aspiraciones de completa *racionalidad*. Esto permite, a su turno, relativizar el carácter de *irracional, mística*, etc. que pudiera atribuirse (en cualquier caso de modo problemático) a su producción posterior, ya que se trata de desarrollos que reposan en el fundamento de la cosmovisión más pensada de Hardenberg. De estos fundamentos se tratará a continuación.

I.2. CAPÍTULO 1: EL ACCESO AL YO EN LOS *FICHTE-STUDIEN*.

I.2.A. El descubrimiento de un yo prerreflexivo.

En un famoso escrito temprano (*Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*, de 1802) Hegel denominó a la filosofía de la época, como muestra ya el título de la obra, “filosofía de la reflexión de la subjetividad”. El término *Reflexionsphilosophie*, destinado allí a un uso despectivo, tendría bastante éxito y serviría para indicar (despectivamente o no) aquellas posturas o corrientes filosóficas que intentaban explicar el fundamento del conocimiento a partir de la “reflexión”, es decir, a partir de la vuelta intelectual del sujeto sobre sí mismo. Una introducción al contenido de los *Fichte-Studien* en general, y, en particular, una introducción a los pensamientos acerca del acceso a lo absoluto que allí se esbozan podría muy bien partir de este concepto de “reflexión” y de la crítica que ya entonces (algo más de media década antes del libro de Hegel)⁶³ le realizara Hardenberg.

Efectivamente, en los *Fichte-Studien* aparece planteado insistentemente el problema de la reflexión como vía de acceso al yo (acceso al yo por parte del yo: de ahí lo “reflexivo” del acto), pero este planteo se estructura, desde el comienzo, a partir de la contraposición de esta vía de autoconocimiento con otra de naturaleza completamente distinta: la del sentimiento (*Gefühl*). Este “sentimiento” es otra manera del sujeto de aprehenderse, de aprehenderse a sí mismo; una que, a diferencia de la reflexión, no será intelectual, y que, por ende, tendrá una menor capacidad demostrativa pero también una mayor “proyección” explicativa. En esta contraposición entre reflexión y sentimiento se apoya la idea de Hardenberg en torno de las limitaciones del pensamiento como vía de acceso a lo incondicionado y también su convicción acerca de la posibilidad de aproximarse a él por otra vía. Se trata quizás, por otra parte, de la más significativa de las muy abundantes

⁶³ Resulta bastante interesante (y sorprendentemente sólido como objeto de estudio) el tema de las posibles repercusiones en el pensamiento de Hegel de los escritos de Hardenberg. Aquí no corresponde entrar en esta cuestión pero sí puede señalarse de paso, al menos para destacar la significación y el valor del pensamiento filosófico de Hardenberg, que las coincidencias con el pensamiento de Hegel (se trate de una influencia o sencillamente de una sintonía intelectual) son bastantes y muy significativas. Manfred Dick (1967: 39) dedica alguna atención a esta cuestión y destaca una “anticipación” de Hardenberg a Hegel respecto de la crítica al yo de Fichte y de la idea de una actividad del yo que solo puede darse en movimiento y constante intercambio con su opuesto; también recuerda (pág. 96) la muy visible equivalencia entre el célebre “lo verdadero es el todo” de Hegel y las siguientes afirmaciones de Hardenberg en estos *Fichte-Studien* (que la preceden en una década): “la verdad es el todo” (II: 179 [234]: “*Wahrheit ist das Ganze*”) y “solo el todo es real” (II: 242 [445]: “*Nur das Ganze ist real*”). Hegel leyó la obra de Hardenberg (tal como circulaba entonces) en una etapa bastante temprana de su producción, de modo que no resulta lícito descartar que esta lectura haya tenido sobre su pensamiento un impacto de cierta importancia. Por supuesto, tampoco resulta razonable atribuirle un valor exageradamente significativo.

esquematisaciones que vertebran el conjunto de anotaciones de los *Fichte-Studien*. En efecto, Hardenberg apela constantemente (en sintonía con la filosofía de la época y, en buena medida, con la filosofía en general) a contraposiciones y agrupamientos de ideas en una multitud de esquemas, muy dinámicos, que se presentan como intentos de reducir la estructura de la mente humana y la de la realidad a una serie de tablas o cuadros sinópticos. Esta tendencia general varía frecuentemente en cuanto al vocabulario específico elegido pero oculta una teoría más bien unitaria de la que pueden extraerse unos cuantos conceptos novedosos y oposiciones centrales para una comprensión del conjunto. Esta teoría se resume bastante eficientemente, como se verá ahora mismo, en esta oposición de sentimiento (“*Gefühl*”) y reflexión (“*Reflexion*”).

I.2.B. “*Reflexion*” y “*Gefühl*”.

Grosso modo, “reflexión” designa, como se señaló, el acto *intelectual* mediante el cual el hombre vuelve sobre sí mismo y se identifica como sujeto. A través de ella el yo se percibe a sí mismo y encuentra el punto de partida de sus percepciones. Este acto “reflexivo” instaura, desde cierta perspectiva, la subjetividad: partiendo de la reflexión se accede a un conocimiento de uno mismo que funciona como condición de posibilidad del conocimiento de cualquier otra cosa, es decir, se accede a una “autoconciencia” que posibilita la “conciencia” de todo otro objeto.

Pero en este retroceso hasta el punto de partida de todo conocimiento Hardenberg encuentra, sin embargo, una clara insuficiencia:

Lo que la reflexión *encuentra*, parece ya *estar ahí*.

Was die Reflexion findet, scheint schon da zu seyn. (II: 112 [14])

Analicemos este punto. El sujeto, en un acto de reflexión, vuelve sobre sí mismo y se encuentra. Pero ¿qué *es* lo que encuentra? En cualquier caso, encuentra *algo*, algo que ya debería estar ahí para poder ser encontrado, y algo que debería poder ser reconocido como idéntico al yo que lo encuentra. Ya *hay* algo *ahí* en donde la reflexión lo encuentra, y es algo que, por ende, antecede al acto de la reflexión. Por otra parte, es algo que *ya tiene* ciertas características, indispensables para que el yo, al reflexionar, se vea *a sí mismo*, se reconozca. Hay un yo que es previo a la reflexión, que es el yo que la reflexión encuentra; y se trata de un yo que, de algún modo, *ya es* “yo” cuando la reflexión lo encuentra, puesto que, en caso contrario, no habría reconocimiento posible en el acto de la reflexión. Dicho de otro modo, tal vez más práctico a la hora de exponer este pensamiento bastante complicado: la

reflexión no podría ser un volver *sobre sí mismo* del yo si no hubiera una pre-comprensión del yo que le permitiera saber *a este mismo yo* que es efectivamente sobre *sí mismo* que está volviendo: reconocerse. La reflexión, en efecto, es solo un modo de re-conocerse posterior a una percepción de sí mismo (previa, entonces, a esta). La reflexión presupone, así, esta instancia previa de auto-percepción, llamada por Hardenberg “sentimiento”.⁶⁴

En efecto, esta pre-captación originaria no podrá ser conceptual, intelectual, porque esto plantearía un inevitable regreso infinito: al no ser el conocimiento conceptual una captación directa, inmediata, autónoma, remite a su vez a otra instancia previa, y así *ad infinitum*. Uno reconoce una mesa *como mesa* porque coincide con el concepto que uno tiene de “mesa” en general; si este concepto reposa, a su vez, en otras mesas vistas anteriormente, habría que pensar que, retrocediendo hasta un primitivo momento fundacional en el que se incorporó el concepto (probablemente porque alguien nos *señaló* “esto es una mesa”), cada mesa conocida como tal remite, a su vez, a otras mesas pasadas que están en el concepto que tenemos de “mesa”. Pero esa operación mediante la cual aceptamos que algo que nos muestran es llamado “mesa” ya no es intelectual en el mismo sentido que la remisión de una mesa concreta al concepto “mesa”. Es, en lo tocante a una futura comprensión cabal del concepto, una instancia fundacional autónoma, una suerte de creación de la nada.

Con el yo ocurre algo equivalente hasta cierto punto: solo reconocemos al yo porque, en el fondo, hay una percepción previa del yo que resulta fundante y no remite, a su vez, a otra. Sin embargo, el caso del yo difiere fundamentalmente del de la mesa (por ejemplo) porque en el caso del yo no se trata, como con la mesa, de un objeto pasible de *mostración*: no se puede *señalar* al yo, decir “esto es un yo”. El acto fundacional indispensable será, entonces, de otra naturaleza. Hardenberg opta por llamarlo “sentimiento”. El yo *siente* a sí mismo y es gracias a esto que puede reconocerse como lo que es, o sea, como yo, sin necesidad de justificar esta percepción en un reconocimiento preexistente: el sentimiento, a diferencia de la reflexión –que es subsidiaria de algo que la antecede– es fundante y autosuficiente.

Sin embargo, esto no significa que la reflexión sea, por así decir, dispensable o secundaria en sentido fuerte. El hecho es que, sin ella, el sentimiento no podría salir de sí mismo y no habría, en verdad, siquiera una instancia básica de re-conocimiento que permitiera cualquier otro conocimiento. El sentimiento *se da* y allí queda, hasta que es

⁶⁴ Sobre este tema, que aquí se tratará solo en conexión con los intereses centrales de la tesis, hay un estudio específico, que vale la pena mencionar, en el artículo de Winfried Weier (1968) “Die Verwandlung der idealistischen Abstraktion in die Emotion bei Novalis”.

retomado por la reflexión, con la cual nace, en el sentido más completo, el yo. El sentimiento depende de ella porque

El sentimiento no puede sentirse a sí mismo.

Das Gefühl kann sich nicht selber fühlen. (II: 114 [15])

Si el sentimiento no puede sentirse a sí mismo hace falta, entonces, otra operación para identificarlo, para darle entidad. Y ¿qué nos permite acceder al sentimiento, advertirlo, reconocerlo como esta captación originaria de nuestra subjetividad? Como se acaba de adelantar, y como se verá en la cita siguiente, es la reflexión la que da este paso:

¿Qué es, entonces, un sentimiento?

Solo se lo puede contemplar en la reflexión – el espíritu del sentimiento, aquí, ya fue suprimido. A partir del producto, siguiendo el esquema de la reflexión, se puede inferir el productor.

Was ist denn ein Gefühl?

Es läßt sich nur in der Reflexion betrachten – der Geist des Gefühls ist da heraus. Aus dem Produkt läßt sich nach dem Schema der Reflexion auf den Producenten schließen. (II: 114 [15])

De este modo, la reflexión, si bien no puede proveernos ella misma, como vimos, del indispensable reconocimiento de nosotros mismos como sujetos, como “yoes”, sí puede (y es la tarea que le corresponde), *remitirnos* al sentimiento que está en la base de la autocontemplación. Con esto, sin embargo, el sentimiento mismo ya no juega ningún papel. *Es “ist heraus”*: está fuera, o, según la traducción recién intentada, “suprimido”. Es quizás de esta manera que Hardenberg podría responder a la pregunta que se plantea en esta otra anotación:

El sentimiento parece ser lo primero – la reflexión lo segundo. ¿Por qué?

Gefühl scheint das Erste – Reflexion das Zweyte zu seyn. Warum? (II: 114 [16])

Con esto podemos establecer un primer punto de apoyo básico para el desarrollo posterior de la teoría de Novalis que aquí interesa, y suspender el tratamiento de muchas complejas derivaciones que nacen de esta idea original.⁶⁵ Este punto de apoyo sería el

⁶⁵ Hay, por cierto, muchos desarrollos de gran importancia en los *Fichte-Studien*, y de hecho algunos conectados de manera estrecha con estos aquí analizados; estas derivaciones exigirían un tratamiento cuidadoso y detenido en una investigación que tuviera la filosofía de Hardenberg no solo como punto de partida (como en este caso) sino también como punto de llegada o como objeto de estudio central. Aquí me limito a mencionar los primeros puntos altos de este recorrido y remitir a una exposición completa y excelente de la cuestión. En primer lugar, sería necesario ver cómo el sentimiento y la reflexión se articulan en la noción de “acción originaria” (*Urhandlung*) y en la de “intuición intelectual” (“*intellektuale Anschauung*”), para lo cual es fundamental la compleja anotación número 19 de los *Fichte-Studien*. De estas nociones depende, en segundo

siguiente: al yo (el cual es, a su vez, condición del conocimiento de las restantes entidades del mundo) lo conocemos en el acto de la reflexión, pero este conocimiento es posible solo gracias a una captación previa del yo que no se da intelectualmente sino mediante un sentimiento, que es una captación originaria, directa y no conceptual del yo que finalmente *conocemos* en la reflexión. De allí que Hardenberg pueda asignarle a la reflexión el carácter de lo objetivo (en ella un yo originario es tomado como objeto de conocimiento) y el carácter de “tendencia” subjetiva al sentimiento, como ocurre en este mismo apunte recién citado:

La tendencia pertenece al sentimiento; el producto, a la reflexión. Lo subjetivo, al sentimiento; lo objetivo, a la reflexión.

Die Tendenz gehört dem Gefühl, das Produkt der Reflexion. Das Subjective dem Gefühl, das Objective der Reflexion. (II: 114 [16])

Esta diferencia entre reflexión y sentimiento lleva de manera natural y espontánea a otra contraposición muy significativa, en la que se ve de manera bastante más clara la conexión entre estas nociones y el tema central de la tesis: la contraposición, de la que se tratará en el próximo apartado, entre “sentir” y “saber”.

I.2.C. “Saber” y “sentir”.

Los dos modos del yo de captarse a sí mismo recién analizados (el “sentimiento” y la “reflexión”) se corresponden con dos resultados distintos, productos de estas dos acciones: hay, por un lado, una auto-comprensión intelectual, resultado de la reflexión, y, por el otro, una auto-captación no intelectual, resultado del sentimiento. Hardenberg se refiere a ellas ya en el comienzo de los *Fichte-Studien*, en un apunte bastante complejo:

El saber proviene del “qué” – se refiere siempre a un “qué” – Es una relación con el ser en el ser determinado en general, es decir, en el yo.

En el ser determinado el *acento*, la duración, recae, en el *saber*, sobre el ser; lo determinado solo es tomado adicionalmente, es accidente. En el *sentir* es al revés. El acento aquí recae sobre la forma, sobre la determinación. El ser solo es tomado adicionalmente, es accidente.

La conciencia es la esfera del saber. En el sentir solo puede aparecer mediatamente [...].

lugar, el que quizás sea el más original de los aportes filosóficos de Hardenberg, es decir, su teoría sobre el “*ordo inversus*”, en la que reposa la “deducción de la filosofía” (“*Deduktion der Philosophie*”) de la que habla allí mismo en la anotación 19. La exposición de este tema por parte de Frank sigue siendo, de los abordajes originales, el que ingresa en la cuestión con la mayor profundidad (aunque, como se señala insistentemente en esta tesis, conviene tomar con mucha cautela las conclusiones que extrae Frank de su análisis en lo que se refiere al presunto valor de la filosofía para Hardenberg y de sus presuntas ideas acerca de lo absoluto). Véase, sobre todo, el trabajo de Frank y Kurz de 1977: “*Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*”.

Wissen kommt her von Was – es bezieht sich allemal auf ein was – Es ist eine Beziehung auf das Seyn, im bestimmten Seyn überhaupt nemlich im Ich. Der Accent, die Länge liegt im bestimmten Seyn beym Wissen auf dem Seyn; das Bestimmte wird nur mitgenommen, ist Accidens. Beym Fühlen ist es umgekehrt. Der Accent liegt da auf der Form, auf der Bestimmung. Das Seyn wird nut mitgenommen, ist Accidens. Das Bewußtseyn ist die Sfäre des Wissens. Beym Fühlen kann es nur mediat vorkommen [...]. (II: 105 [2])

Si se hace el esfuerzo de intentar desenmarañar este lenguaje confuso en el que se apuntaba sus ideas Hardenberg se encuentra, primero, que de un lado tenemos el *saber*, que se refiere a algo que puede pensarse como objeto suyo: el saber se dirige a un “*qué*”. Efectivamente, el saber tiene una direccionalidad, una finalidad. Y el saber sobre el yo presenta al yo como *ser*, como *algo*, como *cosa* (en sentido amplio) pasible de análisis y descripción pormenorizada. Esta es la jurisdicción de la *conciencia*. Del otro lado, en cambio, tenemos el *sentir*, que no refiere a un “*qué*” o a un *ser* “sentido” (salvo solo de manera indirecta), porque de manera directa no remite a nada sino únicamente a la *forma* de la captación del *qué*: remite, estáticamente, a sí mismo como acto de captación (y no, salvo mediatamente, al *ser* captado). En el sentir no se trata de una cosa, sino de un acto; no se trata de una “materia” sino de una “forma”. Aquí no hay nada que analizar, ni se conoce realmente nada.

Esta división, referida al yo como *objeto* de conocimiento, deja planteado el siguiente problema: el acceso primigenio al yo es dado por el sentimiento, pero este no entra en juego cuando se trata de *saber*, de modo que a este yo *sentido* no podemos *conocerlo*. Como vimos, el *saber* respecto del yo proviene de la reflexión, pero la reflexión no nos da acceso al yo “original” del sentimiento, sino que solo puede “remitirnos” a él. En esa instancia, sin embargo, en la que la reflexión se dirige al sentimiento, este último ya fue suprimido, ya “está fuera”. De este modo, el saber no accede a este yo puro del sentimiento: este permanece oculto, envuelto en un misterio que *sugiere* un significado pero no permite que se acceda a él; en palabras de Hardenberg, a su manera más claras:

El yo posee una fuerza jeroglífica.

Das Ich hat eine hieroglyphistische Kraft. (II: 107 [6])

En la época de redacción de los *Fichte-Studien* no se había descubierto aún la piedra de Rosetta y los jeroglíficos, en principio, eran un buen símbolo de lo indescifrable: la afirmación de Hardenberg sugiere la presencia en el yo de un mensaje encriptado cuyo develamiento es imposible, cuyo sentido nos escapa siempre. Se anuncia aquí un límite más

allá del cual no puede avanzar ni la mayor penetración intelectual ni la más alta lucidez porque está cifrado en un código que para la inteligencia permanecerá inevitablemente desconocido. Más adelante se verá, en el tratamiento de *Los discípulos en Sais* (“Capítulo 7”), la presencia y el valor de Egipto con sus jeroglíficos y demás misterios, de las proyecciones literarias que adopta la idea del develamiento, etc., pero sigamos aquí el recorrido que ya en los *Fichte-Studien* nace junto a esta imagen, tan potente, sobre la fuerza jeroglifística del yo. Se habla de un límite en nuestro acceso al yo y en primer término surge inevitable una pregunta: ¿qué se encuentra más allá del límite?

El apunte nos aporta bastante poca información, pero interesante. Es cuanto menos sugestiva, como se verá a continuación, la elección del término *Kraft* (“fuerza”) para referirse a este aspecto “jeroglifístico” del yo. En los *Fichte-Studien* se establece, por cierto, una distinción clara entre “*Vermögen*” (“capacidad”, o, más ajustado a la terminología técnica filosófica, “facultad”) y “*Kraft*”. En la anotación nº 16, precisamente a continuación del pasaje ya citado sobre el sentimiento como “lo subjetivo” y la reflexión como “lo objetivo”, hace Hardenberg una aclaración que vale la pena recuperar en ese contexto:

La tendencia pertenece al sentimiento; el producto, a la reflexión. Lo subjetivo, al sentimiento; lo objetivo, a la reflexión.

/Relación entre facultad y fuerza/

Die Tendenz gehört dem Gefühl, das Produkt der Reflexion. Das Subjective dem Gefühl, das Objective der Reflexion.

/Beziehung zwischen Vermögen und Kraft/ (II: 114 [16])

Y más adelante Hardenberg atribuye explícitamente el carácter de *Kraft* al sentimiento y el de *Vermögen* a la reflexión:

Reflexión, sentimiento e intuición siempre son en un momento – al igual que la facultad, el impulso y la fuerza.

La reflexión es una facultad; la intuición, un impulso; el sentimiento, una fuerza.

Reflexion, Gefühl und Anschauung sind immer in einem Momente – so wie Vermögen – Trieb und Kraft.

Reflexion ist Vermögen, Anschauung Trieb – Gefühl Kraft. (II: 135 [45])

A este tema de la “*Kraft*” le dedicará bastante atención Hardenberg más adelante en estos mismos *Fichte-Studien*; sobre todo a raíz de su interés por la “*Einbildungskraft*” (la imaginación) e incluso la “*Dichtungskraft*” (“fuerza poética”, “facultad poética”). Este tema será abordado más adelante (I.4.B.), pero quizás convenga tener ya presente que las últimas citas no son apuntes aislados o de poca importancia, sino que en cambio tocan un tema

relativamente central de los *Fichte-Studien*. ¿Qué es lo que tienen, en todo caso, de interesante en este contexto? La conexión entre el sentimiento, la fuerza y lo “jeroglífico” del yo. Lo que el yo tiene de “jeroglífico” parece ser precisamente aquello que, inasible, corresponde al sentimiento, y eso permite entender que esté precisamente aquí el límite de la filosofía:

Las fronteras del sentimiento son las fronteras de la filosofía.

Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Philosophie. (II: 114 [15])

Esta afirmación, sacada de contexto, soporta, como un porcentaje notable de las anotaciones de Hardenberg, las lecturas más diversas. Sin embargo, parece legítimo aportar una interpretación menos ambigua con el apoyo de los apuntes antes analizados. Probablemente se trate aquí de dos posiciones distintas respecto de “las fronteras”: de un lado la filosofía; del otro lado el sentimiento. Siguiendo esta lectura, la reflexión, que es la herramienta de la filosofía, llega a articular un yo *objetivo* e intenta señalar hacia un sustrato que se encuentra más allá, pero fracasa sistemáticamente. Ese yo “en estado puro” es *sentido* pero nunca *sabido*, y así como, de un lado, la filosofía choca contra el límite de lo objetivo, el sentimiento choca allí mismo contra esa misma frontera, más allá de la cual “está suprimido”, desaparece. Hay un mojón que cierra doblemente el paso al sentimiento y a la reflexión, a cada uno desde su propio punto de partida (contrarios entre sí): la reflexión no puede pasarlo sin dejar de ser objetiva; el sentimiento no puede pasarlo sin volverse objetivo.

Aquí está el límite del conocimiento racional, la frontera de la filosofía; y está también aquí la articulación fundamental (tal es la convicción básica de esta investigación) de la obra completa de Novalis. Como se verá más adelante con detenimiento, esta misma frontera va a reaparecer en los textos de Novalis bajo otra forma y vista desde otras perspectivas. Reaparecerá, por ejemplo, en la imagen de la “montaña fronteriza” (“*Grenzgebürge*”) de los *Himnos a la Noche*: en el “Capítulo 8” se verá con bastante detalle el modo en que lidia Novalis en ellos con este conflicto fronterizo de “fuerzas” y “facultades” y se tratará también sobre las consecuencias que acarrea abordar el plano que se encuentra *más allá* del límite. En los *Fichte-Studien*, sin embargo, todavía gira todo en torno del reconocimiento de ese punto irrebalsable para el pensamiento, en torno del *más acá* del límite. En el próximo capítulo se profundizará en este acto de demarcación del límite del pensamiento racional en el marco de los *Fichte-Studien* y la pregunta, allí mismo, por la posibilidad de explorar el otro lado de la frontera.

I.3. CAPÍTULO 2: Alcance, límites y proyección de la filosofía en el estudio del yo.

I.3.A. La filosofía *más acá* de su límite.

Analicemos algunos puntos interesantes en el contexto de la última afirmación citada. Se trata de la anotación nº 15, de la que ya fueron reproducidos algunos pasajes. Este apunte comienza de la siguiente manera:

La filosofía no debe responder nada más que lo que se le pregunta.
Producir, no puede producir nada. Algo debe serle dado /análisis/. A esto dado ella lo ordena y lo explica, o, lo que es precisamente eso mismo, le indica un lugar en el todo – dónde tiene su sitio en tanto *causa* (1) y en tanto efecto (2).

*Die Philosophie soll nicht mehr antworten, als sie gefragt wird.
Hervorbringen kann sie nichts. Es muß ihr etwas gegeben werden /Analyse/.
Dieses ordnet und erklärt sie, oder welches eben so viel ist, sie weißt ihm seine Stelle im Ganzen an – wo es, als Ursache (1) und Wirkung (2) hingehört. (II: 113 [15])*

Y algo más abajo llega de la siguiente manera a la frase ya citada:

La filosofía precisa en todos los casos *algo dado* – es *forma* – y sin embargo *real* /e *ideal* al mismo tiempo,/ como la acción originaria. La filosofía no se deja construir. Las fronteras del sentimiento son las fronteras de la filosofía.

Die Philosophie bedarf daher allemal etwas Gegebenes – ist Form – und doch real /und ideal zugleich,/ wie die Urhandlung. Construiere läßt sie sich Philosophie nicht. Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Philosophie. (II: 113–114 [15])

La filosofía, entonces, “*no debe* responder más nada que lo que se le pregunta” y “no produce nada”, sino que ordena algo que debe serle dado: procede mediante *análisis*. La filosofía padece, según esto, una limitación *doble*. Por un lado, una *limitación interna*, en cuanto a su capacidad: ella no puede crear nada; no puede producir sino solo organizar; podría decirse que es una actividad pasiva o incluso quizás mecánica, en el sentido de que solo le corresponde asignar a las cosas el rol (que las cosas ya tendrían) de “causa” o de “efecto”. A propósito, afirmar que su proceder no es más que “análisis”, a fines del siglo XVIII, equivale a negarle prácticamente todo carácter de aporte, no solo en cuanto a una posible *creación* o *alteración* de la realidad, sino incluso en cuanto al avance del *conocimiento* sobre dicha realidad, ya que el análisis es precisamente el abordaje de la realidad que no suma conocimiento sino que meramente pone una realidad en evidencia, la

presenta ordenadamente. Como dice Hardenberg en la anotación nº 559 de los *Fichte-Studien*:

La filosofía [...] es modesta – permanece en sus fronteras. Comprende aquello que está en ella o debajo de ella.

Die Philosophie [...] ist bescheiden – Sie bleibt in ihren Grenzen. Sie begreift, was in ihr, oder unter ihr ist. (II: 268 [559])

Y a esto atañe la otra limitación aludida, que es, en cambio, una limitación *externa*, referida al alcance de la reflexión filosófica: en la cita anterior, con mayor cuidado que en esta última, Hardenberg afirma que la filosofía “no *debe*” ir más allá de cierto límite. Parece, en verdad, un gesto de prudencia y a la vez una toma de posición el afirmar que la filosofía “no *debe* responder nada más que lo que se le pregunta”: históricamente la filosofía intentó *de hecho* “cruzar la frontera”, reflexionar sobre lo absoluto, hacer demostraciones en el ámbito de la trascendencia, etc. Pero no *debe* hacerlo, *no le corresponde*, porque no es su tarea. ¿Significa esto que se *podría* ir más allá de este límite? Señalamos recién que la filosofía superó *de hecho* sus fronteras, pero las afirmaciones de Hardenberg dejan en claro que ella no puede hacerlo *con derecho*. Ahora bien, si se trata de un límite que es, en rigor, rebasable, aunque no es legítimo para la filosofía cruzarlo, se plantean las preguntas siguientes: ¿hay otra forma, legítima, de acceder al más-allá-del-límite? En ese caso, ¿cuál? Sobre esto se tratará sobre todo en el “Capítulo 3”, pero veamos ahora un punto más inmediato: si la filosofía no *debe* traspasar este límite, pero sin embargo lo advierte, se topa con él y se pregunta por lo que se encuentra más allá de él, ¿qué valor tendrán las especulaciones que haga (aunque ilegítimas *sensu stricto*) sobre este más-allá-del-límite?, y ¿qué es, en realidad, lo que se encuentra allí? Estas cuestiones serán el tema del próximo apartado.

I.3.B. La filosofía *más allá* de su límite. La posibilidad de un uso “regulativo”.

La filosofía, como sostiene Hardenberg en el mismo apunte 15 trabajado en el apartado anterior, tiene como objeto de estudio al yo. Pero a este yo, como se vio más arriba, se accede solo hasta cierto punto, más allá del cual hay algo que a la reflexión le escapa irremediabilmente y que se oculta en un “jeroglífico” misterio. Hardenberg se preguntaría más tarde por la relevancia que, en este estado de cosas, le cabe al concepto mismo de Yo:

“Yo” – quizás sea, al igual que todas las ideas de la razón, de uso meramente regulativo, clasificador – No relacionado en absoluto con la realidad.

Ich – ist vielleicht, wie alle Vernunftideen blos regulativen, classificirenden Gebrauchs – Gar nicht in Beziehung zur Realität. (II: 258 [502])

“Regulativo” es un concepto que se opone a “constitutivo” en una relación similar (salvando las distancias) a la que hay entre “ideal” y “real”; en concreto, indica que su uso solo puede ser “orientador”, por así decir “ilustrativo”, y que no puede ser tomado como algo que existe realmente, como un dato. Preguntarse por la posibilidad de que el concepto de “yo” sea un concepto de uso meramente regulativo es, entonces, poner en tela de juicio la convicción acerca de su efectiva realidad. La pregunta que se hace Hardenberg es, así: ¿no será, acaso, que el concepto de “yo” no remite a nada que podamos aceptar como real, sino que es meramente una idea construida arbitraria y artificialmente para dar firmeza y sustento a las representaciones? Por cierto, si el yo debe ser un sustento no objetivo de las representaciones de objetos, pero, a su vez, solo podemos acceder a él tomándolo como un objeto, entonces ¿en qué medida la idea de “yo”, así entendida, tiene más sentido que el de una noción “orientadora”, que el de un ideal, el de un postulado?

En otros apuntes insiste Hardenberg en su atribución de carácter “regulativo” al yo desde distintas perspectivas y sobre las consecuencias que esta concepción trae para su idea acerca de filosofía y de las tareas que le corresponden y las que le están, en cambio, vedadas:

¿Qué entendemos por aquello que representa? La escena de la representación, o su causa – “causa” es solo un concepto regulativo, una idea de la razón – sería, por lo tanto, insensato atribuirle eficacia real. Buscamos, entonces, una no-cosa.

Was verstehen wir unter dem Vorstellenden? Die Szene der Vorstellung, oder ihre Ursache – Ursache ist nur ein regulativer Begriff, eine Vernunftidee – es wäre also töricht ihr reale Wirksamkeit beyzulegen. Wir suche also ein Unding. (II: 255 [476])

El yo, como causa de las representaciones, como aquello que es sede de lo representado, no puede pensarse como una evidencia, como algo demostrable o siquiera cognoscible: es una noción de uso regulativo y no puede pensarse al modo de una cosa; es, por el contrario, una “no-cosa”, es decir, que no es *algo real*. Esto ocurre en general con los conceptos, como señala Hardenberg sobre los siguientes:

el concepto de “género”, el de “tipo” y el de “individuo” tienen solamente un uso regulativo, clasificador – No tienen ninguna realidad en sí mismos, pues en ese caso serían infinitos. No debemos perseguir la idea, pues en ese caso entramos en el ámbito del sinsentido. Cada idea regulativa es de uso infinito – pero no contiene ninguna relación independiente con algo real.

der Begriff von Gattung, Art und Einzelnen hat nur einen regulativen, classificirenden Gebrauch – Keine Realität an sich, denn sonst würde er unendlich seyn. Wir müssen die Idee nicht verfolgen, denn sonst kommen wir in die Räume des Unsinnns – Jede regulative Idee ist von unendlichen Gebrauch – aber sie enthält keine selbstständige Beziehung auf ein Wirkliches. (II, 252 [466])

y como señala, en última instancia, sobre todos los conceptos en general y en particular sobre el de “yo”:

“Representación” – “género” – *Los conceptos en general* no son reales – solo tienen uso ideal. Así también es una idea regulativa la de “yo”, etc.

Vorstellung – Gattung – Begriffe überhaupt sind nichts reales – sie haben nur idealen Gebrauch. So ist auch Ich etc. eine regulative Idee. (II: 256 [479])

El yo posee un carácter meramente regulativo: no podemos acceder a un conocimiento del yo. Ciertamente no estamos hablando del “yo” en sentido empírico, de la persona concreta, sino de un “yo” absoluto, sustrato no empírico del sujeto concreto que es cada uno. A este sustrato no se accede y, de hecho, “no debemos perseguir la idea”, a riesgo de ir a parar a un “sinsentido”. El “yo puro”, como también lo llama Hardenberg, es inasible para la inteligencia. Ahora bien, veamos a qué conclusión lleva esto respecto de la tarea de la filosofía, destinada (como se vio) a ocuparse del yo. El apunte del que se acaba de citar la primera mitad continúa y concluye así:

Toda la filosofía solo es ciencia de la razón – meramente para un uso regulativo – únicamente ideal – sin la menor realidad en sentido propio.

Die ganze Philosophie ist nur Wissenschaft der Vernunft – blos zu regulativen Gebrauch – lediglich ideal – ohne die mindeste Realität im eigentlichen Sinne. (II: 256 [479])

Y la anotación siguiente agrega:

La noción misma de “razón” solo es una idea ordenadora.

/¿En qué consiste entonces la utilidad, la influencia práctica de la filosofía?

Vernunft selbst ist nur eine ordende Idee.

/wo bleibt aber da der Nutzen, der practische Einfluß der Philosophie?/ (II: 256 [480])

Efectivamente: si el “yo” es una idea regulativa, si la razón misma no es más que un concepto ordenador, clarificador, la filosofía no parece poder tener ninguna utilidad para la práctica. En otra anotación había dicho Hardenberg:

La filosofía existe solo para la teoría – el lenguaje – el pensamiento – ella solo tiene un uso regulativo – aunque este no es despreciable.

Filosofie ist blos für die Theorie – die Sprache – das Denken – sie hat blos regulativen Gebrauch – dieser aber ist nicht verächtlich (II: 154 [130])

¿En qué sentido “no es despreciable”? El apunte no indica más que esto, pero es posible intentar ver en qué reside la utilidad (no práctica, como vimos) o el valor de una filosofía que está destinada a un uso meramente orientador. Uno de los más significativos de los *Fichte-Studien*, como se verá a continuación, podría arrojar algo de luz acerca de este punto.

I.3.C. El fértil suicidio de la filosofía: la demostración de lo absoluto mediante la renuncia a lo absoluto.

La anotación 566 comienza con una descripción de la búsqueda propia de la filosofía:

El filosofar debe ser algún tipo peculiar de pensamiento. ¿Qué hago cuando filosofo? Medito sobre un fundamento. En el fundamento del filosofar, por ende, yace una aspiración al pensamiento de un fundamento. Pero fundamento no es causa en un sentido propio, sino estado interior – conexión con el todo. Todo filosofar, entonces, debe acabar en un fundamento absoluto. Solo que si este no estuviera dado, si este concepto implicara una imposibilidad, entonces el impulso hacia el filosofar sería una actividad infinita – y por ende sin fin, pues habría una necesidad eterna hacia un fundamento absoluto que, sin embargo, solo podría ser satisfecha de modo relativo y que, por lo tanto, no acabaría jamás.

Filosofiren muß eine eigne Art von Denken seyn. Was thu ich, indemich filosofire? ich denke über einen Grund nach. Dem Filosofiren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinn – sondern innre Beschaffenheit – Zusammenhang mit dem Ganzen. Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Philosophiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde. (II: 269 [566])

Ahora bien, sabemos que este es, efectivamente, el caso: ese fundamento buscado se oculta, no se llega a él, no está dado. ¿Cómo debe proceder, entonces, el filosofar? Es decir: si el objetivo al que apunta resulta inalcanzable y si (según lo afirmado en esta última cita) la actividad que se propone la filosofía resulta virtualmente infinita, inacabable, ¿de qué modo se frena esta caída sin fin ni finalidad real del filosofar en busca de un fundamento eternamente ausente? Hardenberg responde, a continuación del pasaje citado, de esta sorprendente manera:

Mediante la voluntaria renuncia a lo absoluto surge la infinita actividad libre en nosotros – el único absoluto posible, que puede sernos dado y que nosotros solo encontramos mediante la incapacidad de alcanzar y reconocer un absoluto. Este absoluto que nos es dado solo puede reconocerse de modo negativo, en la medida en que actuamos y nos encontramos con que aquello que buscamos no se alcanza mediante ningún actuar.

Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebne Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen. (II: 269–270 [566])

Más arriba había sido planteada la pregunta por lo que se podría encontrar más allá del límite impuesto a la filosofía por su propia naturaleza intelectual. Aquí encontramos qué es precisamente aquello a lo que aspira: es (o “sería”, en principio, si uno pudiera *confirmar* su existencia) lo absoluto como fundamento del conocimiento en general. Ahora bien, ante la imposibilidad de traspasar su límite, ante la imposibilidad de acceder a lo absoluto, lo que la filosofía debe hacer es renunciar a él; pero resulta ser que es precisamente mediante este acto de renuncia que obtenemos el único absoluto que nos es accesible (de un modo peculiar) al pensamiento. ¿Cómo se debe interpretar esto? Tal como lo plantea Hardenberg al final de esta última cita, lo que ocurre parece ser que, al advertir la imposibilidad de llegar a lo absoluto, advertimos simultáneamente que eso que buscamos *está* más allá: *eso*, a lo que aspiramos, *es* algo que nos es inaccesible. Reconocemos (voluntariamente) el límite que nos está impuesto y así reconocemos, negativamente, aquello que está más allá de ese límite. El punto parece ser que al aceptar esta frontera, y al renunciar a atravesarla, advertimos que la imposibilidad de cruzar al otro lado reside, precisamente, en que aquello que se encuentra más allá del límite es absoluto (y es, entonces, porque es absoluto que no nos está dado).

Ya en el apunte nº 278 había adelantado Hardenberg que solo en este acto de negación de lo absoluto se avista este mismo absoluto y que es precisamente al intentar asirlo que se nos escapa:

Toda reflexión se refiere a un objeto. Pero un objeto como tal es determinado por las oposiciones originarias. Yo solo puedo pensar algo condicionado – lo incondicionado solo es pensable como oposición, si bien, en la medida en que la oposición es objeto, ya está determinada por sí misma.

/Oposición – apariencia./

El objeto presupone una oposición. La oposición, sin embargo, solo puede llegar a la reflexión como objeto. Cada oposición, entonces, en la medida en que deviene objeto, esto es, en la medida en la que uno reflexiona sobre ella, presupone nuevamente una oposición y así sucesivamente. Lo indeterminado

es, por ende, el sustrato de la oposición o, todavía más, su posibilidad lógica o esfera.

Alle Reflexion bezieht sich auf einen Gegenstand. Ein Gegenstand ist aber als solcher durch die ursprünglichen Gegensätze bestimmt. Ich kann mir also nur ein Bestimmtes denken – das Unbestimmte ist nur, als Gegensatz denkbar, inwiefern aber der Gegensatz Gegenstand ist, insofern ist er schon durch sich selbst bestimmt.

/Gegensatz – Schein./

Der Gegenstand setzt einen Gegensatz voraus. Der Gegensatz kann aber nur als Gegenstand in die Reflexion kommen. Jeder Gegensatz setzt also, insofern er Gegenstand wird, i.e. insofern man auf ihn reflectirt, wieder einen Gegensatz voraus und sofort. Das Unbestimmte ist also das Substrat des Gegensatzes, oder vielmehr seine logische Möglichkeit oder Sphäre. (II: 196)

Con estas complejas afirmaciones se cierran las ideas planteadas más arriba acerca de la reflexión y sus limitaciones. Según este apunte, mediante la reflexión, que es el acto del *pensar* y el medio para el *saber*, solo accedo a objetos; por esta razón, solo puedo “vislumbrar”, por así decir, algo que no es objeto, que no está condicionado, como oposición a aquello que *conozco* mediante la reflexión. De este modo, la captación de lo absoluto, para la inteligencia, solo puede darse bajo la forma, digamos, de una sombra que pasa y que no podemos retener, porque es en el acto mismo de intentar retenerla que se nos escapa, se vuelve objeto y pierde su carácter incondicionado.⁶⁶ Es por esta razón que la anotación nº 566 continúa de la siguiente manera:

Esto [que lo absoluto se reconoce solo de modo negativo] podría ser considerado un postulado absoluto. Toda búsqueda de *un principio* sería, entonces, como un intento por hallar la cuadratura del círculo / el *perpetuum mobile*. La piedra filosofal./

Dis ließe sich ein absolutes Postulat nennen. Alles suchen nach Einem Princip wär also wie ein Versuch die Quadratur des Zirkels zu finden. /Perpetuum mobile. Stein der Weisen./ (II: 270)

O, como dice en otra anotación:

Ella [la filosofía] no debe perseguir sus ideas, sino solamente presentarlas.

Sie darf nicht ihre Ideen verfolgen, sondern sie nur darstellen. (II: 254 [472])

Este es el punto final, por así llamarlo, de la filosofía. Lo que pretenda hacer más allá de él, en el mejor de los casos, podrá tener un uso regulativo. Lo que le corresponde en todo

⁶⁶ Hardenberg propondrá una argumentación bastante equivalente a esta, pero referida al lenguaje y a la posibilidad de un lenguaje *eficaz*, en su importantísimo *Monólogo* –tratado en el “*Excursus 1*”. Allí se señala que es precisamente al intentar transmitir un mensaje que el lenguaje falla en su intento de mostrar la realidad. En el *excursus* indicado se estudia el *Monólogo* completo.

derecho acaba con la advertencia de no incurrir en un “sinsentido” o en la búsqueda de una alquímica piedra filosofal. Ya se adelantó en esta sección de la tesis que en la obra de Novalis este punto final para la filosofía no es, en cambio, la última palabra, y es precisamente el propósito central de esta investigación describir el modo en que la poesía permite aportar cierto tipo de contacto positivo con lo absoluto, contacto que a la filosofía solo le está dado (y en grado insuperablemente mínimo) bajo la forma de la negación. A continuación se verá cómo ya en los *Fichte-Studien* estos desarrollos analizados conducen a la necesidad de ir en busca de una forma distinta de abordar la realidad, de una que permita, en la medida de lo posible, este contacto buscado con lo incondicionado.

I.3.D. La necesidad de un nuevo lenguaje: primeras alusiones al tránsito de la filosofía al arte.

Las conclusiones de Hardenberg sobre las limitaciones de la filosofía no lo conducen, naturalmente, a una renuncia completa de lo que exige un natural impulso en el yo: no lo fuerzan a abandonar la búsqueda de lo absoluto, sino, en cambio, a reconocer la necesidad de explorar otra vía para perseguirlo. Esto se manifiesta inicialmente en los *Fichte-Studien* como el reconocimiento de la necesidad de abordar las problemáticas tratadas mediante un lenguaje distinto. En la anotación nº 477 sostiene Hardenberg en un lenguaje confuso, casi de trabalenguas, lo siguiente:

Pensamos la representación demasiado como lo representante, como lo activo, esto es: como lo movido, como causal – esto aquí, sin embargo, es una *idea*. Ciertamente podemos representarnos la representación “yo” – ya que, como todo es representación, una representación bien puede devenir la materia para otra representación.

Wir denken uns die Vorstellung zu sehr als Vorstellendes, als Thätiges i.e. Bewegtes, caussales – da dies doch nur Idee ist. Die Vorstellung Ich können wir uns ja wol vorstellen – denn da alles Vorstellung ist, so kann ja wohl eine Vorstellung Stoff einer andern Vorstellung werden. (II: 255 [477])

Este pasaje está relacionado con varios otros ya citados acerca del carácter de “idea” que hay que atribuirle al yo y apunta en la misma dirección que ellos. Pero lo interesante, ahora, es que inmediatamente después de estas afirmaciones Novalis aclara:

/Por cierto, esto aún debe ser vertido en otro lenguaje./

/Dieses muß freylich noch in eine andere Sprache gegossen werden. (II: 255 [477])

¿En qué otro lenguaje? Lamentablemente Hardenberg no se extiende aquí sobre este punto fundamental. No dice nada. Hay una anotación posterior, correspondiente a los *Fragmentos logológicos* de 1798, que resulta bastante oportuna en este contexto y que se refiere explícitamente al pensamiento de Fichte y al pensamiento de otros a partir de Fichte, y señala lo siguiente:

Sería posible que Fichte fuera el inventor de un modo completamente nuevo de pensar, para el cual el lenguaje no tiene aún un nombre. El inventor no es, quizás, el artista más preparado y capacitado para su instrumento – no digo que esto sea así –, pero es probable que haya y vaya a haber hombres que hayan de ser mejor fichtizadores que Fichte. Pueden surgir aquí maravillosas obras de arte – con que solo se empiece a practicar el fichtizar de manera artística.

Es wäre wohl möglich, daß Fichte Erfinder einer ganz neuen Art zu denken wäre – für die die Sprache noch keinen Namen hat. Der Erfinder ist vielleicht nicht der fertigste und sinnreichste Künstler auf seinem Instrument – ob ich gleich nicht sage, daß es so sey – Es ist aber wahrscheinlich, daß es Menschen giebt und geben wird – die weit besser Fichtisiren werden, als Fichte. Es können wunderbare Kunstwercke hier entstehn – wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt. (II: 524 [11])

Hardenberg ve una superación del “fichtizar” en un modo *artístico* de realizarlo, y advierte que para una práctica tal no hay todavía siquiera un nombre pero que de ella podría esperarse la creación de obras maravillosas. Ciertamente, las expectativas más elevadas para el uso del lenguaje parecen apuntar en dirección a un discurso que no es el que ya existe, el “fichtizar” tradicional, argumentativo, filosófico, ya que por esta vía, como venimos viendo, se llega, en última instancia, a un callejón sin salida. Más adelante, en los capítulos 7 y 8, pero sobre todo en el análisis de los *Himnos a la Noche*, se abordará con más detalle el problema de lo “inefable” y su conexión con la búsqueda poética de la obra posterior de Novalis, y corresponde que se destaque aquí que la necesidad de apelar a un nuevo lenguaje *ya está presente de manera explícita* incluso en los *Fichte-Studien* y en otros textos de estos años y los siguientes.⁶⁷

Por cierto, los *Fichte-Studien* (y esto en grado creciente en la medida en que se acercan a las últimas anotaciones) no parecen dejar lugar a duda de que este nuevo lenguaje ha de ser provisto por el arte, y en particular por el arte poético. Ahora bien, como se verá con un poco más de detalle más adelante (II.1.B.ii.), no debe entenderse por poesía, ciertamente, el poema, sino algo que tiene mucho más que ver con el origen etimológico del

⁶⁷ Otro interesantísimo testimonio de las reflexiones de Hardenberg sobre las limitaciones del lenguaje, como se indicó en la nota anterior, se encuentra en el *Monólogo*.

término: *ποίησις* en tanto *creación, invención, producción*. Cuando Hardenberg habla de “poesía” está siempre pensando en el aspecto de la creación poética que es, más propiamente (ya se verá en que gran medida), creación. De esta noción de “poesía” depende el hecho de que el tratamiento del tema esté, en los *Fichte-Studien*, absolutamente integrado con el tratamiento del concepto de “imaginación *productiva*” e integrado también con una visión del yo en la que lo que se enfatiza es, precisamente, el carácter que este posee de *creador* del mundo a su alrededor, de legislador de la realidad. En primer lugar se analizará, a continuación, este último punto.

I.4. CAPÍTULO 3: El yo creador; el yo artista: primeras aproximaciones filosóficas.

I.4.A. La divinización del yo en los *Fichte-Studien*.

El grado en el que el yo es creador o co-creador del mundo objetivo a su alrededor es *el* tema de la filosofía de la época: de la Modernidad en general y en particular de la intelectualidad alemana de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Las proyecciones de este tema (con los consecuentes intentos, que en ocasiones acompañaron estos desarrollos, de consolidar las equivalencias entre el yo y la divinidad) apuntan en las direcciones más variadas y se despliegan en muy diversas dimensiones que superan la jurisdicción de la filosofía e incluso de la teoría en general. Ciertamente no se pretenderá, en esta tesis, abordar siquiera superficialmente un entramado de eventos de tan honda complejidad, ni mucho menos. Pero sí se debe tener presente que los pensamientos que serán analizados a continuación son una variante de algo que estaba, por entonces, realmente “en el aire”. Por cierto, Hardenberg desarrolló la cuestión a su manera; y parte de lo más interesante y en buena medida distintivo de su tratamiento de la cuestión tiene que ver con que él realizó (y fue acaso el primero en hacerlo a partir de una base filosófica tan firme) el traslado de estas ideas al ámbito de la creación poética. A propósito, parece justo, en lo que se refiere a dicha base filosófica, lo que afirman Kurt Röttgers (1977: 56) y Manfred Frank (1990: 139) acerca de que fue Novalis el que mejor o con más atención estudió las obras de los principales filósofos de su época.

Hechas estas aclaraciones, veremos a continuación las conclusiones a las que arriba Hardenberg mismo, dejando casi completamente de lado, en un acto tan poco deseado como inevitable, el tratamiento de la cuestión en la discusión intelectual de la época.⁶⁸

⁶⁸ Con los fines de ubicar en contexto nada más que el tono (que podría resultar completamente hiperbólico o exaltado) de ciertas afirmaciones de Hardenberg que aparecerán en estos apartados (del tipo, por ejemplo, de “somos Dios”), consigno en esta larga nota únicamente unos cuantos testimonios valiosos de esta discusión que se dio a partir de la publicación del *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* de Fichte en 1794.

Schiller le escribió a Goethe el 28 de octubre de 1794: “Según las declaraciones orales de Fichte (ya que en su libro todavía no discurre sobre esto), el yo es creador incluso mediante sus representaciones y toda realidad está solamente en el yo. ¡¡El mundo, para él, es solo una bola que arrojó el yo y que vuelve a recoger en la reflexión!! De modo que declaró su divinidad, tal como nosotros esperábamos recientemente.” (“*Nach den mündlichen Aeußerungen Fichte’s, denn in seinem Buch war noch nicht davon die Rede, ist das Ich auch durch seine Vorstellungen erschaffend, und alle Realität ist nur in dem Ich. Die Welt ist ihm nur ein Ball, den das Ich geworfen hat und den es bei der Reflexion wieder fängt!! Sonach hätte er seine Gottheit wirklich declarirt, wie wir neulich erwarteten.*” [Schiller 1989: 75]).

El 4 de febrero de 1795 un Schelling de veinte años recién cumplidos cierra una carta a un Hegel de veinticuatro de esta manera: “No hay para nosotros más mundo suprasensible que el del yo absoluto. – Dios no es sino el yo absoluto: el yo en la medida en que aniquiló Todo lo teórico, y que por ende en la filosofía teórica es = 0. La personalidad surge con la unidad de la conciencia. Pero la conciencia no es posible sin objeto; sin embargo, para Dios (esto es: para el yo absoluto) no hay objeto en lo más mínimo, pues en ese caso dejaría de

En los los *Fichte-Studien* nos encontramos con una versión fortalecida del yo, en verdad, desde la primera anotación, y aquí, sugestivamente, ligada a la noción de “genio”. El apunte trata inicialmente de la acción del yo de *ponerse* a sí mismo y, más en general, del carácter “afirmativo”, “pro-ponedor”, “tético” (“*thetisch*”) del yo. Hardenberg se pregunta por la naturaleza del yo del modo siguiente:

¿Qué es el yo? / Facultad tética absoluta/ La esfera del yo debe encerrar todo para nosotros.

Was ist Ich? / Absolutes thetisches Vermögen/ Die Sphäre des Ich muß für uns alles umschließen. (II: 104 [1])

ser absoluto. – Por esto es que no existe un Dios personal, y que nuestra aspiración más elevada es la destrucción de nuestra personalidad, el tránsito a la esfera absoluta del ser, el cual, sin embargo, no es posible ni en toda la eternidad – de aquí que se trate solamente de un acercamiento práctico a lo absoluto, y, de aquí – la inmortalidad. Debo terminar. Adiós. Responde pronto.” (“*Es gibt keine übersinnliche Welt für uns als die des absoluten Ichs. – Gott ist nichts als das absolute Ich, das Ich, insofern es Alles Theoretische zernichtet hat, in der theoretischen Philosophie also = 0 ist. Persönlichkeit entsteht durch die Einheit des Bewußtseins. Bewußtsein aber ist nicht ohne Objekt möglich; für Gott aber d.h. für das absolute Ich gibt es gar kein Objekt, denn dadurch hörte er auf, absolut zu sein. – Mithin gibt es keinen persönlichen Gott, und unser höchstes Bestreben ist die Zerstörung unserer Persönlichkeit; Uebergang in die absolute Sphäre des Seins, der aber in Ewigkeit nicht möglich ist – daher nur praktische Annäherung zum Absoluten, und daher – Unsterblichkeit. Ich muß schließen. Lebe wohl. Antworte bald.*” [Hegel 1969: 22]).

En su respuesta del 16 de abril del mismo año diría Hegel: “[...] en la medida en que comprendí las ideas principales [de tu carta], veo allí una culminación de la ciencia, la cual ha de traernos los resultados más fructíferos. [...] Siempre seguirá siendo, por cierto, una filosofía esotérica: la idea de Dios como el yo absoluto pertenecerá a ella. [...] Va a producir vértigo esta altísima cima de la filosofía por medio de la cual el hombre es elevado en tan alto grado [...] Creo que no hay mejor signo de la época que este de que la Humanidad se presente ante sí misma como tan digna de atención.” ([...] *soweit ich die Hauptideen aufgefaßt habe, sehe ich darin eine Vollendung der Wissenschaft, die uns die fruchtbarsten Resultate geben wird. [...] Immer wird freilich so eine esoterische Philosophie bleiben, die Idee Gottes als des absoluten Ich wird darunter gehören. [...] Man wird schwindeln, bei dieser höchsten Höhe der Philosophie, wodurch der Mensch so sehr gehoben wird [...] Ich glaube, es ist kein besseres Zeichen der Zeit, als dieses, daß die Menschheit vor sich selbst so achtungswerth dargestellt wird.*” [Hegel 1970: 23–24]).

En el así (mal) llamado “El más antiguo programa de un sistema de idealismo alemán”, redactado en 1797 a partir de una reflexión en conjunto entre Hegel, Schelling y Hölderlin, se dice lo siguiente: “La primera idea será, naturalmente, la representación de mí mismo como un ser absolutamente libre. Con el ser libre, autoconsciente, surge un mundo entero – de la nada – la única creación verdadera y pensable a partir de la nada.” (“*Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewußten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare Schöpfung aus Nichts.*” [Hegel 1986a: 234]).

Por lo demás, lo que sí podía encontrarse realmente en los primeros textos de Fichte (como advierte prudentemente Schiller en la carta aquí citada) era bastante más moderado. Por ejemplo: “El conflicto se da en el interior del yo, entre sus dos aspectos distintos. Son estos los que se contradicen; entre ellos hay que buscar una mediación. (No se daría una contradicción tal respecto de un yo al que no se le opusiera nada, respecto de la impensable idea de la divinidad). En la medida en que el yo es absoluto, es infinito e ilimitado. Todo lo que es, lo pone él; y lo que él no pone no es (para sí mismo: y fuera de él no hay nada). Sin embargo, todo lo que pone lo pone como yo. Y el yo lo pone como la totalidad de lo que él pone. De modo que desde este punto de vista el yo comprende en sí todo, esto es: una realidad infinita e ilimitada.” (“*Der Widerstreit ist demnach zwischen dem Ich selbst in jenen zwei verschiedenen Ansichten desselben. Sie sind es, die sich widersprechen; zwischen ihnen ist eine Vermittelung zu treffen. (In Rücksicht auf ein Ich, dem Nichts entgegengesetzt wäre, die undenkbbare Idee der Gottheit, würde ein solcher Widerspruch gar nicht statthaben.) Insofern das Ich absolut ist, ist es unendlich und unbeschränkt. Alles, was ist, setzt es; und was es nicht setzt, ist nicht (für dasselbe; und ausser demselben ist nichts). Alles aber, was es setzt, setzt es als Ich; und das Ich setzt es, als alles, was es setzt. Mithin fasst in dieser Rücksicht das Ich in sich alle, d. i. eine unendliche, unbeschränkte Realität.*” [Fichte 1965: s.p.]).

El yo es, entonces, una fuerza que *pone*; una fuerza que, por así decir, despliega un mundo como fuera de sí y de este modo construye algo que Hardenberg califica aquí de “signo” (“*Zeichen*”). Incluso en el acto de abordarse a sí mismo el yo tiene que salir de su propia esfera, “abandonar lo *idéntico* para mostrarlo” (“*Wir verlassen das Identische um es darzustellen*”) y así configurar un “signo” de sí mismo, con el que se reconoce e identifica (esta sería la dinámica oculta detrás de la afirmación “yo soy yo”). Al tratar del modo en que creamos este “signo” Hardenberg se refiere al “gusto” y al “genio”, y a este último cuando se trata de una producción que se cumple sin mediación, sin una representación de la acción propia de producir, o sea (dirá Hardenberg), “en tanto yo” (“*wie ich*”). En la anotación siguiente insiste sobre este tema y en particular sobre el carácter de “signo” que le cabe a lo que el yo *pone* como fuera de sí. Aquí se expresa Hardenberg mediante un enmarañado lenguaje de resonancias casi escolásticas que, sin embargo, vale la pena intentar descifrar:⁶⁹

¿Qué tipo de relación es el saber? Es un ser fuera del ser que, sin embargo, está en el ser.

/Dividir – reunir/

La conciencia es un ser fuera del ser en el ser.

Pero ¿qué es esto?

Lo que está fuera del ser no puede ser un auténtico ser.

Un ser inauténtico fuera del ser es una imagen – entonces, aquello que esta fuera del ser debe ser una imagen del ser en el ser.

La conciencia es, por ende, una imagen del ser en el ser.

Aclaración más detenida de la noción de “imagen”. /Signo/ Teoría del signo. Teoría de la presentación o del no-ser en el ser, para dejar que el ser exista para sí *de alguna manera*.

Was für eine Beziehung ist das Wissen? Es ist ein Seyn außer dem Seyn, das doch im Seyn ist.

/Theilen – vereinen/

Das Bewußtseyn ist ein Seyn außer dem Seyn im Seyn.

Was ist aber das?

Das Außer dem Seyn muß kein rechtes Seyn seyn.

Ein unrechtes Seyn außer dem Seyn ist ein Bild – Also muß jenes außer dem Seyn ein Bild des Seyns im Seyn seyn.

Das Bewußtseyn ist folglich ein Bild des Seyns im Seyn.

Nähere Erklärung des Bildes. /Zeichen/ Theorie des Zeichens. /Theorie der Darstellung oder des Nichtseyns im Seyn, um das Seyn für sich auf gewisse Weise daseyn zu lassen./ (II: 106 [2])

⁶⁹ Sobre el tema del signo en el pensamiento de Hardenberg, muy complejo e interesante, podría tratarse más detenidamente en otro contexto. Aquí remito, para suplir esta falta, a dos interesantes estudios sobre la cuestión: el capítulo sobre Novalis del libro de Rieger (1988): *Interpretation und Wissen. Zur philosophischen Begründung der Hermeneutik bei Friedrich Schleiermacher und ihrem geschichtlichen Hintergrund*, el interesante estudio de Violetta Waibel (2006): “,Filosofiren muss eine eigne Art von Denken seyn’. Zu Hardenbergs Fichte-Studien”, y la investigación de Andreas Kubik (2006) ya mencionada: *Die Symboltheorie bei Novalis*.

Aclaremos un poco este encadenamiento de ideas. Como se vio más arriba, el “saber”, que es resultado de la “reflexión”, se refiere a aquello que ya está condicionado, que ya es “objeto”, puesto que lo absoluto a lo que tiene que remitir esto último le resulta inaccesible. Ahora bien: este ser que conocemos está “fuera del ser”, es decir, que es *puesto* como externo al yo; no obstante, en rigor de verdad, “está en el ser”, es decir, que en última instancia tiene su único fundamento posible en el yo que lo *pone*. Se presenta como dividido algo que en verdad es unitario y luego se reúne aquello artificialmente dividido, reconstruyendo aquella unidad originaria (unidad, digamos, entre “sujeto” y “objeto”, entre lo puesto como externo y quien lo pone de ese modo). En una cierta medida, este “ser” que *sabemos*, que *conocemos*, es un ser “inauténtico”, una *representación* del auténtico ser, y, en este sentido, una imagen, un *signo*. Ahora bien, solo a través de esta representación (que es, entonces, un “no-ser”) este ser puede “existir”, o, destacando con Hardenberg la etimología del término alemán para “existir”, “estar *ahí*” (“*daseyn*”). La representación de un objeto, mediante una imagen, mediante un signo, es el modo en que a ese objeto se lo dota de existencia, *se lo pone ahí* para que pueda ser reconocido por el yo.

El yo, entonces, se *pone* a sí mismo y *pone* un mundo objetivo como opuesto a él, que es lo que técnicamente Hardenberg denomina, siguiendo la terminología fichteana, “no-yo”. El yo, desde este punto de vista, es responsable por el mundo que despliega a su alrededor, y es desde esta perspectiva que parten las primeras asimilaciones de Hardenberg entre el yo y Dios. Dios entra en el sistema, en alguna medida, como una pieza secundaria, auxiliar: no se parte de él *por sí mismo* ni como una justificación autosuficiente de la realidad sino que, inversamente, se lo introduce como un término apropiado para designar lo que en realidad caracteriza al yo, auténtico fundamento de la realidad (al menos, de la realidad del yo). Veamos la entrada no triunfal de Dios en la anotación nº 8:

La acción del yo de ponerse a sí mismo como yo debe estar enlazada con la antítesis de un no-yo y con la relación con una esfera que los encierre a ambos – esta esfera puede ser llamada “Dios” o “yo”.

Die Handlung, daß Ich sich als Ich setzt muß mit der Antithese eines unabhängigen Nichtich und der Beziehung auf eine sie umschließende Sphäre verknüpft seyn – diese Sphäre kann man Gott und Ich nennen. (II: 107–108)

“Dios” y “yo” aparecen, así, como términos intercambiables, sustituciones para un mismo concepto. Efectivamente, si estamos tratando con una entidad que reúne en sí su propia existencia con la existencia de los demás seres, a los que *pone* como fuera de sí e incluso como independientes pero que caen, en verdad, bajo su propia “esfera”, estamos

tratando con una idea de la divinidad. En la anotación nº 54, poco después de afirmarse que “Dios es Yo” (“*Gott ist Ich*”), aparece casi como un gesto de irreverencia la apelación al *Génesis* para señalar que “Dios nos ha hecho a su imagen y semejanza” (II: 141).⁷⁰

El acto de *poner* de parte del yo es, esto también con resonancias teológicas, una suerte de despliegue de potencialidades internas, un manifestarse en lo exterior, o, como lo llama Hardenberg, una “alienación” o “exteriorización” (“*Entäußerung*”). Mediante esta *Entäußerung* nuestro yo, en cierto modo, se agranda, crece:

Exteriorización de nuestra yoidad – No-ser mediante el ser es nuestro objetivo teórico, el engrandecimiento de nuestra yoidad [...].

Entäußerung unsrer Ichheit – Nichtseyn durch Seyn ist unser theoretisches Ziel, Vergrößerung unsrer Ichheit [...]. (II: 145 [78])

“No-ser mediante el ser”, es decir (teniendo en cuenta los apuntes citados anteriormente), desplegar, exteriorizar un ser interior en signos o imágenes que lo representan (inauténticamente, como no-ser); el yo se espeja, se reproduce en la forma de un mundo exterior y en este sentido crece al proyectarse sobre una realidad que *pone* como exterior a sí mismo. Sin embargo, como se vio en la cita de la anotación nº 1, “La esfera del yo debe encerrar todo para nosotros” y, por ende, la exteriorización del yo propone como ajeno a sí un mundo que en verdad le pertenece:

El oponer fuera de sí es inmanente – se opone la parte al todo. Por esta razón, el oponer es inmanente al yo teórico.

Das Gegensetzen außer sich, ist immanent – man setzt den Theil dem Ganzen entgegen. Drum ist das Gegensetzen dem theoretischen Ich immanent. (II: 154 [115])

El término clave de esta anotación es “inmanente”: lo que el yo tiene como fuera de sí, como opuesto, es algo que está “o-puesto”: *puesto ahí, enfrente, como en contra*; pero, en un sentido “auténtico” “*permanece adentro*” (según la etimología de “in-manente”). “Inmanente” se opone a “trascendente”, pero sobre este último cabe hacer una aclaración. En la terminología utilizada por Hardenberg, muchas veces, “trascendente” no refiere, en principio, a lo que denominamos cotidiana y en muchos casos también técnicamente “trascendencia”. Casi en oposición a este sentido, lo “trascendente” no tiene aquí el significado de algo superior, incognoscible, absoluto, incondicionado, en particular divino, etc., sino que tiene más bien el significado de “exterior”, de “extrapolado” respecto de una

⁷⁰ Hardenberg vuelve a recordar esta cita en los *Fichte-Studien* en otra anotación: “Dios – Naturaleza – Yo. Dios ha hecho al hombre a su imagen y semejanza.” (II: 154 [119]: “*Gott – Natur – Ich. Gott hat den Menschen nach seinem Bilde geschaffen.*”).

unidad immanente originaria; de este modo, no se trata de algo “superior” sino más bien de algo en alguna medida inferior, de una realidad condicionada, de una enajenación del yo absoluto. Esto quedará más claro en el análisis del siguiente apunte, tan complejo como fundamental:

Nuestra naturaleza es immanente – nuestra reflexión, trascendente. *Somos Dios* – como individuos pensamos. Cuando la trascendencia deviene inmanencia, se trata de la idea de divinidad – esto es: cuando la representación deviene intuición – estamos entonces en el ámbito del yo divino – la imaginación, como intuición, es Dios. El sentimiento es la naturaleza – el entendimiento, la persona – psicología personificada.

Unsre Natur ist immanent – unsre Reflexion transcendent. Gott sind wir – als Individuum denken wir. Wenn Transscendenz zur Immanenz wird, so ists die Idee der Gottheit – i.e. wenn die Vorstellung zur Anschauung wird – so sind wir im Gebiete des göttlichen Ich – die Einbildungskraft, als Anschauung, ist Gott. Das Gefühl ist die Natur – der Verstand ist die Person – personoficierte Psychologie. (II: 168 [218])

Nuestra reflexión, dice Hardenberg, es “trascendente”; ahora bien, si algo dejan en claro los *Fichte-Studien* es que lo que en ellos se llama “*Reflexion*” es una facultad que posee como uno de sus rasgos definitorios el *no* poder acceder a lo que normalmente llamamos “trascendencia”: el reino de lo absoluto es *sentido* por el “sentimiento” y no es, en cambio, *sabido* por la reflexión (como se vio en los capítulos anteriores). Se trata aquí de otro sentido, más coloquial, de “trascendente”: en los *Fichte-Studien* lo absoluto es immanente, “permanece dentro” del yo, pero cuando este se exterioriza “se trasciende” en el sentido de que se escinde, se “en-ajena”, y *pone fuera de sí* una parte, una imagen, reflejo de su inmanencia, mediante la cual se individua. Nuestra “naturaleza” es la inmanencia; transcendemos (abandonamos) esta inmanencia dándole así a la reflexión un “objeto”. Es por eso que, en esencia, en tanto yo es, *somos* Dios, aunque solo podamos *pensar* como individuos. Somos Dios, dice Hardenberg, “cuando la trascendencia deviene inmanencia”, es decir, en la medida en que reconocemos que lo que está “afuera” pertenece a “adentro”, en la medida en que nos adjudicamos (con derecho) la paternidad sobre el mundo objetivo alrededor de nosotros.

Ahora bien, analicemos la segunda parte de la cita: “cuando la representación deviene intuición” estamos “en el ámbito del yo divino”. ¿Qué significa que la representación devenga intuición? A juzgar por el sentido que globalmente se asignaba entonces al término “intuición” (“*Anschauung*”) deberá significar, precisamente, que lo que aparece como exterior y mediado se reconoce, en cambio, como inmediato y surgido de la propia

subjetividad.⁷¹ Dicho de otra manera: lo que para nuestro pensamiento es resultado del impacto de algo *exterior a nosotros* sobre la receptividad del yo se pone aquí como resultado, en cambio, de la acción libre y espontánea del yo mismo, que no recibe nada sino aquello mismo que da, que *pone*. Aquí estamos “en el ámbito divino” ya que “la imaginación, como intuición, es Dios”. ¿Qué significa esto último? La imaginación, disposición creativa y libre por excelencia, puede coincidir (según este pasaje) con la intuición, capacidad del orden de lo cognoscitivo y que no se refiere a algo inventado sino a algo real; afirmar que esto se da, es decir: que la imaginación “coincide” con la intuición u opera como ella, significa atribuirle a la libre facultad de creación una proyección sobre la realidad exterior misma equivalente, en efecto, a la omnipotencia creadora de Dios. “La imaginación, como intuición” (*proyectada de manera inmediata sobre la realidad*) “es Dios”. En otro apunte (II: 161 [169]) Hardenberg también se refiere a aquel aspecto de nosotros que “es Dios” y lo llama “lo poderoso en nosotros” (“*Das Mächtige in uns ist das, was [...] Gott [...] ist.*”).

Con esto nos acercamos ya bastante a la conexión, a la que apunta la presente sección de la tesis, entre esta comprensión de Hardenberg del yo y su idea sobre la *invención* poética como una práctica “creadora de mundo”. Efectivamente, la apelación a la poesía, como ya se adelantó, vendrá de la mano de una insistente reflexión en torno de la fuerza de la “imaginación productiva”. Veamos, entonces, de qué habla Hardenberg cuando habla de “imaginación” (“*Einbildungskraft*”).

I.4.B. La imaginación productiva y la creación poética del mundo.

El término alemán que tradicionalmente se vuelca como “imaginación” es sensiblemente más expresivo que su versión castellana canónica. Como se adelantó más arriba (I.2.A.iii), la “*Einbildungs-kraft*” es una “fuerza”, una “potencia”; Hardenberg mismo la opone desde este punto de vista (en la anotación nº 45 comentada en el “Capítulo 1” [I.2.C.]) a “*Vermögen*”, es decir, a cualquier “facultad” o “capacidad”. Esto se da de este modo porque, para

⁷¹ Para aclarar cabalmente este pasaje se requeriría de una exposición del valor que poseía en la filosofía alemana de la época el concepto de “intuición” (“*Anschauung*”), lo cual, sin embargo, nos llevaría, sin necesidad, demasiado lejos del tema tratado. Aclaremos solamente que, en el universo intelectual al que Hardenberg pertenece, “intuición”, como modo del conocimiento, es (a diferencia, por ejemplo, de “concepto”, o de “representación”, etc.) una captación “inmediata” del objeto conocido. Sobre todo la “intuición *intelectual*” era un tema en fuerte discusión durante la época. Para un análisis del valor de esta noción en el pensamiento de Kant, Fichte, Hölderlin y Novalis véase el artículo de Frank (1987): “«Intellektuelle Anschauung». Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis”. También, más actual, el libro de Xavier Tilliette (2015): *Untersuchungen über die intellektuelle Anschauung von Kant bis Hegel*.

Hardenberg, la *Einbildungskraft* es definitiva y exclusivamente *activa*, mientras que el *Vermögen* es esencialmente pasivo:

Hay una facultad de representación y una facultad de sentimiento – pero no una facultad de imaginación. Las facultades son pasivas.

Es giebt ein Vorstellungsvermögen und ein Gefühlvermögen – kein Einbildungsvermögen. Vermögen ist passiv. (II: 167 [213])

También la anotación anterior (212) insistía sobre este punto, y, además, sobre otro aspecto presente en la etimología de “*Ein-bildungs-kraft*”. La *Einbildungskraft*, como dirá Hardenberg en el pasaje citado a continuación, es “*bildend*”, es decir, “creadora”, “formadora”, “constituyente”: es lo que aporta el *Bild*, la “forma”, la “imagen”.

La imaginación es exclusivamente productiva. Corresponde o bien al sentido externo o bien al interno. Allí es creadora y formadora – y aquí también, de igual modo. A ella le corresponde la razón.

A sus leyes las contiene la razón. El entendimiento se correlaciona con el sentimiento.

El sentimiento, el entendimiento y la razón son de algún modo pasivos – lo cual ya sus nombres indican – por el contrario, solo la imaginación es *fuerza* – solo ella es lo activo – lo que mueve.

Y así debe ser – Solo Uno es productor.

Einbildungskraft ist lediglich produktiv. Entweder correspondirt sie dem äußern Sinne oder dem Innern. Dort ist sie schaffend und bildend – auch hier gleichfalls. Ihr correspondirt die Vernunft.

Ihre Gesetze enthählt die Vernunft. Der Verstand entspricht dem Gefühl.

Das Gefühl, der Verstand und die Vernunft sind gewisserweise passiv – welches gleich ihre Namen bezeichnen – hingegen ist die Einbildungskraft allein Kraft – allein das Thätige – das Bewegende.

So muß es auch seyn – Nur Ein Hervorbringendes. (II: 167 [212])

Hardenberg contrapone el origen etimológico de “imaginación” al de “razón”, “entendimiento” y “sentimiento”. Efectivamente, estos tres términos expresan, en alemán, alguna forma de pasividad o de falta de actividad: “*Vernunft*” (“razón”) proviene de “*nehmen*” (“tomar”); “*Verstand*”, de “*stehen*” (“estar parado”); “*Gefühl*”, de “*fühlen*” (“sentir”).

La imaginación se relaciona, sin embargo, con estas otras facultades. En la anotación recién citada se establece, de hecho, un vínculo entre imaginación y razón que da lugar a una interesante lectura, ya que la facultad de la razón, en la discusión alemana de la época (desde que con la *Crítica de la razón pura* términos como “entendimiento”, “intuición”, “concepto”, “razón”, “sensibilidad”, etc., adquirieron un significado determinado y técnico), es la que apunta, por su propia naturaleza, a lo incondicionado. Al ámbito de la razón, en el

mapa del aparato cognoscitivo del hombre, corresponden las preguntas por lo trascendente, lo absoluto, lo ilimitado, etc.

Lo interesante de esta conexión entre “imaginación” y “razón” es que provee un ejemplo de una tendencia reiterada en los *Fichte-Studien* a insistir sobre, por así llamarlo, el “valor agregado” de la imaginación respecto de las otras disposiciones. Otra conexión en la que puede verse esta misma tendencia aparece en el complejo y extenso apunte n° 234.⁷² En él establece Hardenberg una relación entre las así llamadas “categorías de la modalidad” (posibilidad, realidad y necesidad) y tres facultades (la representación, la intuición y la imaginación). El contenido de esta sección del apunte puede representarse de este modo, mediante un esquema:

Posibilidad (<i>Möglichkeit</i>)	Realidad (<i>Wirklichkeit</i>)	Necesidad (<i>Notwendigkeit</i>)
Representación (<i>Vorstellung</i>)	Intuición (<i>Anschauung</i>)	Imaginación (<i>Einbildungskraft</i>)
Tesis (<i>These</i>)	Antítesis (<i>Antithese</i>)	Síntesis (<i>Synthese</i>)
Concepto del que se parte (<i>von welchen man ausgeht</i>)	Adonde se va (<i>wohin man geht</i>)	Vuelta al punto de partida (<i>Zurückgehen zum Ausgange</i>)

Un análisis profundo de estas relaciones nos llevaría demasiado lejos y, por otra parte, como se señaló recién en nota, es algo riesgoso dejarse atrapar por los esquemas de Hardenberg. Pero resulta interesante traerlo a colación por dos razones.

En primer lugar, porque aporta material para una comprensión más completa de la importante cita reproducida más arriba acerca de que “cuando la representación deviene intuición – estamos entonces en el ámbito del Yo divino”, ya que “la imaginación, como intuición, es Dios”: esto podría parafrasearse, a la luz del esquema recién consignado, diciendo que la imaginación, en tanto síntesis de la representación y de la intuición, le suma, a la potencialidad de una representación de algo, la conexión inmediata con la realidad propia de la intuición, volviéndola, de este modo, necesaria; es decir que *devuelve* lo que se presenta en la intuición como objetivo al plano subjetivo del que partió. De esta manera, la imaginación evidencia el origen subjetivo de nuestros signos o imágenes sobre el mundo

⁷² A continuación se establecen unos lazos esquemáticos muy sugestivos entre imaginación y razón según aparecen en el apunte. Corresponde aclarar, sin embargo, que, si bien esta conexión parece mostrar una atractiva perspectiva para el análisis de la noción de “imaginación”, no sería prudente atribuirle más valor que a las muchas otras que se presentan todo a lo largo de los *Fichte-Studien*. De hecho, uno de los rasgos más característicos de este conjunto de apuntes es el establecimiento de vínculos, muchas veces de carácter meramente exploratorio, entre los muchos conceptos de los que se trata, y no hay siempre un proceder “consecuente”, “sistemático” de estos lazos.

objetivo, sin que eso implique, en lo más mínimo, *restarles* valor de verdad, sino, por el contrario, trayendo a la luz el aspecto de *potencia realizadora* del yo en la imaginación. Apenas más adelante se insistirá en el intento de aclarar este complejo pensamiento.

Pero también hay un segundo aspecto interesante, como se adelantó, en este esquema, y es que en él se destaca el rol que la imaginación ocupa como *síntesis*, como *cierre* necesario del proceso y como el enlace que permite que lo subjetivo de una representación (que *uno* tiene) se identifique con lo objetivo de la intuición (de una *cosa*). El carácter mediador de la imaginación es destacado en el siguiente pasaje:

La imaginación es miembro intermedio que enlaza – la síntesis – la *fuerza de intercambio*.

Die Einbildungskraft ist das verbindende Mittelglied – die Synthese – die Wechselkraft. (II: 186 [246])

El tránsito que culmina con la fuerza de la imaginación es un tránsito que puede ser descrito como teniendo un “inicio” (en un sentido no temporal sino conceptual: “tesis”) en eso subjetivo de la representación; una oposición (“antítesis”) en eso objetivo de la intuición y una vuelta (“síntesis”) a lo subjetivo en la imaginación. La imaginación, por así decir, recupera la inmanencia, y establece que la *potencia realizadora* de mundo se encuentra *dentro* del yo. Probablemente sea en este sentido que se deba interpretar la siguiente afirmación de Hardenberg:

La inmanencia [es] el rasgo distintivo característico de la imaginación.

Immanenz [ist] charakteristisches Kennzeichen der Einbildungskraft. (II: 190 [261])

Este acto sintético o “de cierre” de la imaginación, como en toda síntesis, funciona, a su vez, como punto de partida; como se vio en el esquema más arriba, la imaginación ejecuta, efectivamente, la “vuelta al punto de partida” subjetivo. Desde allí se producen las exteriorizaciones del yo que finalmente retornan, como vimos, “agrandándolo”. Esto se manifiesta es un proceso de “singularizaciones” y “totalizaciones” que están, todas ellas, a cargo de la imaginación, según lo que señala Hardenberg en la siguiente anotación:

Unidad – totalidad – para tener totalidad debemos partir de una unidad y esta es la imaginación. /Esta totalidad es producto de la imaginación. La unidad es producto de la totalidad – lo *Infinitamente Determinado* –

Einheit – Allheit – um Allheit zu haben müssen wir von einer Einheit ausgehen und diese ist die Einbildungskraft. /Die Allheit ist Produkt der Einbildungskraft. Die Einheit ist Product der Allheit – das Unendlich Bestimmte – (II: 184 [240])

Anotaciones de este grado de complejidad y de una apariencia tan fuerte de círculos viciosos presentan la duda de si se trata, en verdad, de pensamientos hondamente meditados o, en cambio, de meras exploraciones sobre las posibilidades y los límites del lenguaje. A mi juicio, en esta anotación se puede reconstruir un pensamiento coherente que armoniza sin dificultad con la interpretación que se viene sosteniendo en el análisis de los otros apuntes citados. La imaginación es responsable de la construcción, en su acto de síntesis, de una totalidad; reúne, como vimos, el aporte de la representación y el de la intuición en un todo; ahora bien: este todo, como también ya se vio, tiene que dividirse para manifestarse: para poder ser conocido y reconocido tiene que escindirse y ofrecerse como parte, como individuo; y en el acto de ser identificada, reconocida, esta singularización artificial se reincorpora, por así decir, al todo. De este modo, entre “singularizaciones” y “totalizaciones” se manifiesta la acción productora de la imaginación.

El punto central de este proceso es, por cierto, la tarea de la imaginación en la producción del todo, ya que, como afirma en reiteradas veces Hardenberg, es el todo lo único real, lo único absoluto:

La apariencia [...] aparenta relacionar, y no relaciona. Aparenta ser lo relacionado y no lo es. La verdad es el todo – La apariencia, solamente la fracción – la mitad – que aparenta ser el todo y no lo es. Aquella [la verdad] es la dimensión positiva; esta [la apariencia], la negativa.

Schein [...] scheint zu beziehen, und bezieht nicht. Er scheint das Bezogene zu seyn und ists nicht. Wahrheit ist das Ganze – Schein nur der Bruch – das Halbe – der das Ganze scheint und es nicht ist – Jene die positive, dieser die negative Größe. (II: 179–180 [234])

Una apariencia es algo, singular, que se presenta como si fuera un todo, como si fuera la relación ya hecha, culminada, con la totalidad. En verdad, es solo una fracción y no el todo; es algo abstraído de la totalidad. Es en cambio en el todo donde se encuentra la auténtica verdad. Hardenberg insiste sobre este punto en otra anotación en la que, por otro lado, alcanza una imagen bastante expresiva de lo que es el todo:

Toda cosa es, como todo fundamento, relativa. [...] Cada cosa está metida en una cosa más elevada, o en otras cosas [...].

Solo el todo es *real*. Solo sería absolutamente real la cosa que no fuera, a su vez, *componente*.

El todo reposa más o menos – como las personas que juegan a sentarse, formando un círculo, sin usar sillas, cada una simplemente sobre las rodillas de la otra.

Alles Ding, ist, wie aller Grund, relativ. [...] Jedes Ding steckt im höhern Dinge, oder weitem [...] Dinge. [...]
Nur das Ganze ist real – Nur das Ding wäre absolut real, das nicht wieder Bestandtheil wäre.
Das Ganze ruht ohngefähr – wie die spielenden Personen, die sich ohne Stuhl, blos Eine auf der andern Knie hinsetzen. (II: 242 [445])

Citemos, por último, un apunte que posee una importancia adicional, ya que extiende esta comprensión del todo a nosotros mismos como partes de él y echa algo más de luz sobre el modo en que cada cosa es parte del todo:

Nada en el mundo *sencillamente es*; “ser” no expresa identidad. No se sabe nada de una cosa si solo se sabe que *es* [...]. El ser está en relación con las propiedades. Ninguna cosa *es*, por ende, nada más, para nosotros, que la encarnación de las propiedades por nosotros reconocidas. Una cosa puede ser más o ser menos – *Solo el todo es absoluto*. Nosotros mismos solo *somos* en la medida en que nos reconocemos.

Nichts in der Welt ist blos; Seyn drückt nicht Identität aus. Man weiß nichts von einem Dinge, wenn man blos weiß, daß es ist [...] Das Seyn steht im Verhältnisse mit den Eigenschaften. Es ist also kein Ding etwas mehr für uns, als der Inbegriff der von uns erkannten Eigenschaften. Ein Ding kann mehr oder weniger Seyn – Nur das All ist absolut. Wir selbst sind nur, insoweit wir uns erkennen. (II: 247 [454])

Efectivamente, si a una cosa no la relacionamos con ninguna otra, si solo decimos que *es*, no decimos nada acerca de ella. La existencia, como había dejado en claro Kant en uno de sus argumentos más célebres, no es un atributo.⁷³ Una cosa (nosotros incluidos) solo existe en la medida en que es *de alguna manera*, de alguna de las maneras que conocemos y que por lo tanto podemos reconocer. No tiene independencia una cosa aislada; “es más o es menos” pero no *es* a secas: solo el todo sencillamente *es*, “solo el todo es absoluto” porque no *es*, como se decía en la cita anterior, “componente”, parte de algo mayor. Cuando hablamos de una cosa, estamos haciendo un acto de abstracción, de escisión del todo, para presentar por separado algo que la imaginación, como vimos, se encargará de traer de vuelta al todo.⁷⁴

⁷³ Me refiero a las críticas kantianas al así llamado “argumento ontológico” para demostrar la existencia de Dios en la “Dialéctica trascendental” de la *Crítica de la razón pura*.

⁷⁴ Recordemos de paso una cuestión secundaria para la investigación pero que posee un gran interés: si los *Fichte-Studien* no fueran, como efectivamente son, una década anteriores a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, sería inevitable ver en Hegel un antecedente para estas ideas acerca de que “solo el todo es real” y acerca de que, en consecuencia, la cosa singular es lo “abstracto” respecto del todo que es lo único “concreto”. Cuál pudiera haber sido la influencia de los pensamientos de Novalis sobre Hegel es algo que, como se señaló en una nota en el capítulo I (I.2.A.), escapa a esta investigación (y en el detalle, por otra parte, escapa a mi conocimiento), pero en todo caso, retomando una idea esbozada bastante más arriba (al comienzo de I.4.A),

Cabe adelantar que estas reflexiones sobre el todo, a las que dedicamos bastante atención en esta primera sección de la tesis, cobrarán una importancia central y renovada en la última, en la que se verá cómo estas ideas resultan en uno de los principios articuladores fundamentales de la cosmovisión presentada en la obra literaria de Novalis y muy en especial en *Enrique de Ofterdingen*, la obra de mayor importancia en esta tesis.

Volviendo a los *Fichte-Studien*, pareciera que puede fácilmente entenderse ahora, si la “totalidad es producto de la imaginación”, y si “solo el todo es real” y “solo el todo es absoluto”, que Hardenberg haya redactado la siguiente anotación:

El mayor bien es la imaginación.

Das grösseste Gut besteht in der Einbildungskraft. (II: 275 [578])

Este tono taxativo y sentencioso, y en alguna medida más libre y algo más hiperbólico que el de muchas otras anotaciones, crece en la medida en que se acerca el final de los *Fichte-Studien*; junto con él crece también la tendencia de Hardenberg a desplazar imágenes que se apoyaban en lo visual al campo de lo sonoro y, en conexión con ambas cosas, crece también la aparición de la poesía como la herramienta que permitirá, gracias a este poder de la imaginación que acaba de ser reseñado, prometer unos resultados en la búsqueda de lo absoluto que a la reflexión, a la filosofía o al pensamiento le están vedados. Este será el próximo y último tema central a tratar en esta sección inicial de la tesis.

I.4.C. El arte en los *Fichte-Studien* y el lenguaje de las últimas notas.

Llega un punto en las reflexiones de Hardenberg en el que el tren de pensamientos se ve interrumpido, bloqueado. El discurso parece comenzar a tornarse más exploratorio y brotan en los *Fichte-Studien* intuiciones, búsquedas tentativas, y también (como se verá muy poco más adelante) inseguridades. Hardenberg se apunta que “el mayor bien es la imaginación” (toda la anotación es esta afirmación aislada) y a continuación encontramos el siguiente apunte, netamente desconectado del anterior:

Los hombres pueden entretener a las mujeres, y las mujeres a los hombres, bien y del modo más natural.

Männer können Weiber, Weiber können Männer am natürlichsten gut unterhalten. (II: 275 [579])

parece imposible negar que lo que esta generación de intelectuales compartió fue algo mucho más específico que una mera “tendencia” u orientación (llámesela idealista o como se prefiera).

A continuación, otro, que quizás con bastante buena voluntad podría ser conectado con este último, pero que más naturalmente se presenta de un modo igualmente aislado:

A la actividad positiva se le opone el padecer negativo, no el positivo.

Der positiven Thätigkeit steht negative Leidenschaft entgegen, nicht positive.
(II: 276 [580])

Y así se van cediendo el protagonismo reflexiones sobre los temas más diversos en una oscilación que presenta objetos al pensamiento que a veces se retoman poco después y a veces desaparecen de manera definitiva acto seguido. Pero hay una tendencia que los reúne, hasta cierto punto, a todos, y es el carácter marcado de esbozos, de nuevos proyectos, y el hecho de que, como quizás corresponde a impresiones de esta naturaleza, el tema se plantee con un mínimo de ataduras, con más “vuelo”, por así llamarlo, o en cualquier caso con más osadía. Aquí encontramos tratados temas ya acostumbrados junto con otros completamente distintos, como, por ejemplo, el derecho, la relación entre los géneros, o entre el género humano y el individuo, el sistema nervioso, los derechos de los animales, etc. Entre estos temas diversos, sin embargo, empieza a cobrar especial protagonismo el del arte y, en particular, el de la escritura.

En el apunte nº 587, por ejemplo, encontramos las siguientes reflexiones acerca del todo, asociadas a la naturaleza de una obra de arte:

La idea de un todo debe dominar y modificar *completamente* una obra estética. Incluso en los libros más divertidos. Wieland, Richter y la mayoría de los cómicos a menudo fallan en este punto. Hay en sus obras horrorosamente *mucho* de sobreabundante y aburrido, de *hors d'oeuvres*. Rara vez el plan y la distribución *grande* son estéticos – solo tienen un ánimo estético o cómico; no un sentido o un *espíritu* estéticamente cómico /Unidad de lo diverso/

Die Idee eines Ganzen muß durchaus ein ästhetisches Werck beherrschen und modificiren. Selbst in den launigsten Büchern. Wieland, Richter und die meisten Comiker fehlen hier sehr oft. Es ist so entsetzlich viel überfüßiges und langweiliges, recht eigentliche hors d'oeuvres, in ihren Werken. Selten ist der Plan und die große Vertheilung ästhetisch – Sie haben nur ästhetische oder komische Laune, nicht ästhetisch komischen Sinn oder Geist /Einheit des Mannichfachen/ (II: 277 [587])

Y en la anotación siguiente Hardenberg insiste sobre este tema del “todo” y, significativamente, establece una distinción que ayuda a aclarar las diferencias entre la noción de todo para el conocimiento y la misma noción para el arte; por otro lado, aunque en conexión con esto, aporta también una reflexión de gran relevancia para esta investigación:

No debe haber nada de arbitrario o falta de regla en un modo de acción determinado del espíritu humano – por todas partes arte y ciencia. Toda ciencia es algo positivo – o, mejor dicho, tiene que tener en su base algo dado: ella es el conocimiento íntegro de un *objeto* – el arte, la aplicación perfecta de un conocimiento.

Es muß nichts Willkürliches, Regelloses in einer bestimmten Handlungsweise des menschlichen Geistes seyn – Überall Kunst und Wissenschaft. Alle Wissenschaft ist etwas Positives – oder vielmehr ohr muß etwas Gegebenes zum Grunde liegen. Sie ist vollständige Kenntnis eines Gegenstandes – Kunst – die vollkommne Anwendung einer Kenntniß. (II: 277 [588])

Arte y ciencia se presentan como modos de lo armónico, de lo falto de arbitrariedades: las manifestaciones del espíritu humano deben ser un “todo” sin elementos, por así llamarlos, ornamentales o accesorios. Pero este apunte hace una distinción: el todo de la ciencia es 1) un *conocimiento* 2) *completo* [vollständig], mientras que el del arte es 1a) una *aplicación* 2a) *perfecta*. De la contraposición entre los términos de estas dos descripciones dependen unos puntos de mucha significación. Por un lado, parece haber una diferencia entre un modo “cuantitativo” de la totalidad (en el caso de la ciencia) y un modo “cualitativo” (en el del arte): “completo”, “total”, “íntegro” (“vollständig”) se opone a “completo” en el sentido de “culminado”, “llevado a destino”, “perfecto” (“vollkommen”). Por otro lado, como es natural, la ciencia aspira al *conocimiento* y, por lo tanto, se refiere a un objeto que se presenta como pre-existente, mientras que el arte es, significativamente, una aplicación, una puesta en práctica. No se trata de una *visión de* la realidad sino de la *intervención en* dicha realidad.

Las reflexiones de Hardenberg se concentran acto seguido en la palabra como tema: en primer lugar una idea que puede bien servir como ejemplo de lo señalado más arriba acerca del carácter más aventurado de estas anotaciones:

Otras denominaciones para los números, más expresivas.

Andre expressivere Zahlbenennungen. (II: 277 [589])

Y, a continuación, la pregunta explícita por la palabra:

Sobre la naturaleza de la *palabra*. Cada palabra tiene su significado propio, sus significados anexos, sus significados falsos y los absolutamente arbitrarios. La etimología es diferente – genética – pragmática – / Cómo debería ser usada [la palabra]/

Über die Natur des Worts. Jedes Wort hat seine eigenthümliche Bedeutung, seine Nebenbedeutungen, seine falschen, und durchaus willkürlichen Bedeutungen. Etymologie ist verschieden – genetische – pragmatische – /wie es gebraucht werden sollte. (II: 277 [590]).

Hardenberg afirma que “la etimología es diferente” pero algo no queda claro: diferente ¿de qué? A juzgar por el contexto, podría entenderse que es diferente en su comprensión del significado de una palabra: no contempla esa pluralidad que Hardenberg le atribuye inicialmente, sino que la limita a los sentidos contemplados por su historia, por su génesis. Los significados restantes quedarán para otro uso de la palabra, distinto del de la etimología pero también distinto del de la filosofía, la cual, por otras razones, parece no solo restringir la potencialidad de significados de una palabra sino incluso hacerla desaparecer por completo:

Las palabras metafísicas son en cierto modo solo letras – como las fórmulas en el álgebra. Son solo sustancias esquemáticas.

Die metaphysischen Worte sind gleichsam nur Buchstaben – wie die Formeln in der Algebra. Sie sind nur schematische Substanzen. (II: 280 [612])

Como ya se vio, la filosofía solamente ordena, otorga un lugar a lo que le es dado, no produce nada nuevo. Desde este punto de vista, su tarea se reduce, por así decir, a armar el rompecabezas. Pero esta anotación da un paso más: según ella, siguiendo con la imagen, sería irrelevante la figura que las piezas del rompecabezas representaran en conjunto, o incluso que el rompecabezas mostrase alguna imagen en absoluto, ya que se trata solamente de que las piezas encajen acertadamente unas con otras. Las piezas de la metafísica no tienen auténtico contenido: forman una (ordenada) imagen en blanco. Puro “esquema”, pura forma, como los elementos de la matemática. Esta pasividad y falta de sentido se contraponen a la proyección de arte sobre la realidad, conexión que Hardenberg (apenas más adelante) extiende, destacando el término “arte”, a la vida en general:

Arte de vivir feliz.

Kunst Glücklich zu leben. (II: 280 [615])

La palabra no debe reducirse a esa formalidad vacía a la que la confina la metafísica; naturalmente, tampoco puede acabar siendo puro contenido, pura transmisión de un mensaje. La anotación nº 619 dice lo siguiente:

Es bruto e insustancial comunicarse solo por mor del contenido – no nos debe tiranizar el contenido, la materia. Debemos comunicarnos *apropiadamente* – artísticamente – juiciosamente – nuestro discurso no debe ser indigno de nosotros – debe adecuarse a su público, a su fin – debe aprovechar las ventajas de la época y del lugar.

Es ist roh und geistlos, sich blos des Inhalts wegen mitzutheilen – der Inhalt, der Stoff muß uns nicht tyrannisieren. Wir müssen uns zweckmäßig mittheilen

– *kunstvoll* – *besonnen* – *Unser Vortrag muß unser nicht unwürdig* – *Er muß seinem Publico, er muß seinem Zweck angemessen seyn* – *Er muß Vortheile der Zeit und des Orts benutzen.* (II: 281 [619])

Efectivamente, la palabra en general es una palabra en un tiempo y en un lugar y, por lo tanto, no está en las regiones de lo inmutable, e inmutablemente vacío, de la metafísica. Hardenberg exige para el lenguaje un uso diferente, que en esta anotación es descripto mediante tres atribuciones más bien del orden de lo moral (apropiado [*“zweckmäßig”*], juicioso [*“besonnen”*] y no indigno de nosotros [*“unser nicht unwürdig”*]) y una más, esta del orden de lo estético: “artístico”, o, etimológicamente: “lleno de arte” (*“kunst-voll”*). Para esto se dispone de una batería inmensa de posibilidades que sustraen a la palabra del uso vacío-metafísico tanto como del “insustancial” discurso informativo. Poco después de esta última anotación reseña Hardenberg algunas de estas potencialidades de la palabra:

Sobre el carácter de la palabra. Palabras de sensación – palabras de concepto – formas de decir – figuras – *construcción de períodos* – comprimida – precisa – ligera – pesada – arrastrada – desconsiderada – desigual – confusa – cansadora – que suena bien – simétrica – armónica – más fantasía – más sensación – más entendimiento – Más razón – vivaz – seca – lo local del estilo – colores del estilo. –

Conexión de la expresión con el pensamiento – de cuántas maneras puede expresarse un pensamiento – componentes del pensamiento.

Über den Wortkarakter. Empfindungsworte – Begriffsworte – Redensarten – Figuren – Periodenbau – gedrängt – präcis – leicht – schwerfällig – schleppend – ungefällig – ungleich – verworren – ermüdend – wolklingend – symmetrisch – harmonisch – mehr Fantasie – mehr Empfindung – mehr Verstand – Mehr Vernunft – lebhaft – trocken – Locale des Styls – Farben des Styls. –

Verhältniß des Ausdrucks zum Gedanken – auf wie viele Art kann ein Gedanke ausgedrückt werden – Bestandtheile des Gedankens. (II: 281 [622])

Hardenberg pretende que se haga uso de estos recursos, que se sustraiga al lenguaje de usos espurios que lo encadenan. Como veremos, esta pluralidad del lenguaje es equivalente a la de la capacidad creadora del usuario mismo del lenguaje, del yo que modela el mundo a su alrededor. Pero, antes de ir tan lejos, Hardenberg se apunta una vacilación, una inseguridad:

¿No residirá el error, que hace que no pueda avanzar más, en el hecho de que no logro asir un todo y fijarlo?

Sollte der Fehler, warum ich nich weiter komme, etwa darinn liegen – daß ich nicht ein Gantzes fassen und festhalten kann? (II: 282 [631])

Hay en esta auto-confesión una expresión de fracaso, el reconocimiento de una limitación: Hardenberg advierte que ya no consigue avanzar más. Por cierto, pronto quedarán abandonados estos “estudios”; se pasará a otros, pero con menos intensidad y con menos ambiciones, y fundamentalmente se pasará a una práctica, a la práctica de una escritura creativa. Y parece como si Hardenberg vislumbrara ya este tránsito cuando, inmediatamente a continuación del apunte recién citado, se justifica la tarea del escritor de esta manera:

Un libro puede tener un interés muy variado. El autor, el lector, Un fin, un acontecimiento o su mera existencia individual pueden ser el eje en torno del cual [el libro] gire.

Ein Buch kann ein sehr verschiedenes Interesse haben. Der Autor, der Leser, Ein Zweck, eine Begebenheit, seine bloße, individuelle Existenz können die Achse seyn um den es sich dreht. (II: 282 [632])

E inmediatamente después, como si con esta última reflexión algo se hubiera destrabado, aparece la más larga entrada en varias páginas (a su vez, una de las más relevantes) en la cual se expone el tema central de los últimos apuntes. Esta nota es, quizás, la llave más ajustada para entender la evolución posterior de la escritura de Novalis. Comienza de este modo:

Despertamos la actividad cuando le damos una materia estimulante. /El yo debe ponerse como el que muestra./ Lo esencial de la mostración es aquello que es lo accesorio del objeto/ ¿Hay alguna fuerza de mostración particular, que muestre solo por mostrar? – Mostrar por mostrar es un mostrar *Libre*. Con esto solo se quiere indicar que no es el objeto como tal sino *el yo*, en tanto fundamento de la actividad, el que debe determinar la actividad. De este modo, la obra de arte obtiene un carácter libre, autónomo, ideal – un espíritu imponente – pues es producto *visible* de un yo.

Wir erwecken die Thätigkeit, wenn wir ihr reizenden Stoff geben. /Das Ich muß sich, als darstellend setzen./ Das Wesentliche der Darstellung ist – was das Beywesentliche des Gegenstands ist/ Gibt es eine besondere darstellende Kraft – die blos um darzustellen, darstellt – darstellen, um darzustellen ist ein Freyes Darstellen. Es wird damit nur angedeutet, daß nicht das Object qua solches sondern das Ich, als Grund der Thätigkeit, die Thätigkeit bestimmen soll. Dadurch erhält das Kunstwerck einen freyen, selbstständigen, idealischen Karakter – einen imposanten Geist – denn es ist sichtbares Produkt eines Ich. (II: 282 [633])

El arte es, entonces, aquello que *muestra* (“*darstellt*”) de manera libre, sin ataduras, porque es manifestación de un yo que no es determinado sino que determina. La obra de arte es “producto” de un yo incondicionado y es, por otro lado, la *mostración* de este carácter del yo, ya que en este caso (contrariamente a lo que parece indicar el inicio de la anotación) el

yo no reacciona ante un estímulo externo sino que, a partir de su propia interioridad libre, despliega, mostrándolo (ya que, como vimos insistentemente, no puede demostrarlo) su propio ser libre y absoluto. El concepto clave, en esta anotación y, en buena medida, en todo el análisis que se viene llevando a cabo, es el de *Darstellung*: “mostración”, “presentación”, o, siguiendo la etimología del término, “ex-posición”, es decir, el acto de *poner algo ahí*, a la vista, evidenciarlo. Este concepto es la más exitosa sustitución romántica ante la imposibilidad de una *demostración* de lo absoluto. Es lo más cercano a una comprobación de lo indemostrable, o, en todo caso, es lo mejor posible: el señalamiento de aquello respecto de lo cual el yo reflexivo, filosófico, solo puede callar.⁷⁵

Por otra parte, la *Darstellung* es, por así decir, la contracara perfecta del objeto, del *Gegen-stand*. En este último caso hay algo que *está (steht)* ahí, frente al sujeto o “contra” él; algo que es lo objetivo pensado como fuera de mí, como algo que *está* ahí afuera; en el acto de “mostración”, en cambio, algo *es puesto (gestellt)* ahí: la *Darstellung* es el acto mediante el cual el objeto (o, en cualquier caso, algo en general) es *puesto como si* estuviera fuera de mí. Siguiendo estas especificaciones terminológicas se puede aclarar quizás también la afirmación de Hardenberg de que lo accesorio del *Gegenstand* es lo esencial de la *Darstellung*. Efectivamente, esto esencial en un caso y accesorio en el otro parece ser, siguiendo esta lectura, el acto mismo de *posición* (de parte del sujeto) de algo fuera. Por cierto, en el objeto esto es secundario, accesorio: no tiene auténtica importancia el acto de poner ya que de lo que se trata es precisamente de lo puesto; por el contrario, en la *Darstellung* el poner es lo que más importa y lo que define su esencia.

Ahora bien, este acto de *posición* puede pensarse o bien como condicionado o bien como libre, esto es: se puede pensar en una construcción “fomentada” del objeto, a partir de algún afuera que pudiera concebirse como autónomo respecto del yo, o en una construcción espontánea, libre, a partir de la propia fuerza creadora, inmanente al yo, de la imaginación o *Ein-bildungs-kraft*. Esta última variante de la *posición* es la característica del arte: aquí la

⁷⁵ Resulta interesante, a propósito de esta cuestión de la “*Darstellung*” de lo absoluto, el comentario de Uerlings (1991: 118): “La filosofía de Hardenberg debe ser comprendida desde un principio, en cualquier caso, como ‘filosofía poética’ en precisamente el sentido de que a su auténtico objeto, lo absoluto, no cree poder comprenderlo [“*begreifen*”] sino solo exponerlo [“*darstellen*”]. En *este* sentido no hay ningún quiebre entre la obra filosófica y la poética, sino solo un cambio en el medio de la exposición [“*Darstellung*”]”. Resulta interesante por la conexión entre las “secciones” de la obra novaliana, aunque habría que discutir, sin embargo, la idea según la cual la filosofía *también puede* ofrecer una *Darstellung* de lo absoluto, cosa que no parece correcta. Podríamos recordar, por ejemplo, que en un apunte aquí citado (II: 254 [472]) se habla de la necesidad de que la filosofía exponga (“*darstellen*”) sus “ideas” (“*Ideen*”) y no las “persiga” (“*verfolgen*”), pero habría que buscar un apoyo bastante menos magro para esta perspectiva –que esta tesis no comparte. La filosofía no parece poder *exponer* lo absoluto sino, en el mejor de los casos, indicar el camino hacia él, como vimos (I.3.C.), renunciando a alcanzarlo.

“actividad” no se concibe como mediada por el objeto como tal sino determinada por el yo mismo. La obra de arte, dice Hardenberg, revela un espíritu “im-ponente”: *im-posant*, un espíritu que *se pone sobre*, que *se pone en* un afuera determinado por él mismo, obra suya creada y gestionada libremente. La obra de arte es, fundamentalmente, *pro-ducto* libre de un yo, algo salido de yo y expuesto fuera de él.

En efecto, la *Darstellung* en sí misma implica un acto de *exteriorización* en cualquier caso, y este es un aspecto que se ve cada vez más claro en la medida en que se avanza en los *Fichte-Studien*: la presentación de un objeto como fuera de nosotros es, en última instancia, un acto de despliegue exterior de un “objeto interno”. Como se señala en la anotación 637,

La mostración es una exteriorización del estado interior, de las modificaciones internas – una aparición del objeto interno. /El objeto exterior cambia con el concepto mediante el yo y en el yo y se produce la intuición – El objeto interno cambia con un *cuerpo acorde a él* mediante el yo y en el yo y surge el signo. Allí el objeto es el cuerpo – aquí el objeto es el espíritu. La conciencia común confunde lo surgido (la intuición y el signo) con el cuerpo, pues no sabe abstraer – no es *autónomamente activa*, sino necesariamente *pasiva* – es *por la mitad, no completa*.

Darstellung ist eine Aeüßerung des innern Zustands, der innern Veränderungen – Erscheinung des innern Objects. /Das äußere Object wechselt durch das Ich und im Ich mit dem Begriff und producirt wird die Anschauung – Das innre Object wechselt durch das Ich und im Ich mit einem ihm angemessnen Körper und es entsteht das Zeichen. Dort ist das Object der Körper – hist ist das Object der Geist. Das gemeine Bewußtseyn verwechselt das Entstandne, die Anschauung und das Zeichen, mit dem Körper, weil es nicht zu abstrahiren weiß – nicht selbsttätig ist, sondern nur nothwendig leidend – nur halb, nicht ganz. (II: 283–284 [637])

El final del apunte es una compleja variante de lo que podría llamarse el “postulado fundacional” del idealismo: aun cuando la conciencia no consigue representarse los objetos exteriores sino como “realmente” exteriores en el sentido de “autónomos” respecto del yo, no existe sin el yo, en verdad, objeto alguno, y *es en el yo* en donde dicho objeto (el único con el que realmente interactuamos, el único que conocemos) se produce. Ahora bien: cuando se trata de un objeto que no surge de un intercambio con algo que se presenta como exterior sino que opuestamente se produce, en todos los planos, en la interioridad del yo, en este caso la exteriorización de dicho objeto se da bajo la forma de un “signo” en “un *cuerpo acorde a él*”. O sea, cuando el objeto surge de la espontaneidad creadora del yo, sin necesidad de un estímulo o condicionamiento de parte del mundo exterior, entonces el yo simboliza su interior *creando* un cuerpo que le corresponda adecuadamente. De aquí que,

casi inmediatamente a continuación de este apunte (con un muy pequeño intervalo de discutible conexión con la temática preponderante)⁷⁶ se diga en el siguiente:

El arte es la formación de nuestra eficacia – *querer de un modo determinado* – ajustado a una idea – efectuar y querer son aquí una sola cosa. Solo la ejercitación más frecuente de nuestra eficacia, por medio de la cual esta se torna más determinada y potente, forma el arte.

Kunst ist: Ausbildung unsrer Wircksamkeit – Wollen auf eine bestimmte Art – einer Idee gemäß – Wirken und Wollen ist hier Eins. Nur die öftere Übung unsrer Wircksamkeit, wodurch sie bestimmter und kräftiger wird, bildet die Kunst aus. (II: 284 [639])

¿Cómo hay que entender esta conexión entre el arte y la eficacia que Hardenberg pone como definitoria para el concepto mismo de “arte”? La eficacia está aquí mismo definida en su versión más fuerte: “efectuar y querer son aquí una sola cosa”. Es decir, que la eficacia produce sin obstáculos lo que se propone. Y el arte es aquí identificado con el perfeccionamiento de esta capacidad de producir eficazmente, o sea, de lograr que nuestra producción coincida con nuestro deseo sin intermediaciones ni impedimentos.

Este proyectarse, de manera libre, sobre la realidad, es precisamente lo que la filosofía *no puede, de ninguna manera*, lograr. O incluso, como se vio más arriba, es esto aquello que a la filosofía no atañe, porque ella solamente “ordena”, procesa lo que le es dado. No se trata de que sea “ineficaz” en el sentido de “poco capaz”, sino de que es un abordaje de la realidad en el que la e-eficacia no entra en juego en lo más mínimo porque nada es *hecho* por ella. Y es en cambio el arte el que no solo logra hacer, sino que lo logra a partir del interior del yo y de manera libre. En la eficacia del arte querer y efectuar son una sola cosa.

Esta especie de virtual omnipotencia del yo que, produciendo signos a partir de su interioridad, se exterioriza de manera eficaz proyectándose sobre el mundo a su alrededor, contrapuesta a las limitaciones de la “conciencia común” que no puede ver en el yo el punto de partida de este mundo circundante, nos recuerda la afirmación ya citada (I.4.A.) acerca de que “somos Dios – como individuos pensamos”. En las últimas anotaciones de los *Fichte-Studien* vemos integradas, finalmente, estas dos consideraciones: el carácter divino del yo (en tanto creador incondicionado) y la naturaleza del arte (y, en particular, de la poesía).

⁷⁶ La anotación 638 contiene lo siguiente: “Ciencia de la guerra - conocimiento de la guerra - arte de la guerra.” (“*Kriegswissenschaft - Kriegskennntniß - Kriegskunst.*” [II: 284]). Una posible conexión con el apunte anterior y con el siguiente solo parece realizable a partir de la aparición en este del término “arte” en compañía de “ciencia” y de “conocimiento”.

I.4.D. La divinidad del yo y la potencia creadora del arte.

La parte “destructiva” del pensamiento de Hardenberg analizado hasta ahora podría resumirse de la siguiente manera: 1) cualquier conocimiento que alcancemos por reflexión es un conocimiento sobre lo ya condicionado; 2) la filosofía se ocupa de estos materiales y se limita a ordenarlos, es decir, a asignarles el lugar que les corresponde en una cadena de causas y efectos; 3) sobre lo que pudiera haber de incondicionado en el acto de creación del material que recibe no puede sino “apuntar con el dedo”, señalarlo, y, lo que es más, para poder siquiera realizar este señalamiento de algo absoluto precisa renunciar a él, abandonar la búsqueda. Aceptada esta limitación Hardenberg se pregunta por un modo de abordar esta mostración que no proceda limitada por impedimentos sino que lo haga de modo libre y autónomo. Esta pregunta inauguraría una parte “constructiva” de la estética de Hardenberg. Y es en este punto en donde entra en juego la fuerza del arte, que “muestra solo por mostrar” y que no necesita un objeto dado sino que, inversamente, *da ella misma* el objeto a partir de un querer incondicionado y “eficaz”, productivo. Todo el asunto gira en torno de esta cuestión, en torno de la pregunta por la *creación* libre e incondicionada. Ciertamente, al colocar al yo en esta posición, el parangón con la idea de divinidad es ineludible. Consecuentemente, este parangón se da en los últimos *Fichte-Studien* de manera particularmente marcada. En la nota nº 646 dice Hardenberg:

En el todo, todo debe ser todo – En el yo, todo debe ser yo, *et sic porro*. /Toda determinación es un Ser-determinado en sí mismo – un surgir en sí mismo – o un *ser* en sí mismo. /Debe poder depender solamente del yo si quiere eternizar su individualidad o no./

Im Gantzen muß alles Gantzes seyn – Im Ich alles muß ich seyn, et sic porro. /Alle Bestimmung ist ein In sich Bestimmtseyn – ein Entstehn in sich selbst – oder ein Seyn in sich selbst. /Es muß nur auf das Ich ankommen können, ob es seine Individualitaet verewigen will oder nicht./ (II: 286 [646])

Hardenberg lleva su pensamiento al límite en este pasaje: si en el yo todo debe ser yo y si cada determinación que recaiga sobre él es, en última instancia, no tanto una imposición externa como un ser que adopta una forma determinada en sí mismo, una adopción interior de una forma determinada, entonces debe residir en el yo incluso aquello que menos verosímilmente podría atribuírsele, esto es, la capacidad de *ponerse* a sí mismo como eterno. Nada de lo que hay en el yo es externo a él, nada de lo que se presenta como determinación es distinto de un auto-surgir, un auto-producirse o auto-construirse (“*ein Entstehn in sich selbst*”). Su carácter pasajero o infinito, por ende, no puede serle impuesto desde un

condicionamiento externo: debe poder ser una consecuencia de su propia facultad de asumir el carácter caduco o eterno en sí mismo.

Como se vio al principio de este apartado, la cuestión central reside en esta capacidad del yo de actuar libremente, de determinarse libremente y de libremente producir. En la misma anotación recién citada se insiste, poco más adelante, en la importancia de esta libertad:

La más elevada perfección de la inteligencia pensante es ser libre incluso en lo *extraño*, en lo *dado*; en asimilar *libremente*, esto es, en dejar que lo recibido sea algo independiente, eficaz; algo libre, lo extraño como algo libre (por ejemplo: una *verdad* leída)./ Solo *somos* en la medida en que queremos ser o nos dejamos ser /

Die höchste Vollkommenheit der denkenden Intelligenz ist, selbst im Fremden, Gegebenen frey zu seyn, frey anzunehmen i. e. Ein Freyes, das Fremde, als ein Freyes – zum B. eine gelesene Wahrheit – das Empfangene ein Selbstständig Wirksames seyn zu lassen./ wir sind nur, insoweit wir seyn wollen oder uns seyn lassen / (II: 287 [646])

La conquista propia del yo en el camino a su perfección es lograr que lo extraño, lo que se presenta como externo, como venido de fuera, como “*dado*”, sea transformado por él en algo propio en la medida en que lo recibe y lo asimila libremente. A punto tal el carácter libre de esta asimilación es determinante, al menos en esta anotación, que únicamente “*somos*” en la medida en que *decidimos* ser, en la medida en que somos libremente, incluso respecto de lo que se nos presenta como *dado* a nosotros de fuera.

Estas reflexiones sobre el yo como, por así decir, el centro del mundo, y como el centro de justificación de toda la polaridad “*objetiva*” de *su* conocimiento (que es, desde su perspectiva, *el* único conocimiento posible) lleva a Hardenberg a una conclusión sorprendente en la observación siguiente:

Sobre la religión. Cada cosa puede ser elevada a punto determinante si se parte de ella en todos los sentidos y se reduce todo a ella. Se puede hacer con una cáscara de nuez lo mismo que con Dios.

Über die Religion. Jedes läßt sich zum bestimmenden Punkte erheben, wenn man von ihm nach allen Seiten ausgeht und alles auf ihn reducirt. Es läßt sich aus einer Nußschale machen, was sich aus Gott machen läßt. (II: 287 [647])

En esta afirmación hay un significativo acto de autoconsciencia de parte de Hardenberg: se podría engrandecer al nivel de la divinidad, en principio, a cualquier entidad siempre que se redujera todo a ella y se la estableciera como “*punto determinante*”. Sin embargo, como queda claro todo a lo largo de los *Fichte-Studien* y como resulta, por otro

lado, evidente, la elección del yo como dicho punto determinante no es (para nosotros) un acto de arbitrariedad: otro punto de partida sería, para nosotros, imposible. Más adelante en este mismo apunte se dice lo siguiente:

Todas las determinaciones parten de nosotros – creamos desde nosotros un mundo – y devenimos, de este modo, siempre más libres, pues la libertad solo es pensable en contraposición a un mundo: mientras más determinamos, más ponemos afuera desde nosotros – tanto más libres devenimos, tanto más sustanciales – nos desprendemos cada vez más, en cierto modo, de lo accesorio, y nos acercamos a la esencia absolutamente pura y simple de nuestro yo.

Alle Bestimmungen gehn aus uns heraus – wir schaffen eine Welt aus uns heraus – und werden damit immer freyer, da Freyheit nur im Gegensatz einer Welt denkbar ist – Je mehr wir bestimmen, aus uns herauslegen – desto freyer – substantieller werden wir – wir legen gleichsam das Beywesen immer mehr ab und nähern uns dem durchaus reinen, einfachen Wesen unsers Ich. (II: 288 [647])

Este pasaje insiste en un aspecto que es difícil reflejar en la traducción y que tiene que ver con una dimensión espacial en la cual se da la determinación del mundo a nuestro alrededor como una *exteriorización* a partir del yo: las determinaciones *van hacia afuera* (“*heraus-gehen*”) desde nosotros (“*aus uns*”); nosotros *producimos hacia afuera* (“*heraus-schaffen*”) un mundo desde nosotros (“*aus uns*”); nos volvemos más libres cuanto más *colocamos afuera* (“*heraus-legen*”) desde nosotros (“*aus uns*”). Nuestro punto de partida no puede ser, entonces, sino nosotros mismos: toda determinación nace “dentro” de nosotros y se proyecta en un mundo *hacia* afuera.

También se aclara en este pasaje otro punto de particular relevancia: la forma de volvernos más libres tiene precisamente que ver con el acto de extraer *determinaciones* a partir de nosotros. Ciertamente, solo se es libre respecto de algo, de modo que para que haya libertad tiene que haber condicionamientos. Pero es precisamente porque los condicionamientos surgen libremente de nosotros mismos que somos libres respecto de ellos. Cuantas más determinaciones imponemos libremente, tanto más libres seremos, y, por lo tanto, en un sentido superior, más in-condicionados. Las determinaciones, entonces, tienen que *salir* del yo, y no sernos impuestas por un objeto:

Los objetos no deben violentarnos – No deben frenarnos ni determinarnos más allá de la *línea fronteriza*./ El objeto seguirá siendo objeto aunque sea Dios –/

Die Gegenstände müssen uns keine Gewalt anthun – Sie müssen uns nicht hemmen, nicht über die Grenzlinie bestimmen./ Object ist Object und wenn es Gott wäre –/ (II: 287 [647])

Cuanto más determinaciones ponemos, *tanto más* “sustanciales” devenimos, es decir, tanto más nos acercamos a nuestra esencia y nos desprendemos de lo accesorio o “accidental”. Con esto llegamos al punto clave de este largo y complejo apunte: la posibilidad de auto-determinación es virtualmente infinita; consiguientemente, el crecimiento de nuestra libertad también lo es. De este modo, siempre podemos ir avanzando por ese camino, perfeccionándonos, potenciando nuestra determinación del mundo y por lo tanto nuestra libertad, aunque, por principio, nunca vamos a alcanzar el punto final de este recorrido (ya que no lo tiene). Hardenberg arroja algo de luz sobre este punto al final de la anotación:

Nuestra fuerza habrá conquistado tanta libertad de movimiento como la cantidad de mundo que tenga *bajo ella*. Pero como nuestra *naturaleza* o la plenitud de nuestra esencia es infinita no podemos alcanzar este fin *en el tiempo*. Sin embargo, como también estamos en una esfera fuera del tiempo, debemos alcanzarlo allí en todo momento, o, lo que es más, debemos poder ser, si queremos, una sustancia pura y simple en esta esfera. /Aquí hay moralidad y apaciguamiento para el espíritu, al que le resulta insoportable la aspiración infinita sin alcanzar lo que tiene ante sí./

Unsre Kraft hat um soviel Spielraum gekriegt, als sie Welt unter sich hat. Da unsre Natur aber, oder die Fülle unsers Wesens unendlich ist, so können wir nicht in der Zeit dieses Ziel erreichen – Da wir aber auch in einer Sphäre außer der Zeit sind, so müssen wir es da in jedem Augenblick erreichen, oder vielmehr, wenn wir wollen, in dieser Sphäre reine einfache Substanz seyn können. /Hier ist Moralität und Beruhigung für den Geist, den ein endloses Streben ohne es zu erreichen, was ihm vorschwebt, unerträglich dünkt./ (II: 288 [647])

Aquí retoma Hardenberg el problema que es asunto de esta sección desde el principio: la intolerable inasibilidad de lo absoluto. Como ya vimos, el propósito de dar cuenta de lo absoluto fracasa en el momento mismo en que se lo intenta llevar a cabo. Pero según este apunte hay una compensación: hay una “esfera” en la que estamos “fuera del tiempo” y donde podemos alcanzar el fin de que todo sea, de una vez, determinación libre del yo, “en todo momento”. Sin embargo: el consuelo es más bien pobre, porque es precisamente aquella esfera en la que estamos fuera del tiempo, la esfera del yo absoluto, la que no podemos abordar. Sabemos, como se vio, de su existencia, y de su carácter incondicionado; no obstante, solo podemos saber todo esto en la medida en que renunciamos a abordar esta esfera. Pero, en todo caso, sí contamos con la posibilidad de ir poniendo “mundo bajo nuestra fuerza”, imponiéndonos libremente las determinaciones que nos

permiten conquistar equivalentes libertades. Esta gradualidad es explicada de un modo bastante expresivo en la anotación n° 654:

Solo a través de la acción puede surgir algo para mí – pues algo entra en mi esfera – surge algo entre yo y yo. Solo mediante mi actividad es posible un ser para mí. En cierto modo, corro mi frontera hacia adelante – gano algo.

Nur durch Handeln kann etwas für mich entstehn – denn es kommt etwas in meine Sphäre – es entsteht etwas zwischen mir und mir. Nur durch meine Thätigkeit ist ein Seyn für mich möglich. Ich rücke gleichsam meine Grenze vorwärts – ich gewinne etwas. (II: 293–294 [654])

Por otra parte, no queda un camino más directo que el de la gradual conquista de la indeterminación por medio de las determinaciones sucesivas que van desplazando el límite y permitiendo, por así llamarlo, el engrandecimiento del yo, ya que, como se señala en la anotación n° 650:

Lo que se encuentra fuera del tiempo solo puede ser activo o visible en el tiempo.

Das außer der Zeit Befindliche kann nur in der Zeit thätig, oder sichtbar seyn. (II: 290 [650])

Lo incondicionado subjetivo solo se manifiesta en lo condicionado: al no poder acceder de manera directa a lo incondicionado solo podemos “atisbarlo”, “entreverlo”, “encontrarlo” o “reconocerlo” en lo determinado. Al determinarnos libremente sobrepasamos, por así decir, un plano de determinación externa para así lograr la libertad, la indeterminación buscada. Así nos vamos convirtiendo, gradualmente, y a partir de nuestra propia libertad eficaz, en legisladores del mundo y, en cierto sentido, en sus creadores, lo cual justifica la afirmación de Hardenberg en la anotación n° 649:

Los conceptos de Dios [que se desarrollaron] hasta hoy fueron ideas bastante atinadas de [lo que es] el hombre.

Die bisherigen Begriffe von Gott waren ziemlich richtige Ideen vom Menschen. (II: 290)

El yo coincide con las ideas que tenemos de Dios fundamentalmente, como se vio (y se verá en secciones posteriores), en la medida en que crea *libremente* y mediante una “representación eficaz” que establece una identidad entre el yo mismo y su exterior. Veamos un par de citas acerca de esta eficacia en las representaciones del “yo necesario”:

Todo lo que debe determinar libremente al hombre, o, mejor, aquello mediante lo cual el hombre debe determinarse libremente a sí mismo, debe ser arbitrario, esto es, objetivo. [...] Aquí entra en juego el yo necesario – la representación eficaz intercambia con sus productos sin mediación – Así,

cuanto más se acerca algo a su producto, tanto más ciertamente intercambia la representación eficaz con él.

Willkürlich, i. e. objectiv muß alles seyn, was die Menschen frey bestimmen soll – oder besser woran sich die Menschen frey bestimmen sollen. [...] Das nothwendige Ich kommt dabey ins Spiel – wircksame Vorstellung wechselt unmittelbar mit seinen Produkten – Je mehr also sich etwas seinem Produkte nähert – desto gewisser wechselt wircksame Vorstellung mit demselben. (II: 295 [662])

/Yo libre y necesario – No hay ningún tipo de pasividad en el yo. El yo es acción y producto al mismo tiempo. Querer y representar son conceptos intercambiables – el yo no es sino querer y representar. [...] /Ser un yo completo es un *arte* – Se puede ser, y se es, lo que se *quiera*. Se es más yo o menos yo en la medida en que se quiera serlo./

/Freyes und nothwendiges Ich – Es giebt gar kein Leiden im Ich. Ich ist Handlung und Produkt zugleich. Wollen und Vorstellen sind Wechselbestimmungen – das Ich ist nichts anders, als Wollen und Vorstellen. [...] /Vollständiges Ich zu seyn, ist eine Kunst – Man kann, und man ist, was man will. Man ist mehr oder weniger Ich, je nachdem man will./ (II: 294 [659])

Sobre el final de los *Fichte-Studien* Hardenberg demuestra confiar bastante en esta fuerza del hombre para hacerse a su justa medida, para asumir su superioridad respecto de determinaciones aceptadas pasivamente desde un exterior, imponiéndose a sí mismo las que hacen al mundo exterior un producto de su voluntad. La herramienta de la que haga uso en este proceso tiene que ser la que en mejor medida le permita actuar libre de determinaciones externas, la que encarne un modo de mostrar que se caracterice por su libertad. Como vimos, esta “herramienta” de *mostración*, que libremente “muestra por mostrar”, es el arte. Hardenberg acude nuevamente al arte en el conjunto de estas últimas anotaciones en uno de los pasajes de mayores pretensiones literarias de todo el conjunto de los *Fichte-Studien*, en el cual le augura a la Humanidad un triunfo definitivo sobre todo condicionamiento. El pasaje es el siguiente:

Principio del perfeccionamiento en la Humanidad – La Humanidad no sería Humanidad si no debiera llegar un reino milenario. El principio es visible en cada pequeñez de la vida cotidiana – *en todo*. Lo verdadero se mantiene siempre – lo bueno logra abrirse paso – el hombre vuelve a salir a la superficie – el arte se forma – la ciencia surge – y solo desaparece lo casual, lo individual: es la lucha de lo pasajero con lo permanente – finalmente consigue Hércules liquidar a la Hidra siempre creciente; finalmente debe estar la victoria *à l'ordre du jour*. Resultado del arte más calculado y más preciso: el arte debe triunfar sobre la materia bruta.

Princip der Vervollkommnung in der Menschheit – Die Menschheit wäre nicht Menschheit – wenn nicht ein tausendjähriges Reich kommen müßte. Das Princip ist in jeder Kleinigkeit des Alltagslebens – in allem sichtbar. Das Wahre erhält sich immer – Das Gute dringt durch – Der Mensch kommt wieder empor – Die Kunst bildet sich – Die Wissenschaft entsteht – und nur das Zufällige, das Individuale verschwindet – Es ist der Kampf des Vergänglichen mit dem Bleibenden – endlich lernt Hercules die immer wachsende Hydra doch tödten – Endlich muß der Sieg a l'ordre du jour werden – Resultat der berechneten, genauesten Kunst – Die Kunst muß über die rohe Masse triumphiren. (II: 291)

Sobre esta lucha y este esperado triunfo los *Fichte-Studien* no nos dirán ya mucho más. Y no puede ser casual ni debe sorprender: en buena medida, el desarrollo de estas reflexiones filosóficas de los *Fichte-Studien* llega a su fin tras advertir la necesidad de un nuevo lenguaje, la urgencia de la *materialización* de estas ideas. El arte debe entrar en juego para superar las limitaciones de las que adolece el yo sin él en su construcción libre del mundo. Unas pocas anotaciones luego de estas citadas en último término Hardenberg suspende estos apuntes y, dejando de lado otros estudios menores y ciertamente menos originales (sobre los que se tratará en el comienzo de la próxima sección [II.1.]) empieza a concentrar sus energías en la redacción de los fragmentos que le darían en su época cierto renombre y posteriormente la celebridad.

I.5. RECAPITULACIÓN ESQUEMÁTICA DE LA PRIMERA SECCIÓN.

El argumento seguido a lo largo de toda esta primera sección de la tesis podría reducirse a una versión mínima, tal como la que se ofrece a continuación en este breve apartado de carácter meramente recapitulatorio. El contenido de esta primera sección, completamente dedicada a los *Fichte-Studien*, siguió (luego de los comentarios introductorios) un recorrido en el cual se reconstruyeron las siguientes tesis fundamentales:

A) Inasibilidad del yo absoluto.

- 1) La “reflexión”, es decir, la operación mediante la cual el yo vuelve cognoscitivamente sobre sí mismo, es un acto de auto-percepción de tipo *intelectual*.
- 2) La reflexión se dirige a un yo que, necesariamente, ya “está ahí” (es un “yo” que precede al acto de la reflexión) y es un yo que ya identificamos (con anterioridad al acto de la reflexión) *como yo mismo*: es un yo captado con anterioridad a la reflexión.
- 3) Este yo pre-reflexivo no es *conocido* por la reflexión sino *sentido* por el sentimiento (la reflexión se identifica con el saber y el sentimiento con el sentir).
- 4) Este yo *desconocido* es un yo incondicionado, incosificado, absoluto.
- 5) El yo absoluto es sentido y no conocido: la reflexión, que aporta conocimiento, no llega tan lejos y solo puede remitir a él. Pero el sentimiento no aporta conocimiento, de modo que el yo absoluto permanece inaccesible (“posee una fuerza jeroglifística”).

B) Limitaciones de la filosofía.

- 6) La filosofía no produce, sino que ordena un material dado, de modo que solo puede avanzar tan lejos como la reflexión: lo absoluto que se encuentra más allá de los límites de lo captable mediante la reflexión escapa a su dominio.
- 7) Más allá de dichos límites la filosofía solo puede tener un uso orientador, tentativo o “regulativo”.
- 8) Lo más lejos a lo que la filosofía puede llegar es el señalamiento de lo absoluto mediante una renuncia de este mismo absoluto: al negarse a sí misma la posibilidad de conocerlo lo reconoce y alcanza a indicar el camino (camino que ella misma no puede recorrer sin des-absolutizar al yo) que va en dirección a él.

C) Necesidad de un nuevo lenguaje.

9) Es necesario hacer uso de “otro lenguaje” para cruzar los límites que le están impuestos a la filosofía.

10) Este nuevo lenguaje, por contraposición a la pasividad de la argumentación filosófica, debe ser practicado en una actividad creadora: los límites del conocimiento pasivo se superan mediante una creación activa.

D) El yo creador y la imaginación.

11) El yo puro es esencialmente creador, y es, de hecho, el creador de todo el mundo a su alrededor.

12) El yo *pone* un mundo a su alrededor convirtiéndose en autor y legislador de la realidad e identificándose, a causa de esto, con la divinidad.

13) La facultad central para esta creación es la *imaginación*, que es la facultad que puede crear de manera libre (y, por lo tanto, incondicionada) y que es capaz de aportar el todo, que es lo único verdadero, lo único real.

E) La creación del arte.

14) La presentación del todo mediante la acción creadora de la imaginación se da en la obra de arte, caracterizada por su libertad.

15) El lenguaje del arte se diferencia esencialmente del de la filosofía porque tiene contenido y procede de modo activo y creador (el lenguaje de la filosofía, pasivo y ordenador, se reduce a un conjunto de moldes vacíos).

16) Este nuevo lenguaje buscado, que es el lenguaje poético (en sentido amplio), es *eficaz*, es decir, que se proyecta sobre la realidad en lugar de describirla, y permite una *mostración*, un señalamiento de lo incondicionado que se encuentra más allá del límite de lo cognoscible.

F) El yo poético y el triunfo del arte.

17) El yo, en tanto yo poético, creador y libre, se autoimpone todas las determinaciones creando el mundo tal como lo desea: de este modo se libera de todo condicionamiento y revela su esencia absoluta.

18) La tarea del arte será imponerse sobre la realidad (“triunfar sobre la materia bruta”) y *mostrar* esta esencia absoluta del yo haciendo uso de su capacidad de crear a voluntad e incondicionadamente.

Con esta última convicción inicia Hardenberg, ya en los últimos *Fichte-Studien*, su parcial alejamiento de la filosofía especulativa o, dicho más precisamente, el vuelco de sus intereses filosóficos (que no dejaría de tener) hacia un abordaje nuevo y hacia una nueva práctica expresada en un lenguaje distinto. La necesidad de acudir a otro lenguaje para dar la manifestación correspondiente a estos pensamientos que quedan trancos en el ineficaz lenguaje filosófico parece haber favorecido el tránsito de esta forma de argumentación característica de los tempranos *Fichte-Studien* a la que define la etapa siguiente de su obra, es decir, al lenguaje de sus “fragmentos”. Este primer tránsito se inicia, entonces, con los últimos *Fichte-Studien* y culmina en los fragmentos.⁷⁷ Sin embargo, hay una breve pero significativa articulación entre ambos, la cual se evidencia en unos escasos apuntes tomados durante 1797 y a los que la segunda sección se abocará, brevemente, en sus primeras páginas.

⁷⁷ Recuérdese que desde el punto de vista más esquemático la tesis recorre dos tránsitos: del lenguaje filosófico al de los fragmentos y de este al de las obras literarias de madurez (de ahí que hable de “primer tránsito”).

II. SEGUNDA SECCIÓN. LOS FRAGMENTOS: EL PODER MÁGICO DE LA PALABRA Y LOS PRIVILEGIOS DEL POETA.

II.1. INTRODUCCIÓN: EL TRÁNSITO AL FRAGMENTO EN LOS APUNTES DE 1797.

II.1.A. Contextualización de los *Studien* de 1797 en el marco de la obra filosófica completa.

Durante el período que va del otoño de 1796 hasta fines de 1797 Hardenberg escribió más cartas que nunca e hizo más anotaciones que nunca en diarios y registros personales; por el contrario, en lo que se refiere a los fragmentos y a los estudios, escribió menos que nunca y, en un plano más definitivamente literario, no produjo, fuera de unas escasísimas poesías,⁷⁸ prácticamente nada. Este dato está visiblemente en conexión con distintos eventos biográficos muy significativos para una exposición de la vida de Hardenberg, acerca de los cuales, sin embargo, no se tratará aquí en absoluto. En cambio, sí amerita dedicar unas páginas a lo poco que dejó Hardenberg de producción intelectual durante este período. Sobre todo porque, en grado creciente, es durante este año de 1797 que parece haber accedido a la certeza que da origen a este trabajo, es decir, a la certeza de que es a través de la poesía que se nos abre una puerta para la contemplación de lo absoluto.

Este material se agrupa en cuatro conjuntos: 1) unas pocas anotaciones conocidas como “*Fichte-Exzerpte*”, de las que se tratará superficialmente a continuación; 2) los así llamados “*Hemsterhuis-Studien*”, anotaciones de bastante más valor que las anteriores, a las que se dedicará una atención especial; 3) los “*Kant- und Eschenmayer-Studien*”, también bastante valiosos, y 4) una interesante “hoja de fragmentos”, posiblemente fechable en el otoño septentrional de 1797, de la que se citarán unos pasajes en otra sección (cf. III.4.).

Respecto del conjunto de la obra filosófica de Hardenberg, esta serie de grupos de apuntes hace las veces de enlace (tanto para la perspectiva de esta tesis como también, en

⁷⁸ La sección de los “Poemas Dispersos” en la *HKA* expone, para esta época, una secuencia sugestiva y algo tenebrosa: al poema dedicado a Sophie por su cumpleaños (de catorce) el 17 de marzo de 1796 le siguen, casi exactamente un año después (el 19 de marzo de 1797) los versos con los que despidió Hardenberg a su amada el día de su muerte en el registro parroquial de Grüningen, y a este conmovedor testimonio le sigue, apenas un mes y medio después, una extensísima y bastante juguetona poesía celebratoria en ocasión de la compra de un jardín por parte de una pareja amiga el 29 de abril... A esto habría que agregar el tercero y fundamental de los *Himnos a la noche*, de conexión evidente con la muerte de la amada (sobre este himno se tratará extensamente en el “Capítulo 8”), que fue redactado a mitades de 1797. Esta es la casi totalidad de la producción poética de Novalis durante este período.

cierta medida, para la visión “canónica” de la obra completa de Novalis) entre los primeros “estudios sobre Fichte”, en los que Hardenberg desarrolló y expuso su propio pensamiento filosófico especulativo, y los fragmentos posteriores, en donde plasmó lo más característico de su obra y buscó materializar la reunión deseada entre la filosofía y la poesía. Los estudios de 1797 indican, tanto desde su contenido como, en un modo incoativo, desde su forma, la evolución que había de seguir la producción novaliana. De modo que la importancia que tienen es, en términos generales, más en tanto testimonios de una evolución del pensamiento de Hardenberg que en sí mismos, como obra original. De hecho, es bastante poco lo que hay de original en ellos. Sin embargo, tanto en lo que sí puede pensarse como pensamiento propio como en la selección de pensamientos ajenos y en la comprensión y el interés que allí se evidencia respecto de ellos, puede encontrarse, al menos para una tesis sobre temáticas como la que ocupa a esta, un material de interés bastante elevado, como deberían dejar en claro los apartados siguientes en los que se los analizará rápidamente.

II.1.B. Contenido de los *Studien* de 1797.

II.1.B.i. El poder eficaz de la imaginación productiva, la divinización del yo y la apelación a la poesía en los primeros apuntes.

Los *Fichte-Exzerpte*, la mayor parte de los cuales fueron redactados a principios de año, son un breve conjunto de anotaciones que siguen muy de cerca la redacción original de algunas secciones de dos obras de Fichte (*Grundriß des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre* de 1795 y la *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* de 1794, una de las fuentes fichteanas fundamentales en la época de redacción de los *Fichte-Studien*), respecto de las cuales, entonces, estos *Exzerpte* son una suerte de resumen o fichaje.

A los fines de esta investigación resultan interesantes estas notas desde los siguientes puntos de vista: por un lado, porque permiten ver la continuación de una tendencia de Hardenberg, presente ya en la época de redacción de los *Fichte-Studien*, a hacer foco, en su lectura de los textos de Fichte, en ciertos temas específicos que ya se mostraron más arriba como de particular interés.⁷⁹ Concretamente, en los conceptos de “determinación” (“*Bestimmung*”), “eficacia” (“*Wirksamkeit*”), “actividad” (“*Thätigkeit*”) e “imaginación” (“*Einbildungskraft*”), todos de gran importancia en este tránsito de la filosofía al arte que

⁷⁹ En una buena medida, estos *Exzerpte* son lo más cercano, en toda la obra de Hardenberg, a la tarea, que cualquier estudiante de Humanidades reconoce fácilmente, de hacer una lectura concienzuda de textos de otros autores y buscar poner por escrito, en una versión resumida, su contenido. Tanto como en cualquier otro caso, estos apuntes dicen bastante sobre dicho contenido, pero también bastante sobre el autor del resumen, sobre sus intereses más marcados, sobre su forma de entender las obras estudiadas, etc.

comienza a plantearse ya en los *Fichte-Studien*. Por otra parte, estos apuntes muestran un interés continuado (o renovado) por la filosofía especulativa de Fichte, un autor que, a juzgar por algunos testimonios de Hardenberg en su epistolario del período entre los primeros estudios fichteanos y estos otros, podría haber perdido una cierta porción de la admiración que una vez se había ganado en el Hardenberg filósofo.⁸⁰ Por lo demás, como señala insistentemente Hans-Joachim Mähl en su introducción a esta sección de las obras de Novalis, no hay, en los *Fichte-Exzerpte*, una perspectiva propia, crítica, original de Hardenberg, ni siquiera en las anotaciones que no nacen directamente del texto de Fichte sino que son comentarios a este último redactados por Hardenberg mismo.⁸¹

También de los “estudios sobre Hemsterhuis” podría pensarse, inicialmente, que son más valiosos como evidencia de los intereses que tenía Hardenberg en la primera línea de su reflexión que por la originalidad de los pensamientos contenidos en ellos. Este es, en cierta medida, el caso, si bien indudablemente en un nivel mucho menor que en el conjunto de los *Fichte-Exzerpte*. De hecho, el grado de “despegue” de las anotaciones de Hardenberg respecto del texto que les sirve de estímulo es, en estos textos de 1797, cada vez más alto, y en los estudios sobre Hemsterhuis ya se ve despertar una tendencia, que se verá de modo mucho más marcado en los *Kant-Studien*, a partir de una idea ajena para, haciendo de ella un uso visiblemente “desviado” o, mejor dicho, “propio”, construir un pensamiento personal.⁸²

En el caso de los *Hemsterhuis-Studien* las dos cuestiones centrales, para esta investigación, son: por un lado, el fortalecimiento de la idea (ya presente en los *Fichte-Studien*) del hombre como el creador de la realidad a su alrededor, a la manera de Dios (con

⁸⁰ Hans-Joachim Mähl habla, en su introducción a esta sección de las obras completas de Hardenberg, de un “distanciamiento” respecto de Fichte “imposible de pasar por alto” (“*unüberhörbar*”) y remite como evidencia a las cartas a Schlegel del 14 de junio y del 5 de septiembre de 1797 (II: 300). En la primera se señala una cierta traba en el pensamiento de Fichte en un pasaje que es, en verdad, el único en ambas cartas en el que puede verse claramente una crítica o una distancia teórica respecto de Fichte: “Fichte no puede trascender la Doctrina de la ciencia, o al menos no sin una automutilación que me parece imposible.” (IV: 230: “*Fichte kann nicht aus der Wissenschaftslehre heraus, wenigstens nicht ohne eine Selbstverletzung, die mir unmöglich scheint.*”). En esta carta, fuera del pasaje citado, las referencias a Fichte se refieren mayormente a la dificultad de su expresión y a la complejidad de su pensamiento, y no parece ser sino en este sentido que habla de él allí mismo como del “más peligroso de todos los pensadores que conozco” (“*Fichte ist der Gefährlichste unter allen Denkern, die ich kenne.*”): pareciera que el distanciamiento es más bien respecto de una veneración acrítica por Fichte que Hardenberg, en verdad, no debe haber profesado nunca. En la otra carta a Schlegel, la del 5 de septiembre, se habla de un intercambio de opiniones en el que Fichte no compartía el punto de vista de Hardenberg y, sin embargo, lo destacado por este último es la suavidad con la que Fichte le señaló su desacuerdo (IV: 236). En todo caso, no parece convenir dejarse llevar en ninguna dirección demasiado marcada: hay razones para hablar de un distanciamiento pero no parece haberlas para darle demasiada entidad.

⁸¹ Véase esta introducción en *HKA* II: 299-309.

⁸² En la misma introducción aporta Mähl unos cuantos ejemplos de esto último.

quien en estos estudios se lo compara explícitamente),⁸³ y, por el otro, la focalización en la poesía como el elemento que hace real la conexión entre los elementos de dicha realidad.

Las reflexiones en torno de estos temas parten de la convicción de que para aspirar a un conocimiento cabal de la realidad no hay que apuntar en dirección a un principio externo al mundo de las cosas sino a este mismo, aunque ciertamente no desde una perspectiva, por así decir, empirista, o sea, no pretendiendo encontrar en las cosas del “*univers visible*” su justificación más íntima, sino en cambio comprendiendo un sentido que se encuentra oculto detrás de ellas. Este curioso principio que regula y da cohesión al mundo no está *expuesto* pero sí está, por así decir, implícito en el mundo sensible al que nos enfrentamos, y corresponde a lo que Hemsterhuis llama “*la face moral de l’univers*”. Es este uno de los puntos a los que Hardenberg prestó mayor atención.

Este “aspecto” o “faz” moral del universo nos es accesible gracias a que en nosotros se encuentra, junto con los restantes órganos, un “órgano moral” (“*moralisches Organ*”, “*organe moral*”) que nos da paso a ese plano profundo del universo en el que se ejecutan las conexiones que dan unidad y sentido al todo de nuestro alrededor. Por “órgano” tenemos que entender aquí algo visiblemente distinto de lo que entendemos ahora: se trata de “órganos” de conocimiento, en cualquier caso, y por ende exclusivamente de “órganos” tales como la vista (“*Gesicht*”), el oído (“*Gehör*”), el sentimiento (“*Gefühl*”) o, por último, el órgano moral (esta lista, con otras especificaciones, la recupera Hardenberg mismo en el número 27 de los *Hemsterhuis-Studien*, II: 366). El órgano moral, al igual que los restantes órganos, nos permite acceder a un determinado plano de la realidad. Su aspecto peculiar y más interesante, sin embargo, es que para Hemsterhuis (según aclara Hardenberg en la misma anotación algo más adelante) es este el único órgano que tiene entre sus objetos al yo (II: 366), y que el plano de la realidad al que accedemos a través de su actividad es el más desconocido, misterioso y oculto del universo, según se anota Hardenberg aquí:

La faz moral del universo es incluso más desconocida e inconmensurable que la bóveda celeste.

Die moralische Seite des Weltalls ist noch unbekannter und unermesslicher, als der Himmelsraum. (II: 369 [29])

Inmediatamente después de este apunte escribe Hardenberg lo siguiente:

/Artes morales/

/Moralische Künste./

⁸³ Véase la nota correspondiente a la *Lettre sur l’athéisme* en II: 377-378 [39] (sobre la cual se tratará aquí un poco más abajo).

Efectivamente, este aspecto “moral” del universo, al que accedemos mediante nuestro “órgano moral”, tiene algo que ver con el arte, y esto fundamentalmente por el sentido en el que, con la mayor probabilidad, corresponde entender el uso llamativo de “moral” en este contexto: ciertamente no se trata de “moral” como contrapuesto a “inmoral”, es decir, en el sentido de encarnar valores “buenos” o “nobles”. No parece haber, de hecho, ningún aspecto auténticamente axiológico en este tema del órgano moral, pero sí, en cambio, una focalización en el sentido de “moral” como concerniente al ser “legislativo” de las costumbres. Dicho de otro modo, cuando se trata en este contexto de la faz *moral* del universo, ciertamente no se trata de una presunta faceta *justa, digna, piadosa*, etc., sino, muy probablemente, de los aspectos del universo que tienen que ver con el establecimiento y cumplimiento de una suerte de *norma* (ni buena ni mala, claro está: una “norma” del universo como las leyes de Newton). Esta lectura se justifica con el análisis de las anotaciones que hablan de la construcción del universo por parte del hombre, y con ellas también se entiende mejor por qué este aspecto *moral* del universo se conecta, a partir de nuestro “órgano moral”, con las artes. Veamos este punto un poco. La última anotación (nº 39) de los *Hemsterhuis-Studien*, correspondiente a la lectura de Hardenberg de la *Lettre de Dioclès à Diotime, sur l’athéisme* (1785) de Hemsterhuis, contiene estas reflexiones:

El hombre busca por todos lados *fuera de sí* aquello que *más le corresponde a sí mismo* – el yo – el agente de todas las cosas.

El hombre buscó tempranamente la causa del universo. La expresión de esta ley requería, para ser *comprensible*, de un espíritu que pudiera hacer el universo y lo realizara efectivamente *en sí mismo* /potencia./

Der Mensch sucht überall außer sich das, was ihm am angemessensten ist – das Ich – das agens jedes Dings.

Der Mensch suchte frühzeitig die Ursache des Weltalls. Der Ausdruck dieses Gesetzes bedürfte, um verständlich zu seyn, eines Geistes, der das Universum machen könnte und in sich wirklich zu stande brächte – /potentia./ (II: 377–378 [39])

En este caso, como en muchos otros, lo que Hardenberg toma de Hemsterhuis es bastante menos que lo que pone de sí mismo:⁸⁴ tanto aquí como, mucho más marcadamente, en los *Kant-Studien*, Hardenberg reconstruye una idea presente en el texto ajeno de un modo tal que el pensamiento original aparece notablemente cambiado. En este caso, Hardenberg

⁸⁴ Como señala con precisión la transcripción de los apuntes de Hardenberg en *HKA* (II: 377), el texto alemán que es mayormente traducción o paráfrasis de Hemsterhuis llega hasta “El hombre buscó tempranamente la causa del universo” (cf. las pp. 285 y s. del segundo volumen de las *Oeuvres Philosophiques* de Hemsterhuis de 1792 conocidas por Hardenberg).

parte de la reflexión de Hemsterhuis acerca de que el hombre busca las causas de las cosas y, en su contacto con el mundo exterior, apunta a lo que se ajusta a sí mismo, para dar a parar con la afirmación (ausente en el original) de que el hombre es el “agente de todas las cosas” y que para poder comprender el universo el hombre precisaba de un espíritu *en sí mismo* que fuera capaz de crearlo, de tenerlo dentro de sí como potencia. Interesante desviación que pone al hombre como el responsable del mundo a su alrededor, como aquel que despliega fuera de sí una realidad que pasa a ser tal, y transita de la potencia al acto, a partir de la interioridad del yo y de su propio poder productivo. Este pensamiento de Hardenberg, inspirado “a la distancia” por Hemsterhuis, culmina de este modo al final de la anotación recién citada:

Solo sabemos en la medida en que hacemos.

/Dios crea de un modo en nada diferente del nuestro: solo ensambla. Si la creación es su obra, entonces nosotros también somos su obra – solo podemos conocer la creación como Su obra en la medida en que somos Dios nosotros mismos – No la conocemos en la medida en que nosotros mismos somos mundo. El conocimiento es creciente: cuanto más Dios nos tornamos...

Wir wissen nur, insoweit wir machen.

/Gott schafft auf keine andre Art, als wir – Er setzt nur zusammen. Ist die Schöpfung sein Werck, so sind wir auch sein Werck – Wir können die Schöpfung, als Sein Werck, nur kennen lernen, inwiefern wir selbst Gott sind – Wir kennen sie nicht, inwiefern wir selbst Welt sind – die Kenntniß ist zunehmend – wenn wir mehr Gott werden. (II: 378 [39])

Hay una identidad entre el mundo conocido por nosotros y el mundo creado, “hecho” por nosotros. Por esa razón, cuando más Dios somos (cuanto más creadores del mundo somos) más aumenta nuestro conocimiento. El mundo es obra nuestra, y esto dicho en un tono que supera claramente el tono más bien prudente de los *Fichte-Studien* (quizás obediente hasta un cierto punto al tono argumentativo, racional, de Fichte mismo): Hardenberg se expresa en estas anotaciones de inspiración hemsterhuisiana, de hecho, con un tono (acorde en buena medida al de los diálogos originales) bastante más libre y osado. Lo suficiente, cuanto menos, como para permitirse decir que el mundo que conocemos es un mundo creado por nosotros mismos, y que solo podemos reconocer al Creador del mundo en la medida en que Dios somos nosotros mismos. Esto podría expresarse, por cierto, a la manera de una argumentación bastante prolija:

- solo el creador de una cosa puede reconocer al creador de esa misma cosa;
- nosotros reconocemos a Dios como creador de las cosas;
- nosotros debemos ser, por lo tanto, Dios

(en caso contrario no podríamos reconocer a Dios como creador).

Ahora bien: ¿de qué modo creamos?, ¿en qué sentido somos Dios, es decir, los creadores del (de nuestro) mundo? Dice Hardenberg en nuestra última cita (una vez más desviando bastante la dirección de la argumentación original de Hemsterhuis) que creamos del mismo modo en que crea Dios: ensamblando, o, más ajustado desde un punto de vista etimológico, com-poniendo (“*zusammensetzen*” es el verbo usado por Hardenberg). El Creador (es decir, nosotros mismos) armoniza, reúne, configura: es el responsable del mundo tal como se nos ofrece, de la figura que el mundo tiene ante sus (nuestros) ojos (los únicos, por otra parte, de los que aquí se trata). La actividad creadora, de composición, en todo caso, se caracteriza por no ser absoluta invención a partir de la nada sino, por así decir, administración, regulación, lo que es bastante singular para hablar de Dios pero bastante atinado, en cambio, para hablar del hombre.

Pareciera que es preciso tener todo esto en cuenta a la hora de interpretar la cuestión de lo “moral” del universo que se manifiesta en un orden determinado, percibido por nuestro “órgano moral” y legislado por nuestra propia facultad creadora: hay un sentido en el que los elementos del universo constituyen un todo pero ese sentido parece ser, por así decir, una prescripción que *se le impone a la realidad*, una com-posición de elementos en una figura diseñada armónicamente como una obra de arte con sus normas y su dosis de arbitrariedad, o, cuanto menos, de subjetividad. Hay una norma detrás de lo que percibimos con los restantes “órganos”; un sentido profundo, una legislación, y ella es nuestra obra, o, dicho de otro modo: el sentido de las cosas se lo imponemos nosotros, sus creadores.

Ahora bien, a todos estos aprendizajes acerca del yo creador o legislador del mundo a su alrededor no se llega, por así decir, pensando: no es el intelecto la facultad, ni la filosofía la herramienta, para dar a parar con este central descubrimiento. Ciertamente, la idea de que no será mediante el razonamiento filosófico que demos a parar con el auténtico conocimiento del yo y, por ende, con su auténtico rol en la construcción del mundo, ya la había sostenido Hardenberg en sus *Fichte-Studien*, como vimos insistentemente, y en este nuevo conjunto de apuntes la sostiene una vez más de un modo tal que queda explícitamente abierta la puerta a otro tipo de auto-conocimiento que ha de ser “mucho más” que “entendimiento”:

Jamás nos *entenderemos del todo* – pero hemos de hacer *mucho más* que entendernos, y podemos hacerlo.

Begreifen werden wir uns also nie Ganz – aber wir werden und können uns selbst weit mehr, als begreifen. (II: 363 [22])

Esta famosa afirmación de *Polen*, que pasaría a la Historia como un “fragmento de Novalis”, fue originalmente, como vemos, una de las reflexiones que Hardenberg se apuntó en el contexto de estas lecturas sobre Hemsterhuis.⁸⁵ En esta anotación, la afirmación de la posibilidad y la necesidad de una forma de auto-captación del yo distinta de la intelectual está en conexión con la idea de que el mundo como un no-yo, es decir, como algo independiente del yo y opuesto a él, es resultado de una limitación del pensamiento: el “mero juicio” es el que se siente pasivo, y así seguirá siendo siempre, ya que a través de la inteligencia nunca se llegará a la auténtica comprensión del verdadero papel del yo. Repongamos este contexto:

Así [el hombre] aplica, por mor de una explicación, el concepto de “causa” (que debe imponerle a cada efecto) a un ser que se encuentra fuera de él – aun cuando desde otra perspectiva se sienta forzado a la convicción de que solo él se afecta a sí mismo. Esta convicción, sin embargo, a pesar de su evidencia desde un punto de vista más elevado, permanece, desde un punto de vista inferior (es decir: para el mero entendimiento), incomprensible; de aquí que el filósofo se vea a sí mismo, con toda razón, *juzgar condicionadamente*. Desde el punto de vista del mero juzgar, hay, entonces, un No-Yo. [...]

Pasivo se siente el hombre, por esto, solo en el plano del mero juzgar.

Jamás nos *entenderemos del todo* – pero hemos de hacer *mucho más* que entendernos, y podemos hacerlo.

So überträgt er den Begriff von Ursache, den er zu jeder Wirckung hinzudenken muß, zum Behuf einer Erklärung auf ein außer ihm befindliches Wesen – ohnerachtet er sich in einer andern Rücksicht zu der Überzeugung gezwungen fühlt, daß nur er selbst sich afficire – diese Überzeugung bleibt aber trotz ihrer Evidenz auf einem höhern Standpunct auf einem Niederern, i. e. für den bloßen Verstand unbegreiflich – und der Philosoph sieht sich daher, mit voller Besonnenheit, eingeschränkt urtheilen. Auf dem Standpunct des bloßen Urtheilens giebt es also ein Nichtich. [...]

Passif fühlt sich demnach der Mensch nur auf der Stufe des bloßen Urtheilens. Begreifen werden wir uns also nie Ganz – aber wir werden und können uns selbst weit mehr, als begreifen. (II: 363 [22])

Es solo desde ese punto de vista “inferior” que nos vemos como afectados por un ser que se encuentra afuera, y esto de manera inevitable en el mundo del “mero” entendimiento. Pero entonces, ¿dónde se encuentra el “punto de vista más elevado”? Ciertamente, no en el reino de la filosofía. Es aquí, en otro de estos *Hemsterhuis-Studien*, donde comienza a verse con claridad cómo a esta inevitable insuficiencia de la filosofía debe suplirla la capacidad, más poderosa, de la poesía. Este es, en efecto, el tema central de la otra anotación clave para

⁸⁵ La formulación de *Polen*, tanto como la del manuscrito base sobre el que se preparó *Polen* (es decir, lo que se conoce como “*Vermischte Bemerkungen*”), difiere un poco de la de los *Hemsterhuis-Studien*, aunque principalmente solo en lo tocante al orden de las palabras. Allí dice “*Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr, als begreifen*” (II: 413 [6]).

esta investigación (la nº 32, inspirada en *Alexis ou de l'âge d'or*). En Hemsterhuis encontramos lo siguiente:

- ¿Cuáles son los tres órdenes que sostienen el vasto edificio de todos nuestros conocimientos?
- Por cierto no lo sé.
- ¿No es la *historia* la que registra los hechos y la *filosofía* la que los desovilla y les da orden y elegancia? Y la tercera ¿cuál sería, a tu parecer?
- ¿Te refieres a la *poesía*?
- Sí, y es esta la que adorna y enriquece a las otras dos, si te resulta acertada mi comparación.⁸⁶

Hardenberg, en cambio, apunta:

Historia – filosofía – y poesía – La primera adquiere – La segunda ordena y explica – /La tercera eleva cada singularidad mediante un cuidado contraste con el todo restante y, si la filosofía hace posible la poesía *perfecta* mediante la conformación del todo exterior o mediante su *legislación*, es por su parte la poesía la finalidad de aquella, a través de la cual ella adquiere, por vez primera, sentido y agradable vida – pues la poesía construye la *bella* comunidad, o *el todo interior* – la familia mundial – la bella administración del universo.

Geschichte – Philosophie – und Poësie – Die Erste schafft an – Die 2te ordnet und erklärt – /Die Dritte hebt jedes Einzelne durch ausgesuchte Kontrastirung mit dem übrigen Ganzen und wenn die Philosophie durch Bildung des äußern Ganzen, oder durch die Gesetzgebung, die vollkommene Poësie möglich macht, so ist gleichsam die Poësie der Zweck derselben, durch den sie erst Bedeutung und anmuthiges Leben erhält – denn die Poësie bildet die schöne Gesellschaft, oder das innere Ganze – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universi. (II: 372)

Para la pregunta en torno del rol atribuido por Hardenberg a la poesía este pasaje, perteneciente a un *corpus* más bien secundario, resulta central. Hemsterhuis señala que a la poesía le toca embellecer el ordenado conjunto de hechos que la filosofía y la historia le aportan. Como vemos, la serie de consecuencias que extrae Hardenberg, a partir de esta pequeña idea, para definir el valor de la poesía, es enormemente más significativa.

Dice, en primer lugar, que la poesía eleva a cada cosa singular poniéndola en relación con el todo. La poesía impide que en la disección de la realidad un objeto pase a ser un aislado e insignificante recorte y lo integra con el todo que, como ya se vio detenidamente en la primera sección de la tesis, es lo único real y lo único absoluto.

⁸⁶ En el ya mencionado volumen II de las *Oeuvres philosophiques*, p. 153. El texto del diálogo original entre Dioclès y Alexis es el siguiente: “D. *Quels sont les trois ordres qui soutiennent le vaste édifice de toutes nos connoissances? A. Assurément, je ne le sais. D. N'est-ce pas l'histoire qui rapporte les faits; la philosophie qui les démêle et y met de l'ordre et de l'élégance? Et quelle est, à votre avis, la troisième? A. Vous voulez dire la poësie? D. Oui; et c'est elle qui orne et enrichit les deux autres, si vous trouvez ma comparaison assez juste.*”

A la filosofía se le atribuye aquí, en segundo lugar, la formación de un todo externo, su “legislación”: la filosofía le aporta, de hecho, un “todo” (un sistema) a la poesía. Un todo que se lo ofrece como independiente de ella, como externo a ella, como un “mundo” fuera de ella; como ya se vio en la primera sección también, este mundo pretendidamente exterior es, en buena medida, una abstracción, una presuposición del pensamiento que no logra percibir la condición subjetiva de todo objeto exterior. La filosofía no pasa de este todo externo, pero la poesía, según este pasaje, logra restablecer el vínculo necesario con la interioridad, logra devolver a ese todo pretendidamente externo la subjetividad que por su naturaleza tiene. Con esto, con el reconocimiento del todo como interior, culmina el tránsito, se cierra el círculo: el hombre ensambla, com-pone un mundo, lo dota de leyes, lo pone-ahí, para finalmente reconocerlo como carne de su carne, como producto de su espontaneidad. De este modo el todo cobra “sentido y agradable vida”, y es por esto que la poesía es “la finalidad” a la que apunta la filosofía: porque la trae de vuelta a la intimidad del yo y la identifica con él. Si es necesaria una identidad entre lo creado y lo conocido, como se vio aquí mismo más arriba, para su auténtico reconocimiento, para su completa comprensión, el todo que construimos no puede sino aspirar, como su máximo fin, a ser reconciliado con el interior del que surge, a ser identificado con su Creador, con su Dios: el Yo.

II.1.B.ii. La poesía como producción de lo absoluto en los *Kant-Studien*.

También en los apuntes de Hardenberg inspirados en la lectura de Kant nos volveremos a encontrar con esta idea de que el yo es creador del mundo y con afirmaciones, si cabe, incluso más osadas. En esta investigación interesa lo que se dice en las notas sobre Kant acerca de tres cuestiones: la identidad entre el yo y el mundo; la realización de lo absoluto por parte del yo práctico; y, por último, el carácter *práctico* de la poesía.

Veamos las consecuencias que extrae Hardenberg de la idea fundamental kantiana de que en el análisis de nuestro conocimiento de objetos hay que partir no tanto del objeto en sí mismo, como algo dado, sino más bien de nuestro modo de conocerlo (es decir, la “revolución copernicana” kantiana) y de la idea acerca de la necesidad que tiene el hombre de asumir que detrás de los objetos condicionados se encuentran cosas en sí mismas independientes de nuestra manera de conocerlas. Hardenberg comienza expresando algo que, aunque en un lenguaje que hace difícil determinar con precisión el mensaje, podría coincidir, en cierta lectura posible, con el espíritu kantiano:

/La razón solo comprende la naturaleza en la medida en que esta es racional – y por ende armoniza con ella./

/Die Vernunft versteht die Natur nur, insofern diese Vernünftig ist – und mithin mit ihr übereinstimmt./ (II: 386 [44])

Es decir, que hay una identidad entre el mundo tal como lo conocemos y el mundo tal como es, y esto se debe a que “las condiciones subjetivas del pensar” (dicho con las palabras de un famoso pasaje de la primera *Crítica*) tienen “validez objetiva”.⁸⁷ O sea: hay una coincidencia entre la razón y la naturaleza porque la razón posee ciertas leyes y solo acatando estas leyes, ajustándose a ellas, puede la naturaleza ser comprendida por la razón; de este modo, cuando obtenemos un conocimiento de la naturaleza lo hacemos según los modos en que *podemos* conocerla, es decir, obedeciendo a las condiciones propias de nuestra razón (lo que es distinto, en verdad, de decir que “la naturaleza es racional”). Ahora bien, es una tendencia espontánea e inevitable de la razón, para Kant, el aspirar a algo que se encuentra por fuera de estas restricciones, es decir, el apuntar a la cosa tal como es en sí misma, incondicionada, absoluta; el proponer, detrás de cada cosa tal como la conocemos nosotros, una “cosa en sí”. Esta aspiración está condenada al fracaso, al menos en el ámbito de la razón teórica, y solo puede pensarse en un contacto de lo absoluto en el ámbito de la práctica, en donde *actuamos* dando cuenta de una capacidad incondicionada en nosotros. Este pensamiento (sintetizado aquí, sin dudas, de modo casi imperdonablemente superficial) es expresado por Hardenberg con un lenguaje muy distante del raramente poético lenguaje kantiano:

La determinación del concepto racional de lo absoluto es asunto de la razón práctica exclusivamente.

/Lo conocemos [a lo absoluto] solo en la medida en que lo realizamos.

Die Bestimmung des rationalen Begriffs des Unbedingten bleibt blos der praktischen Vernunft überlassen.

/Wir erkennen es nur, insofern wir es realisieren./ (II: 386 [44])

Según Hardenberg, entonces, *realizamos* lo absoluto; este pensamiento tiene un interés particular en conexión con la siguiente tesis en torno de la relación entre lo práctico y lo poético:

¿No serán “práctico” y “poético” una sola cosa – y no significará lo último solo “absolutamente práctico” en esencia?/

⁸⁷ En A89-90 / B122 Kant, sirviéndose de estas expresiones, formula el que posiblemente sea el mejor logrado de sus intentos de reducir a una pregunta el objetivo de la *Crítica de la razón pura*: “cómo las *condiciones subjetivas del pensar* han de poseer *validez objetiva*, es decir, aportar las condiciones de posibilidad de todo conocimiento de objetos” (“*wie nämlich subjektive Bedingungen des Denkens sollten objektive Gültigkeit haben, d. i. Bedingungen der Möglichkeit aller Erkenntnis der Gegenstände abgeben*”).

Sollte practisch und poetisch eins seyn – und letzteres nur absolut practisch in specie bedeuten?/ (II: 390 [45])

Aquí resulta de la mayor importancia esta conexión entre lo práctico (con la entidad que se le dio a lo práctico en estas anotaciones de Hardenberg) y lo poético. Ciertamente poesía y práctica se relacionan, desde la etimología de “poesía”, en el sentido en que ambas son *realización*. “*Práxis*” y “*póiesis*” tienen, como es sabido, un grado de conexión, desde un punto de vista semántico, mucho mayor al que hoy le damos a nuestros “práctica” y “poesía”. Sin embargo, aquí ciertamente no se trata del valor etimológico de los términos (aun cuando es claro que este valor está muy presente en la idea de “poesía” de Novalis y en la de los *Frühromantiker* en general), sino, como invirtiendo el punto de vista, del modo en que la poesía (tal como la conocemos) es “práctica” (en el sentido de que ejerce un movimiento en la realidad). La poesía, como se viene adelantando desde el tratamiento de los *Fichte-Studien*, actúa sobre el mundo, y, tal como se dice aquí, actúa de modo “absoluto”.

El saldo interesante que nos dejan los *Kant-Studien* (y, en buena medida, todo el conjunto de estos escasos apuntes del turbulento 1797) tiene fundamentalmente que ver con esta cuestión: el mundo está regido por normas que le impone el yo, y este no solo es capaz de comprender lo absoluto sino que es, incluso, quien lo produce (y es a raíz de esto que lo puede comprender). Ahora bien: no es, esto está claro, mediante la filosofía (disciplina fundamentalmente “ordenadora”, organizadora) que conocemos este poder del yo ni es siquiera mediante la filosofía, de hecho, que *producimos*. El que produce es nuestro lado *práctico*, no nuestro lado *teórico*, y este lado práctico, llevado a su esencia absoluta, es la poesía. La poesía nos confiere el poder de producir mundo de modo absoluto y, al menos según estos apuntes, es a través de la práctica poética que establecemos el contacto con lo absoluto que nos está dado, que es el del productor con lo producido, el del creador con lo creado.

Naturalmente, muy poco de estos pensamientos podría encontrarse, siquiera de modo apenas similar, en la *Crítica de la razón pura*, el texto cuyos primeros apartados comenta Hardenberg en estos apuntes. No es este un contexto en el que quepa evidenciar las sustantivas diferencias entre el contenido de la *Crítica* y el de los *Kant-Studien* de Hardenberg. Al igual que, en definitiva, en todos sus *Studien*, Hardenberg va consignando, a su manera, material encontrado en otra fuente solo para a partir de allí desplegar su propio

pensamiento. La distancia con Kant, por lo demás, se torna aquí explícita en el apunte número 50, en el cual afirma Hardenberg:

Todo el método kantiano, todo su modo de filosofar, es unilateral, y quizás se lo podría calificar, sin cometer injusticia, de *escolasticismo*. Sin dudas, es un primer puesto en su clase – uno de los fenómenos más dignos de atención del espíritu humano.

Die ganze Kantische Methode – die ganze Kantische Art zu philosophiren ist einseitig – und man könnte sie vielleicht nicht mit Unrecht Scholasticism nennen. Freylich ist sie ein Maximum in ihrer Art – eins des merkwürdigsten Phaenomene des menschlichen Geistes. (II: 392 [50])

Los *Hemsterhuis- y Kant-Studien* tienen interés por la cosmovisión que expresan, y, como ya se señaló, por el modo en que ocupan, en el conjunto de las obras de Hardenberg, el rol de *enlace teórico* entre la obra más definidamente filosófica y la más definidamente literaria. En estos *Studien* se llega a la conclusión del poder creador de la poesía y de su entidad como vínculo con lo absoluto a lo que tiende naturalmente el hombre y de lo cual se ve impedido en su actividad filosófica. Mediante “enlace teórico” quiero expresar el carácter conceptual, argumentativo, del traslado, que se favorece en estos textos, de la producción teórica a la práctica literaria: en estos *Studien* se “justifica”, por así decir, la apelación a la poesía; se aporta una *fundamentación* de la búsqueda poética de lo absoluto. Sin embargo, no vemos en este conjunto de anotaciones una intención fuerte de llevar esta teoría efectivamente a la práctica. Quiero decir: en estos apuntes hay pocas aproximaciones concretas al lenguaje de la poesía y a la libertad de la producción poética (libertad que, como ya vimos, es la que precisamente habilita al arte en general a la producción absoluta de mundo).

El tránsito a la poesía, en Hardenberg, puede ser visto, en una primera instancia, como el resultado de una *conclusión* a la que llega su pensamiento, como una necesidad impuesta por la investigación filosófica en torno del yo y de su relación con lo absoluto. La poesía se impone, se torna necesaria como la forma de superar las limitaciones que la filosofía padece y reproduce. Pero uno puede también, muy legítimamente, reconstruir la evolución de la obra de Novalis de un modo tal que a este “enlace teórico” le siga un “enlace práctico”: en efecto, la *conclusión* a la que llegan las investigaciones filosóficas de Hardenberg, de que los límites irrebasables de la filosofía solo pueden ser sorteados por la omnipotencia creadora de la *práctica* poética, es acompañada por una esperable inclinación a la producción literaria, y en ese volcarse hacia la práctica poética parece haber, hasta cierto punto, un tránsito, que en el conjunto de la obra de Hardenberg se encarna en el fragmento,

género de naturaleza mixta que ejecuta la alianza en el plano concreto (así como también a nivel teórico, como se verá más adelante) entre la filosofía y la poesía. En los próximos capítulos, que son el sector nuclear de esta segunda sección, se tratará del tema del fragmento y del rol que los fragmentos de Hardenberg ocupan en el conjunto de su obra y en su tránsito de la filosofía a la literatura.

II.2. CAPÍTULO 4: *Polen* y el descubrimiento de un nuevo lenguaje.

II.2.A. “Novalis” y sus fragmentos.

II.2.A.i. El nacimiento de “Novalis”.

Con la publicación de la primera de las series de fragmentos preparadas por Hardenberg (*Blüthenstaub*: “Polen”) nace “Novalis” como nombre para un escritor que hasta el momento no había publicado más que un solo poema suelto (hacía ya siete años y bajo el disfraz de “v. H***g.”). Amerita un breve comentario la elección del término, “Novalis”, sobre todo porque parece dar cuenta de una determinada visión de Hardenberg respecto de su tarea como escritor y del valor de sus fragmentos (y del fragmento en general).

Novalis mismo explica superficialmente su elección en la carta a August Wilhelm Schlegel que acompañó el envío del manuscrito con los fragmentos, el 24 de febrero de 1798:

Si tuviera Usted deseos de hacer con ellos un uso público, en ese caso yo le pediría que fuera bajo el nombre *Novalis* – antiguo nombre de mi familia y no del todo inapropiado.

Hätten Sie Lust öffentlichen Gebrauch davon zu machen, so würde ich um die Unterschrift Novalis bitten – welcher Name ein alter Geschlechtsname von mir ist, und nicht ganz unpassend. (IV: 251)

Efectivamente la familia de Hardenberg, de orígenes aristocráticos que pueden ser rastreados, de manera directa, hasta el siglo XII, había sido llamada “*von Rode*”, o, en su versión latina, “*de Novali*”. Este nombre “*von Rode*” le llegó a la familia Hardenberg a raíz de uno de sus bienes, el *Gut Rode* (posteriormente *Großenrode*) en Niedersachsen. “*Rod*”, a su vez, designa un campo preparado para el cultivo, en general una tierra dejada en barbecho (lo que hoy se diría “*Brachfeld*”, “*Brachland*”) o una tierra que será usada por vez primera, tierra “noval” (*Neuland*, *Neubruch*). Es decir, lo que en latín se diría “*novalis*” o “*novale*”.⁸⁸

Como deja suponer el final del pasaje citado de la carta, en la elección del pseudónimo ciertamente está presente no solo el hecho de que fuera una denominación que la familia efectivamente tuvo sino también y en primer plano el significado, la etimología de

⁸⁸ La genealogía de Hardenberg la reconstruyó Richard Samuel, uno de los editores de su obra, ya en 1929 en una primera versión. Allí aportó, junto a una reconstrucción comentada de los orígenes de la familia, unas tablas genealógicas nutridísimas. Posteriormente este texto (el apartado correspondiente a Novalis del *Ahnentafeln berühmter Deutscher*) sería revisado y ampliado en 1969 y aparecería en la compilación ya citada de Schulz en 1970 y en la reedición de este libro en 1986. Una anécdota recordada por Samuel, que da buena cuenta tanto de la antigüedad como de la celebridad de la familia, señala que ya en 1174 el emperador Barbarroja lo menciona (llamándolo “noble señor del Hardenberg”, “*edler Herr auf dem Hardenberge*”) a Didericus (Dietrich von Hardenberg) en un documento oficial.

este antiguo nombre de los Hardenberg. Friedrich se busca un pseudónimo que no le resulta “del todo inapropiado”. A juzgar por el contenido semántico de “*Novalis*” habría que decir, más bien, que resultó de todo punto de vista atinado: es el nombre que se asigna un autor para su primera pequeña obra, para su entrada en el mundo de las letras, y es el nombre que se asigna a sí mismo el autor de un texto que corresponde a un género que en cualquier caso tiene mucho de exploratorio, de incursión, y lleva marcada la naturaleza de lo tentativo, de la irrupción en un terreno nuevo. Novalis describe tanto el terreno como el carácter y las aspiraciones de la irrupción en él en el dístico elegíaco que hace las veces de epígrafe en el comienzo de *Polen*:

Amigos, está pobre el suelo, semillas en abundancia debemos
Arrojar, para que se nos den cosechas siquiera modestas.

*Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen
Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn.* (II: 413)⁸⁹

II.2.A.ii. La teoría del fragmento y la perspectiva de renovación de las letras alemanas.

Este epígrafe, aun si pudiera ser en el fondo un acto de autocomplacencia y un elogio por la novedad de la obra, expresa en primer plano una cautela notable y deja ver un cierto temor al rechazo o, al menos, la necesidad de Hardenberg de justificarse, de excusarse por dar a publicación los fragmentos que presenta. Es preciso (*wir müssen*) que acometamos esta tarea porque, como expresa el hexámetro inicial, “el suelo está pobre” (*der Boden ist arm*). En alemán se produce en este punto un efecto y una resonancia mucho más marcados que en la traducción, porque toda la primera parte del verso se dirige sin pausa y con total convicción precisamente al quiebre que impacta, en la cesura, con la palabra “pobre” (*arm*): se presenta con esta primera y fuerte pausa un diagnóstico indiscutible, fatal, como si dijera “hay que aceptarlo, así son las cosas: el suelo, señores, está pobre”. A punto tal está pobre (o quizás, incluso, “es” pobre) que para obtener “siquiera” (*nur*, cerrando con idéntica fuerza el primer hemistiquio del segundo verso en la cesura) unos resultados “modestos”, “humildes”

⁸⁹ Disponemos del texto de estos fragmentos tal como fue publicado en la revista *Athenaeum* de los hermanos Schlegel (en el primer número del primer volumen, en 1798), pero también de un manuscrito de Novalis titulado “*Vermischte Bemerkungen*” (“Observaciones entremezcladas”), evidentemente más cercano al (no conservado) manuscrito enviado por Hardenberg a A.W. Schlegel para su revisión y eventual publicación. Para los pasajes aquí citados se sigue, en principio, el texto de las *Vermischte Bemerkungen*; las referencias indican en primer lugar la página de los *Schriften* correspondiente a esta versión (y luego la correspondiente a la de *Blüthenstaub*, cuando el texto se encuentra en ambos) y el número de fragmento que tiene allí (seguido del de *Blüthenstaub* cuando corresponde). En el caso específico de este epígrafe recién reproducido el texto no se encuentra en las *Bemerkungen* sino solamente en *Blüthenstaub*. Por lo demás, cuando se nombra en general la obra se alude indistintamente a las *Observaciones* o al más normal y reconocido título de *Polen*.

(*mäßige*). Y para lograr, aunque más no fuera, este magro resultado a pesar de todo (*doch*), habrá que dispersar simientes con abundancia y generosidad (*reichlichen Samen ausstreun*).

¿Por qué tanta cautela, tanta vacilación? No parece tratarse simplemente de la inseguridad que pudiera haberle generado a Hardenberg la publicación de su primera obra. Si bien no hay razones para negar la timidez con la que Novalis pudiera haber encarado su entrada en el mundo intelectual público, es innegable que en esta descripción de sus fragmentos como algo del carácter, por así decir, del esbozo, como una siembra indiscriminada que ha de dar resultado en algún caso aislado y ser olvidada en otros muchos, etc., hay, más que un acto de falsa (o auténtica) modestia, una convicción de Hardenberg e incluso una propuesta estética. De hecho, es una idea que se repite en otros pasajes y en su correspondencia personal: por ejemplo, en carta a August Cölestin Just, funcionario para quien había trabajado Hardenberg hacía unos años (y en cuya casa en Tennstedt se había alojado),⁹⁰ comenta Hardenberg la naturaleza de sus fragmentos (por la carta a la que esta responde, sabemos que el comentario se refiere a los conjuntos de fragmentos *Blumen* y *Glauben und Liebe*, y no a *Blüthenstaub*)⁹¹ y señala lo siguiente:

Me alegra que mis pensamientos inconexos le hayan ocupado algunas horas – siempre y cuando sean para Usted lo que fueron y son todavía para mí: comienzos para interesantes cadenas de pensamientos – textos para pensar. Muchos son piezas de juegos y solo tienen un valor transitorio. En otros, por el contrario, busqué estampar el carácter de mi convicción más profunda.

Es freut mich, wenn meine abgerissenen Gedanken Ihnen einige beschäftigte Stunden gemacht haben – wenn sie Ihnen gewesen sind, was sie mir waren, und noch sind, Anfänge interessanter Gedankenfolgen – Texte zum Denken. Viele sind Spielmarken und haben nur einen transitorischen Werth. Manchen hingegen hab ich das Gepräge meiner innigsten Ueberzeugung aufzudrücken gesucht. (IV: 271 [carta del 26 de diciembre de 1798])

Este carácter “transitorio” que Hardenberg le adjudica aquí a sus fragmentos políticos era el que le adjudicaba a los fragmentos en general, al fragmento como tal. El fragmento es, para Hardenberg, intrínsecamente incompleto, aspecto que, por otra parte, le permite ofrecer de la mejor manera posible pensamientos que no llegaron aun a constituir un todo consolidado. Como se había apuntado en una anotación de la primera mitad de este mismo año de 1798:

⁹⁰ Just fue el autor, en 1805, de una de las primeras biografías de Novalis. Véase el “estado de la cuestión” en la introducción de la tesis para un comentario algo más detallado de esta y otras biografías tempranas.

⁹¹ Véase la carta del jefe de distrito Just a Novalis del 17 y 24 de noviembre de 1798 (IV: 505) en donde refiere explícitamente a estos textos y, algo que resulta interesante (ya que solo el más breve de los dos, *Blumen*, está escrito en verso), los califica de “cantos” (“*Gesänge*”).

Como fragmento, lo incompleto aparece, al menos, del modo más tolerable posible, y, por ende, esta forma de expresión es recomendable para aquel que aún no está listo respecto del todo – pero, en cambio, tiene para aportar atendibles opiniones sueltas.

Als Fragment erscheint das Unvollkommne noch am Erträglichsten – und also ist diese Form der Mittheilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist – und doch einzelne Merkwürdige Ansichten zu geben hat. (II: 595)

Esto no implica, por cierto, un demérito real para los fragmentos en general. El entusiasmo, por el contrario, con el que Hardenberg se ocupó inicialmente de fragmentos ajenos (en particular, de los de F. Schlegel)⁹² y con el que se dedicó él mismo a componer los suyos propios da cuenta de que esa incompletitud intrínseca al fragmento tiene que poder ser entendida de un modo al menos parcialmente positivo. El fragmento, de hecho, es incompleto en un sentido prometedor: es incompleto en el sentido de que posibilita y llama a un desarrollo completo ulterior que está contenido, en germen, dentro de él. Es, al igual que la semilla, pura proyección, pura potencialidad. La elocuente comparación con la semilla, de hecho, no solo se encuentra, como vimos, en el dístico que abre *Polen* sino también en las líneas que lo cierran, en donde se explicita una vez más que los fragmentos no son sino puntos de partida potenciales (y potencialmente exitosos o fracasados) para pensamientos que pudieran nacer a partir de ellos:

El arte de escribir libros no ha sido inventado todavía, pero está a punto de ser inventado. Fragmentos de esta clase son semillas literarias. Entre ellas habrá, por cierto, algún granito estéril – sin embargo, con que solo alguno brotara...

Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punct erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn – Indeß wenn nur einiges aufgeht. (II: 462/463 [104/114])

Aquí vemos cómo, lejos de dudar del valor del fragmento (como hubiera podido dar a entender el epígrafe de *Blüthenstaub*), Novalis ve en él un germen potencialmente muy valioso, a punto tal de contener, quizás, el secreto del “arte de escribir libros”. Este fragmento también echa luz sobre el epígrafe respecto de otro punto que allí se presenta de modo algo confuso. “Amigos, el suelo está pobre”, decía Novalis allí. ¿Qué suelo? Este punto es dudoso; una hipótesis plausible (en buena medida gracias a una amplitud que quizás

⁹² Según lo que le comenta en carta del 26 de diciembre de 1797, “tus fragmentos son absolutamente *nuevos* – auténticos afiches revolucionarios. Algunos me gustaron con locura.” (IV: 241: “*Deine Fragmente sind durchaus neu – ächte, revolutionaire Affichen. Manche haben mir bis ins Marck gefallen.*”). Este interés por los fragmentos de Schlegel era genuino. Véanse, por ejemplo, las atentas anotaciones de Hardenberg a sus *Ideen* en III: 488-493.

requeriría a su vez justificación) asigna esta “pobreza” a, por así llamarlo, el mundo del pensamiento y de la escritura. Si “el arte de escribir libros no ha sido inventado todavía”, pero puede que dicho arte brote de estas “semillas literarias” se entiende que sobre este suelo pobre o empobrecido sea necesario “arrojar semillas en abundancia”, ya que el resultado de máxima vale demasiado la pena y es entonces forzoso sembrar estos granos: “con que solo alguno brote...”.

Apoya esta idea sobre el “suelo pobre” como referido a la vida intelectual alemana de fines del siglo XVIII la insistencia con la que se habla, en *Blüthenstaub*, de la posibilidad de que levanten vuelo ciertos emprendimientos intelectuales que solo tenían, hasta entonces (tal como aquí se los presenta) el carácter de lo incipiente, de lo aun en formación. Hay varios ejemplos que testimonian este diagnóstico y la confianza en un nuevo comienzo superior a toda la mediocridad anterior. En el fragmento nº 60, por ejemplo, Novalis compara al alemán con un niño que ahora amenaza con invertir los roles históricamente asignados para pasar a convertirse en maestro. Dice, contradiciendo el proverbio alemán acerca de que “lo que Juancito no aprendió, nunca más lo aprende Juan” (“*Was Hänschen nicht gelernt, lernt Hans nimmermehr*”):

Ya hace mucho que el alemán es el Juancito, pero bien podría tornarse pronto el Juan de todos los Juanes.

Le ocurre lo que a muchos niños tontos – ha de vivir y llegar a ser inteligente cuando sus hermanos, astutos desde pequeños, ya hayan muerto hará tiempo y el sea amo del hogar en soledad.

Der Deutsche ist lange das Hänschen gewesen. Er dürfte aber wohl bald der Hans aller Hänse werden.

Es geht ihm, wie es vielen dummen Kindern gehn soll – er wird leben und klug seyn, wenn seine frühklugen Geschwister längst vermordert sind, und er nun allein Herr im Hause ist. (II: 436/437 [60/61])

El suelo intelectual alemán es pobre, por cierto, pero comienza a enriquecerse. A diferencia de sus vecinos intelectuales el alemán precisó de más tiempo para desarrollarse, pero la promesa de sus logros futuros no tiene precedentes, como se da a entender en este fragmento (en el que, con toda probabilidad, se hace referencia a Fichte):

Hasta hoy todo genio, poco menos, fue unilateral [...]. El primer genio *que se penetró a sí mismo* encontró allí el germen típico de un mundo inconmensurable – hizo un descubrimiento que había de ser el más notable de la historia universal – pues con él comienza una época completamente nueva de la Humanidad – y recién en esta situación es que una auténtica Historia de cualquier tipo se hizo posible, pues el camino que fue cumplido hasta ahora constituye hoy un todo *propio*, absolutamente explicable. Está dado aquel lugar fuera del mundo y puede Arquímedes, ahora sí, cumplir su promesa.

Beynah alles Genie war bisher einseitig [...]. Das erste Genie, das sich selbst durchdrang, fand hier den typischen Keim einer unermesslichen Welt – Es machte eine Entdeckung, die die Merckwürdigste in der Weltgeschichte seyn mußte – denn es beginnt damit eine ganz neue Epoke der Menschheit – und auf dieser Stufe wird erst wahre Geschichte aller Art möglich – denn der Weg, der bisher zurückgelegt wurde, macht nun ein eignes, durchaus erklärbares Ganze aus. Jene Stelle außer der Welt ist gegeben, und Archimed kann nun sein Versprechen erfüllen. (II: 454/455 [93/94])

Esta sensación de aurora, de comienzo de una nueva y absolutamente prometedora etapa, que ha de superar esencialmente a todas las anteriores, está presente todo a lo largo del conjunto de fragmentos (así como también, por lo demás, en la mentalidad de la generación en general).⁹³ Ciertamente, mucho de este entusiasmo depende del “descubrimiento” al que Novalis hace referencia. Este descubrimiento del yo, con sus auténticas prerrogativas, se presenta como la puerta de entrada a las más sorprendentes revelaciones; en una buena medida, el conjunto de *Polen* trata sobre estas nuevas perspectivas, como se verá un poco más adelante. Pero antes de avanzar en el análisis de este contenido de *Blüthenstaub* amerita revisar un punto de gran importancia en un plano más formal.

II.2.A.iii. Forma y contenido en los fragmentos de *Blüthenstaub*.

Como ya se señaló (II.1.B.ii.), los fragmentos encarnan, hasta cierto punto, el tránsito práctico de la filosofía a la poesía en la obra de Novalis, y uno de los sentidos en que estos fragmentos pueden ser pensados, efectivamente, como un tránsito o un punto de encuentro entre la filosofía y la poesía se juega en el eje forma-contenido: si bien es evidente que los temas tratados en estos fragmentos son eminentemente filosóficos (en un sentido amplio, que abarca desde los primeros principios de la metafísica hasta innovadoras propuestas estéticas), es también innegable que el discurso dista abismos de ser el característico de la filosofía; dista abismos de ser, sin ir más lejos, el de los *Fichte-Studien* (esta atención puesta sobre el

⁹³ F. Schlegel insiste bastante sobre este punto. Por ejemplo, ya en su obra *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797): “La poesía de Goethe es la aurora del arte auténtico y de la belleza pura” (“Goethens Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit.” [KFS I: 260]). La idea de Schlegel acerca de la obra de Goethe como el preludio de una época de gloria parece estar también en su famosa afirmación acerca de que “La Revolución Francesa, la Doctrina de la ciencia de Fichte y el *Meister* de Goethe son las más grandes tendencias de la época” (“Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters.” [KFS II: 198]). Hardenberg se ocupa reiteradamente de Goethe y, en particular, del *Meister*, del que acaba teniendo una opinión radicalmente negativa. Por la época de las *Bemerkungen*, sin embargo, dice de Goethe (por ejemplo): “Goethe es ahora el auténtico gobernador del espíritu poético en la Tierra” (II: 466/459 [118/106]: “Göthe ist jetzt der wahre Statthalter des poëtischen Geistes auf Erden.”). Sobre las relaciones de Schlegel y Novalis con el *Meister* puede consultarse el completo artículo de Hendrik Birus (2001): “Größte Tendenz des Zeitalters oder ein Candide, gegen die Poesie gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis Kritik des *Wilhelm Meister*”.

discurso bien podría ser, de hecho, un argumento fuerte para la distinción entre los “fragmentos” y los “estudios” de Novalis). *Polen* se inaugura con el dístico analizado más arriba e inmediatamente a continuación adopta como forma de expresión la prosa y comienza con esta célebre e incómoda certeza:

Buscamos por todos lados lo incondicionado, y *encontramos* siempre solo cosas.

Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge. (II: 412/413 [1/1])

Este fragmento, con el que ingresa Novalis a la historia de la “literatura”, es en sí mismo un pequeño poema enmascarado, o cuanto menos una creación a la que parece habersele dedicado tanto cuidado desde un punto de vista estético como a una elaborada poesía. Veamos un poco algunos aspectos destacados de este fragmento y, con ellos, el modo en que empieza a configurarse el nuevo lenguaje perseguido por Novalis.

El texto de este fragmento marca desde distintos puntos de vista un notable contraste entre dos planos: el del buscar, ambicioso y optimista, y el del hallar, frustrado y lleno de resignación. Este contraste era señalado de manera explícita, en la versión original del fragmento en el manuscrito de las *Vermischte Bemerkungen*, por la cursiva sobre dos términos: “*buscamos*” (“*suchen*”) y “*encontramos*” (“*finden*”). De un lado la expectativa, del otro la realidad.

Estos dos planos están separados por la coma. Por una coma innecesaria que parece destinada meramente a forzar una pausa que ensanche aún más la distancia entre lo buscado y lo encontrado: buscamos lo incondicionado..., pero encontramos cosas. A propósito, en el texto alemán hay un juego de palabras que no se conserva en una traducción como esta, ya que “incondicionado” contiene, en su versión alemana (“*unbedingt*”) el término “cosa” (“*Ding*”), con lo que el impacto de lo frustrante del hallazgo se torna aun mayor, como si dijera “buscamos lo que no es cosa, lo libre de cosificación, lo *in-cosi-ficado*, pero solo hay *cosa*”. “Incosificado” es una traducción etimológicamente casi perfecta pero fracasa desde un punto de vista semántico por las connotaciones que tiene “cosificado” en español, que no coinciden con lo que Novalis está queriendo expresar: “*das Unbedingte*” es lo ilimitado, lo que no está sujeto a leyes impuestas desde fuera de sí, lo que no tiene condicionamientos, lo absoluto, en una palabra.⁹⁴

⁹⁴ Para esta idea acerca de lo “no-hecho-cosa” encontró Rilke una fórmula, tan sencilla como exacta, con “*das Offene*” (“lo abierto”) en la famosa octava elegía de Duino, poesía que, a pesar de las distancias, tiene una

Esto es lo que buscamos “por todas partes” (*überall*), y es el contraste perfecto de lo que encontramos “siempre” (*immer*). Una vez más un marcado contraste entre un intento expansivo, de miras amplias y abiertas, y una realidad reiterada, repetitiva y decepcionante. De un lado la apertura de lo espacial y del otro la vacía insistencia de lo que acontece una y otra vez en el tiempo.

Este carácter repetitivo se expresa en más de una dimensión. Una es esta, explícita en el “siempre”. Otra se manifiesta en el contraste entre la singularidad de “*lo incondicionado*” y la pluralidad de “cosas”, la pluralidad anónima y vacía de “cosas” que no llegan siquiera a ser “*las cosas*”. Buscamos algo especial, singular, absolutamente propio y libre de imposiciones y encontramos, en cambio, un mar incierto y constante de “cosas”. Las “cosas” que sean (algunas serán, por cierto, muy elevadas), pero “solamente” (*nur*) cosas, nada parecido a lo que buscábamos.

Agreguemos, por último, otro elemento al análisis, un elemento de tipo “métrico” o “prosódico”, aunque haciendo previamente la aclaración de que se trata del punto más arriesgado de este comentario y que se lo introduce aquí con pretensiones meramente exploratorias (las cuales, sin embargo, obedecen a la convicción de que la apreciación de estos últimos aspectos podría realmente enriquecer la lectura del fragmento). A cada lado de la coma hay una igual cantidad de palabras (cinco) pero no una idéntica cantidad de sílabas y esta última diferencia, perceptible, por supuesto, solo en la versión alemana, presenta un contraste a partir de la prosodia que, a falta de un término que lo exprese con mayor exactitud, podría llamarse “climático”, o “de color”, “de tono”, etc. El ritmo del fragmento comienza así:

wir-sú / chen-ú / be-ráll / da-sún / be-díng //

Hasta acá se nos promete, y por poco no se cumple, un tradicional “trímetro yámbico”, metro propio y característico del teatro de la Antigüedad, del drama clásico, y asociado por esto mismo a un ritmo narrativo acelerado o, cuanto menos, activo y “movedizo”. Pero veamos cómo termina la frase:

wir-sú / chen-ú / be-ráll / da-sún / be-díng // t(e)und // fín-de / ním-mer-nur / dín-ge.

El cambio de acento de la sílaba final del pie a la primera, que se da después de la sección inicial del “verso” (si es lícita esta lectura métrica de un texto oficialmente en prosa), genera un cambio completo de perspectiva y anticipa un final propio de otro metro, de otro

notoria conexión con muchas de las ideas novalianas (y en algunos casos románticas en general) analizadas en esta tesis.

tipo de canto y, por cierto, de otra cosmovisión poética: el verso termina con la cadencia infaltable del hexámetro y la pausada solemnidad que lo caracteriza.

Esta apreciación sobre la “métrica implícita” del fragmento (podríamos decir, sobre el *cursus* o “prosa rítmica” del fragmento), ya concedido el carácter riesgoso que tiene una aproximación de este tipo, parece poder ajustarse con algo de eficacia al mensaje que el fragmento trasmite y a los contrastes recién señalados: la búsqueda entusiasta, activa y “por todos lados” de lo absoluto, de algo singular y propio, da a parar con la insistencia repetitiva y frustrante del inmutable (“siempre”) encuentro con la vieja ley del conocimiento, de la que nos advirtieron los *Fichte-Studien*, de que no conoceremos nada más que “cosas”, *nur Dinge*. A propósito de esta cuestión, la conexión de ambos lados del fragmento con la naturaleza de la poesía dramática y la de la épica (respectivamente) podría verse, más allá de la métrica, en este contraste entre lo en movimiento y lo repetido, entre lo activo y lo inmutable, etc.

En cualquier caso (a esto apunta fundamentalmente este comentario) todos los elementos aquí señalados redundan en un efecto poético que buscaríamos en vano (salvando casos muy singulares) en los *Fichte-Studien*. Allí podíamos encontrar el mismo pensamiento, la misma afirmación (en cuanto al contenido) pero en una forma distinta, y acompañada (como vimos) por la certeza de que era necesario encontrar otro lenguaje para expresar este tipo de ideas. *Polen* es, o al menos esta mirada pretende justificar los presentes argumentos, una primera incursión en este otro lenguaje.⁹⁵

II.2.B. Aprendizaje vs. academia: la formación creadora del discípulo poético.

Este último punto, sobre la diferencia de lenguajes, sobre la necesidad de recurrir a la expresión artística, se presenta en las *Observaciones* de un modo que tendrá repercusiones concretas en la obra literaria de Novalis. En estos fragmentos encontramos por vez primera el trazado de una línea fronteriza *vital* entre la formación filosófica y la formación poética. En el fragmento nº 4 (de las *Observaciones*; en *Polen*: 4 y 5) se dice:

Los años de aprendizaje son para el discípulo poético – los años académicos para el filosófico.

La academia debería ser un instituto completamente filosófico – solo una única facultad – la institución completa organizada para el estímulo y la adecuada ejercitación de la *facultad de pensar*.

⁹⁵ También en la investigación de Jurij Striedter (1985) *Die Fragmente des Novalis als “Präfigurationen” seiner Dichtung* puede encontrarse un análisis bastante similar a este, en cuanto a la metodología, de otro fragmento de las *Observaciones* (el nº 6, ya citado más arriba: “*Ganz begreifen...*”). El libro de Striedter es, como se indicó en la introducción, un antecedente de bastante interés para la perspectiva que se adopta en la tesis y para el punto de vista que intenta reconocer determinados aspectos de la poesía novaliana como proyecciones de conclusiones alcanzadas en el devenir de su propio pensamiento filosófico.

Años de aprendizaje en su sentido más elevado son los años de aprendizaje del arte de vivir. Mediante intentos ordenados sistemáticamente se aprende a conocer sus principios y se adquiere la destreza para proceder según ellos a voluntad.

Lehrjahre sind für den poëtischen – academische Jahre für den philosophischen Jünger.

Academie sollte ein durchaus philosophisches Institut seyn – Nur Eine Facultät – die ganze Einrichtung zur Erregung und zweckmäßigen Übung der Denkkraft – organisirt.

Lehrjahre im vorzüglichen Sinn sind die Lehrjahre der Kunst zu leben. Durch planmäßig geordnete Versuche lernt man ihre Grundsätze kennen und erhält die Fertigkeit nach ihnen beliebig zu verfahren. (II: 412/413 [4/4+5])

Aquí corresponde hacer una aclaración. Como se señaló ya superficialmente, el pensamiento de Novalis apunta a una *reunión* entre filosofía y poesía. De hecho, en buena medida la ventaja del fragmento como género reside en que favorece dicha reunión, en tanto expresa un pensamiento profundo mediante una forma bella y un lenguaje poético. Por otra parte, la necesidad de “verter en otro lenguaje” que reclama la citada anotación 255 de los *Fichte-Studien* es una necesidad de transformación *formal* para un pensamiento que *en cuanto a su contenido* es filosófico. Y, por cierto, Novalis no dejó nunca de interesarse por la filosofía ni de dedicarle una porción importante de sus esfuerzos intelectuales. De modo que no cabe interpretar este fragmento como una crítica a la filosofía o como un abandono o abjuración de esta, y mucho menos como sosteniendo que corresponde trazar entre esta y la poesía una línea divisoria. Hay que pensar, en cambio, que este fragmento se refiere a cierto tipo de filosofía: a la filosofía académica, racionalista, que no contempla la intervención de más facultades que la de la “facultad de pensar”; una filosofía, en una palabra, desprovista de poesía y, por ende, destinada a un discípulo distinto del poético. A una filosofía de esta clase se le otorgan los “años académicos”, los años de formación escolar y universitaria; pero a esta se le contraponen otro tipo de formación, o, mejor dicho, de aprendizaje. A los años académicos se le oponen los “años de aprendizaje”, que lo son “en un sentido más elevado” y que le corresponden al “discípulo poético”.⁹⁶

⁹⁶ Hardenberg vuelve a hablar, en los *Fragmentos logológicos* (II: 523 [5]), de los “años académicos” y de cómo estos implican una perturbación para el pensador y la desviación de sus esfuerzos intelectuales de lo esencial a lo contingente en el estudio de una filosofía cualquiera. Allí retoma, por otra parte, la idea y (parcialmente) el texto de una anotación más temprana de los *Kant-Studien* (II: 391 [47]). En este último contexto Hardenberg pone como ejemplo lo que más tarde se conocería como el “problema de la cosa en sí”, tópico central de la investigación sobre la filosofía kantiana, el cual, hasta el día de hoy, es uno de los casos más paradigmáticos de discusión filosófica centrada no en el problema sino en detalles polémicos y disquisiciones filológicas.

Que los años de aprendizaje se posicionan en una instancia más jerarquizada respecto de los años académicos parece inferirse también de lo que, casi a continuación, y reformulando un apunte ya citado de sus *Hemsterhuis-Studien* (II: 363), señala Novalis:

Completamente no nos entenderemos jamás, pero hemos de hacer mucho más que entendernos, y podemos hacerlo.

Ganz begreifen, werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr, als Begreifen. (II: 412/413 [6])

Novalis pareciera estar aludiendo a lo mismo cuando habla del “aprendizaje” del poeta (que no se obtiene en la institución y que no coincide con el saber académico del filósofo) y cuando se refiere a este “mucho más” que podemos obtener por fuera de la “comprensión”. A lo académico se le contrapone el “aprendizaje”; y los “años de aprendizaje”, en su versión más elevada, son de un aprendizaje que concierne al “arte de vivir”, y de hacer uso, “a voluntad”, de sus principios fundamentales. El contraste es mayúsculo: de un lado, una actividad restringida a una institución, a una (única) facultad que debe ocuparse de “estimular” o “excitar” (“*erregen*”) el pensamiento; del otro, una actividad, la actividad del discípulo poético, que en su versión más distinguida coincide con el “arte de vivir”, arte que no será dominado sino después de reiterados esfuerzos,⁹⁷ pero que una vez conocido en sus primeros principios se maneja a gusto. En efecto, el arte de vivir, objeto de aprendizaje del discípulo poético, se controla, una vez aprendido, a voluntad. Notable perspectiva la que espera al poeta consumado. Sobre esto tratará, y abundantemente, el primer proyecto de novela de Hardenberg, *Los discípulos en Sais*, que será abordado aquí poco más adelante (“Capítulo 7”). Pero antes de pasar al tratamiento de este texto analicemos otros modos en los que se introduce, en las *Observaciones*, el tema de la poesía y de su importancia como herramienta de manejo del mundo.

Efectivamente, uno de los temas que este conjunto de fragmentos retoma (“retoma” respecto de las tempranas especulaciones filosóficas de los *Fichte-Studien* y de los estudios de 1797) es el de la parte que nos toca como “creadores” del mundo a nuestro alrededor y el del sentido en que el lenguaje (y en particular el lenguaje poético) es el instrumento de esta creación.

⁹⁷ Cabe destacar un aspecto llamativo de este fragmento: Novalis se expresa aquí con términos que invierten los modos corrientes a la hora de contraponer filosofía académica y poesía: en la universidad han de *excitar* la “facultad de pensar” del alumno, han de estimularla, activarla, despertarla (“*erregen*” es, fisiológicamente, lo que un estímulo externo produce sobre un nervio); mientras que, a gran distancia de esta inmediatez, el aprendizaje del discípulo poético implica “intentos ordenados sistemáticamente”, casi como si, contrario a lo habitual, se concibiera la conquista de la destreza poética como el resultado de un estudio meditado y cauteloso y la de la destreza filosófica como el producto de la inspiración.

II.2.C. El yo creador del mundo y el yo creador del yo mismo en *Polen*.

Uno de los puntos más altos de las *Observaciones* y uno, por cierto, de los que más atención recibió y más admiración despertó ya en la época de publicación de *Blüthenstaub*, es el complejo fragmento nº 17 (16 de *Blüthenstaub*). No es casual, ya que aquí se expresa el punto de partida de la cosmovisión novaliana de una manera particularmente lograda y de aquí parten, desde un punto de vista sistemático, sus reflexiones en torno del rol que el hombre juega como creador de la realidad tal como se presenta en esta obra. Cito *in extenso* el fragmento:

La fantasía sitúa el mundo futuro ya sea en las alturas, ya sea en las profundidades, o, para nosotros, en la metempsicosis. Soñamos con viajes por el cosmos – pero el cosmos ¿no está *en nosotros*? Las profundidades de nuestro espíritu no las conocemos – hacia adentro conduce el camino misterioso. En nosotros o en ningún lugar está la eternidad con sus mundos – el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras – arroja sus sombras hacia el reino de la luz. Ahora interiormente nos parece tan oscuro, solitario e informe... – Pero cuán completamente diferente se nos antojará cuando haya desaparecido este eclipse y se haya corrido el cuerpo de las sombras – disfrutaremos más que nunca, pues nuestro espíritu padeció privaciones.

Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose, zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt – Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jezt scheint uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos – Aber wie ganz anders wird es uns dünken – wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist – Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt. (II: 416–418/417–419 [17/16])

Aquí hay un diagnóstico (de gritantes resonancias platónicas)⁹⁸ en torno de la relación del yo con el mundo; según este: 1) no debemos buscar la realidad fuera de nosotros, sino *en nosotros* mismos; 2) si bien no conocemos el auténtico alcance de nuestro espíritu, es en esa dirección (“hacia adentro”) que debemos apuntar, pues: 3) allí se oculta el

⁹⁸ En enero de 1792, con 19 años, le escribía Friedrich Schlegel a su hermano una carta contándole sus primeras impresiones sobre Hardenberg (la carta empieza diciendo “El destino me puso en las manos un joven del que cabe esperar todo.” [IV: 571: “*Das Schicksal hat einen jungen Mann in meine Hand gegeben, aus dem Alles werden kann.*”]). Allí, como parte de la descripción de este nuevo conocido, señala que “sus escritores predilectos son Platón y Hemsterhuis” (IV: 572: “*seine Lieblingschriftsteller sind Plato und Hemsterhuys.*”). Conocemos bien el interés de Hardenberg por la obra de Hemsterhuis; su interés por Platón, en cambio, está mucho menos testimoniado pero en ocasiones (como la del fragmento citado) resulta evidente o al menos muy fácil de suponer.

auténtico conocimiento, contrapuesto al engañoso que obtenemos del exterior; 4) las dificultades para acceder a este auténtico conocimiento son superables; 5) y superarlas es el camino para el máximo disfrute.

Efectivamente, si algo habían puesto de relieve los desarrollos coetáneos del idealismo era la necesidad de dar vuelta (o volcar “hacia adentro”) la mirada y no ocuparnos tanto de los objetos sino más bien de nuestro modo de conocerlos. El fragmento recién citado, hasta este punto, puede ser visto como una reformulación de algunas de las tesis más básicas del idealismo alemán de entonces. A propósito, el argumento de Novalis es el mismo que el que ya habíamos encontrado en los *Kant-Studien* y que volvemos a encontrar apenas más abajo en esta misma serie de *Observaciones*:

¿Cómo puede una persona estar en condiciones de captar algo si no tiene dentro de sí su germen? Lo que yo haya de entender debe desarrollarse orgánicamente en mí – y lo que parece que aprendo es en verdad alimentación – incitamiento para el organismo.

Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat. Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln – und was ich zu lernen scheine ist nur Nahrung – Incitament des Organism. (II: 418/419 [19/18])

Pero Novalis introduce (en el fragmento antes citado) unos elementos interesantes: por un lado, si bien queda dicho que la verdad y el auténtico fundamento de la realidad se ocultan en nuestro interior (porque de residir fuera no podríamos captarlos), en las condiciones actuales esa verdad está envuelta en un manto de oscuridad y no resulta accesible; ocurre entonces que el acceso al auténtico fundamento de la realidad no está *ya mismo* a la mano (no se llegó a conocerlo *aún*), sino que estamos todavía en el tránsito de develarlo, hay algo que está a la espera de ser descubierto. Por otro lado, Novalis afirma que develar este misterio, ingresar en las profundidades desconocidas del espíritu *es posible* y, por lo demás, deseable en grado sumo. Pero ¿cuál es ese secreto que, según Novalis, ha de darnos más disfrute que el que jamás hemos tenido? ¿Qué encontraremos al correr el “cuerpo de las sombras”?⁹⁹ Novalis no deja este punto central en claro. ¿Quizás porque para el lenguaje del pensamiento se trata de una verdad inefable, de una verdad que debe ser vertida “en otro lenguaje”? Ciertamente echará mucha luz sobre este punto la revisión tanto de los *Discípulos en Sais* como de *Enrique de Ofterdingen*, pero algo puede extraerse también, antes de pasar a estas obras, de fragmentos “vecinos” a este.

⁹⁹ Interpreto, como es habitual, “*Schattenkörper*” como el cuerpo que produce la sombra, es decir, el que obstruye la luz.

Novalis sostiene que lo que se nos presenta como exterior no es más que sombras, fantasmas de una luz más verdadera. Y el regocijo que tenemos prometido llegará con la superación de esta instancia de mundo de sombras y su reemplazo quizás por una visión más pura, cuya descripción, sin embargo, se nos niega en este fragmento. Podemos suponer que, siendo que tiene que haber un contraste con la cosa degradada, deberá tratarse, digamos así, del arquetipo, de la cosa tal como es en su mayor pureza y autenticidad, o quizás de la cosa, al menos, vista en las relaciones con el yo (y con el resto de las cosas) que la caracterizan efectivamente, etc. Es difícil, por el momento, definir este punto, pero cuanto menos sabemos, por otros fragmentos (con los que la crítica acertadamente fue acostumbrándose a conectar este del “camino misterioso hacia adentro”), que el recorrido no está completo hasta que una vez acabado este paso de introspección se sale, se va “eficazmente” hacia afuera:

La auto-exteriorización es la fuente de todo rebajamiento, tanto como, por el contrario, el fundamento de toda elevación. El primer paso será la mirada hacia adentro – la contemplación separadora de nuestro yo mismo – quien aquí se detenga solo llegará a la mitad. El segundo paso debe ser una mirada eficaz hacia afuera – una observación autónomamente activa y sostenida del mundo exterior.

Selbstentäußerung ist die Quelle aller Erniedrigung, sowie im Gegenteil der Grund aller Erhebung. Der erste Schritt wird Blick nach innen – absondernde Beschauung unsres Selbst – Wer hier stehn bleibt geräth nur halb. Der 2te Schritt muß wirksamer Blick nach außen – selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn. (II: 422/423 [26/24])

El “camino misterioso” conduce hacia adentro solo en una primera instancia; luego nos lleva hacia afuera en una mirada “eficaz”. Qué pueda ser una mirada eficaz (como en los *Fichte-Studien*, Novalis habla de “*wirksam*”), una observación “autónomamente activa”, ya se vio más arriba: la eficacia, la actividad que al yo le compete, consiste básicamente en la configuración del todo a su alrededor, en una intervención sobre la realidad, sobre la materia bruta del cosmos. Y es esta variante de “salida” del yo, de la auto-alienación o auto-exteriorización (“*Selbstentäußerung*”) la que es “el fundamento de toda auténtica elevación”. Esta aclaración es indispensable porque, naturalmente, otra variante de este mismo movimiento es, por el contrario, la “fuente de todo rebajamiento”. Está claro que Novalis va a pensar esto, dadas las ideas que defiende sobre el yo y la necesidad de desplegarse libremente que caracteriza su estado más elevado: una salida al mundo *pasiva*, receptiva, resignada, es ponerse por debajo de las cosas y en ese sentido un rebajamiento; una salida *activa*, productiva, “eficaz” y “autónoma” es, en cambio, ponerse por encima de ellas, como

su jefe o legislador, y en eso consiste el paso clave y el fundamento de la elevación que al hombre le corresponde.

Ahora bien: esta variante de la auto-exteriorización se da luego del camino “hacia adentro”, como resultado del cual el hombre parece conquistar o advertir la herramienta para hacer de esa salida el uso activo y autónomo que corresponde. Una vez más, entonces: ¿con qué nos encontramos una vez que corremos “el cuerpo de las sombras”? Novalis se expresa de un modo tal que pareciera que la primera mitad del camino (es decir, la mitad “hacia adentro”) es un paso indispensable para llevar satisfactoriamente a cabo la segunda mitad (hacia afuera). ¿Por qué? Evidentemente, allí encontramos algo, algo que nos permite posicionarnos como los “configuradores” del mundo o quizás incluso reconocernos como tales (sobre esto último, tal como se presenta de manera muy interesante en unas anotaciones de Hardenberg sobre su “idealismo mágico”, se tratará de nuevo en el capítulo 6).

Las *Observaciones* insisten bastante sobre este punto y, de hecho, se destaca en ellas una cuestión de particular significación que consistiría (siguiendo la imagen del último fragmento citado) en que la configuración del mundo (esto es, la salida *activa y creadora* del yo) es una *tarea* que tenemos y que nos corresponde asumir. Es decir, que depende de nosotros asumir valientemente el esfuerzo y el riesgo de la “auténtica elevación” o hundirnos, por el contrario, en “la fuente de todo rebajamiento”. Por eso, por el hecho (que nos enaltece) de que se trate de una decisión y no de una fatalidad, es que puede decir Novalis que

Tenemos una *misión*. Se nos ha asignado la formación de la Tierra.

Wir sind auf einer Mission. Zur Bildung der Erde sind wir berufen. (II: 426/427 [32/32])

Estamos destinados a esta tarea: nos compete, se nos asignó la función de “educar” al mundo, de “formarlo”, “constituirlo”, “crearlo” (“*bilden*”). Hay un fragmento muy interesante en el que se insiste sobre la cuestión de la *Bildung* (convencionalmente, y en las traducciones en esta tesis: “formación”) en la que esta configuración de la Tierra a la que se refiere el último fragmento citado aparece como una misión cuya culminación o punto más alto se encuentra en no ser solamente dominadores de la realidad sino, a nuestra vez, serlo también de nosotros mismos, o, parafraseando apenas a Novalis, “ser el yo de nuestro propio yo”:

La tarea más elevada de la formación es: apoderarse del propio uno-mismo trascendental – ser a la vez el yo del propio yo. [...] Sin una completa auto-comprensión uno nunca podrá aprender a conocer realmente a los demás.

Die höchste Aufgabe der Bildung ist – sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen – das Ich ihres Ichs zugleich zu seyn.¹⁰⁰ [...] Ohne vollendetes Selbstverständniß wird man nie andre wahrhaft verstehn lernen. (II: 424/425 [28/28])

¿Cómo corresponde interpretar “ser a la vez el yo del propio yo”? “A la vez” (al mismo tiempo, de igual modo, etc.: *zugleich*) supone algo del orden de “además de ser el yo de las cosas”. Es decir: además de *formar* el mundo, el yo debe conseguir formarse a sí mismo: configurarse (“a la vez”) a sí mismo sería su logro más alto. Dicho de otro modo: el yo debe conseguir (sería su tarea más destacada) dictarse a sí mismo las reglas, tal como se las dicta al mundo. El yo debe apoderarse de su plano “trascendental”. ¿Qué quiere indicar, en este contexto, este atributo de “trascendental”? Lo que señala aquí Novalis, con toda probabilidad, es que no se está refiriendo a tomar posesión de uno mismo como yo empírico, como individuo, digamos así, que vive en el mundo, trata con objetos y con otros yoes, etc.; sino que de lo que se trata es, en cambio, del yo que es condición de este individuo, fundamento de esta persona: la tarea más elevada de la “formación”, sería, entonces, tomar posesión del yo “configurador”, del que compagina, entre otras cosas (entre todas las otras cosas), al propio yo como persona concreta, empírica. El máximo logro será, por así llamarlo, la conquista de la propia subjetividad, el dominio sobre las propias potencias formativas; ser yo, no solo respecto del mundo, sino también respecto de la propia subjetividad. En una clave definitivamente distinta, y con un objetivo diferente, Novalis expresó algo acerca de la necesidad de ir más allá de la construcción de lo *objetivo* del mundo en el primer verso de otro dístico elegíaco de las *Observaciones*:

Construir mundos no le basta al sentido que alcanza más profundo,
Pero un corazón amante satisface al espíritu que anhela.

*Welten bauen genügt nicht dem tiefer langenden Sinne,
Aber ein liebendes Herz sättigt den strebenden Geist. (II: 452/453 [90/91])*

En este caso le haría más honor al Novalis poeta recordar el primer verso de este fragmento tal como salió a la luz en *Polen*: “*Welten bauen genügt dem tiefer dringenden Sinn nicht*”. El reemplazo de “*langenden*” (en esta traducción: “que alcanza”) por “*dringenden*” y el cambio de ubicación de “*nicht*” son necesarios por razones métricas: la versión de *Polen* introduce una rectificación sin la cual el hexámetro inicial no lo sería con pleno derecho. Y, sin embargo, prestar atención a la lección anterior de las *Observaciones*

¹⁰⁰ En la versión de *Blüthenstaub* aparece “*das Ich seines Ich's*”, lo que parece ciertamente más correcto.

nos permite ver (más allá de la imprecisión en el plano de la métrica) que la intención original de Novalis no contenía la ambigüedad que podríamos encontrar en el término “*dringend*” que reemplaza a “*langend*”: este último implica que la acción se concreta, que el “sentido” efectivamente llega a lo más profundo, lo toca, lo alcanza; mientras que el “*dringenden*” de *Polen* nos deja en la duda, ya que podría tratarse de esto mismo, pero también de que el sentido solamente “apunta” más profundo, “aspira” a ello, etc. En esta última interpretación se perdería no solo el contraste entre el acto de este “sentido” y el del “espíritu” en el segundo verso (que “anhela”, “se esmera”, etc.: “*den strebenden Geist*”), y con él buena parte del mensaje, sino también la claridad con la que Novalis habla del acceso del “*Sinn*” a ese plano más profundo en el que mundos son construidos.

Efectivamente, que este objetivo del que nos estamos ocupando (ser el yo del propio yo, “alcanzar el punto de vista trascendental”) es efectivamente alcanzable, lo anuncia Novalis en otra de sus *Observaciones*, en una que F. Schlegel apartaría del conjunto de *Blüthenstaub* para publicar en el número siguiente de la revista:

El punto de vista trascendental para esta vida nos está esperando – y recién entonces ella se nos volverá realmente interesante.

Der transscendentale Gesichtspunct für dieses Leben erwartet uns – dort wird es uns erst recht interessant werden. (II: 432 [49])

No cabe duda de que una conquista tal del “punto de vista trascendental”, es decir, de aquel punto de vista en el que se establecen las condiciones de la existencia de las cosas (y también, como acabamos de ver, las de nosotros mismos) ha de volverse “realmente interesante”.

Más adelante (en grado creciente durante toda la última sección de la tesis) veremos cómo estas ideas, que las *Observaciones* solo permiten captar hasta un cierto punto, muestran su auténtico alcance y ejecutan su completo despliegue en la obra literaria. Este tema de la auto-formación y consiguiente formación del mundo se encuentra particularmente presente, como veremos, en *Enrique de Ofterdingen*, a punto tal que, podría decirse, es este su centro y sentido.

Sin avanzar todavía sobre este punto, cabe destacar una cuestión realmente notable: casi como si Novalis se sintiera forzado por una imposición de ser consecuente, o casi como si fuera *cierto* lo que afirma sobre la presentación poética de lo absoluto, no consigue (o decide no hacerlo) expresar esta idea en términos filosóficos, en lenguaje argumental o siquiera, tal vez podría decirse, en “prosa” (entendiendo por “prosa” la contracara amplia de lo que es “poesía” en el abarcador sentido en que usa el término Novalis). En definitiva, no

consigue expresarla en la forma de “estudios” y “fragmentos”. Solo nos aproxima, nos indica que esa conquista es posible y que sería el mayor logro. Y lo hace, por otro lado, insistentemente. Por ejemplo, de nuevo, en este pasaje:

Las herramientas arman al hombre. Bien puede decirse que el hombre sabe construir un mundo – es solo que carece del instrumento apropiado – de la armadura acorde a sus herramientas sensibles.

[...] el hombre es, si no en acto, sí en potencia, creador.

Werckzeuge armiren den Menschen. Man kann wohl sagen, der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen – es mangelt ihm nur am gehörigen Apparat – an der verhältnißmäßigen Armatur seines Sinneswerckzeuge.

[...] *der Mensch ist also, wo nicht actu, doch Potentia, Schöpfer.* (II: 452/453 [88/87])

Este fragmento insiste, por otro lado, en un punto interesante: la facultad creadora del hombre, la capacidad que tiene de configurar el cosmos, no está necesariamente activa, es decir, el hombre puede disponer de ella meramente como una posibilidad que no consigue (o no intenta siquiera) llevar a la práctica, usufructuar. En todo caso, dispone de esa facultad tanto como (la analogía es de Novalis y se encuentra ahí mismo en este fragmento) un constructor de barcos posee la *potencia*, el “principio” de producir un barco de guerra. El constructor naval requerirá de determinadas herramientas y materiales para llevar al *acto* su potencial barco de guerra. Así, de igual modo, el constructor de mundos (el hombre) requerirá a su vez de un determinado instrumental. Acerca de cuál sea dicho material también nos habla, como veremos a continuación, *Polen*; pero recordemos solamente que acerca de esto ya algo nos habían dicho los *Fichte-Studien*. Por ejemplo, en el ya citado apunte número 588 en donde se afirmaba que el arte es la “aplicación perfecta de un conocimiento”; o en el número 633, en donde se hablaba del arte como el “mostrar libre”, el “mostrar por mostrar”, que, con su fundamento no en el objeto sino en el yo, “debe determinar la actividad” de configuración del mundo; o en el número 639, donde se hablaba de él como de la “formación de nuestra eficacia”, etc. Como se vio más arriba, en efecto, en los *Fichte-Studien* se apelaba a la imaginación y al arte como la vía siguiendo la cual pueden ser superadas las limitaciones del abordaje intelectual del mundo; como las vías, por otra parte, para acceder al todo que es “lo único real”, “lo único absoluto”. Veamos ahora qué aportan las *Observaciones* al tratamiento de este tema.

En primer lugar, ya en el famoso segundo fragmento, encontramos una reflexión sobre el poder del lenguaje en general:

La designación mediante sonidos y líneas es una abstracción admirable. Cuatro letras me designan a Dios – unas pocas líneas, un millón de cosas.

¡Qué sencillo se torna aquí el manejo del universo!; ¡cuán visible la concetricidad del mundo de los espíritus!; ¡la gramática es la dinámica del reino de los espíritus! Una palabra de orden mueve ejércitos – la palabra “libertad”, naciones.

Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstraction. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott – Einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universi! wie anschaulich die Concentricitaet der Geisterwelt! die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs! Ein Commandowort bewegt Armeen; das Wort Freyheit – Nationen. (II: 412/413 [2/2])

Si no se tratara de un texto de Novalis, si desconociéramos el resto de su obra, si los *Fichte-Studien* hubieran permanecido olvidados, o si el fragmento terminara antes de su última oración, podríamos suponer que la afirmación acerca del fácil “manejo del universo” reduce su alcance a una constatación de la libertad del lenguaje para la creación de cualquier fantasía, como si dijera “cuán plástico que es el lenguaje, por contraste con la rígida realidad; uno puede inventar a gusto, hacer, deshacer, modificar, etc., mientras que la realidad, por el contrario, se nos impone con una firmeza constante”. Es decir, una superficial defensa o valoración de la fantasía. Sin embargo, está claro que Novalis apunta aquí más alto. El final del fragmento aclara bastante el punto de vista: es a través del lenguaje que el mundo cambia, que se introducen en él las más sustantivas transformaciones; es el lenguaje el medio de manipulación de la realidad. Novalis tiene siempre presente este aspecto performativo de la palabra, y en particular el de la palabra poética; no es casual que insista, desde este punto de vista, en la conexión entre, por ejemplo, el poeta y el sacerdote, el otro fundamental portador de una “palabra mágica”:¹⁰¹

El sacerdote no debe hacernos confundir. Poeta y sacerdote eran al principio uno solo – y solo épocas posteriores los separaron. El auténtico poeta siguió siendo siempre un sacerdote, al igual que el auténtico sacerdote siguió siendo poeta – y ¿no habrá de engendrar el futuro otra vez el antiguo estado de cosas? Un tal representante del genio de la Humanidad habría fácilmente de ser el poeta *kat' exojén*.

¹⁰¹ Sería muy interesante rastrear las equivalencias entre la manera particularmente novaliana de entender el poder mágico de la palabra poético-religiosa y lo que Marcel Detienne (1967) llamó la “palabra mágico-religiosa” de los poetas, adivinos y reyes de justicia en la Grecia arcaica, es decir, en las prácticas discursivas de más alto rango en la etapa de la cultura griega previa a lo que convencionalmente se entendía como la irrupción del *lógos*. Sería un complemento de bastante interés, en efecto, para esta tesis en la que en buena medida se trata, como se señalará expresamente (sobre todo, en el “Capítulo 7”), de una suerte de “vuelta del *lógos* al *mýthos*”. Como es evidente, sería también una desviación demasiado pronunciada, y no puede ser llevada a cabo aquí, pero amerita insistir en la importancia de una exploración de ese rumbo de la investigación novaliana, rumbo que podría establecer vínculos entre Novalis y la Antigüedad que, en general, la obra de Hardenberg no solicita, pero que parece reclamar atención precisamente en esta comprensión suya del poder performativo del lenguaje.

Der Priester muß uns nicht irre machen. Dichter und Priester waren im Anfang Eins – und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben – und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen? Jener Repraesentant des Genius der Menschheit dürfte leicht der Dichter kat exochin seyn. (II: 444–446/445–447 [75/71+76])

Cuando Novalis afirma que el sacerdote no debe hacernos equivocarnos, que no debe llevarnos a confusión, lo que parece querer indicar es que no debemos olvidar, ante el solemne discurso del religioso, que esa palabra sacerdotal privilegiada, dotada de ese manto de indiscutibilidad y de la autoridad que reviste como portadora de verdades, no es su patrimonio exclusivo sino que toca con igual derecho al poeta, con el que el sacerdote, en su mejor versión, coincide.

Por otra parte, lo privilegiado de la poesía no reside solamente en el “usuario” del lenguaje poético y en sus capacidades, sino también y directamente en el lenguaje poético mismo, que, a diferencia del lenguaje que (por contraposición al “poético”) llamaremos “prosaico”, se armoniza en un todo “viviente”:

Nuestro lenguaje es o bien mecánico – atomístico – o bien dinámico. El auténtico lenguaje poético, sin embargo, debe ser orgánico, vivo.

Unsre Sprache ist entweder – mechanisch – atomistisch – oder dynamisch. Die ächt poëtische Sprache soll aber organisch seyn. (II: 440/441 [70/70])¹⁰²

La autonomía, la independencia de la palabra poética, en efecto, es la que justifica una de las *Observaciones* que conservarían intacta su actualidad mucho tiempo después (fragmento que, sin embargo, no apareció en la selección de *Polen*):

El auténtico lector debe ser el autor ampliado. Es la instancia superior que recibe la cosa ya pre-elaborada por la instancia inferior. El sentimiento, por medio del cual el autor dividió los materiales de su escrito, divide de nuevo, en la lectura, lo bruto de lo elaborado del libro – y si el lector elaborara el libro según su propia idea, entonces un segundo lector lo mejoraría aún más, y así, en la medida en que la masa elaborada pasa una y otra vez a recipientes activos frescos, se vuelve esta masa finalmente un elemento esencial – un miembro del espíritu eficaz.

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat,

¹⁰² Esta idea aparece desarrollada, con importantes variantes, en uno de los *Fragmentos logológicos* (II: 524 [10]): “Nuestro pensamiento fue hasta ahora o bien puramente mecánico - *discursivo* - atomístico - o bien puramente dinámico - ¿No es ahora el momento de la unificación?” (“*Unser Denken war bisher entweder blos mechanisch - discursiv - atomistisch - oder blos intuitiv - dynamisch - Ist jetzt etwa die Zeit der Vereinigung gekommen?*”) y es nuevamente retomada y aplicada a la poesía en un fragmento de “*Poesie*” (II: 535 [43]) que será analizado más adelante.

scheidet bey dem Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäße kömmt die Masse endlich wesentlicher Bestandtheil – Glied des wirksamen Geistes. (II: 470 [125])

Y el espíritu, como dice un fragmento apenas anterior de esta serie, también ausente en *Polen*, es esencialmente “poético”:

El espíritu es poético siempre.

Der Geist ist jederzeit poëtisch. (II: 468 [122])

Es notable la conexión entre el fragmento 125 recién citado y la idea, fundamental para la concepción de “fragmento” sostenida por Novalis, de que se trata de composiciones incompletas, germinales, de “semillas literarias”. Estas semillas brotarán (cuando sea el caso) y la planta que nazca a partir de ellas será enriquecida (regada, podríamos decir, para conservar la imagen) por las lecturas de los que le dediquen su atención (su atención *activa, productiva*) y así se convertirán en auténticos miembros del “espíritu eficaz”, es decir, de la fuerza que afecta la realidad y la domina; fuerza que, por cierto, es siempre poética.

“Poética”, como puede verse, en un cierto sentido peculiar. Ciertamente, el uso de Novalis de este atributo tiene detrás una concepción personal (y en alguna medida epocal, o del “movimiento” romántico al menos) acerca de qué es la poesía o qué es lo poético. Este era, en efecto, uno de los temas de reflexión en los que Hardenberg concentraría sus esfuerzos durante este mismo año de 1798. En la misma época de las *Observaciones* Hardenberg se dedicó específicamente al estudio de la poesía como tema y redactó unas anotaciones (ninguna de las cuales sería publicada sino hasta después de su muerte) que, en este contexto, serán de la mayor importancia, ya que en ellas se materializa finalmente el concepto que aquí se viene anticipando acerca de la capacidad de la poesía de crear libremente mundo y realizar, a su manera, el auténtico acto “mágico” que permite sortear las imposiciones de la materia. A continuación se revisarán estas anotaciones y el concepto de “poesía” elaborado en ellas.

II.3. CAPÍTULO 5: Herramientas para la construcción de una “poesía trascendental”. La figura del iniciado en los “Trabajos preliminares”.

II.3.A. Los Fragmentos logológicos y los “Trabajos preliminares” en general.

Las anotaciones conocidas como “fragmentos logológicos” (a raíz del encabezado “*Logologische Fragmente*” colocado por Hardenberg al comienzo de dos series de apuntes), algunas de las cuales Novalis ciertamente pensaba como objeto de futuras publicaciones, fueron incluidas por los editores de su obra en un conjunto mayor llamado “Trabajos preliminares para distintas colecciones de fragmentos” (“*Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*”). Este apartado está constituido, quizás más que cualquier otro, por “semillas literarias” que no habrían de obtener la chance de germinar en vida del autor pero que recibieron, respecto del conjunto de la obra póstuma, una atención especial. Este interés parece poder explicarse fácilmente con solo repasar los contenidos generales de los “Trabajos preliminares”: en primer lugar, los “fragmentos *logológicos*”, que son, como indica el título, anotaciones sobre el *lógos* considerado desde varias de sus dimensiones fundamentales (filosófica y poética principalmente),¹⁰³ además, en la misma línea, unos apuntes (agrupados algunos bajo los rótulos “*Poësie*” y “*Poëticisimen*”) que abordan específicamente el tema de la poesía; también hay aquí un esbozo de ensayo sobre Goethe (y otras anotaciones sueltas sobre su obra), unos apuntes sobre fragmentos del *Athenaeum*, y, quizás lo más interesante en este contexto, las primeras anotaciones de importancia sobre la “magia” e incluso la primera aparición del término “idealismo mágico”, que habría de servir de rótulo para la doctrina novaliana hasta, en buena medida, la actualidad.

En este contexto interesan principalmente las anotaciones recogidas en primer lugar (los *Fragmentos logológicos*) y las reflexiones sobre la poesía que encontramos a continuación. De lo dicho en estos apartados sería importante que quedaran claros los siguientes puntos: el rol que Hardenberg le asigna al artista como “mediador” entre la dimensión absoluta y la más concreta de la realidad (II.3.B.); la gestación y la significación de la figura del iniciado en estas series de fragmentos (II.3.C.i.) y su importancia en otros fragmentos (II.3.C.ii.); el rol que Hardenberg asigna a la “poesía trascendental” como el

¹⁰³ Bernwald Loheide (2002: 110) entiende el concepto de “*Logologie*” en conexión con la “*Wissenschaftslehre*” (la “Doctrina de la Ciencia” fichteana), a la que Hardenberg ya había calificado de “*Wissenschaft von der Wissenschaft*” (“ciencia de la ciencia”) o “*Philosophie der Philosophie*” (“filosofía de la filosofía”). Sin embargo, el grado de dependencia de Fichte que Hardenberg pudiera tener a la altura de los “Fragmentos logológicos” parece ser, al menos, menor que el que Loheide le adjudica al hablar de la obra novaliana como de un “fichtizar artístico” (“*artistisches Fichtisieren*”). El tema de estas filiaciones, bastante concurrido por la investigación sobre Novalis, como ya se señaló, interesa más bien poco en este contexto.

ámbito del pensamiento y la creación artística en el que se establecen las reglas del mundo libre que se crea por acción de la voluntad (II.3.D.). Con estos pensamientos se conecta una evidente y casi inevitable vinculación entre la poesía y la magia, la cual será el objeto del capítulo siguiente (II.4: “Capítulo 6”).

II.3.B. El artista como enlace entre lo concreto y lo absoluto.

En los *Fragmentos logológicos* y en los conjuntos vecinos a este se configura la concepción de poesía más propia o más constante del pensamiento de Novalis, la que mantendrá en anotaciones posteriores e intentará llevar a la práctica en su propia producción literaria. Veamos, en primer lugar, algunos pasajes de un largo fragmento sobre la auténtica naturaleza del arte. El comienzo del apunte propone un diagnóstico histórico-sistemático sobre las primeras etapas del pensamiento humano en dirección al arte:

El pensador crudo, discursivo, es el escolástico. El auténtico escolástico es un sutilista místico. Construye su universo a partir de átomos lógicos – aniquila toda naturaleza viviente para poner en su lugar una acrobacia del pensamiento: su objetivo es un autómata infinito. Contrapuesto a él está el poeta crudo, intuitivo. Este es un macrólogo místico. Odia la norma y una figura fija. En la naturaleza domina una vida salvaje y violenta – todo está animado. Ninguna ley – arbitrariedad y maravilla por doquier. Él es puramente dinámico.

Así el espíritu filosófico se agita primero en masas completamente separadas.

Der rohe, discursive Denker ist der Scholastiker. Der ächte Scholastiker ist ein mystischer Subtilist. Aus logischen Atomen baut er sein Weltall – er vernichtet alle lebendige Natur, um ein Gedankenkunststück an ihre Stelle zu setzen – Sein Ziel ist ein unendliches Automat. Ihm entgegengesetzt ist der rohe, intuitive Dichter. Er ist ein mystischer Macrolog. Er haßt Regel, und feste Gestalt. Ein wildes, gewalthätiges Leben herrscht in der Natur – Alles ist belebt. Kein Gesetz – Willkühr und Wunder überall. Er ist blos dynamisch. So regt sich der philosophische Geist zuerst in völlig getrennten Massen. (II: 524 [13])

De este modo tenemos, por un lado, al pensador “crudo”, al pensador “en bruto”, que Hardenberg identifica (siguiendo una visión bastante generalizada) con el escolástico. Este ofrece un producto que no es satisfactorio por falta de sustancia: es puro orden vacío, una mera “acrobacia del pensamiento” que podrá deleitar por su precisión pero que no constituye un paso siquiera mínimo hacia la comprensión de la vida, de la realidad. En el otro extremo el poeta puro, pura vida, pura arbitrariedad, puro movimiento disperso e inasible. Este último, el puro poeta (y en este punto es importante destacar el modo y la razón por la cual Novalis toma distancia de esta figura) tampoco puede ofrecer nada ya que, en una palabra,

con sus destellos caprichosos y rapsódicos no da lugar a que nada cobre forma: podríamos decir, aprovechando la imagen novaliana recién referida, que este poeta puro se dedica a hacer meras “acrobacias del sentimiento”, o, más exacto, movimientos más bien convulsivos que no alcanzan a dejar ver figura alguna. El problema compartido por unos y otros reside en el carácter extremo del enfoque, el cual, por su parte, impide todo tipo de contacto entre ambos. Esto ocurre hasta una segunda instancia, un segundo nivel o grado en el que ambas masas comienzan a entremezclarse, dice Hardenberg, dando lugar a un sinfín de sincretismos, que (cometiendo el error contrapuesto al de escolásticos y poetas puros –o “alquimistas”, como los llamará apenas después) abandonan la idealidad de ambos enfoques para volverse a la más bruta concreción:

[...] surgen ahora aquí incontables eclécticos. Así comienza la era de los malentendidos. El filósofo más limitado es en este grado el más significativo, el más puro del 2º grado. Esta clase está fuertemente restringida, en sentido estricto, al mundo verdadero, presente.

[...] *so entstehn nun auch hier Eklektiker ohne Zahl. Die Zeit der Mißverständnisse beginnt. Der Beschränkteste ist auf dieser Stufe der Bedeutendste, der reinste Philosoph der 2ten Stufe. Diese Klasse ist ganz auf die wirckliche, gegenwärtige Welt, im strengsten Sinne, eingeschränkt.* (II: 524–525 [13])

Así surge una nueva polaridad. Por un lado, escolásticos y alquimistas. Estos coinciden en que “ambos parten de lo absoluto”,¹⁰⁴ pero ambos, podría decirse, no consiguen salir de él, no logran una concreción para sus pensamientos, porque o bien no tienen contenido (la perfecta estructura vacía del escolástico) o bien no tienen una forma unitaria (como la inconexa anarquía del poeta alquimista). Por el otro lado, los eclécticos, quienes, a su vez, carecen de fortaleza y carecen, por así decir, de vuelo: son parciales y, por lo tanto (diría el primer grupo [cf. II: 525, 3]), no son nada. Hardenberg expone la insuficiencia de estos nuevos extremos desconectados de la siguiente manera:

Aquellos son infinitos, pero uniformes – estos limitados – pero variados. Aquellos tienen genio – estos el talento. – Aquellos las ideas – estos el asidero. Aquellos son cabezas sin manos; estos, manos sin cabezas.

Jene sind unendlich, aber einförmig – diese beschränkt – aber mannichfaltig. Jene haben das Genie – diese das Talent – Jene die Ideen – diese die Handgriffe. Jene sind Köpfe, ohne Hände, diese Hände, ohne Köpfe. (II: 525)

¹⁰⁴ II: 525: “*Sie gehn beyde vom Absoluten aus*”.

Así planteado el problema, se evidencia la necesidad de reunir ambos polos: el de la inventiva y el de la inteligencia práctica, el de la idea y el de la cosa, imaginación y realidad. Es aquí donde entra en juego, precisamente al modo de una síntesis dialéctica, el arte.¹⁰⁵

Al tercer grado asciende el artista, que es instrumento y genio a la vez. Este encuentra que aquella separación originaria de la actividad filosófica absoluta es una separación de su propio ser situada más en lo profundo – cuya existencia se basa en la posibilidad de su mediación – de su conexión. Percibe que, aun siendo tan heterogéneas estas actividades, se halla en él una capacidad, sin embargo, de ir de una a la otra, de cambiar a gusto su polaridad – Descubre así en ellas miembros necesarios de su espíritu – advierte que ambas deben ser reunidas en un principio común. [...] Aquí se origina aquella reflexión *viva* que se extiende luego por sí misma, mediante una atención cuidadosa, hasta un universo espiritual infinitamente organizado – el núcleo o embrión de una organización omniabarcadora. Es el comienzo de una auténtica *auto-comprensión del espíritu* que no termina jamás.

Die dritte Stufe ersteigt der Künstler, der Werckzeug und Genie zugleich ist. Er findet, daß jene ursprüngliche Trennung der absoluten philosophischen Thätigkeiten eine tiefer liegende Trennung seines eigenen Wesens sey – deren Bestehn auf der Möglichkeit ihrer Vermittelung – ihrer Verbindung beruht. Er findet, daß so heterogen auch diese Thätigkeiten sind, sich doch ein Vermögen in ihm vorfinde, von Einer zur andern überzugehn, nach Gefallen seine Polarität zu verändern – Er entdeckt also in ihnen nothwendige Glieder seines Geistes – er merkt, daß beyde in einem Gemeinsamen Princip vereinigt seyn müssen. [...] Hier entsteht jene lebendige Reflexion, die sich bey sorgfältiger Pflege nachher zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst ausdehnt – der Kern oder Keim einer alles befassenden Organisation – Es ist der Anfang einer wahrhaften Selbstdurchdringung des Geistes die nie endigt. (II: 525–526 [13])

Al artista, en cuanto reunión de “instrumentalidad” y genio, le corresponde armonizar ambos planos escindidos, y puede hacerlo porque lleva en sí mismo, como partes de su propio ser, la idea y la capacidad de llevarla a la práctica. El artista, apoyándose según su deseo y la conveniencia ya en el proyecto (en la forma o en el contenido del proyecto) ya en la obra misma, posibilita el tránsito (de ida y vuelta) de un plano absoluto a uno concreto, de lo ilimitado (pero falto de concreción) a lo limitado (pero existente y comprensible). Con esto el artista posibilita y da comienzo a “una auténtica auto-comprensión del espíritu que no termina jamás”. A propósito de esto último, “auto-comprensión” expresa solo a medias el sentido de la “*Selbstdurchdringung*” destacada en el original de Hardenberg, que indica, en primer término, un acto más “concreto” de atravesarse, de penetrar adentro de uno mismo y,

¹⁰⁵ La interesante recurrencia de la metodología dialéctica en Novalis ameritaría un estudio integral aparte que, hasta donde llega mi conocimiento, todavía no existe, de no ser por algunas aproximaciones aisladas en obras con otros objetivos. Aquí tampoco se tocará el tema como tal, pero cabe aclarar, al menos, que esta estructura que aquí aparece evidente es casi una constante en las argumentaciones de Hardenberg.

como resultado de este acto de auto-atravesamiento, un alcanzarse, captarse, comprenderse. Ahora bien, el término también indica que el artista inicia el camino de una *auto-comprensión* del espíritu. La tarea del artista, por cierto, a pesar de esa eficacia que le permite el paso de lo ilimitado a lo limitado, de la idea a lo real, cumple en cualquier caso un acto que es una vuelta del espíritu *sobre sí mismo*: el arte le permite al espíritu, por así decir, verse desde afuera, verse expuesto, para volver sobre sí mismo y, recorriéndose en una recuperación “que no termina jamás”, comenzar a aprehenderse, a asirse.

El fragmento 19 dirá algo similar: allí habla Hardenberg de una necesaria reunión de “genialidad” y “practicidad” y señala que al hombre, una vez que pasó por esas etapas separadamente,

Se le ocurre finalmente ir a buscar en sí mismo, en cuanto absoluto punto intermedio de estos mundos separados, el miembro unificador absoluto.

Jetzt fällt ihm endlich ein in sich selbst, als absoluten Mittelpunkt dieser getrennten Welten das absolute Vereinigungsglied aufzusuchen. (II: 528 [19])

Aquí, sin embargo, las consecuencias que Novalis le atribuye a esta unificación aparecen expresadas en una exaltada lista de misteriosas sonoridades:

Su camino [el del hombre, una vez reunidas genialidad y practicidad] le está prediseñado por eternidades – su ocupación es un ensanchamiento de su existencia hasta el infinito – el sueño de su juventud se tornó una hermosa realidad – sus esperanzas y presentimientos tempranos, profecías simbólicas. La aparente contradicción de la tarea original – de las tareas – solución y no-solución al mismo tiempo – fue perfectamente superada.

Sein Weg ist ihm nun auf Ewigkeiten vorgezeichnet – Seine Beschäftigung ist Erweiterung seines Daseyns in die Unendlichkeit – der Traum seiner Jugend ist zu einer schönen Wirklichkeit – seine frühern Hoffnungen und Ahnungen sind zu symbolischen Prophezeyungen geworden. Der scheinbare Widerspruch der ursprünglichen Aufgabe – der Aufgaben – Lösung und Nichtlösung zugleich – ist vollkommen gehoben. (II: 528 [19])

En esta ambiciosa proyección, como ocurre frecuentemente en los fragmentos y apuntes de Novalis hasta esta época, no se piensa (o al menos no visiblemente) en un tipo de hombre en particular, sino, por lo que el texto muestra, en el hombre en general. Este destino de materialización de los sueños y disolución de las contradicciones, con el correspondiente “ensanchamiento de la existencia hasta lo infinito”, parece presentarse aquí como el destino que espera a cada miembro de la especie humana. Sin embargo, por esta época Novalis comienza a restringir la perspectiva y se va gestando una suerte de figura de dotado, elegido o *iniciado*, la cual, como veremos, será central en su obra posterior. Este iniciado o yo de

categoría superior y de poderes singulares, por otra parte, tiene una conexión fundamental con la poesía que amerita un análisis. A esta tarea se dedican los apartados siguientes.

II.3.C. Un yo de naturaleza más elevada.

II.3.C.i. Primeras aproximaciones a la imagen del iniciado.

Hay determinadas poesías en nosotros que parecen tener un carácter completamente distinto del de las restantes, pues vienen acompañadas por el sentimiento de necesidad aun cuando no hay a la vista absolutamente ningún fundamento externo para ellas.

Es giebt gewisse Dichtungen in uns, die einen ganz andern Karakter, als die Übrigen zu haben scheinen, denn sie sind vom Gefühle der Nothwendigkeit begleitet, und doch ist schlechterdings kein äußerer Grund zu ihnen vorhanden. (II: 528 [21])

La llamativa noción de poesías (o, para el caso, de “creaciones”, “composiciones” o cualquiera de las variantes más amplias de las toleradas por “*Dichtung*”) “que vienen acompañadas por un sentimiento de necesidad” plantea, desde el comienzo, un corrimiento respecto de la idea de la creación como invención espontánea y libre de una subjetividad arbitraria. Podría pensarse quizás, para la figura a través de la cual esta poesía necesaria se enuncia, en cantores o poetas del tipo de los antiguos rapsodas, a quienes la poesía “verdadera” les era entregada por una fuerza superior e incuestionable. Estos rapsodas poseían, por su parte, el maravilloso don de poder oficiar de mediadores para este mensaje recibido desde un plano más elevado; eran seres excepcionales no por el mérito de su creación sino por el privilegio de poder hacer de enlace entre el plano de la divinidad y el del humano corriente.¹⁰⁶ Algo de esto, aunque con una diferencia fundamental, encontramos en el fragmento de Novalis recién citado. Luego del pasaje reproducido aquí Hardenberg señala que al hombre le parece, en estas circunstancias, como si lo estuviese guiando de modo prodigioso un “desconocido ser espiritual” (“*irgend ein unbekanntes, geistiges Wesen*”) hacia el destrabamiento de una verdad evidente. Se trata necesariamente, dice Novalis, de un ser “Más Elevado” (“*ein Höheres Wesen*”) y, sin embargo, de un “ser homogéneo” (“*ein homogenes Wesen*”) en el sentido de que comparte con el hombre su naturaleza: homogéneo respecto del hombre. Es decir que esta fuerza superior de la que proviene la “poesía

¹⁰⁶ Una vez más quisiera remitir aquí al libro de Detienne *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, en donde se encuentran desarrollos detallados en torno de la figura del poeta griego arcaico y de demás figuras, conectadas con ella y de pareja relevancia, también dotadas de este mismo privilegio de capacidad de mediación entre lo divino y lo humano.

necesaria” no es otra cosa que el yo mismo, pero es un yo “de naturaleza más elevada” (“*Ich höherer Art*”). Veamos este pasaje recién reconstruido:

Al hombre le parece como si estuviera envuelto en un diálogo y algún desconocido ser espiritual lo estuviera llevando de modo prodigioso al desarrollo de los pensamientos más evidentes. Este ser debe ser un ser Más Elevado, pues se coloca respecto de aquel en una relación que a ningún ser atado a apariencias le resulta posible; debe ser un ser homogéneo, pues trata a aquel como un ser espiritual y solo lo llama a la más propia auto-actividad. Este yo de naturaleza más elevada es al hombre lo que el hombre es a la naturaleza o lo que el sabio al niño. El hombre anhela igualarse a él, así como busca igualar el no-yo a sí mismo.

Es dünckt dem Menschen, als sey er in einem Gespräch begriffen, und irgend ein unbekanntes, geistiges Wesen veranlasse ihn auf eine wunderbare Weise zur Entwicklung der evidentesten Gedancken. Dieses Wesen muß ein Höheres Wesen seyn, weil es sich mit ihm auf eine Art in Beziehung setzt, die keinem an Erscheinungen gebundenen Wesen möglich ist – Es muß ein homogenes Wesen seyn, weil es ihn, wie ein geistiges Wesen behandelt und ihn nur zur seltensten Selbstthätigkeit auffordert. Dieses Ich höherer Art verhält sich zum Menschen, wie der Mensch zur Natur, oder wie der Weise zum Kinde. Der Mensch sehnt sich ihm gleich zu werden, wie er das NichtIch sich gleich zu machen sucht. (II: 528–529 [21])

El ser más elevado es, entonces, un “yo de naturaleza más elevada”. Esta es la diferencia fundamental con la imagen del rapsoda. El yo que se enfrenta a este tipo de poesía necesaria encuentra a la musa en sí mismo: la fuerza que lo inspira, que le revela las verdades (por otra parte, las verdades “más evidentes”) es él mismo en su mejor versión y es por eso que se trata de “auto-actividad”. Y es que las fuerzas superiores al hombre, al igual que las inferiores, en verdad son, como señala un notable “fragmento logológico”, emanaciones del hombre mismo:

Si el mundo es en cierto modo una precipitación a partir de la naturaleza humana, el mundo de los dioses es una sublimación – ambos aparecen en un acto: ningún precipitado plástico sin sublimado espiritual. Lo que aquel pierde en calor, este lo gana. Dios y el mundo surgen al mismo tiempo en una alternancia – mediante una descomposición de la naturaleza humana.

Wenn die Welt gleichsam ein Niederschlag aus der Menschennatur ist, so ist die Götterwelt eine Sublimation – Beyde geschehn uno actu – Kein plastisches Praecipitat, ohne geistiges Sublimat. Was jenes an Wärme verliert, gewinnt dieses. Gott und Welt entstehn in Einem Wechsel zugleich – durch eine Zersetzung der Menschennatur. (II: 531 [28])

Ahora bien, Hardenberg advierte que, a pesar del enmascaramiento científico (que, por lo demás, parece saberse meramente ilustrativo), su lenguaje se fue tornando sospechosamente osado, y advierte también que ya resulta difícil transmitir estas ideas como

si de la conclusión de un razonamiento riguroso se tratara. Efectivamente, el plano de la filosofía cruda fue abandonado y Novalis se mueve en un terreno más incierto (pero, según su propia propuesta, más sustantivo). Ante la evidencia de estos “excesos” argumentales señala (inmediatamente a continuación del último pasaje citado antes de este), en un gesto de notable prudencia metodológica, lo siguiente:

Este hecho no puede ser demostrado. Cada uno debe experimentarlo por sí mismo. Es un hecho de naturaleza más elevada que solo el hombre más elevado podrá alcanzar. Pero los hombres deben esforzarse por desarrollarlo dentro de sí.

Darthon läßt sich dieses Factum nicht. Jeder muß es selbst erfahren. Es ist ein Factum höherer Art, das nur der höhere Mensch antreffen wird. Die Menschen sollen aber streben es in sich zu veranlassen. (II: 529 [21])

A propósito de esta necesidad de recorrer el camino por los propios medios ya había dicho Novalis, en el “fragmento logológico” nº 3 (y retomando una idea y parcialmente también la redacción de uno de sus *Hemsterhuis-Studien*: II: 373–374 [35]), de un modo marcadamente más convencional:

El auténtico maestro es un indicador de camino. Si el alumno está de hecho interesado en la verdad se necesita solamente una *señal* para hacer que encuentre lo que busca.

Der ächte Lehrer ist ein Wegweiser. Ist der Schüler in der That wahrheitslustig, so bedarf es nur eines Wincks, um ihn finden zu lassen, was er sucht. (II: 522 [3])

Es de gran interés aquí señalar que la figura del maestro no aparece en la versión más primitiva de este fragmento en el contexto de los *Hemsterhuis-Studien*. Se dice, en cambio, de “la auténtica verdad” (“*die ächte Wahrheit*”) que debe ser, por su propia naturaleza, “indicadora de caminos” (“*wegweisend*”). La presencia del maestro en la nueva versión parece aportar a la idea de que es en este contexto de los “fragmentos logológicos” que comienza a cobrar fuerza la idea de una iniciación, y, por lo tanto, la de un iniciador y la de un iniciado. Si bien aquí el carácter de dicha iniciación aparece en la más modesta de sus versiones posibles (como un mero señalamiento de la dirección) la diferencia respecto de la perspectiva anterior, según la cual la verdad, por su propia naturaleza, muestra el camino (es decir, que se manifiesta de manera transparente y sin necesidad de mayor introducción ni desciframiento) es muy marcada: según la reformulación de los “fragmentos logológicos” (en contraste rotundo con los *Hemsterhuis-Studien* del año anterior) hace falta un conocedor para que el que aprende sepa cuál es el camino. Se trata posiblemente de una evidencia de un

proceso clave en la paulatina articulación novaliana de la idea de un yo “más elevado”, en el paso de la idea del hombre articulador de la realidad a la del poeta demiurgo. Veremos a continuación algunos desarrollos de la idea del iniciado en unos fragmentos novalianos de temática, en principio, muy distinta de los recién analizados, es decir, en sus fragmentos políticos de la misma época.

II.3.C.ii. El iniciado en los fragmentos políticos.

La figura del iniciado (y la del iniciador) van ganando cada vez más protagonismo en la obra de Novalis y es sugerente, en conexión con esto, el tránsito, paralelo al desarrollo de la figura del iniciado, que realiza el lenguaje de Hardenberg: la necesidad de “verter” los pensamientos en un nuevo lenguaje comienza a hacerse realidad, o al menos a ir cobrando una forma más definida en este año de 1798. Como ya vimos, una evidencia de esto se encuentra en la compleja hibridación de lenguajes de los fragmentos de las *Observaciones entremezcladas*. En el otro conjunto de fragmentos publicado por Novalis, *Glauben und Liebe (Fe y amor)* –posiblemente la que más atención recibió de sus obras en el momento de la publicación–, es explícita la necesidad de expresarse en un determinado lenguaje, y la figura del iniciado es vinculada con esta necesidad desde el comienzo mismo de la pequeña obra. A continuación avanzaremos un poco sobre esta cuestión:

Cuando uno, estando en un grupo de personas numeroso y diverso, quiere hablar algo secreto con unos pocos y no está sentado al lado de ellos, entonces debe hablar en un lenguaje particular. Este lenguaje particular podrá ser un lenguaje extraño en cuanto *al tono* o en cuanto a *las imágenes*. Este último será un lenguaje de tropos y acertijos.

Wenn man mit Wenigen, in einer großen, gemischten Gesellschaft etwas heimliches reden will, und man sitzt nicht neben einander, so muß man in einer besondern Sprache reden. Diese besondre Sprache kann entweder eine dem Ton nach, oder den Bildern nach fremde Sprache seyn. Dies letztere wird eine Tropen und Räthselsprache seyn. (II: 485 [1])

Con estas palabras comienza *Fe y amor*. El inicio del conjunto es extraño y, desde cierto punto de vista, llama particularmente la atención en un texto sobre política: *Fe y amor* no se presenta como un conjunto de fragmentos sobre temas diversos ni se propone un objeto de investigación misterioso o secreto sino, por el contrario, la vida *pública* de la esfera más alta de la política, es decir, como indica el subtítulo de la obra, del rey y la reina (*Glauben und Liebe, oder der König und die Königin*). Encarar un tema político de esta manera, en verdad, parece un gesto llamativamente anti-político, una apología de las intrigas. Lo cierto es, en todo caso, que Novalis insiste en esta perspectiva en toda la primera serie de

fragmentos (que quedó agrupada con la calificación de “Prólogo”). Por otro lado, el lenguaje pretendidamente confuso de *Fe y amor*, este lenguaje “de tropos y acertijos” mediante el cual uno puede comunicarse con unos pocos a la vista de todos, no fue comprendido, en efecto, por casi nadie (el rey mismo, entre los lectores, se contaba entre aquellos que no entendieron la obra). Esto fue así a punto tal que, ante la duda sobre lo que se ocultaba detrás de esta encriptación explícita, la censura evitó que fuera publicada (como estaba previsto) la parte siguiente de *Fe y amor*, es decir, los *Aforismos políticos*, que no verían la luz hasta 1846, medio siglo más tarde, en el tercer volumen (a cargo de Eduard von Bulow) agregado a la edición original en dos volúmenes de Tieck y Schlegel. La “expresión mística”, como la llama en el tercer fragmento (“*der mystische Ausdruck*”), característica de *Fe y amor*, lograría su objetivo de no ser develada quizás incluso en un grado más alto que el de sus intenciones.

En el segundo fragmento, después de señalar que algunos, para lograr este objetivo de dejarse entender por pocos, apelaban a lenguas extranjeras, Novalis se pregunta

[...] si no se podría hablar en la acostumbrada lengua vernácula de un modo tal que solo pudiera entender *aquel* que debe entender. Todo auténtico secreto debe excluir por sí mismo a los profanos. Quien lo comprende es por sí mismo, con todo derecho, un *iniciado*.

[...] *ob man nicht in der gewöhnlichen Landessprache so sprechen könnte, daß es nur der verstehn könnte, der es verstehn sollte. Jedes wahre Geheimniß muß die Profanen von selbst ausschließen. Wer es versteht ist von selbst, mit Recht, Eingeweihter.* (II: 485 [2])

Cuáles sean las características concretas que deba tener este enigmático lenguaje destinado a iniciados, o *cómo deba ser* encriptado (de un lado) y descifrado (del otro) el *mystischer Ausdruck*, es algo que no nos es develado en este texto, aunque sí hay, en cambio, una suerte de justificación “genética” de *cómo surge* una expresión tal:

Pero ¿de dónde vienen estos tan serios filosofemas místico-políticos? Un apasionado expone su vida más elevada en todas sus funciones: de modo que filosofa también, y por cierto de una manera más viva que la habitual, *más poética*.

Aber woher die ernsten, mystisch-politischen Philosopheme? Ein Begeisterter äußert sein höheres Leben in allen seinen Functionen; also philosophirt er auch, und zwar lebhafter als gewöhnlich, poetischer. (II: 486 [5])

Nuevamente es la poesía la que “supera” las restricciones de una filosofía “habitual”, “acostumbrada”. Encriptar un mensaje para que solo pueda ser develado por un iniciado es,

desde este punto de vista, filosofar de modo más poético, como indica (y destaca) Novalis aquí.

Tenemos, entonces, que Novalis está pensando en la necesidad de expresarse en un nuevo lenguaje; que este lenguaje se materializará en una expresión mística bajo la forma de acertijos no susceptibles de ser decodificados por cualquiera, sino que, por el contrario, permanecen inviolables hasta que los comprende un iniciado; que esta forma de expresarse obedece a la necesidad de un “apasionado” de “exponer su vida superior” mediante un filosofar más poético que el convencional, es decir, que lo que gana el pensamiento con esta “mistificación” de la expresión tiene que ver *con lo que puede aportarle la poesía*. Veremos, entonces, en el apartado próximo, qué es lo que los fragmentos de esta época le atribuyen como prerrogativa a la poesía, y, en conexión con esto, cómo se fortalece en la obra de Novalis la convicción de que el auténtico iniciado es, precisamente (o con el mayor derecho), el poeta.

En cuanto al resto de *Glauben und Liebe* y a los *Politische Aphorismen*, ambos poco conectados con el objeto central de investigación en esta tesis, corresponde señalar, aunque solo superficialmente, unas pocas cuestiones que se relacionan con el último punto aquí tratado.

Fe y amor es, fundamentalmente, una exaltación de la figura del soberano monárquico y de la pareja real. No es, sin embargo (y este punto es bastante remarcable), una defensa de la monarquía. A Novalis la imagen del rey y la de la reina lo convocan, al parecer, más por su valor simbólico que por las bondades de la monarquía en cuanto sistema de gobierno. Evidencia de esto último, por ejemplo, es que dedique casi tanta atención a la figura de la reina como a la del rey. Novalis ve en el rey y en la reina figuras que pueden y deben funcionar como símbolos unificadores de la sociedad al mando de la cual están y en alguna medida como modelos inspiradores para todos los ciudadanos. Sostiene que el rey es un hombre “elevado a *fatum* terrenal”,¹⁰⁷ es decir, alguien a quien se coloca en una posición tan indiscutible en el ámbito social como la que en el ámbito natural tiene, por ejemplo, la ley de gravedad; es un destino, la encarnación del poder ineluctable del hado en la Tierra, en el mundo social, humano. Novalis mismo hace la analogía en el mundo natural para la figura del rey al equiparar su rol con el que cumple el Sol en nuestro sistema solar: “El rey es el firme principio vital del Estado; es completamente lo mismo que lo que es el Sol en el

¹⁰⁷ II: 489 [18]: “*Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch*”.

sistema planetario”,¹⁰⁸ analogía que repite en el último de los *Aforismos políticos* (II: 503 [68]).

Ciertamente, el rey es un privilegiado, pero esto no obedece a que un destino lo dotó de extraordinarias facultades del tipo que fuera a él como persona, sino a que con la llegada al trono el rey obtiene no solo jurisdicción sino también, por así llamarlo, “predominio simbólico” por sobre su pueblo. Se trata de un hombre común que se vuelve extraordinario. También la reina se torna una figura maravillosa, a punto tal que las mujeres deberían, de hecho (II: 493 [30]), tener en sus habitaciones representaciones de la reina para que las convoquen a una vida virtuosa... No obstante, esta maravilla que rodea a la pareja real no implica que se nazca necesariamente rey, es decir, que haya algo *en* quien *ha de ser* rey que resulte tan sobresaliente. Si bien es cierto que es mejor ser rey de nacimiento, porque asumir una carga tan pesada de adulto puede resultar insoportable (II: 487–488 [15]), también lo es que “todos los hombres podrían devenir entronizables”.¹⁰⁹ Parece haber una suerte de “formación” acorde al rey y una suerte de metamorfosis o potenciación con la mera asunción del cargo.

Para Novalis no existe un rey sin república ni una república sin rey (II: 490 [22]) y son varias las veces en que evidencia que su idea de rey no coincide (ni mucho menos) con la del déspota. Afirma explícitamente, de hecho, que “la perfección de la democracia representativa es, sin embargo, innegable”.¹¹⁰ No se trata en este texto, como se dijo más arriba, de una apología de la monarquía (por lo menos, no se trata *fundamentalmente* de eso), sino de la exaltación de la figura del rey. De un rey, por otra parte, sabio, ilustrado y, por así decir, democrático a su manera en la medida en que “al igual que un padre, no debe mostrar ninguna preferencia”.¹¹¹ Novalis dedica un largo pasaje a la descripción de los mecanismos a través de los cuales el rey podría mantenerse al tanto de los avances científicos, las novedades en el mundo del arte, de la literatura...

Ahora bien: este humano formado, educado y entronizado se torna, por estas vías, un cierto tipo de “yo más elevado”, un hombre que pertenece a una categoría singular, especial, y del cual depende la órbita de todos los planetas del mundo social. La gravitación de su figura es la más poderosa que hay, lo cual implica ciertamente una gran responsabilidad y, también, un notorio privilegio.

¹⁰⁸ II: 488 [17]: “*Der König ist das gediegene Lebensprizip des Staats; ganz dasselbe, was die Sonne im Planetensystem ist*”.

¹⁰⁹ II: 489 [18]: “*Alle Menschen sollen thronfähig werden*”.

¹¹⁰ II: 502 [66]: “*Aber die Vortrefflichkeit der repräsentativen Democratie ist doch unläugbar*”.

¹¹¹ II: 495 [37]: “*Ein König muß, wie ein Vater, keine Vorliebe zeigen*”.

La naturaleza y el contenido de estos textos políticos ameritan, en este contexto, una breve reflexión. Novalis publicó en vida, descontando una poesía temprana, sus *Himnos a la noche* (en 1800) y dos obras: *Blüthenstaub*, de la que se habló más arriba, y dos de las tres partes en que se dividió el manuscrito al que pertenecen los textos que acabamos de comentar. En junio de 1798 apareció *Blumen (Flores)*, título dado por Schlegel a unos pocos breves poemas de tema político que, presumiblemente, se encontraban distribuidos de algún modo en el conjunto del texto, y en julio *Fe y amor*. Como vimos, los *Aforismos políticos* no aparecieron solo por causa de la censura que le acarreó a Novalis la aparición de *Fe y amor*, pero ya estaban preparados y entregados para su publicación. Sabemos que en noviembre de 1799 Hardenberg les leyó a sus amigos románticos en Jena su discurso *La Cristiandad o Europa*, también de tema político (y religioso), el cual no sería publicado por el carácter altamente comprometido de su contenido pero que, también, se encontraba ya listo. Junto con los *Himnos a la noche*, que Novalis llegaría a ver publicados, también había dejado preparados sus *Cantos espirituales*, algunas otras poesías y la primera parte de *Enrique de Ofterdingen*. A juzgar, entonces, por su obra publicada o al menos ya lista para su publicación habría que señalar que el interés de Hardenberg por la cuestión política, lejos de haber sido inexistente o menor, parece haber sido, en cambio, muy marcado (al menos en la época entre 1797 y 1799). En carta a Schlegel del 26 de diciembre de 1797, de hecho, afirma: “cosas diversas vienen pasando en los últimos tres meses por mi cabeza. Primero, la poesía; luego, la política; luego, la física en masa. Respecto de la poesía, creo haber avanzado con pie firme. Respecto de la política, creo (no sin argumentos) estar al corriente: a todos aquellos a los que hablé de la cuestión les pareció que era evidente la verdad de mis afirmaciones. En cuanto a la física, todavía me encuentro en etapa de fermentación”.¹¹² Evidentemente a Novalis la política le interesa en términos generales, pero es muy digno de ser señalado, en el contexto de esta investigación, el hecho de que exalte en sus escritos políticos tan concentradamente la figura del rey (en *Fe y saber* incluso independientemente, en la medida en que esto es posible, del sistema político que encabeza), su carácter de líder, de centro de gravedad, su rol de hado terrenal y su consiguiente poder (unipersonal) sobre el mundo de lo social.

No parece descaminado conectar (aunque un análisis justo de la cuestión requeriría un estudio mucho más detenido) este visible interés de Novalis por la cuestión de la

¹¹² IV: 242: “*Mancherley ist mir seit 3 Monaten durch den Kopf gegangen. Erst Poësie – dann Politik, dann Physik en Masse. In der Poësie glaub ich festen Fuß gefaßt zu haben – Allen, denen ich noch davon gesagt – hat die Wahrheit meiner Sätze einzuleuchten. In der Physik bin ich noch in der Gährung*”.

monarquía, por la figura del rey y su carácter de ser sobresaliente, etc., con distintos puntos centrales de su obra: retrospectivamente, con sus ideas en torno del yo y su poder, su proyección sobre el mundo, etc. (ideas que fueron, mayormente, el objeto de la primera sección de esta tesis); con, coetáneamente, su interés por la figura del iniciado y su insistencia en ella (de la cual se está tratando ahora); y, proyectivamente, con sus desarrollos poéticos en torno del control personal del mundo, la dominación de los poderes de la materia, etc. (de lo cual se hablará principalmente en la próxima sección). También es visible que en la cuestión simbólica que hay detrás de la figura del rey y de la organización de la sociedad en torno de un único centro hay un aspecto que le resulta convocante a Novalis desde un punto de vista estético (de ahí que califique a la monarquía como la forma de gobierno “*más hermosa, más poética, más natural*”).¹¹³

No cabe dedicar ya más espacio a esta cuestión que implicaría un estudio aparte; señalemos solamente que en la figura del poeta y en la descripción del funcionamiento de la poesía volveremos a encontrar ideas que, de raíz en cierta medida política, se encuentran presentes en este otro objeto de estudio predilecto de Hardenberg en torno de sus 26 años. La conexión entre el soberano y el artista la marca, ya en el fragmento nº 39 de *Fe y amor*, Novalis mismo:

Un auténtico príncipe es el artista de los artistas, esto es, el director de los artistas. Cada hombre debería ser artista. Todo puede volverse una bella arte. La materia del príncipe son los artistas; su voluntad es su cincel. Él educa, dispone e instruye a los artistas, ya que solo él abarca con la vista la imagen completa desde la posición apropiada, ya que solo él tiene completamente presente la gran idea que debe ser exhibida y ejecutada por medio de fuerzas e ideas reunidas. El regente presenta una obra teatral infinitamente diversa en la que escenario y parterre, actor y espectador, son una sola cosa, y en donde él mismo es poeta, director y héroe de la obra al mismo tiempo.

Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden. Der Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutirt werden soll, vollkommen gegenwärtig ist. Der Regent führt ein unendlich mannichfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist. (II: 497–498 [39])

¹¹³ II: 503 [67]: “*die schönste, poetische, die natürlichste Form*”.

II.3.D. La poesía trascendental.

Recapitulando un poco el comienzo de estos apartados, tenemos que Novalis está pensando en un nuevo lenguaje, más profundo, mediante el cual pueden transmitirse (a los privilegiados o iniciados que los logren comprender) mensajes de gran valor; mensajes, por otra parte, que a través de la racional universalidad del discurso filosófico no llegan a destino. Este nuevo lenguaje es un lenguaje poético que posee, como se observa en grado cada vez mayor en la obra de Novalis, un notable poder sobre la realidad. En los fragmentos encabezados por la indicación “*Poësie*”, pertenecientes a los “Trabajos preliminares para distintas colecciones de fragmentos”, encontramos expuesta esta idea insistentemente y en un tono muy intenso y categórico. Veamos, por ejemplo, el comienzo de la anotación nº 36:

Poetizar es engendrar. Todo lo poetizado debe ser un individuo viviente.

Dichten ist zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum seyn. (II, 534 [36])

Si tuviéramos que guiarnos únicamente por esta frase aislada podríamos interpretar que no se está diciendo nada más (ni nada diferente) que esto: hacer poesía (o literatura en general) debe ser una tarea productiva (en contraste, por ejemplo, con la tendencia reproductiva de otras corrientes literarias vigentes en la época). El resto del fragmento, que trata sobre el inagotable material a disposición del escritor para que este lo combine y comience su creación podría llevar a reforzar esta lectura. Sin embargo, como veremos, hay un valor adicional detrás de este “engendrar” (*zeugen*) y hay también una concepción menos automática y más ambiciosa sobre la creación poética. La lectura de los fragmentos que acompañan a este, en los que el pensamiento de Hardenberg va cobrando cada vez más vuelo y el encadenamiento de ideas lo lleva a tesis cada vez más aventuradas, no deja dudas a ese respecto. Veamos, en primer lugar, un fragmento sobre el artista, que se compone únicamente de la siguiente afirmación tan terminante como incierta:

El artista es absolutamente trascendental.

Der Künstler ist durchaus transscendental. (II: 534 [40])

Claramente, lo que hace falta para una comprensión precisa de esta máxima habrá que buscarlo en el sentido que corresponda darle aquí a “trascendental”. Por cierto, ya nos encontramos en las anotaciones de Hardenberg con la atribución del carácter de “trascendental” al yo o a un “*punto de vista trascendental*”: en ambos casos se quería señalar el plano en que se encuentran *las condiciones de posibilidad de algún aspecto de la realidad*. En este caso no poseemos más información que la que aporta la frase misma y solo

podemos, en una primera instancia, constatar que se está ubicando al arte, *absoluta, completamente* (“*durchaus*”) en ese mismo plano, en el plano en el que se generan o residen las condiciones para algo.

Pero poco después insiste Novalis en este concepto, aplicado ahora específicamente a la poesía, y en un contexto que precisa, en alguna medida, el sentido que le adjudica:

La poesía es el gran arte de la construcción de la salud trascendental. El poeta es, por lo tanto, el médico trascendental.

La poesía hace y deshace con dolor y con consquilleo – con placer y con displacer – con error y con verdad – con salud y enfermedad – entremezcla todo para su gran fin de fines: la *elevación del hombre por encima de sí mismo*.

Poësie ist die große Kunst der Construction der transscendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transscendentale Arzt.

Die Poësie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Kranckheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst. (II, 535 [42])

La poesía tiene el poder de “sanar” al hombre; de darle “salud trascendental”, de “construir” esta salud. El sentido de esta afirmación parece volverse más nítido con el segundo párrafo del fragmento en donde se señala cuál es el proceder y el efecto concreto que la poesía produce sobre las personas: ella, con sus múltiples recursos, apunta a la “elevación del hombre por sobre sí mismo”. Poniendo una idea junto a la otra tenemos que la poesía da al hombre la “salud trascendental”, lo que equivale a hacer que “se eleve por sobre sí mismo”. En esta elevación del hombre, en esta auto-superación el hombre se libera, se sana respecto de su plano trascendental. ¿Cómo se puede interpretar esto? La idea parece ser la siguiente: mediante la poesía el hombre abandona un plano o modo de ser inferior, o menos elevado, despejando las trabas que le impiden desplegar su ser trascendental en el que se encuentran las reglas, las condiciones de posibilidad, la capacidad de legislación. El hombre “sana” mediante la poesía su capacidad trascendental, creadora; se deshace de su yo limitado, “enfermo”, para llegar a su máxima aspiración, al gran “fin de fines”, a aquello que antes llamó Novalis el “yo más elevado”, el yo que *im-pone*.

Desde este punto de vista, será precisamente a raíz del hecho de que es el poeta el médico trascendental, es decir, aquel que ejecuta la dicha elevación del yo, que Hardenberg puede decir en otro de estos fragmentos que:

El poeta trascendental es el hombre trascendental en general.

Der transscendentale Dichter ist der transscendentale Mensch überhaupt. (II, 536 [47])

En efecto, dada la reciente identificación entre la poesía y el plano de lo trascendental, un “hombre trascendental” será un “poeta trascendental”. Dicho de otro modo: si la creación, manipulación o legislación del mundo, la imposición de condiciones a la realidad (lo que se viene llamando “trascendental”), reside en el poder de la poesía, un hombre que gozara de estas facultades sería a su vez, por defecto, un poeta trascendental.

En este fragmento del que recién se citó el final y en los dos que le siguen se introduce, precisamente, el concepto de “poesía trascendental”, se explica qué es lo que cabe esperar de una poesía tal y se establece una importante conexión entre esta idea de poesía y la noción de “genio”. Veamos todos en la serie en la que se encuentran:

La poesía trascendental es una mezcla de filosofía y poesía. En su fundamento se ocupa de todas las funciones trascendentales, y contiene de hecho lo trascendental en general. El poeta trascendental es el hombre trascendental en general.

Die transscendentale Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt. Im Grunde befaßt sie alle transscendentale Functionen, und enthält in der That das transscendentale überhaupt. Der transscendentale Dichter ist der transscendentale Mensch überhaupt. (II: 536 [47])

De la elaboración de la poesía trascendental se puede esperar una trópica – que comprenda las leyes de la *construcción simbólica* del mundo trascendental.

Von der Bearbeitung der transscendentalen Poesie läßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der symbolischen Construction der transscendentalen Welt begriff. (II: 536 [48])

El genio en general es poético. Si el genio efectuó algo, lo efectuó poéticamente. El auténtico hombre moral es poeta.

Das Genie überhaupt ist poëtisch. Wo das Genie gewirckt hat – hat es poëtisch gewirckt. Der ächt moralische Mensch ist Dichter. (II: 536 [49])

Como se decía más arriba, es a la poesía (trascendental) que le competen las funciones trascendentales, las que contienen las condiciones de posibilidad, y es por causa de esto que el hombre trascendental será un poeta trascendental. Ahora bien, se trata de las “condiciones de posibilidad”... ¿de qué? La respuesta parece estar expresada en el fragmento 48, en donde se mencionan las “leyes de la construcción simbólica del mundo trascendental”. Una vez más habla aquí Novalis de la *construcción*; en este caso, la “construcción” de un mundo trascendental, es decir, del mundo en que los condicionamientos no son recibidos, padecidos, sino impuestos, voluntarios. Hay un yo,

como afirma Novalis ya desde los *Fichte-Studien*, que no está sometido a los condicionamientos externos y que, por el contrario, *dicta las reglas* al mundo (a *su mundo*); en los *Fichte-Studien* ya se señalaba que ese yo no es accesible a la filosofía puesto que este, el yo “más elevado” del *Gefühl*, era condición previa al yo de la *Reflexion*. Este yo, al que bien podríamos denominar, siguiendo la terminología novaliana, “yo trascendental”, inabordable para la filosofía pero dado al sentimiento, parece poder *mostrarse* aquí bajo la forma del poeta trascendental (que es, como vimos, el hombre trascendental en general) y *exponerse* en su obra, la “poesía trascendental”. De esta, dice Novalis, cabe esperar una “trópica” (digamos, un “mapa”) con los principios básicos (las “leyes”) del despliegue creador (la “construcción”) del mundo que está oculto detrás del mundo empírico de causas y efectos e inmutables leyes físicas, es decir, del mundo que dicta esas leyes, del “mundo trascendental”. Reformulado (y tratando de interpretar el sentido de este pensamiento): de una poesía trascendental, es decir, de una poesía que reúna el pensamiento filosófico con la proyección creadora de la poesía, cabe esperar la exhibición, la mostración de los principios de la construcción de un mundo libre, producto de un yo libre y, por ende, de un poeta libre, pues el “hombre trascendental” en general es el “poeta trascendental”. De hecho, como anuncia el último fragmento citado, si el yo consigue tener efecto, proyectarse sobre la realidad, desplegar su genio, lo hará de modo poético; si actúa (en el sentido de: si modifica el mundo), es poeta.

A propósito, no solo el “genio” es poeta; también lo es, como dirá Novalis en sus “*Anekdoten*” (pertenecientes a esta misma serie de manuscritos), el mago:

El mago es poeta. El profeta es al mago lo que el hombre de gusto es al poeta.

Der Zauberer ist Poët. Der Profet ist zum Zauberer, wie der Mann von Geschmack zum Dichter. (II, 591 [286])

Con esto llegamos finalmente al punto, al núcleo del pensamiento de Novalis en torno de la poesía, su naturaleza y su misión: la poesía (manténgase siempre presente que por poesía debe entenderse, y esto cuando el término está usado en el sentido más estrecho, “literatura”) no describe la realidad, no la analiza, no la engalana ni la reproduce, sino que la hace, o, mejor dicho, la poesía se identifica con el hacer, pero no con un hacer mecánico o involuntario, o siquiera con un hacer condicionado, sino con un hacer libre, a voluntad, que sigue sus propias reglas y no obedece determinaciones. La poesía es creación libre a partir de la propia voluntad, y es a raíz de esto que Novalis puede decir que “el mago es poeta” y que hace la comparación con el hombre de gusto: así como el profeta solo tiene la capacidad de

prever, de analizar acertadamente una realidad futura, el mago tiene la facultad de producirla siguiendo su capricho; así también el hombre de gusto puede pensar una serie de reglas para la creación poética, puede ver la evolución que está siguiendo una corriente poética e incluso anticiparse a evoluciones venideras, pero el poeta crea y lo hace con independencia de las exigencias o sugerencias del hombre de gusto. Igual que el mago: él no hace lo que el profeta ve que va a ocurrir, sino que hace, en principio, lo que quiere.

De las prerrogativas de la magia Novalis se ocupará (desde distintos puntos de vista) con bastante intensidad y, sobre todo, de una manera que resultó particularmente exitosa en cuanto al interés que despertaría, a punto tal de dejar por siglos atada su imagen y la percepción sobre sus ideas a la noción de “magia” de un modo, al parecer (y no sin cierta justicia), insoluble.¹¹⁴ En el próximo capítulo nos ocuparemos de este punto.

¹¹⁴ La afirmación de Haering, avalada por Frank en su texto ya mencionado de 1969 (“Die Philosophie des sogenannten ‘magischen Idealismus’”, p. 50) acerca de que “*Magie*” es un término poco usado por Novalis es tan falsa como indica ya el índice analítico de sus obras (todavía no accesible en la época de redacción de ambos textos) o una revisión precisa de los textos mismos. La mera consulta del mencionado índice analítico da como resultado, en una mirada apenas superficial, que este precisa una columna entera para listar las apariciones de “*Magie*” y derivados del tipo de “*magisch*”, “*Magismus*”, etc.

II.4. CAPÍTULO 6: Mundos mágicos: el “idealismo” de Hardenberg.

Por esta época acuñaría Hardenberg un término destinado a un éxito difícil de prever en el ámbito de la *Novalisforschung* y, en general, en el abordaje siquiera superficial de sus ideas: “idealismo mágico”. A pesar de la escasa importancia que Hardenberg mismo parece haberle dado a su hallazgo, la denominación pasó a la historia como *el* rótulo de su doctrina. Esto se debe, entre otras varias razones, a que (a pesar de las deformaciones y abusos que posibilitó) este “título”, bien entendido, podría cumplir con bastante eficiencia su función de resumir el pensamiento novaliano. La adecuación parte, por un lado, de que el término recoge explícitamente la herencia filosófica de Hardenberg y el cosmos en el que se inscribe su pensamiento, es decir, el idealismo. A este marco filosófico idealista, sin embargo, Hardenberg le impone una honda distancia al calificarlo de “mágico”. Indudablemente, la del pensamiento “mágico” es una cosmovisión que se opone muy típicamente al pensamiento filosófico desde el origen mismo de la filosofía. Sin embargo, se trata de una vía de comprensión del funcionamiento del mundo que insiste sobre un rasgo que es absolutamente nuclear en el pensamiento de Novalis (fortaleciendo, por ende, la defensa del rótulo): me refiero a la facultad del yo, y en particular del yo poético, de “manipular” el mundo (idealmente, a su voluntad). Como puede verse ya en un análisis aislado de los términos en sí mismos (sin atender todavía siquiera a lo que el concepto completo significa), “Idealismo mágico”, hasta cierto punto, es una denominación útil y justa para resumir o al menos para expresar en dos palabras la cosmovisión de Hardenberg. La tensión que apenas consigue mantener unidos “idealismo” y “mágico” es, por lo demás, “la cara visible” de una interna oscilación, característica del pensamiento de Hardenberg (en especial durante esta época), entre la filosofía y este nuevo lenguaje que tendrá más que ver con el poder de la magia que con el rigor de la filosofía (idealista o del tipo que sea).

Por otra parte, la crítica hizo de esta ocurrencia (ocurrencia a la que Novalis, como se verá en detalle a continuación, no le dio mayor importancia) un tópico y una piedra de toque tanto para el análisis como para la completa perversión de las ideas de Hardenberg. La idea, obviamente presente en esta denominación, del yo como creador del mundo, un “tema con variaciones” todo a lo largo de la obra de Hardenberg, es también uno de los aspectos más centrales de este estudio, de modo que aquí se le dedicará, como cierre de las secciones de la tesis más marcadamente teóricas y previas al análisis de la obra más definidamente literaria

de Novalis, bastante atención tanto a la noción de “idealismo mágico” como a la visión de Hardenberg en torno de la “magia” en general.

II.4.A. El (así llamado) “idealismo mágico”.

“La filosofía del (así llamado) ‘idealismo mágico’”, este es el título de uno de los artículos más conocidos en la historia de la investigación en torno de la obra de Hardenberg.¹¹⁵ Aquí, como en todos sus varios trabajos sobre él, Manfred Frank intentó dar por tierra con ciertos lugares comunes petrificados en torno del pensamiento de Hardenberg y liberar su postura de cuanto rasgo amenazara con poder ser interpretado como místico, exaltado, irracionalista, etc. Recordemos aquí rápidamente lo dicho en la introducción sobre este punto acerca de que la oportuna corriente “secularizadora” que defendió Frank (con ciertos antecedentes, reconocidos velozmente por él mismo) fue petrificando a su vez, en los ámbitos académicos especializados, los lugares comunes contrarios a los que habían sido defendidos hasta entonces. Esto llegó tan lejos que, desde hace un buen tiempo, pensar la obra de Novalis como la de un pensador algo (siquiera algo) alejado de la más rigurosa argumentación filosófica, alejado de una inquebrantable matriz crítica y de la pretensión de imponer límites a las aspiraciones del yo puede resultar casi tan ridículamente anacrónico como imperdonablemente desinformado. La lectura de Frank, que en su momento significó un desafiante intento de tomar en serio el pensamiento de Hardenberg, acabó por canonizarse y llevar a que hoy se lea la obra de Novalis con un grado indeseable de parcialidad y preconceptos que entorpecen (y mucho) la discusión auténtica sobre el valor de sus reflexiones. Como también se señaló en la introducción, esta investigación (así como algunas otras, allí mencionadas) pretende ubicarse entre una definitivamente errónea visión de Novalis como un “inspirado” que se ve rodeado por mágicos poderes ocultos interviniendo en un poético mundo de hadas y otra, igualmente injusta, que sostiene que Hardenberg negaba de plano todo acceso posible a lo absoluto, que mantenía sus convicciones dentro de los estrictos límites de lo racionalmente demostrable y que sostenía (llamativamente) una filosofía más rigurosa y más rigurosamente desconfiada de lo trascendente que la de los idealistas alemanes mismos que lo precedieron.

Sin entrar en el detalle de la problemática filosófica (lo cual, por otra parte, no es aquí necesario) a continuación se intentará presentar una reconstrucción panorámica de lo que, partiendo de los textos de Hardenberg mismos y no de ninguna interpretación posterior,

¹¹⁵ “Die Philosophie des sogenannten ‘magischen Idealismus’” (1969), de Manfred Frank.

podría entenderse por “idealismo mágico” y también por “magia” en el contexto global de su obra teórica.

II.4.B. “Idealismo mágico”: ¿qué dice Hardenberg?

Hasta el momento no apareció este concepto en los desarrollos llevado ya a cabo y esto se debió a que, si seguimos (como hasta ahora) un orden cronológico, las expresiones “idealismo mágico” e “idealista mágico” no están testimoniadas en la obra conservada de Hardenberg sino recién hasta mediados de este año de 1798, y aquí por única vez fuera de lo que sería desde apenas más tarde su proyecto de “Enciclopedia”, el *Borrador general* (*Allgemeines Brouillon*). Veamos a continuación esta primera aparición del término en los así llamados “Fragmentos de Teplitz” (“*Teplitzer Fragmente*”):

Semejanza y desemejanza de Asmus y Ligne y Voltaire. También Jacobi pertenece a los *Empiristas Trascendentes*. Empirista es aquel cuyo modo de pensar es un efecto del mundo externo y del hado – el pensador pasivo – al cual su filosofía le es dada. Voltaire es un empirista puro, y así también varios filósofos franceses – Ligne tiende imperceptiblemente hacia los Empiristas Trascendentes. Estos realizan el tránsito hacia los dogmáticos – de ahí se llega a los soñadores – o a los dogmáticos trascendentes – después a Kant – de ahí a Fichte – y finalmente al idealismo mágico.

Aehnlichkeit und Unähnlichkeit von Asmus und Ligne und Voltaire. Auch Jacobi gehört zu den Transscendenten Empirikern. Empiriker ist: in den die Denkungsart eine Wirkung der Außenwelt und des Fatums ist – der passive Denker – dem seine Philosophie gegeben wird. Voltaire ist reiner Empiriker und so mehrere französische Philosophen – Ligne neigt unmerklich zu den Transcendenten Empirikern. Diese machen den Übergang zu den Dogmatikern – Von da gehts zu den Schwärmern – oder den transscendenten Dogmatikern – dann zu Kant – von da zu Fichte – und endlich zum magischen Idealism. (II: 605 [375])

Empirismo puro, empirismo trascendente, dogmatismo (¿“puro”?), dogmatismo trascendente (o “*Schwärmerei*”), Kant (“idealismo trascendental” en términos de Kant), Fichte (“idealismo subjetivo”, en términos de Hegel), idealismo mágico. Este es el recorrido que ve Hardenberg entre, en el plano más elemental, la forma más básica de entender el conocimiento y el contacto del yo con la realidad y, en el extremo contrario, su propio idealismo mágico, el cual, evidentemente, se presenta como la culminación (cuanto menos, hasta entonces) de la evolución del pensamiento filosófico. El fragmento ofrece mucho material a la reflexión, y sobre todo a la especulación, ya que la materia que provee para interpretar el sentido auténtico de estos rótulos (por lo demás, bastante personales) es demasiado escasa. Lo indiscutiblemente relevante es el hecho de que Hardenberg ubique su

“idealismo mágico” (a propósito, en este fragmento no queda claro –pero sí en otros posteriores– que el “idealismo mágico” sea *su* idealismo mágico y no una postura ajena) como el paso siguiente luego de la filosofía de Kant y de su “continuación” en la de Fichte. Es cierto que no podemos saber cuál es el rasgo que Hardenberg ve evolucionar entre Kant, Fichte y él mismo, y entonces no podemos saber, a partir de este pasaje, qué caracterizaría a este idealismo “mágico”. Se pueden intentar ciertas explicaciones exploratorias pero con muy dudoso fundamento. Lo que puede verse con claridad es que Hardenberg se alinea en la corriente “idealista” y que, respecto de ella, se distingue por el carácter “mágico” de este idealismo (por así decir, género: “idealismo”; especie: “mágico”), de modo que la respuesta a la pregunta por las características específicas de este tipo de idealismo deberíamos encontrarla en la concepción de Hardenberg acerca de lo mágico, acerca de la magia.

Revisemos antes de avanzar en esa dirección, sin embargo, las restantes apariciones de los términos “idealismo mágico” o “idealista mágico” en la obra completa de Novalis. Son llamativamente pocas y, como se adelantó, solo la que vimos recién se encuentra en un conjunto de textos distinto del del *Borrador general*, el curiosísimo proyecto de enciclopedia de las “ciencias” (en un sentido muy abarcativo; en la práctica, de hecho, casi omniabarcativo) que Novalis llegó apenas a esbozar (y en un modo completamente asistemático) entre octubre de 1798 y marzo de 1799.

Allí encontramos cinco apariciones más. Todas de gran importancia, si tenemos en cuenta que detrás de este rótulo está contenida, supuestamente, la clave del pensamiento de Hardenberg.

El primer texto, algo extenso, en el que se trata allí del “idealismo mágico”, comienza de la manera siguiente:

Si no conseguís hacer perceptibles los pensamientos de manera mediata (y esporádica), haced entonces perceptibles, por el contrario, las cosas externas de manera inmediata (e involuntaria) – lo que equivale exactamente a: si no conseguís transformar los pensamientos en cosas externas, transformad entonces las cosas externas en pensamientos. Si no conseguís transformar un pensamiento en un alma independiente, que se separa de vosotros – y *ahora* es también *ajena* – (esto es: en un alma que aparece exteriormente), entonces proceded inversamente con las cosas externas y transformadlas en pensamientos.

Ambas operaciones son idealistas. Quien tiene ambas completamente dominadas, él es el *idealista mágico*. ¿No será la perfección de cada una de ambas operaciones dependiente de la otra?

Wenn ihr die Gedanken nicht mittelbar (und zufällig) vernehmbar machen könnt, so macht doch umgekehrt die äußern Dinge unmittelbar (und unwillkürlich) vernehmbar – welches eben so viel ist, als wenn ihr die

Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt, so macht die äußern Dinge zu Gedanken. Könnt ihr einen Gedanken nicht zur selbstständigen, sich von euch absondernden – und nun auch fremd – das heißt äußerlich vorkommenden Seele machen, so verfährt umgekehrt mit den äußerlichen Dingen – und verwandelt sie in Gedanken.

Beyde Operationen sind idealistisch. Wer sie beyde vollkommen in seiner Gewalt hat ist der magische Idealist. Sollte nicht die Vollkommenheit jeder von beyden Operationen von der andern abhängig seyn. (III: 301 [338])

Luego el apunte pierde este estilo de redacción articulado y pasa a un modo de escritura muy característico en los apuntes de Novalis (más fragmentario, en el fondo, que cualquiera de sus auténticos fragmentos), en el que se suceden tesis, dudas, recordatorios y demás en la forma, típica, de una lista. Allí encontramos algo que conviene consignar aquí antes de analizar el apunte:

El no-yo es la secreción originaria inicial, el engendramiento en tamaño natural. Consecuencias médicas de esta secreción. Educación del no-yo.

Das Nicht-Ich ist die uranfängliche Absonderung – Zeugung im Großen. Medicinische Folgen dieser Absonderung. Erziehung des Nicht-Ichs. (III: 301 [338])

El apunte les sugiere, con total soltura, a aquellos que no consiguen transformar sus pensamientos en cosas del mundo externo, que entonces hagan lo contrario y transformen las cosas del mundo externo en pensamientos. Una naturalidad tal solo podría tenerla alguien que *supiese* que el no-yo (es decir, el mundo exterior) es una “secreción” del yo. Desde un punto de vista como este último, transformar los pensamientos en cosas del mundo externo no sería más que continuar con el despliegue originario que da existencia al todo que nos rodea, o quizás sencillamente *reconocer* en estas cosas que se presentan como externas una secreción nacida en el interior. Desde la otra perspectiva, transformar en pensamientos las cosas externas no sería más que traerlas de vuelta al lugar del que nacieron y comprender, así, la propia obra. A propósito, esto se encuentra en una sintonía completa con lo ya dicho (II.2.C.) sobre la doble dirección “hacia adentro” y “hacia afuera” del “camino” del yo y su proyectar la propia interioridad en un afuera para identificarse a sí mismo en los objetos del mundo exterior.

En todo caso, “ambas operaciones son idealistas”: por cierto, en ambas se deja de lado un mundo externo que pudiera ser pensado como independiente en sentido, por así llamarlo, *metafísico*: el ser del mundo proviene del yo *aun cuando* el despliegue del yo genere un mundo que acaba siendo extraño a él, independiente de él. El idealista mágico, sin embargo, sería aquel que pudiera con la mayor espontaneidad generar ese mundo

independiente y traerlo de vuelta, conquistarlo de nuevo. El idealista mágico sí puede hacer de su pensamiento un alma que se presenta exteriormente, que se muestra como exterior; puede generar, por así decir, “secreciones” a voluntad, pero también puede volver a incorporar esa alma exteriorizada; puede quitarle la independencia que le dio y transformarla de nuevo en un pensamiento suyo.

Otro fragmento de los que tratan explícitamente del “idealismo mágico” también se apoya en esta polaridad entre lo externo y lo interno e introduce algunos elementos interesantes conectados con este. Se trata de la anotación 399 en la que se aborda, como en muchas otras, el tema de la muerte. El fragmento es demasiado extenso para reproducirlo y no será, en verdad, necesario. Pero sí amerita reconstruir al menos el contexto de la aparición del término que estamos rastreando. La cuestión tratada es la muerte, la cual, según Novalis, consiste en “la interrupción del intercambio entre el estímulo interno y el externo – entre alma y mundo”.¹¹⁶ “Alma” y “mundo”, entonces, como dos “estímulos” (“*Reize*”) de cuyo intercambio depende la conservación de la vida. Este intercambio tendería naturalmente a cesar pero puede oponérsele un obstáculo a esta descomposición natural: el obstáculo que posibilita la medicina. Ahora bien: existe una “medicina más elevada” (“*höhere Medizin*”) y es la que practica “el artista de la inmortalidad” (“*der Künstler der Unsterblichkeit*”). Este médico de una medicina más elevada intenta tratar los estímulos externos e internos como un todo y armonizarlos y “unificarlos en vistas a un único fin” (“*sie zu Einem Zwecke zu vereinigen*”). La dificultad de su tarea reside, según Hardenberg, en aumentar el estímulo interno (fortalecer el despliegue del “alma”), ya que el estímulo externo “ya está, mayormente, en poder del artista”.¹¹⁷ Como ocurría en el apunte (nº 338) citado recién, en donde se decía que *si* no se consigue hacer de los pensamientos cosas, *entonces* que se haga lo contrario (suponemos, entonces, que es algo más fácil de lograr): que se hagan pensamiento las cosas. Luego de estas reflexiones sobre la necesidad de aumentar el estímulo interno llega el pasaje que nos interesa especialmente:

también aquí *profetizaron* los poetas, de una manera singular, que solo las musas dan la inmortalidad. Ahora la posición del erudito se muestra a una nueva luz. Mi idealismo mágico.

auch darinn haben die Dichter auf eine sonderbare Weise wahgesagt – daß die Musen allein Unsterblichkeit geben. Jezt erscheint auch der Gelehrte Stand in einem neuen Lichte. Mein magischer Idealismus. (III: 315 [399])

¹¹⁶ III: 314 [399]: “*Tod ist nichts, als Unterbrechung des Wechsels zwischen innrem und äußerem Reitz – zwischen Seele und Welt*”.

¹¹⁷ III: 315 [399]: “*Der äußere Reitz ist schon [...] größtentheils in der Gewalt des Künstlers*”.

Hardenberg destaca un término que en alemán sugiere algo más fuerte que nuestro “profetizar”, en la medida en que su etimología expresa de manera transparente “decir la verdad”, “decir algo verdadero” (*wahr + sagen*). Sin embargo, aquí Hardenberg no se asume como el portador de esa verdad y atribuye esta “profecía” a “los poetas”. En el contexto de esta reflexión, la afirmación de “los poetas” acerca de que solo la poesía (“las musas”) concede la inmortalidad (la reunión de alma y mundo, de estímulo externo e interno) es bastante más atendible que si nos saliera al paso en una poesía o en un diálogo algo exaltado, por ejemplo, entre Heinrich y Mathilde o Klingsohr en *Enrique de Ofterdingen*.

Este apunte es precedido por la indicación (distintiva de la *Enciclopedia*) de la rama a la que pertenece. En este caso, se trata de la “fisiología”... Tenemos que suponer, en la medida de lo posible, que este apunte habla de fisiología. Ciertamente, la reflexión sobre los estímulos y otros elementos presentes aquí se conectan con estudios a los que Novalis se encontraba particularmente entregado durante la época, en especial con las ideas del escocés John Brown sobre medicina, su “teoría de la excitabilidad”, etc.¹¹⁸ Pero lo personalísimo del asunto son las consecuencias que Hardenberg extrae de una teoría fisiológica y las reflexiones que esta le estimula. Como vemos, el secreto último de la fisiología estaría, en verdad, en poder de la poesía: en primer término, se nos dice que el artista es el que tiene el mundo (el estímulo externo) bajo su poder; luego, que para alcanzar la inmortalidad hace falta la unificación de mundo y alma (ambos estímulos); y, por último, que son quizás las musas las únicas que otorgan inmortalidad, es decir, las que permiten la esperada reunión de alma y mundo. Reordenando las ideas podría reproducirse el hilo de este apunte de la siguiente manera:

- la muerte es la disociación de estímulo externo (mundo) e interno (alma);
- la inmortalidad consiste en evitar dicha disociación y mantenerlos reunidos;
- como dicen los poetas, solo las musas dan inmortalidad;

O sea, concluiría el lector, que solo la poesía es capaz de producir esta anhelada identificación entre el mundo externo y el interno, entre el alma y la realidad, entre el *makrós*

¹¹⁸ La recepción de Hardenberg de la teoría de la excitabilidad de Brown excede ampliamente el objetivo de esta tesis pero resulta interesante, al menos, porque Hardenberg mismo le otorgó una importancia inmensa, a punto tal (por ejemplo) de identificarla, en este mismo *Borrador General*, con la filosofía de Fichte: “La Doctrina de la ciencia de Fichte es la *Teoría de la excitabilidad*” (III: 383 [634]: “*Fichtes WissenschaftsLehre ist die Theorie der Erregung*”). Sobre el tema se puede consultar la colaboración de Dietrich von Engelhardt para *Novalis und die Wissenschaften* (1997) “Novalis im medizinhistorischen Kontext”, y, más en general y con la mira puesta en una presentación global de las distintas teorías científicas en boga (y de las que se nutrió abundantemente Novalis), el libro de Wolfgang Bonsiepen (1997) *Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel: mathematische versus spekulative Naturphilosophie* (véanse, sobre todo, las pp. 234 y ss.).

y el *mikròs kósmos*, o bien (haciendo uso de una terminología a la que también acude Hardenberg) entre el *mikròs kósmos* y el *makròs ánthropos*: entre el universo en pequeño (el hombre) y el hombre en grande (el universo).¹¹⁹ A este apunte Hardenberg lo cierra anotando: “mi idealismo mágico”.

Novalis insiste en la identificación entre la “filosofía” del idealismo mágico y la creación poética en otro de los fragmentos que estamos revisando:

Un pensamiento *puro* – una imagen *pura* – una sensación *pura* son pensamientos, imágenes y sensaciones que *surgieron* no tras ser *despertadas* por ningún objeto que les correspondiera, etc., sino al margen de las (así llamadas) *leyes* mecánicas, al margen de la esfera del mecanismo. La fantasía es una tal fuerza extra-mecánica. (Magismo o sintesismo de la fantasía. La filosofía aparece aquí por completo, como idealismo mágico).

Ein reiner Gedanken – ein reines Bild, – eine reine Empfindung sind Gedanken, Bilder und Empfindungen – die nicht durch ein correspondirendes Object erweckt etc. sondern außerhalb der sogenannten mechanischen Gesetze – der Sphäre des Mechanism entstanden sind. Die Fantasie ist eine solche außermechanische Kraft. (Magismus oder Synthesism der Fantasie. Philosophie erscheint hier ganz, als magischer Idealism.) (III: 430 [826])

Aquí reencontramos destacado ese aspecto de la labor del poeta (su independencia respecto de condicionamientos externos) que había sido señalado ya en los *Fichte-Studien* y que parece constituir su nota distintiva y su más elevado privilegio. La fantasía, en primer lugar, es una “fuerza”, y recordemos que “*Kraft*” es un término que desde un primer

¹¹⁹ Hardenberg califica explícitamente al mundo de “hombre en grande” en un apunte cercano al último aquí analizado (III: 316-317 [407]): “Excitabilidad y sensibilidad están en una relación similar a la del alma y el cuerpo - o a la del espíritu y el hombre o el mundo. El mundo es el *macroánthropos*. Hay un espíritu del mundo, tal como existe un alma del mundo. El alma debe transformarse en espíritu - el cuerpo, en mundo. El mundo aun no está listo - tan poco como el espíritu del mundo - De un Dios común debe devenir un Dios universal. De un mundo - un universo. Física común - Física más elevada. El hombre es prosa común - debe devenir prosa más elevada - prosa omniabarcadora. La formación del espíritu es coformación del espíritu del mundo - y por ende *religión*” (“*Reizbarkeit und Sensibilitaet stehn in ähnlichen Verhältnissen, als Seele und Körper - oder Geist und Mensch oder Welt. Die Welt ist der Macroandropos. Es ist ein Weltgeist, wie es eine Weltseele giebt. Die Seele soll Gesit - der Körper Welt verwenden. Die Welt ist noch nicht fertig - so wenig wie der Weltgeist - Aus einem Gott soll ein Allgott werden. Aus einer Welt - ein Weltall. Gemeine Physik - höhere Physik. Der Mensch ist gemeine Prosa - er soll höhere Prosa - allumfassende Prosa werden. Bildung des Geistes ist Mitbildung des Welgeistes - und also Religion.*”). Véase también este otro, perteneciente al mismo *Borrador general* (III: 249 [59]): “Me parecería, pues, que la psicología y la fisiología son absolutamente una única cosa - y que el alma no es sino principio del sistema, sustancia; su hogar sería el cielo. La fisiología en general sería psicología del mundo - y naturaleza y alma también serían una sola cosa - pues por naturaleza se entiende solo espíritu del todo, principio sustancial.” (“*Dann schein mir Psychologie und Physiologie vollkommen Eins zu seyn - und die Seele nichts, als Princip des Systems, Substanz, zu seyn - ihre Wohnstätte wäre der Himmel. Physiologie überhaupt wäre Welpsychologie - und Natur und Seele auch eins - da unter Natur doch nur Geist des Ganzen, substantielles Princip verstanden wird.*”). Por otra parte, variantes de esta identificación son, en última instancia, una parte central de la columna vertebral del pensamiento de Hardenberg: ya desde los *Fichte-Studien* nos encontramos con una insistente identificación entre lo que allí se llamaba “yo” y “no-yo” o “naturaleza”. Poco más abajo, en nota, aparece esta cita en su contexto y junto con otras sobre la misma temática.

momento Hardenberg contrapone a “*Vermögen*” en sus apuntes señalando especialmente el carácter activo de la primera. Es, además, una fuerza “extra-mecánica”, no sujeta a las leyes (o a las que llaman “leyes”) de lo mecánico, y no está condicionada ni fue generada por ningún objeto que “le corresponda” o, dicho de otro modo, que esté siendo representado mediante ella. La fantasía, podría decirse, no tiene carácter referencial: no hay una entidad a la que remitir la creación de la fantasía. Inmediatamente Hardenberg señala la conexión con la magia, conexión que desde cierto punto de vista es evidente pero que desde cierto otro punto de vista es llamativa: la fantasía, al igual que la magia, no depende, como se dijo recién, de un objeto sino que sus productos son creaciones *ex nihilo*; no *re-presenta* nada sino que lo inventa. Ahora bien: lo creado por la magia es parte del mundo, es una cosa, es algo que sale del mago hacia un exterior en el que comienza a regirse por reglas externas a él. Y aquí Hardenberg habla del “magismo” de la fantasía y hace plantear la pregunta por la extensión de esta conexión. ¿Hasta qué punto o en qué sentido es mágica la fantasía? Y es aquí donde aparece la apelación de Hardenberg al “idealismo mágico”: al final de la anotación señala que siguiendo estas ideas se llega a la culminación de la filosofía en el idealismo mágico, según el cual (podríamos reconstruir) la fantasía es una fuerza que, al no depender de un objeto externo a ella para representar, idea y ofrece una creación salida de ella misma, de su propia espontaneidad absoluta, incondicionada. La identificación entre lo externo y lo interno se da, en este caso (contrario a lo que vimos en el anterior apunte citado), no tanto gracias a que el estímulo externo está en poder del poeta sino más bien porque el estímulo interno está, en el ámbito de la fantasía, todo lo fortalecido que se requería más arriba. La fantasía logra desplegar, producir, inventar un mundo. Magia, en una palabra.

Aun hay dos apuntes más que contienen la expresión que estamos persiguiendo, y son dos anotaciones que poseen cierto interés adicional, porque en ellas la idea de “idealismo mágico” está presentada como desde afuera y con una mirada crítica. Son útiles, en este sentido, porque nos permiten acercarnos a este concepto no tanto como una *teoría* defendida por Hardenberg sino más bien como una cosmovisión a la que él mismo le reconoce aspectos (cuanto menos) polémicos. Ambas se encuentran muy cerca una de la otra, en un mismo manuscrito, y fueron compuestas seguramente en un mismo momento. Veamos lo que dicen. A continuación el texto del primero de ellos junto con el que le sigue en el *Borrador General*:

Un impulso absoluto hacia la culminación y la completitud es una enfermedad tan pronto como se muestra destructivo y contrario respecto de lo *inculminado*, incompleto.

Si uno desea realizar y lograr algo determinado, entonces uno debe también imponerse unas fronteras determinadas provisorias. Pero quien no lo desea es perfecto, tanto como aquel que no quiere nadar antes de haber aprendido a hacerlo.

Es un idealista mágico, tal como existen realistas mágicos. Aquel busca un movimiento maravilloso, un sujeto maravilloso; este, un objeto maravilloso, una figura maravillosa. Ambas son *enfermedades lógicas*, tipos de delirio en los que, de todas maneras, se revela o se espeja el ideal de una manera doble; esencias sagradas, aisladas, que refractan la luz más elevada maravillosamente – auténticos profetas. También el sueño es profético – una caricatura de un futuro maravilloso.

(Aplicación a las enfermedades)

Ein absoluter Trieb nach Vollendung und Vollständigkeit ist Krackheit, sobald er sich zerstörend, und abgeneigt gegen das Unvollendete, unvollständige zeigt.

Wenn man etwas bestimmtes thun und erreichen will, so muß man sich auch provisorische, bestimmte Grenzen setzen. Wer aber dies nicht will, der ist vollkommen, wie der, der nicht eher schwimmen will, bis ers kann –

Er ist ein magischer Idealist, wie es magische Realisten giebt. Jener sucht eine Wunderbewegung – ein Wundersubject – dieser ein Wunderobject – eine Wundergestalt. Beydes sind logische Kranckheiten – Wahnarten – in denen sich allerdings das Ideal auf eine doppelte Weise offenbart, oder spiegelt – heilige – isolirte Wesen – die das höhere Licht wunderbar brechen – Wahrhafte Profeten. So ist auch der Traum profetisch – Carricatur einer wunderbaren Zukunft.

(Anwendung auf Kranckheiten) (III: 384–385 [638])

Auténtico fichtismo, sin *choque* – sin no-yo en su sentido.

Evolución de la fórmula yo.

Aechter Fichtism, ohne Anstoß – ohne Nicht-Ich in seinem Sinn.

Entwicklung der Formel Ich. (III: 385 [639])

En la primera de estas notas se habla del idealismo mágico como de una enfermedad, uno de cuyos rasgos consistiría en la pretensión de proceder con independencia de toda limitación (sin imponerse fronteras siquiera provisorias), es decir, de manera incondicionada, e incluso en la pretensión de poder hacer algo sin aprender nunca a hacerlo, de dominar una práctica sin ejercitarla, o sea, partiendo exclusivamente de las propias fuerzas internas. Ciertamente el idealista mágico, desde este punto de vista, presupone un “sujeto milagroso” (así como un realista mágico tendría en mente un objeto milagroso), capaz de avanzar a partir de su propia espontaneidad sin necesidad de intercambio con el exterior o, más precisamente, sin necesidad de *obtener* nada del exterior (aunque sí vaya a desplegar algo

hacia el exterior). El breve apunte siguiente aclara en qué está pensando Novalis con esta idea de un idealista mágico que no precisa aprender a nadar para nadar: un “auténtico fichtismo sin choque, sin no-yo”, esto es, un idealismo que sea puro sujeto y no requiera nada de la naturaleza, en el que todo fuera *posición* propia y nada *o-posición* desde un afuera.

Se habla de un yo puro y absoluto que parece encarnar, más allá de su elevada autonomía, una “enfermedad lógica”, es decir, algo del orden de lo incomprendible o contradictorio. El yo que propone el idealista mágico es como un sujeto que incluye en sí mismo su predicado y esto de un modo tal que, sin embargo, el predicado le aporta algo, lo completa o forma parte de su desarrollo. Algo en cierto modo equivalente a lo que Kant llamaba “juicios sintéticos *a priori*”, absolutamente necesarios y sin embargo no triviales; por esta razón, quizás, no debe sorprender que Novalis se apunte apenas más adelante en este mismo manuscrito una serie de reformulaciones de la pregunta kantiana por la posibilidad de los juicios sintéticos *a priori* entre las cuales se cuente, entre otras, la siguiente: “¿Es posible la *magia*?”.¹²⁰ En el fragmento que estamos analizando Novalis apunta que al menos para el idealista mágico sí lo es. Claro que el idealismo mágico es una “enfermedad lógica”, una suerte de inconsecuencia desde un punto de vista racional, y, sin embargo, es uno de los modos del pensar en los que “se espeja el ideal”, pues refracta “la luz más elevada maravillosamente”. El idealismo mágico, con todo lo que tiene de “enfermedad lógica” o “delirio”, se presenta como un ideal, el ideal de un yo sin restricciones, pura espontaneidad, absoluto, omnipotente y mágico. Este carácter de ideal también es indicado en el último de los apuntes en los que se habla de idealismo mágico que nos queda aún por revisar:

Una física más elevada o una matemática más elevada o la mezcla de ambas fue lo que siempre se entendió por filosofía hasta hoy. Se buscó siempre realizar algo mediante la filosofía – se buscó en la filosofía un órgano capaz de todo.

Idealismo mágico.

Höhere Physik, oder höhere Mathematik oder ein Gemisch von beyden wurde immer unter Philosophie bisher verstanden. Man suchte durch Philosophie immer etwas werckstellig zu machen – man suchte ein all vermögendes Organ in der Philosophie.

Magischer Idealism. (III: 385 [642])

¹²⁰ III: 388 [650]: “*Ist Magie möglich?*”. La misma idea reaparece en este otro pasaje del *Borrador general*: “¿Son posibles los juicios sintéticos *a priori*? = ¿Hay una inteligencia mágica, esto es: una razón?” (III: 419 [775]: “*Sind synthetische Urtheile a priori möglich = Giebt es eine magische Intelligenz i. e. Vernunft.*”). Käte Hamburger (1966: 17) enfatiza este vínculo interesante entre lo “sintético” en sentido kantiano y la magia (en sentido novaliano) en su conocido estudio, un avance temprano sobre los aspectos científicos de la obra de Hardenberg (el trabajo original, “Novalis und die Mathematik. Eine Studie zur Erkenntnistheorie der Romantik”, apareció en 1929).

Se intentó, entonces, exigir a la filosofía cierta forma de omnipotencia. Por cierto, no una capacidad de comprender todo (una exigencia que, aunque exagerada, parece ajustarse con más propiedad a la naturaleza del pensamiento filosófico), sino una capacidad de *hacer*, de *realizar* todo. A esta visión de la filosofía le apunta Hardenberg debajo, destacado, “idealismo mágico”. Este apunte, al igual que el anterior, tiene un cierto aire crítico hacia el idealismo mágico, como si se tratara de una pretensión que está fuera de los límites de lo exigible, de una teoría “enferma”, si bien también ideal. Sabemos por una multitud de testimonios (entre ellos los primeros apuntes citados en este apartado) que Novalis padecía efectivamente de esta enfermedad lógica que llamó “idealismo mágico”, de esta aspiración al ideal, y que veía en ella una clave para la comprensión de la naturaleza más íntima del mundo. Unas cuantas citas extraídas de apuntes suyos en torno de esta cuestión (aunque no contengan la expresión “idealismo mágico”) deberían poder dar cuenta de esto suficientemente. Ya en los *Trabajos preliminares* había afirmaciones de este tenor:

La magia es = el arte de utilizar el mundo sensible a voluntad.

Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen. (II: 546 [109])

El mundo tiene una capacidad originaria de ser animado por mí – está en general animado por mí *a priori* – es uno conmigo. Yo tengo una tendencia y una capacidad de animar el mundo originarias. Solo que yo no puedo entrar en relación con nada que no dependa de mi voluntad o no sea acorde a ella. De aquí que el mundo deba tener la disposición originaria de depender de mí – de ser acorde a mi voluntad.

Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden – Sie ist überhaupt a priori von mir belebt – Eins mit mir. Ich habe eine ursprüngliche Tendenz und Fähigkeit die Welt zu beleben – Nun kann ich aber mit nichts im Verhältniß treten – was sich nicht nach meinem Willen richtet, oder ihm gemäß ist – Mithin muß die Welt die ursprüngliche Anlage haben sich nach mir zu richten – meinem Wille gemäß zu seyn. (II: 554 [125])

¿Qué es la naturaleza? – un índice enciclopédico sistemático o plan de nuestro espíritu. [...] El destino que nos oprime es la pereza de nuestro espíritu. Mediante el ensanchamiento y la formación de nuestra actividad nos transformaremos a nosotros mismos en el destino. [...] *Dios quiere dioses.*

Was ist die Natur? – ein encyclopaedischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes. [...] *Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unsers Geistes. Durch Erweiterung und Bildung unsrer Thätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln.* [...] *Gott will Götter.* (II: 583–584 [248])

Arte de volverse omnipotente – arte de realizar completamente nuestra voluntad. Debemos tomar bajo nuestro poder el cuerpo, como también el alma. El cuerpo es la herramienta para la formación y modificación del

mundo – debemos, por lo tanto, intentar educar nuestro cuerpo para ser órgano *todopoderoso*. La modificación de nuestra herramienta es una *modificación* del mundo.

Kunst allmächtig zu werden – Kunst unsern Willen total zu realisiren. Wir müssen den Körper, wie die Seele in unsre Gewalt bekommen. Der Körper ist das Werkzeug zur Bildung und Modification der Welt – Wir müssen also unsern Körper zum allfähigen Organ auszubilden suchen. Modification unsers Werkzeugs ist Modification der Welt. (II: 587 [256]).

El mundo es un *tropo universal* del espíritu – una imagen simbólica del mismo.

Die Welt ist ein Universaltropus des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben. (II, 600 [349])

Ideas, todas estas, que seguirá sosteniendo Hardenberg más adelante y sobre las que insistirá en el *Borrador general*, como vimos en los apuntes analizados más arriba y como puede verse en algunos otros, como, por ejemplo, los siguientes:

La magia es completamente distinta de la filosofía, etc., y construye un *mundo* – una *ciencia* – un *arte* por sí sola.

Die Magie ist von Philosophie etc. ganz verschieden und bildet eine Welt – eine Wissenschaft – eine Kunst für sich. (III: 266 [137])

El mago físico sabe animar la naturaleza y manejarla a voluntad como *su propio cuerpo*.

Der physische Magus weiß die Natur zu beleben, und willkürlich, wie seinen Leib, zu behandeln. (III: 297 [322])

Fuerza milagrosa de la fe – Toda fe es maravillosa y milagrosa. Dios existe en el instante en que yo creo en él.

La fe es una fuerza indirectamente milagrosa. Mediante la *fe* podemos hacer a cada instante milagros *para nosotros* – a menudo también para otros, si tienen fe en mí. [...]

Fe aplicada, terrenal: voluntad.

Fe – percepción de una *voluntad realizada*.

Wunderkraft des Glaubens – *Aller Glauben ist wunderbar und wunderthätig. Gott ist in dem Augenblicke, als ich ihn glaube.*

Glauben ist, indirect wunderthätige Kraft. Durch den Glauben können wir in jedem Augenblick Wunder thun für uns – oft für andre mit, wenn sie Glauben zu mir haben. [...]

Angewandter – irdischer Glauben – Willen.

Glauben – Wahrnehmung des realisirten Willens. (III: 419–420 [779])

Se trata, como vemos, de una idea que a partir de 1798 se consolida y mantiene vigente en el pensamiento de Hardenberg como uno de sus pilares más importantes. Esto aun

cuando la denominación (“idealismo mágico”) haya llegado algo más tarde que la idea y no reaparezca en abundantes oportunidades.

En este punto llegamos al centro de gravedad en torno del cual gira el desarrollo conceptual de Novalis. Este pensamiento podría recapitularse y sintetizarse (por ejemplo) de la siguiente manera: en el hombre (particularmente en ciertos hombres privilegiados, como el poeta, o el mago –que también es, precisamente *por ser mago*, poeta) hay una facultad que se eleva por sobre todo condicionamiento externo y actúa a partir de su propia espontaneidad. Esta facultad es “eficaz” y se caracteriza, precisamente, por su carácter *creador*; por su carácter, de hecho, *libremente* creador (que crea con libertad, sin restricciones). Este poder de crear a partir de la propia espontaneidad significa un paso más respecto de un idealismo como el de Fichte en la medida en que no implica un *choque*, no presupone un mundo que estimule la potencia del yo sino que este, por su propia fuerza, se despliega libremente y no *en* o *sobre* el mundo, sino creando este mundo mismo *a través del cual* se manifiesta. De esta relación entre el yo y su mundo depende la consiguiente identidad de uno y otro: el mundo, como “macroánthropos”, reproduce “en grande” la naturaleza del yo del cual es un despliegue, y, visto desde la perspectiva contraria, el yo en cuanto “microcosmos” contiene en germen, “en pequeño” la potencialidad completa de lo que, echado a correr, constituye el universo.

Este despliegue del yo, sin embargo (y aquí hay un punto de particular relevancia para lo que se tratará en lo que resta de la tesis), se ejecuta de un modo que varía en cuanto al grado de su efectividad, en cuanto al grado de su alcance y en cuanto al grado de autoconciencia de parte del yo. En los pasajes citados es reiterada la afirmación de la acción *creadora* del yo como susceptible de un entrenamiento, o como supeditada a una voluntad de ejercerla, o como prerrogativa de determinados sujetos privilegiados (el genio, el mago, el poeta), incluso como una aspiración o un deber más que como una dinámica que se da espontáneamente. “Debemos” conquistar o descubrir en nosotros este poder, este predominio sobre la materia, o, con una expresión aún más novaliana, debemos “intentar volvernos inmortales” (como dirá en los *Discípulos en Sais* [I: 82]) o “volvernos dioses” (como en su poesía *Es färkte sich die Wiese grün...* [I: 414]).

En cualquier caso, para avanzar en esta dirección el camino parece estar bastante claro. Como veremos en el comienzo de la sección siguiente, el primer esbozo de novela de Novalis –*Los discípulos en Sais*– trata fundamentalmente de este asunto, y, mediante una oscilación entre la teoría y la práctica poética, muy característica de la novela, lo expone del modo siguiente: el camino hacia la sabiduría, intransferible en la medida en que debe ser

recorrido por cada uno, tiene que ver con un estudio de la naturaleza; con un estudio no erudito, y, de hecho, con un estudio que ni siquiera privilegia un punto de vista científico sino que parece reunir, por un lado, una entrega “existencial” (por así llamarla) a la Naturaleza, la vocación de dejarse llevar por sus misterios para así develarlos, de identificarse con ella e interpelarla como a un otro yo, con, por el otro, un estudio parcialmente metódico pero de tipo simplemente empírico acumulativo: es decir, reproduciendo un trabajo como el del coleccionista, buscando y observando la mayor cantidad posible de fenómenos naturales para disponer de un mayor cúmulo de materiales y saberes (un estudio que tiene más que ver, de nuevo, con algo experiencial que con un método científico riguroso). Para avanzar en esta dirección hay distintas aptitudes, y no todos llegarán muy lejos en su intento por penetrar en las profundidades de lo natural, pero quienes lo logren obtendrán un imponente predominio sobre el mundo; un predominio basado en la conciencia de reconocerse como aquel que lo creó. Estos serán, luego de una recapitulación del contenido de toda esta segunda sección, los temas del primer apartado de la siguiente (y última).

II.5. RECAPITULACIÓN ESQUEMÁTICA DE LA SEGUNDA SECCIÓN.

La primera sección había estado dedicada a ciertos desarrollos filosóficos tempranos de Hardenberg que habían llevado, fundamentalmente, a la conclusión de que, si bien el yo contiene (latente e inasible) una potencia incondicionada, esta no puede desatarse mediante el discurso argumental de la filosofía, sino que hace falta ir en busca de un nuevo lenguaje, eficaz y esencialmente incondicionado, que será el lenguaje libre del arte. En esta segunda sección se trató, esencialmente, de los primeros intentos de Hardenberg de comprender y de comenzar a construir este nuevo lenguaje. Las instancias más significativas de esta sección podrían ordenarse de la siguiente manera:

1) En los estudios de Hardenberg de 1797 se dan dos fenómenos que aquí se consideran entrelazados: por un lado, la atención sobre la imaginación como facultad creadora comienza a volcarse al análisis de la potencia productora del lenguaje y a girar en torno de la importancia, en este plano, de la poesía como herramienta de construcción del mundo; por el otro, Hardenberg comienza a desarrollar, precisamente, un lenguaje más suelto y de pretensiones estéticas más marcadas, adelantando el que consolidaría en sus fragmentos.

2) *Polen* se presenta, en esta lectura, como un primer intento concreto por construir este nuevo lenguaje en un plano práctico. En el capítulo dedicado a esta obra (“Capítulo 4”) se analizan algunos de los rasgos característicos de este incipiente lenguaje nuevo y del formato en el que se ofrece en sus primeras versiones, es decir, del “fragmento” como género.

3) También hay en *Polen* desarrollos que corresponden al plano de la teoría más que (o, mínimamente, tanto como) al de la práctica y que resultan en una evolución más osada y desatada de ciertos pensamientos que remontan su origen a los *Fichte-Studien*: fundamentalmente interesan aquí los que tocan al posicionamiento del yo como “creador” del mundo y como “creador” de sí mismo.

4) En esta época la imagen del yo creador adquiere una nota que el universalismo filosófico de los *Fichte-Studien* difícilmente hubiera podido compartir, ya que ahora el poder creador del yo (por cierto, magnificado) comienza a verse como el resultado de un aprendizaje que difiere del aprendizaje académico, que lo supera y que está reservado a los que realicen este tránsito intransferible (y, por ende, no es ya prerrogativa –al menos no en el grado máximo– de la mente humana en general).

5) Con estas ideas va cobrando forma la idea de “iniciado” que será central en trabajos apenas posteriores y en la obra literaria en general. Se dedica bastante atención a ella en el

“Capítulo 5”: se trata allí del tema tal como aparece en *Polen* y, también, en los fragmentos políticos de la misma época. Se atribuye al desarrollo de la idea de “iniciado” una gran importancia porque en ella se encarna la idea novaliana sobre un aprendizaje extra-racional y supra-racional. En los fragmentos de 1798 parece asociarse a la búsqueda de un nuevo lenguaje más penetrante (o, dicho con más precisión, más “eficaz” –“*wircksamer*”, habría dicho Novalis) la idea de una elevada formación extra-académica (una formación de tipo más bien experiencial y que exige la realización del trayecto cognoscitivo de modo personal –en el mejor de los casos, con la *asistencia* de un maestro) mediante la cual se accede a un dominio de este lenguaje.

6) Las reflexiones sobre el lenguaje van adquiriendo cada vez más protagonismo, a punto tal de ser el centro del conjunto siguiente de fragmentos proyectados por Novalis (los “Fragmentos Logológicos”) y una temática recurrente en todas sus reflexiones escritas de la época.

7) En estos conjuntos de apuntes (los “Trabajos preliminares para distintas colecciones de fragmentos”) se fortalece también la convicción sobre la dependencia del mundo de la capacidad creadora del hombre y sobre la consiguiente indentidad entre yo y mundo, productor y producto. Esta identidad se materializa en modo “eficaz” en lo que Novalis llama, en esta época, “poesía trascendental”, es decir, en un tipo de composición, híbrida entre poesía y filosofía, en la que habría de desplegarse, por así decir, de modo *productivo*, la autoconciencia de un sujeto que se sabe legislador del mundo a su alrededor.

8) El análisis de estas reflexiones, tratadas globalmente a lo largo de las últimas secciones del “Capítulo 5”, lleva al desarrollo sistemático de la noción –testimoniada por primera vez en los “Trabajos preliminares”– de “idealismo mágico”, a la que se dedica todo el “Capítulo 6”.

9) El mundo, en la cosmovisión idealista mágica, es el resultado de la producción del hombre creador. Es, siguiendo una etimología muy presente en la idea de creación que sostiene Novalis, el *póima* de la *póiesis* del *poietés*, es decir, con el mayor derecho, la obra de un “poeta”. Es este rasgo de la creación poética, su ser una proyección sobre un mundo que resulta despliegue de la propia capacidad productiva, el que justifica la asociación de la poesía con la magia estudiada en este capítulo sexto, el último de la sección segunda e intermedia de la tesis.

10) Todo este desarrollo solo entra en el plano de la concreción, de la *práctica poiética* misma, en un sentido lateral y en grado incipiente. El despliegue efectivo de la potencia del lenguaje poético, para lo cual esta etapa parece hacer con gran adecuación las veces de

tránsito, es el propósito (al menos *un* propósito, el que aquí interesa más) de la producción literaria de Novalis desde este período y con fuerza creciente hasta el final de su vida. Consiguientemente, será el objeto de estudio de la tercera y última sección de esta tesis.

III. TERCERA SECCIÓN. LA MOSTRACIÓN POÉTICA DE LO ABSOLUTO: EL *DICHTERISCHES WERK*.

III.1. CAPÍTULO 7: *Los discípulos en Sais*. Profundización en la figura del iniciado; la vuelta del *mýthos* al *lógos*; primeras incursiones en el *Märchen* y en el “nuevo lenguaje” en general.

III.1.A. Introducción.

Hay, entre los papeles reunidos como “*paralipómena*” de *Los discípulos en Sais*, es decir, entre los materiales de los que Hardenberg pensaba hacer uso en la redacción (que quedaría inconclusa) de su novela *Die Lehrlinge zu Sais*, un dístico que casi podría pensarse, por un lado, como una exitosa síntesis de las ideas, analizadas en la sección anterior, acerca del papel rector que juega el yo iniciado en la construcción libre del mundo, y, por el otro, como una toma de postura, interna al mundo literario mismo, acerca del rol que le compete a la poesía en la búsqueda de lo absoluto. Los versos son los siguientes:

Hubo uno que lo logró – levantó el velo de la diosa de Sais –
Pero ¿qué vio? Se vio – prodigio de prodigios – a Sí Mismo.
Einem gelang es – er hob den Schleier der Göttin zu Sais –
Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst. (I: 110
[2])¹²¹

En este dístico se expresa una interesante posición personal, de parte de Novalis, respecto de la tradición literaria alemana acerca del mismo tema, es decir, acerca de la posibilidad de la exploración de los misterios más ocultos de la realidad por parte del hombre; hay, de hecho, en estos versos un posicionamiento crítico respecto de la visión de su antiguo profesor Friedrich Schiller (a quien, por lo demás, Hardenberg admiraba muy profundamente).¹²² Quizás resulte justo, teniendo en cuenta la significación de Schiller para

¹²¹ Estos versos ya se encuentran presentes en los *Trabajos preliminares* (II: 584 [250]). La reaparición en las notas para la novela podría indicar, quizás, que Novalis tenía este dístico particularmente presente o que estaba especialmente satisfecho con él.

¹²² No solo admiraba Hardenberg a Schiller en tanto intelectual sino que también lo apreciaba personalmente. Fue alumno suyo durante sus primeros pasos en la Universidad y llegó a ser de los estudiantes que se ocupaban de asistirlo durante una enfermedad que padeció entre enero y marzo de 1791. En abril de este mismo año se publica la poesía de Novalis *Klagen eines Jünglings* (I: 537-539), en cuya quinta estrofa (I: 538) se alude a este evento (véase la aclaración de los editores en I: 645): “Brazas de púrpura arden, no obstante, con frecuencia, / En torno de mi mejilla y de mi frente, / Cuando, bajo tormentas, bajo oleadas, / Como el astro resplandeciente

Novalis y el hecho de que es sobre lo señalado en este dístico que trata, en definitiva, el argumento central de la tesis, comentar el asunto con algún detalle y ver cómo Hardenberg parece haber pretendido aquí fundar una nueva cosmovisión y romper con una anterior en la respuesta a la pregunta por la posibilidad de obtener algún acceso a lo absoluto a través de la poesía.

Schiller se ocupó en más de una ocasión del tema de la diosa Isis y compuso también unos versos memorables sobre su templo en la ciudad de Sais, sobre su conexión con las verdades ocultas y, lo más importante aquí, sobre el acto temerario de correr su velo. Ya en su escrito de 1793 sobre lo sublime (*“Vom Erhabenen, zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen”*) trae a colación del siguiente modo la inscripción en el templo de la diosa:

Todo lo que está *oculto*, todo lo *misterioso* favorece lo aterrador y es apto, por ende, para la sublimidad. De esta clase es la inscripción que podía leerse sobre el templo de Isis de Sais en Egipto: “Soy todo lo que es, lo que fue y lo que será. Ningún hombre mortal recorrió mi velo”.

Alles, was verhüllt ist, alles Geheimnisvolle, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig. Von dieser Art ist die Aufschrift, welche man zu Sais in Ägypten über dem Tempel der Isis las: „Ich bin alles, was ist, was gewesen ist, und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben“. (2004b: 508)¹²³

Poco más tarde, en su balada de 1795 sobre “la imagen velada de Sais” (*Das verschleierte Bild zu Sais*), en cambio, nos habla, como Novalis haría más tarde, de *uno* que sí osó descorrer el velo de la diosa, de un joven y entusiasta buscador de la verdad que se atrevió a intentar hallarla en su morada misma, en el rostro que la revela. Como resultado de su osadía y de su anhelo desmedido por la verdad “lo arrojó un profundo pesar a la temprana sepultura” (v. 82: *“Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe”* [2004a: 226]). La conclusión del poema expresa, simultáneamente, un diagnóstico sobre la imposibilidad de acceder a la percepción de las verdades más profundas y una admonición dirigida a todo aquel que pretenda conocer más que lo que le corresponde:

¡Ay de aquel que a la verdad se dirija con culpa!,
Nunca más le dará ella satisfacción.

de la noche, / Se me muestra, iluminada por una corona de verdadera libertad, / El alma de un noble trovador, / Al que el cielo no doblegó con su brillo, / No doblegó el infierno con sus noches” (*“Dennoch lodern öfters Purpurgluten / Mir um meine Wang und meine Stirn, / Wenn sich unter Stürmen, unter Fluten, / Wie des Abends leuchtendes Gestirn, / Mir, umstrahlt von echter Freiheit Kranze, / Eines edlen Dulders Seele zeigt, / Den der Himmel nicht in seinem Glanze / Nicht die Höll in ihren Nächten beugt.”*).

¹²³ La inscripción es conocida desde la Antigüedad y recordada con variantes por diversos escritores ya desde entonces. Entre ellos, por ejemplo, por Plutarco en su tratado *De Iside et Osiride* (sección 9): “ἐγὼ εἶμι πᾶν τὸ γερονὸς καὶ ὄν καὶ ἐσόμενον καὶ τὸν ἐμὸν πέπλον οὐδεὶς πω θνητὸς ἀπεκάλυψε”).

*Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld,
Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein.* (vv. 85-86)¹²⁴

Novalis pensaba, ciertamente, de otra manera. Y esto no solo en el sentido en que su visión estética fuera compatible con la presentación de un personaje que sí lograra vencer ese antiguo misterio, o sea, no solo en el sentido de que el corrimiento del velo podía ser una realidad en el mundo de la poesía sino, en buena medida, porque podía también ser una realidad en el mundo de los hombres, en este mundo. En todo caso, Hardenberg no parece reconocer límites convencionales ni restricciones para la búsqueda de la verdad (y de las verdades más ocultas); de ahí que la alquimia, por ejemplo, pudiera ser una vía tan legítima como cualquier otra para el estudio de la naturaleza,¹²⁵ o que la poesía fuera una forma incluso más penetrante que la ciencia y la filosofía para exponer sus secretos. La revelación de lo absoluto, como se fue viendo desde el comienzo de este trabajo, no le está dada a la “reflexión”, no le está dada al pensamiento filosófico, pero de eso no se concluye que sea imposible, sino que se refuerza la necesidad, por el contrario, de profundizar en este otro lenguaje al que sí le resultará posible, al menos, atisbar y sugerir lo que hay para contemplar detrás del velo de la diosa de Sais. Novalis, en el tratamiento de esta metáfora, parece haber expresado una confianza bastante mayor que la de Schiller respecto de la posibilidad de superar las restricciones del pensamiento filosófico y *exponer, exhibir, mostrar* (poéticamente) lo que este no puede demostrar argumentalmente.¹²⁶ En *Los discípulos en*

¹²⁴ Respecto de esta cuestión del velo de Isis y demás temas afines hay, naturalmente, una abultadísima bibliografía. Un autor que, partiendo de la egiptología, se ocupó del tema desde distintas perspectivas originales e interesantes y centrando en más de una ocasión la atención en la obra de Schiller es Jan Assmann (véanse, por ejemplo, sus aportes “Hieroglyphische Gärten. Ägypten in der romantischen Gartenkunst”, de 2001, y “Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien” o “Über das Erhabene. Schiller im Licht von Kant und Mozart”, ambos de 2006).

¹²⁵ Tal como se indicó en la introducción, estos temas (en general las reflexiones científicas o pseudocientíficas de Hardenberg) quedan al margen de la presente investigación, lo que constituye una consciente (e inevitable) pérdida para la presentación integral del pensamiento de Novalis que en esta tesis se propone. El caso de la alquimia es, por un lado, uno de los más lamentables, ya que, dada la temática general de la investigación, podría haber resultado significativo el aporte de un análisis de las ideas de Hardenberg en torno de una práctica consistente, esencialmente, en una modificación a voluntad de la materia del mundo. Por otro lado, es una de las ausencias más felizmente subsanables, ya que se dispone de un estudio completísimo y de muy buen nivel sobre la cuestión química/alquímica en Hardenberg: el libro de Ralf Liedtke (2003) *Das romantische Paradigm der Chemie. Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation*.

¹²⁶ Sin embargo, contrario a lo que podría dar a entender esta afirmación, cuyo alcance debería restringirse a lo señalado sobre el velo de Isis, Schiller no fue un detractor sino un promotor, en alguna medida, de estas ideas sobre la presentación poética de lo absoluto sobre las que trata la tesis. Por cierto, si esta investigación se permitiera salirse, en cualquier dirección, de la obra de Novalis, en busca de antecedentes o de relaciones significativas con el pensamiento de otros autores, debería apuntar, en primer lugar, a Schiller, ya que las ideas en torno de esta *presentación* de lo absoluto como remedio a la imposibilidad de una *demonstración* tienen en su obra (en particular, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*) un antecedente fundamental. En todo caso, ya hay, respecto de este punto específico, una interesante exposición en español en el libro de Navarro

Sais se insiste sobre la posibilidad de esta búsqueda y sobre los modos de llevarla a cabo. Posteriormente, como veremos, en los *Himnos a la noche* se ejecutará, se pondrá en práctica de manera ejemplar la plasmación poética de la penetración en lo absoluto. Aquí trataremos en primer lugar (en este capítulo) de los *Discípulos* y a continuación (en el próximo) de los *Himnos*.

III.1.B. Los discípulos en Sais: estructura y sentido de la obra.

Una primera mención de esta obra, en la carta (24/02/1798) que acompañó el envío de las *Observaciones entremezcladas* (que devendrían *Polen*) a A.W. Schlegel para su publicación, resulta particularmente interesante, ya que en ella se habla del escrito (aquí llamado “*El discípulo en Sais*”) como de una serie de “fragmentos”, con la única singularidad (tanto respecto de las *Observaciones* como respecto de los otros textos allí mencionados) de que todos estos “fragmentos” tratan sobre un tema específico, la naturaleza:

Tengo además algunos pliegos, fragmentos logológicos, poeticismos y un inicio bajo el título de “El discípulo en Sais” – también fragmentos, solo que todos ellos en relación con la naturaleza.

Ich habe noch einige Bogen logologische Fragmente, Poëticismen, und einen Anfang, unter dem Titel, der Lehrling zu Saïs – ebenfalls Fragmente – nur alle in Beziehung auf Natur. (IV: 251)

Novalis seguiría ocupándose de este proyecto más adelante y aun en 1800, época de redacción de *Enrique de Ofterdingen*, consideraba que una vez acabada esta novela había de volver sobre su trabajo abandonado “*Der Lehrling zu Sais*” (cf. la carta a F. Schlegel del 31 de enero [IV: 318]) o también llamado ya “*Die Lehrlinge*” (como en la carta a Tieck del 23 de febrero [IV: 323]). No habría ocasión de una cosa ni de la otra y tanto *Enrique* como los *Discípulos* quedarían inconclusas, pero con lo que nos quedó nos sobra para constatar un punto de bastante significación: entre la carta a Schlegel de 1798 y la redacción, tal como nos llegó, de lo que Novalis alcanzó a escribir de *Los discípulos en Sais*, ocurrió un cambio profundo en la comprensión de Novalis mismo acerca de su obra y, consiguientemente, en la naturaleza de su proyecto. *Los discípulos en Sais*, tal como la conocemos, definitivamente no es un conjunto de “fragmentos”.

(2010), quien se ocupa explícitamente de estas conexiones que aquí deberán quedar casi en su totalidad como supuestas.

Por cierto, a la hora de entenderla como una novela se hace forzoso señalar que, en cualquier caso, se trata de una novela peculiar.¹²⁷ Uno podría, de hecho, seleccionando y sustrayendo unos cuantos pasajes, componer algo bastante similar a lo que Novalis le describe a Schlegel en su carta, es decir, a un conjunto de fragmentos sobre la naturaleza (lo cual ya sugiere que su entidad novelística es, al menos hasta cierto punto, controversial). No cabe sorprenderse de esto mismo si la concepción original de la obra era precisamente esta: mucho de ese formato original iba a permanecer, necesariamente, más en el fondo o más en la superficie de la versión posterior. Sin embargo, es también fácil de ver que a lo largo de su trabajo con esta obra el proceso de la redacción de Novalis fue dirigiéndose, marcadamente, mucho más en el sentido de la novela que en el del fragmento. En esta dirección apunta decididamente un punto al que más adelante se atenderá con especial atención: *Los discípulos en Sais* es una *narración*. Heterodoxa y peculiar (además de incompleta y no revisada), pero una narración literaria, o filosófico-literaria (o, quizás lo más ajustado, aunque bastante incómodo, sería hablar de una narración científico-filosófico-literaria, ya que estos tres planos tienen una importancia y un protagonismo bastante parejos). Para la comprensión de la obra de Novalis como un tránsito del “estudio” a la poesía pasando por el intermedio del “fragmento” esta metamorfosis de los *Discípulos* del formato de fragmento al de la novela es perfectamente ejemplificadora y clave: en efecto, entre 1798 y 1799 Novalis fue suspendiendo la redacción de auténticos fragmentos para volcarse (con una energía creciente) a la producción de textos más marcadamente literarios, ya sea poéticos o narrativos. Desde este punto de vista la evolución de *Los discípulos* es un testimonio de gran importancia. Al final del análisis del contenido del texto vamos a evaluar una hipótesis que podría arrojar algo de luz sobre este asunto del reemplazo del formato fragmentario por el novelístico y que podría resultar significativa para el conjunto de esta investigación (cf. III.1.G.).

III.1.C. Misterio, revelación y aprendizaje individual.

Al igual que *Glauben und Liebe*, este proyecto de novela, *Die Lehrlinge zu Sais*, comienza con una reflexión sobre el lenguaje, y, más específicamente (en ambos casos), sobre un lenguaje codificado, encriptado. Allí se trataba, sin embargo, de la necesidad de un código

¹²⁷ *Ein ungewöhnlicher Text*, como lo llama Gabrielle Rommel (1998), la directora del centro de investigaciones y del museo que funcionan en el Schloß Oberwiederstedt (la casa natal de Novalis), en su introducción a una (la correspondiente a los *Discípulos en Sais*) de las notables ediciones ilustradas que prepararon allí.

para transmitir un contenido que no debía ser comprendido por todos; aquí se habla, en cambio, de un mensaje (el más valioso de todos los mensajes) que ya está codificado, de modo que el gran desafío del hombre no será aquí el de articular la encriptación sino, por el contrario, el de desarticularla. El diagnóstico inicial de los *Discípulos en Sais* plantea que nos encontramos envueltos en un enigma (la naturaleza) *susceptible de ser descifrado*, es decir, que hay un sentido. Hay un misterio que *puede ser revelado*. Para ello habrá que desentrañar, valientemente, su “escritura”, habrá que intentar quebrar la cerradura de las puertas de lo profundo en la naturaleza y tomarla, así, venciendo su característica inasibilidad.¹²⁸ Aquí también se tratará, como en *Fe y amor*, de un secreto que solo a pocos les será dado conocer.

Ya en el primero de los ocho párrafos que componen el breve capítulo primero del libro se nos habla de una “*Chifferschrift*” (escritura cifrada), a la que más adelante, en el mismo párrafo, se llamará también “*Wunderschrift*” (escritura maravillosa). Esta escritura codificada es la naturaleza y despliega, por así decir, evidencias de sí misma, pródigamente:

figuras que parecen pertenecer a aquella gran escritura cifrada que se ve por todos lados en alas de aves, en cáscaras de huevos, en nubes, en la nieve, en cristales y formaciones rocosas, en aguas congelándose, en el interior y el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en las luces del cielo, en los discos de pez y de vidrio al tocarlos y frotarlos, en las limaduras alrededor del imán y en las singulares coyunturas de la casualidad. En ellas se presiente la llave de esta escritura maravillosa, su gramática.

Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben. (I: 79)

Esta enumeración de Novalis, en la que muy característicamente se le otorga un protagonismo alto a lo mineral, parece buscar una imagen de lo natural ampliada, expansiva y móvil respecto de una más concentrada y estática catalogación convencional completa de

¹²⁸ Como se verá inmediatamente, es característico de los *Discípulos* y es, en buena medida, una imagen muy atinada para representar la idea sobre el conocimiento de la naturaleza que Novalis tiene en general, hablar del mundo natural como de un código, un acertijo, como de algo que precisa una llave, una contraseña para poder ser abierto y desplegado. La imagen, que ciertamente tiene un origen lejano, hace pensar en los célebres “*arta naturae portarum claustra*” (“los estrechos cerrojos de las puertas de la naturaleza”) de Lucrecio (vv. 70-71), cuyo “poema épico didáctico” (*De rerum natura*) recuerda Novalis en una oportunidad, acaso pensando en hacer un intento similar (cf. II: 543 [89]).

los reinos de la naturaleza (digamos: “reino” mineral, vegetal, animal y humano). Por cierto, esta visión más esquemática de lo natural está presente aquí, aunque (no por azar) como de paso y apurada: “en el interior y el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres”. En esta lacónica presentación que casi parece una fórmula, el cumplimiento de un ritual protocolar, está sintetizada la naturaleza de los manuales y las enciclopedias, la naturaleza objeto de los “años académicos” (cf. II.2.B.). Pero la escritura cifrada de la naturaleza es mucho más que eso y está a la vista, por supuesto, en una planta, pero también en una cáscara de huevo o en unos filamentos magnetizados, y, de hecho, en cualquier rapsódica ocurrencia de la casualidad, ya que se trata de un mundo vivo y en movimiento. Allí intuimos el sentido del mensaje pero, dice el narrador, se nos escapa, lo dejamos ir, y nunca conseguimos asirlo realmente. Quizás se deba este fracaso, como dice uno (innominado) en el segundo párrafo, a una incapacidad nuestra, a una “falta de comprensión” (*Unverstand*); o quizás, y más probablemente, a haber encarado mal el asunto. Esto es lo que cree el maestro, que hace con el siguiente parlamento su sonora entrada en la novela:

No requiere de ninguna explicación la sagrada escritura. Quien dice la verdad está lleno de la vida eterna y su escritura nos parece ligada maravillosamente a los auténticos secretos, pues es un acorde de la sinfonía del universo.

Keiner Erklärung bedarf die heilige Schrift. Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit echten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Akkord aus des Weltalls Symphonie. (I: 79)

No se trata de pretender, entonces, una explicación, para lo cual estaríamos, por otra parte, incapacitados, sino más bien de captar el mensaje de la misma manera en que nos llega un acorde en una sinfonía. La imagen tomada de la música es muy sugestiva y propone una equivalencia que se sostiene en varios niveles. En primer lugar, la imagen de la escritura de aquel que “dice la verdad” como un acorde en la sinfonía universal resulta interesante porque el lenguaje de la música es, precisamente, un lenguaje muy capaz de transmitir un mensaje *prescindiendo de palabras* y, podría decirse, prescindiendo de “contenido”: la música no *dice* nada, no expresa algo que uno deba analizar y entender, sino que nos hace a nosotros mismos desarrollar un sentimiento dentro nuestro, sentimiento que es *despertado* por ella sin necesidad de decir nada. A propósito, la música no produce en todos este efecto en igual medida: la captación del mensaje musical es, hasta cierto punto, el privilegio de personas mejor dotadas para ello, lo cual coincide bastante (salvando las distancias) con la imagen del iniciado; por otra parte, en la medida en que no es un privilegio, en la medida en que es resultado de un aprendizaje, el saber musical surge de un entrenamiento que procede

fundamentalmente por acumulación y repetición de experiencias llevadas a cabo con atención y entrega. Pues bien, aquí hay un segundo plano de la equivalencia entre la música y el aprendizaje sobre la naturaleza del que se trata en los *Discípulos*, ya que tiene precisamente estas características la descripción que hace Novalis de la formación del maestro a lo largo del extenso cuarto párrafo (I: 79–80): el maestro aprendió, ya desde chico, contemplando infatigablemente todo aquello que el exterior (y también su interior) le ofrecía a su cuidadosa atención. Por su parte, intervenía intentando sencillamente ordenar esos elementos de diversas maneras y descubrir, así, posibles conexiones entre ellos. De este modo expresa el narrador el resultado de su proceder:

Advirtió pronto conexiones, encuentros, coincidencias en todo. Y pronto ya no vio nada de manera aislada. Las percepciones de sus sentidos se agolpaban en grandes imágenes coloridas: oía, veía, palpaba y pensaba al mismo tiempo. Se regocijaba reuniendo cosas extrañas entre sí. Pronto fueron para él estrellas los hombres, y pronto hombres las estrellas; las piedras, animales; las nubes, plantas; jugaba con las fuerzas y apariciones; sabía dónde y cómo podía encontrar esto o aquello y dónde y cómo hacerlo aparecer, y de este modo pulsó él mismo las cuerdas buscando tonos y frases musicales por doquier.

Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. –In große bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. Er freute sich, Fremdlinge zusammen zu bringen. Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte, wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher. (I: 80)

En este pasaje, que cierra a su vez con otra imagen musical, se establece una conexión muy interesante entre una comprensión, o, quizás más precisamente, una “sensación” integral de la naturaleza y el dominio sobre el mundo natural: inicialmente el maestro llegó a no ver nada aislado; veía cada cosa en el marco de un todo y en vinculación con los restantes elementos del conjunto; allí empezó a poder establecer conexiones inesperadas, llamativas, y a “jugar” con la naturaleza de las cosas; por último, acabaría siendo capaz de saber decir dónde y en qué estado se encontraba cada cosa pero también dónde y de qué manera podía hacerla aparecer. Es decir que de esa contemplación atenta con que el maestro se ocupó de la naturaleza habría de surgir la capacidad de maniobrar con ella, de hacerla actuar de una manera determinada, de hacerla ser de un modo deseado y así, en una palabra, de comprenderla o estar en concordancia (en armonía) con ella en grado sumo. Para esta máxima compenetración fue un paso necesario abandonar la perspectiva analítica, “disecionante” del inexperto y cambiarla por una visión sintética en la que todo se

encuentra unido. Un todo en el que las causas y efectos y todos los condicionamientos se ejercen “desde adentro” (ya que no hay un “afuera”) y son, en verdad, como un cambio de ubicación de piezas de rompecabezas que en esta nueva disposición encajan igual de bien, reacomodamientos de posiciones en un todo integral e independiente. El maestro se hace miembro, por así decir, de un todo absoluto que no es susceptible de desarticulaciones porque en él cada elemento se encuentra vinculado y puede ocupar posiciones diversas o asumir formas cambiantes, transfigurándose una piedra en un animal o una nube en una planta. Transfiguraciones, finalmente, con las que el maestro, el iniciado, puede “jugar”, o sea, “fuerzas y apariciones” que acaban siendo manipulables para su voluntad. Sobre el final del párrafo reaparece la imagen musical: el maestro toma el instrumento en sus manos y pulsa el mismo los sonidos en busca de tonos nuevos y nuevas frases musicales, melodías, es decir, articulaciones (en este caso, en contraste con los “acordes” antes mencionados, articulaciones sucesivas) de aquellos sonidos. El maestro aprendió, se podría decir, a componer, es decir, a ubicar de manera creativa los elementos del mundo de modo que formen un nuevo e innovador acuerdo.

Detengámonos, antes de seguir adelante, para llamar la atención aquí sobre un aspecto que volverá a presentarse más adelante (en especial en *Enrique de Ofterdingen* –cf. el “Capítulo 9”) acerca del modo en que Novalis introduce (por así decir, “disimuladamente”) ciertas violaciones de la lógica normal del mundo que resultan muy sugestivas y que parecen actuar, como desde las sombras, ejerciendo una fuerza que aquí resulta determinante y capital. La descripción del aprendizaje del maestro citada más arriba *pasa*, por así decir, sin mayores dificultades y, en sentido más emocional que intelectual, “se entiende”, produce un efecto poético bastante preciso y atinado; sin embargo, ¿qué se supone que deba significar que para el maestro los hombres sean estrellas, las nubes sean plantas, etc.? La descripción, una vez que se hace la pausa y se la analiza “fríamente”, lógicamente, no parece tener sentido. Pero “se entiende”, se capta la idea de un mundo en el que cada elemento es, a su vez, todos los demás y resulta, por ende, intercambiable por cualquiera de ellos; se capta la idea de que, por esta razón, el maestro tiene un dominio (que podríamos muy bien llamar “mágico”) sobre la realidad, etc. Sin embargo, esta comprensión no surge de la *intelección del contenido* de lo dicho por Novalis, y esto no porque su expresión sea inadecuada para lo que *quiere decir* (de hecho, podría sostenerse que el mensaje se transmite de manera bastante eficaz); no se trata de eso, sino de que lo que Novalis quiere decir *no parece decible* en la lengua del pensamiento, en el idioma de la inteligencia. No por casualidad, quizás, la noción de “inefable” (“*unaussprechlich*”) está presente (como veremos

más adelante, en el “Capítulo 8”, en el análisis de los *Himnos a la noche*) en el primer plano del pensamiento y la creación poética de Novalis durante esta época.

Volveremos también en este mismo capítulo sobre este procedimiento de transmisión de un mensaje poético sobre lo incondicionado mediante un lenguaje que quiebra las normas de la discusión racional, y analizaremos en bastante más detalle un pasaje en el que se presenta de modo más notorio y sugestivo. Pero parece indispensable tener ya la atención dirigida a este tipo de estrategias narrativas, ya que acaba siendo uno de los mecanismos centrales de Hardenberg respecto del objeto de estudio de esta tesis. En el lenguaje del entendimiento una nube es una nube, y de eso como presupuesto central (podríamos decir, del “principio de identidad” como punto de partida) se avanza en direcciones distintas pero todas toleradas por este postulado irrenunciable. Novalis *no propone*, al menos no aquí, una renuncia de este postulado (¿cómo podría hacerlo sin contradecirse?), sino que *la ejerce*, la pone en práctica: en la obra literaria de Novalis una piedra puede ser un animal sin necesidad (sin posibilidad, por otra parte) de mayores explicaciones, y de este modo un mundo sin condicionamientos resulta presente, manifiesto, y se instauro como postulado poético de lo que siga en la novela. Por supuesto, el maestro accede a esta percepción del mundo luego de un largo entrenamiento, y no por nada es, justamente, el maestro.

Qué ocurrió una vez alcanzada esta instancia, qué fue de los desarrollos futuros del maestro o incluso “en qué devino” el maestro no lo saben sus discípulos. Solo saben que este fue su método general, el de la contemplación atenta, y que esos fueron los resultados de su práctica. El resto es intransferible y lo tienen que aprender por su propia cuenta. Es recurrente en Novalis esta idea, por lo demás muy común, de que la auténtica sabiduría no se enseña sino que se la estimula, se la ayuda a despertar, y es solamente ese rol orientador el que pretende tener el maestro en *Los discípulos en Sais*.¹²⁹ Al margen de dicha orientación por parte del maestro, cada discípulo sigue su propio camino, como muestra, en primer término, el ejemplo de uno de ellos, el cual nunca daba a parar con ningún hallazgo significativo en las excursiones en busca de cristales o flores y que en una ocasión, sin embargo, se presentó exhibiendo muy satisfecho una vulgar piedra gris; el único en comprender el valor de esa piedra (además del discípulo mismo) fue el maestro. Qué había en ella de valioso no lo sabemos, pero sí sabemos el efecto que el trato preferencial que dio el maestro a esta piedra generó sobre el resto de los discípulos:

¹²⁹ Ya en el apartado II.3.C.i. la vimos aparecer en un pasaje de los *Hemsterhuis-Studien* y, fundamentalmente en el “fragmento logológico” nº 3.

No olvidaré jamás este instante. Fue para nosotros como si hubiéramos tenido de pasada en nuestras almas un presentimiento claro de este mundo maravilloso.

Ich werde dieser Augenblicke nie fortan vergessen. Uns war, als hätten wir im Vorübergehn eine helle Ahndung dieser wunderbaren Welt in unsern Seelen gehabt. (I: 81)

El maestro, naturalmente, sabe que no hay manera de *enseñar* esta sabiduría y por lo tanto espera que cada discípulo la encuentre siguiendo su propio camino. Incluido el propio narrador, quien, a juzgar por cómo se presenta a sí mismo, dista mucho de ser un buen aprendiz. La confianza del maestro en él, no obstante, parece estar justificada, si no por otra cosa, al menos sí por la convicción con la que este se expresa al final del capítulo, introduciendo la imagen del velo de Isis, “la diosa de Sais”, que había de recuperar más adelante:

[El maestro] quiere que persigamos el camino propio, pues cada camino nuevo atraviesa nuevas tierras, y cada uno de ellos conduce finalmente de vuelta a estas moradas, a esta patria sagrada. También yo quiero, así, describir mi figura, y si ningún mortal (según aquella inscripción de allí) descubre el velo, entonces debemos buscar volvernos inmortales: aquel que no quiere recorrerlo no es un auténtico discípulo en Sais.

Vielmehr will er, daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet. Auch ich will also meine Figur beschreiben, und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais. (I: 82)

Así cierra el primer capítulo de los *Discípulos* con una sentencia sobre el velo de Isis que puede servir, tal como sirvió el dístico copiado al principio del capítulo para resumir el contenido de la sección anterior, para resumir el contenido de este apartado: en la naturaleza se oculta un misterio, algo que no puede ser captado intelectualmente y expresado en conceptos y, por ende, algo que no puede ser explicado, transmitido, enseñado. Pero se puede, si se posee ya sea el “oído”, ya el empeño (o, más probablemente, si se poseen ambos), decodificar la partitura en que está escrita la verdad más pura y la que permite, como ocurrió al maestro, entender el todo del que cada cosa es parte y disponer del mundo como el pintor de su paleta y su pincel.

Una vez más la oposición entre el lenguaje racional y otro recurso, más penetrante, por el que se llega a un mundo en el que las combinaciones más inesperadas están permitidas y en el que la rígida taxonomía del pensamiento analítico fracasa frente a la libertad de la

fantasía. Este nuevo lenguaje comienza a hacerse conocer en *Los discípulos en Sais* y, con particular intensidad, en el capítulo siguiente de la novela. De él nos ocuparemos luego de un breve paso por una poesía que viene muy a cuento de lo dicho en este apartado.¹³⁰

III.1.D. La unidad del ser en la poesía de la primavera (*Es färbte sich die Wiese grün*).

En esta poesía, correspondiente al último período de la producción de Novalis (1799-1800), se nos presenta un yo lírico en estado de constante perplejidad, a punto tal que las primeras siete de las ocho estrofas del poema terminan de esta manera:

Yo no sabía cómo me acontecía
Ni cómo ocurría lo que veía.
*Ich wußte nicht, wie mir geschah,
Und wie das wurde, was ich sah.* (I: 413 y 414)

¿Qué es lo que no logra entender? Al parecer, se trata de una cosa muy simple y que cualquiera, con un mínimo de experiencia sobre la Tierra, podría reconocer: la llegada de la primavera. Todos los elementos que va acumulando la poesía, en las sucesivas estrofas interrumpidas sistemáticamente por la citada expresión de desconcierto, remiten al comienzo de la primavera: la suavidad del aire, el colorearse de verde de la pradera, los florecimientos con sus consecuentes aromas, etc. Sin embargo el hombre que se encuentra en medio de este espectáculo no consigue salir de su asombro, como si se tratara de un hombre originario en su primer encuentro con el sucederse de las estaciones. En efecto, se trata de una persona ignorante, inexperta, meramente receptiva, de alguien definido por su desconocimiento y su incomprensión. Sin embargo, llega un punto, en la quinta estrofa (transcripta a continuación), en el que ocurre algo definitorio: una intuición, una sospecha que articula, en un sentido mucho más elevado que el de la mera sucesión mecánica y repetitiva de las estaciones, el espectáculo alrededor de este hombre inexperto:

Quizás comienza un nuevo reino:
El polvo suelto se vuelve arbusto,
El árbol adopta gestos animales,
El animal ha de volverse hombre.
*Vielleicht beginnt ein neues Reich –
Der lockre Staub wird zum Gesträuch,
Der Baum nimmt tierische Gebärden,
Das Tier soll gar zum Menschen werden.* (I: 414)

¹³⁰ La poesía que será analizada en el apartado siguiente (*Se coloreaba de verde la pradera...*) tiene una complejidad que no puede ser tratada aquí en profundidad. Se propone solamente un análisis más bien superficial de ciertos puntos centrales y en estrecha conexión con la temática de la tesis y, en particular, con la de este capítulo.

Como ocurría con el maestro en *Los discípulos*, aquí el inexperto comienza a entender la realidad (aunque todavía no sale de la perplejidad y la estrofa termina con los mismos dos versos que las anteriores, es decir, expresando un total pasmo); como ocurría también con el maestro, esta nueva comprensión, aquí solo propuesta con la anteposición de un prudente “quizás”, viene de la mano del borramiento de las fronteras entre los distintos órdenes de lo real. No sencillamente de lo vivo (al menos, no de lo convencionalmente vivo) sino de *todo lo que es*, desde el polvo suelto hasta la Humanidad.¹³¹ Los límites entre los distintos reinos del ser se desdibujan y el “iniciando” (que es este caso es maestro de sí mismo, o, si se quiere, alumno de la naturaleza misma –en cualquier caso, prescinde de la persona del maestro) *comienza* a ver que estos elementos que lo rodean forman parte del funcionamiento de un mundo en el que, recuperando la imagen de los *Discípulos*, una nube es una planta y un hombre es un astro.

La cabal comprensión no llegará, de todos modos, hasta que en la última estrofa esta serie de unificaciones culmine con el punto de llegada más elevado, es decir, con la divinización proyectada del hombre y el consiguiente entendimiento final del mundo:

Es la primavera, se me ocurrió.
En fin, vi, que ahora sobre la Tierra
Los hombres habían de volverse dioses.
Entonces supe cómo me acontecía
Y cómo ocurría lo que veía.

*Das ist der Frühling, fiel mir ein.
Kurz um, ich sah, daß jetzt auf Erden
Die Menschen sollten Götter werden.
Nun wußt ich wohl, wie mir geschah,
Und wie das wurde, was ich sah. (I: 414)*

Solo con una compleja comprensión (que aparece en esta estrofa, significativamente, como una espontánea ocurrencia: “me vino a la cabeza”, “se me ocurrió” = “*fiel mir ein*”) de que se trata de la llegada de la primavera (con la singular consecuencia que se expresa en la

¹³¹ No cabe especular demasiado en este contexto sobre el posible aspecto “evolutivo” que podría verse en esta enumeración. Se trata de un tema, sin embargo, muy interesante y que requeriría un estudio específico y un análisis más cuidadoso, ya que es precisamente por esta época que comienzan a protagonizar un ámbito importante de la discusión científica las teorías sobre la evolución de las especies (uno de cuyos elementos lo aportó el científico Goethe con, sobre todo, su estudio sobre las metamorfosis de las plantas). No cabe descartar que fuera esta la visión defendida por Novalis en su poesía, si bien parece más probable que aquí no se esté hablando, en verdad, de una evolución, sino más bien de la percepción de una identidad entre los miembros del todo (no obstante, la sucesión de transformaciones evidencia una clara y convencional *gradación*, lo que haría pensar en la dirección de lo evolutivo). Algo sobre este tema (y sobre esta poesía de Novalis también) se encuentra en el excelente manual clásico de Alexander Gode sobre *Las ciencias naturales en el romanticismo alemán* de 1941.

divinización del hombre) consigue saber ahora el yo lírico, saliendo de la perplejidad, qué es lo que ocurre realmente. Esta estrofa final parece una confirmación y una ampliación de la citada anteriormente: la unificación del ser y la supresión de las diferencias culmina con la conquista de parte del hombre de la divinidad, propuesta como una realidad futura, potencial o condicional (“habían de volverse dioses”). Se cierra el círculo de lo existente y se llega finalmente al entendimiento de la realidad cuando a la cadena que se extendía desde el polvo hasta el hombre se le agrega, finalmente, el último eslabón, la divinidad. Solo entonces, entendiendo esto, se entiende el mundo. Solo se llega a la verdad sobre la realidad cuando se advierte que el punto de apoyo de todo su sistema se encuentra en la versión más elevada del hombre, en su ser divino. No se trata, vale aclarar, de “una forma de decir” poética, sino de algo que no puede ser dicho (no con sentido, al menos) fuera de este lenguaje, y que, sin embargo, constituye la llave para el desciframiento del secreto de la “escritura milagrosa” de la realidad. Volveremos sobre este punto en el análisis de *Enrique de Ofterdingen*. A continuación, como se adelantó, abordaremos el segundo capítulo de los *Discípulos* (titulado “La Naturaleza”).

III.1.E. El abordaje de la naturaleza y la vuelta del *lógos* al *mýthos*.

El segundo (y último) capítulo de los *Discípulos* (o de lo que nos llegó, al menos) tiene un estilo algo singular, atípico, en principio, para una narración, si bien, en verdad, se trata de un modo que acaba por ser característico de la narrativa de Novalis (en la medida en que sea legítimo hablar de algo así respecto de una obra literaria tan reducida e inconclusa) y en buena medida del romanticismo alemán temprano en general: la narración avanza en una reiterada alternancia entre un discurso más bien expositivo y casi ensayístico y un discurso paradigmáticamente literario como es el del cuento maravilloso, el del *Märchen*, o incluso con poesías interpuestas bajo el enmascaramiento de una canción o de un recitado de un personaje, etc. Hay un estilo, sin embargo, que a pesar de las variaciones con las que se presenta, prima aquí en los *Discípulos* por sobre los demás, y es el del diálogo. “Diálogo” a falta de un término más ajustado, ya que en general se trata, más bien, de sucesiones de discursos: algo bastante del orden del coloquio, de la serie de exposiciones sobre un tema (aquí, la naturaleza), al modo (salvando las distancias) del *Simposio* de Platón o de la *Conversación sobre la poesía* de Schlegel (texto apenas posterior a los *Discípulos*).

Podríamos distinguir en este segundo capítulo de los *Discípulos* las siguientes “secciones” o etapas de la “narración”: (1) hay primero una extensa y curiosa reflexión sobre la historia de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, y sobre el correcto método de

abordar su estudio (en boca de un narrador incierto) [I: 82-89]; (2) esta exposición llega hasta el presente del discípulo y a la contraposición de las distintas posturas coetáneas sobre el tema [I: 89-90]; (3) la confusión en que se encuentra el discípulo ante estas discusiones lleva a que alguien que lo ve le narre el famoso *Märchen* de Hyacinth y Rosenblüte como un reemplazo (explícitamente así pensado) para los intentos intelectuales de comprender la naturaleza que acababan de ser defendidos [I: 91-95]; (4) con el fin del *Märchen* los discípulos se dispersan y, al quedar libre de hombres el espacio en que estaban reunidos, las “naturalezas” que allí se encontraban continúan la conversación y se ríen de la inocencia del humano [I: 95-96]; (5) luego de esta hay una conversación entre viajeros que llegan allí y dialogan hasta dar a parar con la imagen del poeta como aquel que sí establece el vínculo acertado con la naturaleza y, acto seguido, con la idea de que la naturaleza es una construcción humana [I: 96-106]; (6) por último, se les unen los discípulos y el maestro, que cuenta cómo entiende él su tarea, su rol como guía [I: 106-109]. En medio de este discurso nos deja la obra inconclusa; a la hora especular con cómo habría sido el desarrollo posterior, contamos apenas con unos pocos apuntes que no dejan ver lo suficiente [I: 110-111].

Aquí nos detendremos solamente en el análisis de dos puntos: en primer lugar, de las ideas que se presentan en el texto en torno del modo correcto de abordar el estudio de la naturaleza y la conexión que este abordaje tiene con la tarea del poeta; en segundo lugar, en el rol que cumple el *Märchen* de Hyacinth y Rosenblüte en el contexto de esa suerte de simposio sobre de la naturaleza.

Sobrevuela todas las etapas del capítulo una convicción que se expresa en cada una de ellas y que ya vimos desarrollada en *Polen* (II.2.B): el modo de penetrar en las profundidades misteriosas de la naturaleza no tiene nada que ver con el “análisis” (en el sentido de un procedimiento por divisiones y subdivisiones sucesivas) y tiene poco que ver, en general, con el uso de la inteligencia; mucho que ver, en cambio, con el uso de los sentidos y con un abordaje, contrapuesto a este, de tipo “poético”. Esta idea es *defendida* en cada una de las conversaciones, y en el *Märchen* aparece, por así decir, *efectuada*, *practicada*. Veremos a continuación un caso representativo y muy relevante de la afirmación de la necesidad de reemplazar el estudio científico de la naturaleza por un abordaje poético.

Esa pretensión se presenta en el extenso discurso con el que comienza el capítulo: allí se realiza una operación que podríamos considerar articuladora de toda la obra y quizás también en general de la literatura de Novalis: la mencionada operación consiste en comprender el así llamado “paso del *mythos* al *lógos*” como una fisura desgraciada en un todo unitario original que habría sido desarticulado tristemente por la llegada del discurso

racional.¹³² Es decir, en invertir la valoración positiva del “milagro griego” de la visión tradicional sobre la materia. Tal como lo describe este orador inicial (de quien no sabremos nada), el nacimiento de la ciencia como la entendemos hoy, es decir, como una teoría que pretende sistematizar mediante estrategias racionales la pluralidad abierta de lo real, destruyó una preexistente y mucho más valiosa comprensión espontánea (adjudicada insistentemente al poeta como su portador más capacitado) de la naturaleza, de su funcionamiento y de su relación de identidad con el hombre. Según esta especie de alegato anti-ilustrado, el proceso de secularización de la palabra es más una “caída” que un neutro “paso del *mýthos* al *lógos*”; la figura del científico aparece como la de quien, con un proceder contrario al del poeta (que abordaba la naturaleza sirviéndose de esa observación atenta que ya vimos como propia del maestro y que será la más justa manera de aproximarse a lo natural), la destroza al intentar articularla en sistemas; el científico produce, con su tarea, la muerte de “la amable naturaleza”:

Naturalistas y poetas se mostraron siempre mediante una única lengua como un único pueblo. [... Sin embargo,...] mientras estos perseguían, con un sentido sutil, más lo fluido y lo volátil, aquellos buscaban escrutar la construcción interna y las relaciones de los miembros con cortantes incisiones. En sus manos murió la amable naturaleza y dejó tras de sí solo restos muertos, desgarrados; por el contrario, reanimada por el poeta como por el lúcido vino o más aún, dejaba oír las ideas más divinas y vivaces, y elevada por sobre su cotidianidad ascendía hasta el cielo, bailaba y profetizaba, daba la bienvenida a todo huésped y prodigaba sus tesoros con ánimo alegre.

Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt. [...] Wenn diese mehr das Flüssige und Flüchtige mit leichtem Sinn verfolgten, suchten jene mit scharfen Messerschnitten den innern Bau und die Verhältnisse der Glieder zu erforschen. Unter ihren Händen starb die freundliche Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück, dagegen sie vom Dichter, wie durch geistvollen Wein, noch mehr beseelt, die göttlichsten und muntersten Einfälle hören ließ, und über ihr Alltagsleben erhoben, zum Himmel stieg, tanzte und weissagte, jeden Gast willkommen hieß, und ihre Schätze frohen Muts verschwendete. (I: 84)

Este pasaje puede ilustrar muy bien el contraste, omnipresente en Novalis, entre un acceso poético al auténtico conocimiento, que es eficaz pero completamente asistemático (y, por cierto, “insistematizable”), y una pretendida captación intelectual sistemática pero fracasada, es decir, que pierde (porque echa a perder) aquello mismo que está buscando.

¹³² Véase, por ejemplo, el artículo de Jamme (1998) “Aufklärung via Mythologie. Zum Zusammenhang von Naturbeherrschung und Naturfrömmigkeit um 1800” para unas interesantes referencias a este proceso de recuperación de la mitología en reemplazo de la racionalidad ilustrada en la época del cambio de siglo XVIII al XIX en general.

Aquí se plantea un problema particularmente interesante y de importancia para la tesis en general. De las reflexiones recién comentadas parece inferirse que lo que haría falta, para una justa apreciación de la naturaleza, sería una vuelta “del *lógos* al *mýthos*”, ya que no es a través del uso del *lógos* que vamos a descifrar su *Chifferschrift*. Pero se presenta un conflicto, una suerte de perplejidad que debe ser enfrentada: ¿cómo *exponer* o *demostrar* la necesidad de un regreso del *lógos* al *mýthos*? Es decir, ¿cómo se puede mostrar, por fuera del *lógos*, o mediante el *lógos* pero sin caer en una posición paradójica (del tipo, por ejemplo, de “prohibido prohibir”), la necesidad de volver al *mýthos*? Dicho de otra manera, ¿qué legitimidad tiene una crítica de la argumentación si su poder reside precisamente en su solidez argumental? Evidentemente, hay que dar un salto al vacío: la única vía posible para una vuelta del *mýthos* al *lógos* es hacerlo sin pensar (sin dejarse atrapar por el *lógos*), sin pretender justificarla. Para una vuelta tal habría que instaurar, por así decir, un momento fundacional incuestionado, una suerte de axioma poético originario, mediante el cual se acepte la necesidad de abandonar el *lógos* y la de aceptar esa necesidad “a ciegas”, como un acto de fe, o mirando con ojos distintos de los de la razón (en palabras de Hamann de unos treinta años antes, se trata de “arar con una novilla distinta de la de nuestra razón”).¹³³ O, al menos, habrá que explorar mediante la práctica (ya que no mediante la teoría) esta vuelta a la comprensión poética del mundo y ver qué resultado se obtiene.

Podemos ver en los *Discípulos* (como ocurrirá también más adelante en *Enrique de Ofterdingen*) que, llegado un punto, esta perplejidad de la razón se torna manifiesta y resulta natural e indispensable cambiar de discurso y abandonar el plano de la discusión, de la argumentación, para pasar a la práctica poética misma. No por casualidad el diálogo de la primera fase del capítulo acaba por conducir, finalmente (y como cierre de esta etapa “argumental” e inauguración de una etapa “mágica”, en la que hay conversaciones entre plantas, etc.), a la narración de un *Märchen*. Llega un punto en el que la argumentación se muestra estéril para justificar su propio fracaso (lo cual resulta, en cierto modo –y no sin

¹³³ La búsqueda de Hardenberg de un “nuevo lenguaje” parece muy consciente de este peligro que la filosofía llamó “autocontradicción performativa”, es decir, de la contradicción que surge de negar, con el hecho de afirmar algo, la validez de eso mismo que se afirma (algo, una vez más, del orden de “prohibido prohibir”: si prohibir está prohibido no se puede prohibir prohibir...). Esta idea está bastante presente en el análisis que aquí se lleva a cabo: el tránsito de Hardenberg que, en cualquier caso (y con todas las aclaraciones que se hicieron en la introducción) se manifiesta en una tendencia (ya presente en los últimos *Fichte-Studien*) a reconducir los esfuerzos de una argumentación filosófica hacia la creación literaria, parece obedecer, precisamente, a la conciencia de que la filosofía no podía dar ya un paso más sin “morderse la cola”, sin contradecirse a sí misma (el pensamiento no puede defender el abandono del pensamiento). O, en todo caso, tiene que construirse un lenguaje distinto si pretende avanzar con *algún tipo* de legitimidad. En cuanto a la cita de Hamann, en quien Novalis podría haber encontrado abundantísimos puntos de apoyo para su pensamiento, pertenece a las *Sokratische Denkwürdigkeiten* (p. 65 de la edición –canónica– de Nadler) de 1759 y encarna, como casi es norma en Hamann, un juego con las palabras y las fuentes originado, en este caso, a partir de Jueces 14:18.

cierto matiz paradójal—, evidente) y es entonces que aparece, como una superación del problema, como un sobreponerse a los calambres intelectuales que genera la renuncia teórica de la teoría, la poesía, la *práctica* poética. No se puede argumentar en contra de la argumentación; se puede, sin embargo, cambiar de lenguaje: dejar de argumentar y pasar a exponer una visión cualquiera sobre la realidad *de otra manera*.

Veamos, sin necesidad de entrar todavía en el desarrollo del “*Märchen* de Hyacinth y Rosenblüte”, cómo se lo introduce en la novela. Las reflexiones sobre la perversión, a manos de la ciencia, de la exposición poética originaria de la naturaleza, acaban produciendo el resultado siguiente:

El discípulo escucha con nervios las voces que se cruzan: le parece que todas tienen razón y se apodera de su ánimo una especial confusión. [...]

Uno de la partida, más vivaz, a quien le adornaban la frente rosas y enredaderas, vino dando saltos y lo vio sentado ensimismado. “Tú, meditabundo”, lo llamó, “estás yendo por un camino completamente equivocado. Así no harás ningún gran progreso”.

Der Lehrling hört mit Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen. Es scheint ihm jede Recht zu haben, und eine sonderbare Verwirrung bemächtigt sich seines Gemüts. [...]

Ein muntre Gespieler, dem Rosen und Winden die Schläfe zierten, kam herbeigesprungen, und sah ihn in sich gesenkt sitzen. „Du Grübler“, rief er, „bist auf ganz verkehrtem Wege. So wirst du keine großen Fortschritte machen“. (I: 91)

Y luego de esta admonición y de unas palabras más sobre la naturaleza y el amor *pasa a la acción*:

Quisiera contarte una historia maravillosa. Presta atención.

Ein Märchen will ich dir erzählen, horche wohl. (I: 91)

III.1.F. El acceso a los misterios de la naturaleza en el “*Märchen* de Hyacinth y Rosenblüte”.

A continuación el *Märchen*, supuestamente destinado a explicar la auténtica visión sobre la naturaleza y sobre su relación con el hombre; destinado, por otra parte, a superar las trabas e incapacidades del lenguaje argumental de la discusión. No hace falta hacer un análisis detenido en este contexto, pero sí corresponde señalar un par de elementos muy significativos sobre esta cuestión de la relación del hombre con la naturaleza tal como se la deja ver en el *Märchen*.

La historia, situada en un pasado lejano (I: 91: “*vor langen Zeiten*”), tiene como protagonista a Hyacinth, un joven que, en medio de las primeras etapas de un feliz enamoramiento con Rosenblüte, se encuentra con un extranjero misterioso que le “contó

mucho sobre tierras extrañas, regiones desconocidas y cosas sorprendentemente maravillosas”.¹³⁴ A partir de entonces Hyazinth pierde todo otro interés (incluida Rosenblüte), todo otro deseo y toda alegría, hasta que decide partir hacia lo desconocido en busca de “donde vive la madre de las cosas, la doncella velada” (Isis).¹³⁵ Así parte Hyazinth en busca de la diosa detrás de cuyo velo se encuentra, como ya vimos, la verdad, la revelación de los misterios. Así empieza, también, su aprendizaje. Con el correr del tiempo el joven empieza a sosegar y aquí se da lo más significativo, quizás, del *Märchen*. Acompañando el proceso de aproximación de Hyazinth a Isis y su paulatino aplacarse y animarse se da un proceso en el mundo natural a su alrededor (I: 94): el camino se vuelve más regular, el aire más tibio, el cielo más azul, los pájaros se muestran más alegres, e incluso “el tiempo corría cada vez más rápido, como si se viera a sí mismo cerca de la llegada”.¹³⁶ Es notable la correspondencia entre tres planos: por un lado, el ánimo de Hyazinth; por otro lado, la cercanía de Isis y, por último, el entorno natural. Cada paso dado hacia Isis, hacia el secreto de la naturaleza, se manifiesta en una correspondencia inexplicable entre el interior del caminante y la naturaleza a su alrededor. El mensaje parece claro: el desciframiento de la naturaleza implica una cierta forma de dominio sobre ella, la conquista de la capacidad de administrar sus reglas y sus estados, de convertir a estos en proyecciones de un ánimo interior. Pero hay más, porque este acercarse a Isis (sin tener más información sobre su paradero que la que obtenía gracias al escrutar la naturaleza, lo que se expresa en el *Märchen*, por ejemplo, bajo la forma de “preguntas” a pájaros) termina con un cierre clave: Hyazinth llega finalmente a la morada de Isis y allí, para concluir su aprendizaje, para poder correr el velo, se duerme, es decir, abandona todo resto de conciencia y se entrega al poder mágico del sueño:

Entre fragancias celestiales se quedó dormido, porque solo el sueño podía llevarlo a lo más sagrado.

Unter himmlischen Wohlgedüften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte. (I: 94-95)

Así se expresa la culminación del aprendizaje de Hyazinth: solo abandonando el control de la razón se llega a las auténticas verdades más profundas, solo silenciando al *lógos* se descubre el velo de Isis. Si se tuviera la intención de ver la obra de Novalis como organizada en sintonía con las propuestas de esta tesis se podría asignar a este *Märchen* el rol

¹³⁴ I: 93: “so hat er viel von fremden Ländern, unbekanntem Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen erzählt”.

¹³⁵ I: 93: “dahin wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau”.

¹³⁶ “die Zeit ging immer schneller, als sähe sie sich nahe am Ziele”.

de manifestación poética del salto al vacío sobre el que se trató en este capítulo, es decir, sobre la instauración poética originaria del predominio de la poesía sobre el pensamiento en la búsqueda de lo absoluto.

III.1.G. El tránsito del fragmento a la narración.

Por último, y a modo de enlace entre estos *Discípulos* y el análisis de las obras literarias fundamentales de Novalis, queda por hacer el comentario anticipado más arriba sobre la importancia que puede tener el hecho de que Hardenberg haya acabado por abandonar el formato fragmentario para adoptar el de la novela. No es más que una hipótesis, y no podría ser más, ya que se trata de intentar interpretar lo que probablemente haya sido algo del orden del impulso (o, al menos, no hay evidencia de que Hardenberg haya *decidido* cambiar de formato *por alguna razón*). La hipótesis es, en pocas palabras, que el paso del fragmento a la novela se apoya en la imposibilidad del fragmento de exponer una evolución, un desarrollo. Veamos un poco este punto. Más arriba (en el “Capítulo 5”) se trató el tema del surgimiento de la idea del iniciado y en todo este capítulo sobre los *Discípulos en Sais* se vio la importancia que Novalis le asignaba al *aprendizaje* y a cierto tipo de entrenamiento en la comprensión poética de la realidad. Los fragmentos podían mostrar las ideas que se suceden en los *Discípulos*, pero no podían dar cuenta de ninguna “evolución”: el fragmento es un género particularmente inapropiado para lo que Novalis está queriendo hacer cada vez más, que es hablar de una “formación”, de un tránsito.

Esta lectura, si resulta aceptable, tiene una gran ventaja, ya que permitiría ayudar a explicar el hecho de que Novalis haya ido abandonando en general el fragmento como género (hasta cierto punto, y con reservas que tampoco es preciso detallar ahora, se puede decir que ya no compuso fragmentos). Por otro lado, le sumaría una articulación unificadora a su producción literaria: las últimas obras fundamentales de Novalis (concretamente, los *Himnos a la Noche* y *Enrique de Ofterdingen*) también comparten, entre varios otros aspectos, un marcado interés por la exposición de la conquista de lo absoluto como un *proceso*, como una formación, y esto, que también se encuentra (y en primer plano) en *Los discípulos en Sais*, podría ser la causa de la “decisión” de pasar, en la redacción de esta última obra, del fragmento a la narrativa. Narración e iniciación en los misterios se complementan tan bien como exploración y fragmento. Como si se tratara de la germinación de las “semillas” sembradas generosamente en *Polen*, las últimas obras de Novalis expresan una firmeza que el fragmento tenía programáticamente como inalcanzable. En el capítulo

siguiente veremos, en primer lugar, la exposición de estas tensiones en los *Himnos a la Noche*.

III.2. CAPÍTULO 8: Los *Himnos a la Noche* y la presentación poética de lo absoluto.

III.2.A. Introducción: aspectos biográficos y formales de los “Himnos”.

La necesidad de cambiar de formato y de regresar, como se señaló en el capítulo anterior, del *lógos* al *mýthos*, está expuesta en los *Discípulos en Sais* y reaparecerá más adelante en el otro proyecto de novela, *Heinrich von Ofterdingen*, pero también está muy presente en esta otra obra, una de las pocas que Novalis llegaría a ver publicadas, y en la que el tránsito del *lógos* al *mýthos* se aborda y se practica del modo quizás más elevado y perfecto en sus escritos completos, es decir, en los célebres *Himnos a la noche*, el análisis de los cuales es el objetivo de este capítulo.

Es inevitable revisar, en primer lugar, unas pocas cuestiones concernientes al surgimiento del proyecto mismo de los *Himnos* ya que se trata, indudablemente, de la obra cuyo asidero biográfico despertó más atención de parte de la crítica, y esto a punto tal de haber desviado la mirada del contenido literario mismo del texto y de su valor. Esto se debió, en buena medida, a que el vínculo entre el tercero de estos seis “himnos” y el duelo por la muerte de Sophie es muy fácil de sostener y, en verdad, incuestionable; siendo esto así, si uno acompaña los testimonios sobre la materia guiado por una imagen de Novalis como un arquetípico poeta sufriente y castigado por la tragedia, resulta lícito (una vez más, *si uno acepta* una visión tal de la figura de Novalis) colocar la atormentada historia de amor y muerte entre el poeta y su musa en un plano de muy elevada y sugestiva trascendencia.

Unos pocos meses antes de la redacción del que acabaría siendo el tercero de los *Himnos a la noche*, en el otoño alemán de 1797, y poco menos de dos meses después de la muerte de Sophie (ocurrida el 19 de marzo) Hardenberg se apunta en su diario íntimo el 13 de mayo de 1797 (= 56° día posterior a la muerte de Sophie, tal como señala la tétrica cronología del diario de Hardenberg, que parte de este evento) un resumen del día que amerita consignar *in extenso*:

Me levanté a las 5. Hacía muy buen tiempo. Pasó la mañana sin que yo hiciera mucho. Vino el capitán Rockenthien con su cuñada y sus hijos. Recibí una carta de Schlegel con la primera parte de las nuevas traducciones de Shakespeare. Después de comer fui a dar un paseo; luego, café; el tiempo empeoró; primero, tormenta, y luego nublado y borrascoso; muy voluptuoso; comencé a leer a Shakespeare; me entregué completamente a la lectura. Al atardecer me dirigí hacia Sophie. Allí estuve indescriptiblemente contento; momentos relampagueantes de entusiasmo. Deshice la tumba ante mí de un soplido, como si fuera polvo. Siglos eran como momentos; se podía sentir su cercanía; yo creía constantemente que ella estaba por aparecer. Una vez que volví a casa tuve alguna emoción al conversar con *ma chère*. Por lo demás,

estuve muy alegre todo el día. Por la tarde estuvo Niebekker. A la noche tuve aún algunas buenas ideas. Shakespeare me dio mucho que pensar.

Früh um 5 Uhr stand ich auf. Es war sehr schön Wetter. Der Morgen vergieng; ohne, daß ich viel that. Der Hauptmann Rockenthien und seine Schwägerin und Kinder kamen. Ich kriegte einen Brief von Schlegel mit dem Isten Theil der neuen Shakespeareschen Übersetzungen. Nach Tisch gieng ich spazieren – dann Kaffee – das Wetter trübte sich – erst Gewitter dann wolkig und stürmisch – sehr lüstern – ich fieng an in Shakespeare zu lesen – ich las mich recht hinein. Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten – Wie ich nach Hause kam – hatte ich einige Rührungen im Gespräch mit Machere. Sonst war ich den ganzen Tag sehr vergnügt. Niebekker war Nachmittags da. Abends hatte ich noch einige gute Ideen. Shakespeare gab mir viel zu dencken. (IV: 35–36)

Esta es la anotación completa correspondiente al 13 de mayo. Lo más frecuente es que se cite solamente la parte central, la narración de la así llamada “experiencia de la tumba” (“*Graberlebnis*”). Como puede verse sin dificultad, esto redundaba inevitablemente en una deformación completa del sentido y la importancia que Hardenberg mismo parece haberle atribuido a esta experiencia. Sin entrar más en la argumentación de este punto, que se sostiene por sí solo con la lectura de la anotación, reconozcamos en cambio que el evento aquí narrado supera ampliamente el entorno prosaico en el que se encuentra, y no es casual, en este sentido, que el lenguaje y el tono de la nota cambien tan sensiblemente al describir la *Graberlebnis*, y que se vuelva, luego de esta descripción, al estilo de mera crónica que caracteriza, en general, al diario, y, en particular, a esta entrada. Algo de cierta magnitud ocurrió ante la tumba de Sophie ese atardecer del 13 de mayo; algo que, al menos, inspiró la redacción de uno de los textos más conocidos de Novalis, el tercer “himno” (tercero en la serie; primero en cuanto al orden en que fueron compuestos),¹³⁷ en el cual, como veremos poco más adelante, se recupera esta misma experiencia.

El conjunto de los *Himnos* se iría engrosando e iría cobrando forma más adelante y durante un período relativamente extenso, ya que Novalis se ocupó de la composición de esta pequeña obra hasta principios de 1800, año en que sería publicada en el último número de *Athenaeum*. Señalemos de paso que la designación de estos textos como “himnos” debe ser tomada con cautela, ya que Hardenberg mismo da un testimonio de las vacilaciones que

¹³⁷ De ahí la denominación, habitual para este texto, de “*Urhymne*”, debida a Heinz Ritter, uno de los colaboradores en la edición del *dichtersches Werk* para las obras completas (el encargado, precisamente, de la datación de los poemas) y autor de un célebre estudio (1967): *Der unbekannte Novalis. Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung*.

hubo a este respecto y de su deseo de que del título “*Himnos a la noche*” se sustrajera, precisamente, la palabra “*Himnos*”, y se publicara la obra simplemente como “*A la noche*” (cosa que finalmente no ocurriría, quizás por una vuelta atrás del poeta sobre su pedido).¹³⁸ Por lo demás, no solo la catalogación de la obra como “himnos” es polémica sino que su carácter formalmente poético es altamente controversial: a una primera redacción en verso (libre), que conservamos, le siguió la versión que sería publicada, en la que prosa y verso alternan con un marcado predominio de la primera. Hardenberg consideraba sus “himnos” inicialmente como poemas o, en rigor, como “un largo poema” (“*ein langes Gedicht*”), como lo llama en la carta a Schlegel del 31 de enero de 1800 (IV: 317). La discusión sobre este aspecto no será analizada aquí (aunque sí se tratará en este mismo capítulo de la importancia del gradual tránsito hacia el verso como medio dominante en los *Himnos*), pero sí destaquemos de esta idea de *un* largo poema algo que será relevante en el análisis a continuación: en el momento de enviar la obra para su publicación, como vemos, Hardenberg tenía una clara consciencia de su carácter unitario.

En efecto, los *Himnos* son, innegablemente, un conjunto estructurado y armónico en el que se presenta un desarrollo que aborda, en un despliegue veloz, desde esta experiencia personal individual, la *Graberlebnis* del 13 de mayo de 1797, hasta la evolución de la Humanidad, pero que, en todas sus vertientes, tiene como elemento fundamental la conquista del auténtico punto de vista poético que caracteriza el “idealismo mágico” de Novalis. En las páginas siguientes se tratará de este desarrollo en dos etapas: a continuación se hará un análisis del poemario (siempre haciendo la salvedad de que “poema” es una definición problemática para estos textos), himno por himno, y se presentará un esquema mediante el cual se pretende analizar el conjunto completo. En una segunda instancia, en la parte final del capítulo, se recuperará esta presentación esquemática y se explicitarán los sentidos en que podemos pensar a los *Himnos a la Noche* como un intento de mostración poética de lo incondicionado, de presentación de lo absoluto, es decir, como una plasmación concreta de la hipótesis central de esta investigación.

¹³⁸ El deseo de dejar afuera el término “*Hymnen*” es expreso en una carta a Tieck del 23 de febrero de 1800 (IV: 323), en donde pareciera también que este mismo deseo se apoya en algún comentario del destinatario de la carta y en donde, por otro lado, habla Novalis de los “himnos” como “cantos” (“*Lieder*”): “Respecto de mis cantos no estás del todo errado. Dile a Friedrich [Schlegel] que sería bueno que dejara de lado la palabra ‘himnos’.” (“*Wegen meiner Lieder hast Du nicht ganz Unrecht. Fridrichen sage, daß es gut sey, wenn er das Wort Hymnen wegließe*”).

III.2.B. El primer himno: la renuncia de la luz y el sumergimiento en la noche inefable.

El primer himno realiza un tránsito completo que va de la veneración inicial de la luz a la alabanza posterior de su contrario. Funciona, en el conjunto del poemario, como la introducción del gran protagonista de la obra: la noche, o, más bien, la Noche, divinidad que aquí irrumpe, entonces, sorprendentemente, en medio de una loa a su opuesto absoluto. Veamos esta alabanza de la luz en el comienzo del himno:¹³⁹

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama por sobre todas las manifestaciones maravillosas del extendido espacio a su alrededor a la agradabilísima luz – con sus colores, sus rayos y sus ondas, su dulce omnipresencia cuando es día que despierta?

Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreulichste Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag. (I: 131)

La luz es alegría, es claridad, es despertar, es la variedad de los colores, el espacio abierto y ancho, escenario de manifestaciones o apariciones maravillosas (“*Wundererscheinungen*”), y es, a raíz de todo esto, el objeto de amor más elevado de los *vivientes dotados de sentidos*: la luz está asociada, por cierto, a la vida, y es la esencia y condición del conocimiento sensible. A propósito, “sentidos” en plural resulta inexacto y exagerado para referir a los elementos de la luz, ya que aquí se trata únicamente, como es notorio, del sentido de la vista. La luz (en fuerte contraste con lo que será la Noche) es el mundo de lo visto, de los colores y los rayos y las ondulaciones. Es la sede del día y el aliento de todos los pobladores del universo:

Como al alma más íntima de la vida la respira el gigantesco mundo de los astros infatigables que nada danzando en su marea azul – la respira la centelleante piedra en su descanso perpetuo; la planta mediatunda que absorbe y el feroz, ardiente, multiforme animal – pero por sobre todos ellos el egregio extranjero de ojos reflexivos, andar vacilante y delicadamente cerrados labios ricos en melodías.

Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut – atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. (I: 131)

¹³⁹ Las citas de los *Himnos a la noche* corresponden al texto tal como apareció en la revista *Aethaeum* en 1800 y como es reproducida en las páginas impares de I: 130-157. Esta versión difiere en varios puntos del texto del manuscrito, reproducido en las pares. Estas divergencias son señaladas aquí solo en la medida en que aporten al análisis de la poesía o más especialmente en la medida en que evidencien una evolución, relevante para este contexto, en el proceso de la composición de los *Himnos*.

De la luz se nutre, como si se tratara del “alma más íntima de la vida”, toda la gama de seres vivos o inanimados, y tanto en su actividad como en su reposo: los astros en su *inanimado movimiento* eterno, en contraste completo con la *pausada e inmóvil vida* de la planta; la piedra en su imperturbable *reposo sin vida*, contraste perfecto para el animal incontenible, incendiado de *actividad y movimiento* y cambio. Es decir, la totalidad del cosmos descripta siguiendo este peculiar criterio doble de animado/inanimado – en movimiento/en reposo.¹⁴⁰ Pero hay un ser que vive de la luz mucho más que todos los demás: el “egregio extranjero”. El hombre (claramente, este “egregio extranjero”) adora la luz, en principio, “por sobre todos”, “más que nadie”; y, sin embargo, Novalis introduce su figura, por un lado, con la imagen de un *extranjero*, es decir, de alguien que no pertenece en pleno derecho a ese mundo de la luz; por el otro lado (y en marcadísima oposición con los cuatro “reinos” listados recién), el hombre aparece como un ser signado por la contradicción, la ambigüedad y la indefinición: tiene *ojos* que son *racionales*, tiene un *andar* que es *oscilante* y tiene labios que *contienen variadas músicas* pero *permanecen cerrados*. El extranjero podrá venerar a la luz pero no es esta su auténtica patria... Como vemos, ya en la alabanza inicial a la luz Novalis introduce elementos que van adelantando el distanciamiento respecto de ella y el compromiso con la Noche que resultarán del desarrollo del himno. Sobre el final del primer párrafo, el de la alabanza de la luz, se insiste tres veces (en cuatro renglones) en la asociación entre lo lumínico y lo terrenal: se llama a la Luz (de género neutro en alemán) “rey de la naturaleza terrenal” (“*König der irdischen Natur*”); se indica que ella hace pender su imagen celeste en torno de todo ser terrenal (“*jedem irdischen Wesen*”) y, en el cierre del párrafo, se dice que “solo su presencia revela el maravilloso esplendor de los reinos del mundo” (“*Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt*”).

El mundo, lo terrenal, es precisamente aquello a lo que el yo lírico renuncia en su giro existencial hacia la Noche, y lo anuncia, al comienzo del segundo párrafo, con convicción total:

¹⁴⁰ Esta catalogación cierra aceptablemente en la versión definitiva del texto, mientras que en la manuscrita se incluía un último elemento (“*Athmen es vielfarbige / Wolken und Lüfte*”: “la respiran las coloridas nubes y los aires”) que perturbaría la armonía del esquema. La supresión de este elemento parece aportar un argumento en favor de la comprensión de esta lista siguiendo un modelo como el propuesto aquí. Sin embargo, otros elementos también descartados podrían haber funcionado muy bien en este sistema: el manuscrito habla de la “tranquila planta” (“*ruhige Pflanze*”) y de la “multiforme fuerza siempre en movimiento de los animales” (“*Und der Thiere / Vielgestaltete, / Immerbewegte Kraft*”).

Cuesta abajo yo me vuelvo a la sagrada, inefable, misteriosa Noche. Lejos queda el mundo – hundido en una profunda grieta – desierta y solitaria es su morada.

Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle. (I: 131)

El yo lírico renuncia al mundo con todos sus colores y se vuelve hacia una Noche que califica de “sagrada, inefable y misteriosa”. El término más significativo, para esta investigación, es, naturalmente, “*unaussprechlich*” (“inefable”, “indecible”), término que reaparece en este himno y, como veremos pronto, en otros sectores de la obra de Novalis. Detengámonos un momento en él. En la etimología de “*unaussprechlich*”, al igual que en la de “inefable” (*in+ex+fari+bilis*), se indica que lo que está siendo negado es la posibilidad de *sacar de dentro* algo (una palabra, un mensaje). Hay algo que existe y es conocido, sentido, intuido o experimentado en algún modo por el sujeto, pero que no puede ser ex-traído, no puede ser comunicado, compartido. La limitación, por cierto, está solo en el plano del lenguaje: se trata de algo a lo que podemos acceder, que podemos sentir, pero que no podemos *decir*, no podemos trans-formarlo en palabras. Pero ¿qué es (si se admite la pregunta) esto inefable, aquello que no puede ser descrito mediante la palabra? En este caso la referencia es a la Noche, y en el tercer párrafo de este mismo himno se califica de “inefable” al modo en que nos sentimos movidos por ella; en uno de los apuntes para *Los discípulos en Sais* se califica de “inefable” a la naturaleza (I: 110 / II: 618), debiéndose entender por “naturaleza”, previsiblemente, ese plano profundo e inasible para el intelecto del que se trató en el capítulo anterior; en el tercer apunte de los *Fichte-Studien* (II: 106), se llama “inefable” a la esfera, superior a todas, del “oscilar entre ser y no ser”, es decir, al plano indeterminado y absoluto al que no podemos más que aspirar; en *Enrique de Ofterdingen* (I: 202), el término es usado por el padre de Heinrich para calificar la sensación con que lo dejó el encuentro con la flor azul, símbolo que representa *grosso modo* el anhelo por eso mismo de lo que hablan los *Fichte-Studien*... Hay algo en este plano que no puede ser explicado, ni siquiera expuesto, ni siquiera dicho, porque se da en un lenguaje distinto del de las palabras. Eso, que aquí se califica también de “misterioso” y de “sagrado”, es representado en este himno por la Noche: ese plano de lo absoluto no se encuentra a la luz de los conceptos sino en las tinieblas de lo indecible; se siente, se experimenta en la oscuridad de la Noche.

El tercer párrafo del primer himno insiste sobre la *superioridad de este plano* y establece algunas equivalencias que apuntalan esta perspectiva: la Noche con su “sol” propio, nos da “infinitos ojos” que “ven más lejos”, propicia un “despertar” del yo lírico que resulta más auténtico que el del “terrenal día” (“*irrdische Tag*”),¹⁴¹ cuya partida resulta ahora causa de gran regocijo:

¡Cuán pobre e infantil me resulta ahora la luz! ¡Cuán gratificante y feliz la despedida del día!

Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied. (I: 133)

A esta sensación llega el yo lírico tras empezar a experimentar las revelaciones que la Noche tiene para ofrecerle. Revelaciones que el himno no explicita pero sí sugiere: se hace referencia a un “rostro serio” (“*ein ernstes Antlitz*”) que es reconocido como “la madre” y sobre el final del himno el yo lírico le agradece a la Noche por haberle traído de vuelta a la “dulce amada” y posibilitar así su reencuentro definitivo con ella. Si detrás de estas imágenes se encuentra, en alma, Sophie, no se establecerá aquí en qué grado, ya que el texto acepta con tanta naturalidad una lectura más restringida y concreta (digamos, brutalmente: la Noche me permite ver de vuelta el espectro de mi prometida muerta) como una más general y simbólica (reconozco en la entrega a la Noche un plano incondicionado de mi propio ser y del ser del mundo). Probablemente será lo más correcto sostener que el texto del primer himno pretende generar esas dos lecturas simultáneamente. La mostración de la amada, de hecho, es una evidencia singular del poder absoluto (“*Allmacht*”) que se manifiesta en la Noche, la cual, a su vez, se identifica con la amada: el tercer párrafo pasa de un “tú” que se dirige a la Noche a un “tú” que se dirige a la amada sin ningún tránsito; la amada pasa a ser la encarnación de la Noche, su ser más puro, su “sol”.

Este intento modesto de reformular lo que expresa Novalis en la sección última del primer himno está, debido a la caracterización de la “Noche” que el himno mismo consigna, destinado al fracaso: la Noche es “inefable” y estas confusas metamorfosis e imágenes que enuncia Novalis son, por así decir, destellos que provienen de un mundo inabordable o al que al menos no se accede mediante el lenguaje (quizás esta idea del “destello”, de un chispazo enceguedor, describa con algo de precisión esas irrupciones de lo absoluto en el lenguaje o en *este* mundo: son como poderosas luces, vacías de materia, indescriptibles, pero innegables, una suerte de ver en el que *no se ve nada* pero que monopoliza el sentir, que

¹⁴¹ Esta expresión se encuentra en la parte final del himno en la versión manuscrita (v. 122); al igual que todo el desenlace, no fue conservada por Novalis en la redacción definitiva.

rapta la sensibilidad y se le impone). Los símbolos y metáforas con que se va nutriendo en grado creciente el himno parecen ser, en esta línea, intentos de quebrar el esquematismo “terrenal” del discurso de la luz.

A propósito, tanto en la crítica de la luz como en la adoración de la Noche hay una evidente puesta en tela de juicio de la Ilustración y sus instrumentos; la justificación de esta crítica, que guía todo el himno, es que la razón, la luz, los colores, etc., generan fascinación y profundo amor de parte de cualquier ser vivo dotado de sentidos, pero:

A las pesadas alas del espíritu eres tú [la Noche] quien las hace levantar vuelo.

Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor. (I: 131)

III.2.C. Himno 2: el triunfo de la Noche y la entidad del “mensajero silencioso”.

Después de una caracterización tal de la noche como la que ofrece el himno primero no debe extrañar que el segundo empiece con el siguiente reclamo:

¿Tiene que regresar siempre la mañana? ¿No va a terminar nunca la violencia de lo terrenal?

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? (I: 133)

Después de las vacilaciones del primer himno, que van desapareciendo conforme avanza, el segundo himno es pura convicción y se presenta como una batalla de la noche contra la mañana. Una batalla o, más bien, un ataque despiadado contra la luz encabezado por un militante de la noche para el que la presencia misma del mundo es un acto de violencia de parte de lo terrenal. El combate se da, en el plano léxico, a través de una serie de marcadas oposiciones: de un lado están la Mañana (*Morgen*) y la Luz (*Licht*) con su “violencia de lo terrenal”; a ellas se les oponen, en la esquina contraria, el Sueño (*Schlaf*) y el “vuelo celestial de la Noche” (“*der himmlische Anflug der Nacht*”). De la Luz se nos dice que tiene límites y un fin preestablecido en el tiempo, mientras que la Noche no obedece a restricciones ni espaciales ni temporales:

Delimitado está el tiempo de la Luz; pero el poder de la Noche es intemporal e inespacial. – Eterna es la duración del Sueño.

Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. – Ewig ist die Dauer des Schlafs. (I: 133)

Hay, por último, “consagrados a la Noche” (“*der Nacht Geweihte*”) a los que se les pretende imponer las fatigas de “la jornada laboral terrenal” (“*irdisches Tagewerk*”)... Esta lucha por el protagonismo léxico, sin embargo, termina pronto con una clara victoria del lado

oscuro: en solo una frase se nos habla, terminantemente, de “sueño”, “sombras”, “ocaso” y “noche”:

Solo los tontos te desconocen y no saben de ningún sueño más que las sombras que tú arrojas piadosamente sobre nosotros en aquel ocaso de la verdadera Noche.

Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Shlafe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. (I: 133)

Para este adorador de la Noche, como vemos, no reconocer la superioridad de esta respecto de la Luz equivale a ser un tonto, un necio, convicción que será justificada insistentemente por toda la última parte del himno. Allí se enumeran los varios modos de desconocimiento que caracterizan a los tontos respecto de la Noche: “te desconocen” (“*verkennen dich*”); “no saben de ningún sueño” (“*wissen von keinem Shlafe*”); “no te sienten” (“*fühlen dich nicht*”); “no saben que tú...” (“*sie wissen nicht, daß du...*”); “no advierten que...” (“*ahnden nicht, daß...*”). Ahora bien: ¿qué es, concretamente, esto que los tontos no perciben? Veamos esta última acusación:

no advierten que desde antiguas historias vienes a nosotros abriéndonos el cielo y que portas la llave de las moradas de los bienaventurados, mensajero silencioso de infinitos misterios.

ahnden nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgegentrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote. (I: 135)

En el capítulo anterior de esta tesis se habló de la vuelta del *lógos* al *mýthos*. Algo de esto parece haber en la procedencia del Sueño, situada en “antiguas historias”, y en el hecho de que su mensaje consista en “infinitos misterios”. Pero quizás lo más interesante de este pasaje final del segundo himno sea que estos “infinitos misterios” sean traídos a nosotros por un “mensajero *silencioso*”. No se trata, probablemente, de un oxímoron: la Noche tiene un mensaje, pero se trata, como vimos, de un mensaje que no puede ser transmitido mediante el lenguaje de las palabras. De este modo, es legítima y literal la atribución: la noche es un mensajero “silencioso”. Por otra parte, este aspecto nos revela una identidad muy interesante entre el Sueño y el “egregio extranjero” del primer himno, cuyos “labios ricos en melodías” permanecen “delicadamente cerrados”. Una vez más, entonces, se vuelve sobre esta compleja comprensión del mensaje que nos “abre el cielo” (Novalis expresa esta idea mediante el elocuente participio “*himmelöffnend*”) y nos da acceso a la “morada de los bienaventurados”.

Hay, en cualquier caso, un mensaje; este mensaje, sin embargo, se resiste a ser expresado por medio del lenguaje; los tontos no lo comprenden, posiblemente porque pretenden llegar a la verdad por vías incompatibles con las que la naturaleza de este mensaje requiere, o porque están, como en general todos los seres “dotados de sentidos”, encandilados por la luz y sus espejitos de colores. Esta posición, por cierto, es la más cómoda y automática, y no exige ningún sacrificio, mientras que el acceso a los inefables misterios de la Noche requiere, en cambio, una entrega y un compromiso muy grandes. Al parecer, uno no topa con ese cielo que el Sueño tiene para abrirnos si no es después de padecer un esperable terror ante lo desconocido (como el que experimenta el yo lírico del primer himno) y de sufrir hondos dolores. Esto es, al menos, lo que nos da a entender el tercer himno, al que dedicaremos el próximo apartado. Ahí veremos cómo se debe atravesar esta primera instancia aterradora, en la que prácticamente se desarticula el yo, pero también cómo una vez padecido este aniquilamiento, esta desintegración, la compensación esperada llega, reconstruyendo al yo en la participación de un orden más elevado y justificando todo este esforzado proceso. Proceso que aquí se interpreta como una conquista de la facultad de comprender aquel silencioso mensaje nocturno que nos abre las puertas del cielo.

III.2.D. El *Urhymne* y la entrada en lo absoluto.

El tercer himno propone como punto de partida el estado recién detallado. El yo lírico se describe a sí mismo, desde el comienzo, como expuesto a las más insoportables sensaciones de angustia y como llegado a un punto de inmovilidad en el que su propia potencia fue reducida absolutamente a cero: no puede dar un paso en ninguna dirección, no puede hacer nada y se sabe a sí mismo sin poder, sin fuerzas (“*kraftlos*”), entregado. Veamos la primera parte del himno, consistente en una larga proposición temporal que nos plantea el panorama, el punto de partida, la situación en que se encontraba el yo lírico “una vez”:

Una vez, cuando derramaba amargas lágrimas, cuando, deshecho yo por el dolor, se desvanecía mi esperanza y me hallaba solitario junto a la árida colina que albergaba en espacio estrecho y oscuro la imagen de mi vida – solitario como hasta entonces no había habido solitario alguno, acosado por un miedo indecible – sin fuerzas, ya un puro pensamiento de miseria. – Cuando miraba entonces alrededor en busca de ayuda y no podía ir hacia adelante, tampoco hacia atrás, y pendía con infinita nostalgia de la extinta vida que se escapaba: [...]

Einst da ich bittere Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürren Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben – kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch. –

Wie ich da nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht, und am fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: [...] (I: 135)

El escenario biográfico innegable de esta escena es el entorno de la tumba de Sophie. Esta tumba aparece aquí enmascarada como una árida o estéril (“dürr”) “colina” en la cual, según la redacción (más transparente) del manuscrito, se encuentra *enterrada* (el manuscrito dice, en lugar de “*barg*”, “*begrub*”) la amada, “la imagen de mi vida”.

Ahí se encuentra el protagonista de estos himnos presa de “indecible miedo” y “sin fuerzas”, im-potente (“*kraft-los*”). Una vez más lo imposible de decir (esta vez, mediante el término “*unsäglich*”), algo que escapa al lenguaje. El “yo” de este poema está fuera del lenguaje o privado de la posibilidad de representar su experiencia mediante este recurso. Su imposibilidad de decir *hoy* cómo fue aquello por lo que pasó se corresponde con su imposibilidad, en ese *una vez*, de hacer lo que fuera: impotente, es incapaz de dar un paso en cualquier dirección. Lo poco que le queda “todavía” es un solitario pensamiento de lamento, de miseria.

Este es el diagnóstico, el estado de situación en el momento anterior al evento que da existencia al himno y que da articulación (como veremos en el próximo apartado) al desarrollo siguiente del conjunto completo de los himnos. Dicho evento será el reencuentro con la amada y la consecuente llegada de un sentimiento de paz al ánimo del poeta; sin embargo, antes de relatar este reencuentro Novalis nos describe sus sensaciones y todo lo que rodeó el acontecimiento de un modo que resulta sugestivo y singular, ya que, como veremos inmediatamente, *primero* se borra la angustia de su alma y *solo después* se consuma el hecho concreto del encuentro. El texto que cierra la indicación “temporal” del principio del himno (“Una vez, cuando...”) es el siguiente:

– entonces vino de azules lejanías – de las cimas de mi antigua bienaventuranza un escalofrío crepuscular – y desgarró de una vez la atadura del nacimiento – la cadena de la luz. Huyó el esplendor terrenal y con él mi tristeza – la nostalgia confluyó en un mundo nuevo e insondable – tú, fascinación nocturna, dormir del Cielo, viniste sobre mí – la región se alzó sigilosamente; sobre la región flotó mi espíritu desatado, renacido.

– *da kam aus blauen Fernen – von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer – und mit einemale riß das Band der Geburt – des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr – zusammen floß die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt – du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist.* (I: 135)

De esta magnitud es la compensación que obtiene el enamorado por sus indecibles dolores. Es notable el modo en que, cuando el himno entra en la descripción de la liberación de las ataduras terrenales del espíritu, el lenguaje y el tono del texto cambian rotundamente. Todo el himno se expresa con un sentir fuertemente poético, pero la primera parte tiene, por así decir, una poesía clara, asible y, por así decir, concreta: se describen sensaciones específicas y reconocibles. Mientras que ahora, en cambio, lo que llega desde “azules lejanías” no puede ser descrito con este mismo recurso, con esta misma transparencia: llega liberador un “escalofrío crepuscular” que “desgarra la atadura del nacimiento, la cadena de la luz”, “se alza sigilosamente” la región, el entorno, y el espíritu “flota” sobre ella, por acción de la “fascinación nocturna”, del “dormitar del Cielo”... Y, a pesar de todo, ¿no logra llegar, acaso con mayor precisión, el mensaje sobre este mundo “insondable”?

Se habla de lejanías azules, lo cual constituye una referencia al color del firmamento, ciertamente, pero, como es sabido más que cualquier otro aspecto de la obra de Novalis, el azul normalmente también implica la atribución (aquí, a estas lejanías) de un carácter particular, de una superioridad, de algo puro y elevado que aparece como horizonte de perfección y belleza. De este mundo, al que pertenece una “antigua bienaventuranza”, llega un estremecimiento que Novalis califica de “crepuscular” (“*Dämmerungsschauer*”) y que permite terminar con una opresión: con la opresión de lo terrenal (con todo su esplendor), con la de la luz y sus cadenas. El himno parece sostener una fuerte coincidencia entre un plano físico (el anochecer) y uno espiritual: así como la llegada de la Noche va borrando el contorno de los objetos, confundiendo la precisión del día, correlativamente se van borrando las presiones y angustias del yo lírico. Si además consideramos legítimo el comentario del párrafo anterior sobre el cambio en el lenguaje del himno, podríamos agregar que a la liberación hacia algo nuevo e insondable que se da con la llegada de la noche (tanto en el mundo como en el yo), le corresponde una liberación artística, poética, *en el propio código del himno*.

En el cierre del texto se narra aquello mismo que habíamos encontrado en la anotación de Hardenberg en su diario, la *Graberlebnis*; de hecho, llamativamente, Novalis hace uso, varias veces, de las mismas expresiones que eligiera entonces:

Una nube de polvo se volvió la colina – a través de la nube vi los rasgos radiantes de la amada. En sus ojos reposaba la eternidad – tomé sus manos y las lágrimas se volvieron un lazo centelleante, irrompible. Milenios pasaron descendiendo hacia la lejanía, como tormentas. Lloré abrazado a su cuello lágrimas de emoción por la vida nueva. – Fue el primer sueño, el único – y solo desde entonces siento una fe eterna, inmutable, en el cielo de la Noche y su luz, la amada.

Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In Ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte Ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An Ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte. (I: 135)

Este cierre del himno es la realización poética magnificada de la fantasía que Hardenberg apunta en su diario el 13 de mayo. Recordemos rápidamente el pasaje central de este apunte:

Deshice la tumba ante mí de un soplido, como si fuera polvo. Siglos eran como momentos; se podía sentir su cercanía; yo creía constantemente que ella estaba por aparecer.

Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie sollte immer vortreten.

El himno cierra con una tranquilizadora pero incierta conquista: la fe en el cielo de la Noche y en su luz, la Amada. Es difícil definir una interpretación precisa para esta conclusión. Podría estar siendo señalado, en una lectura más bien llana, que la proximidad experimentada de la amada en el evento misterioso de su aparición le da al yo del himno la confirmación de la pervivencia luego de la muerte del cuerpo y la paz que esta convicción debe producir (entre otras razones, por la promesa de un reencuentro futuro de ambos). Pero hay algo más, algo que no parece aclararse suficientemente por esta vía, que es la mención de la amada como la “luz” del cielo de la Noche. En la intervención de la luz en la conclusión del himno (y considerando, además, el desarrollo posterior del conjunto de los *Himnos a la noche*, al que nos dedicaremos a continuación) parece haber una voluntad conciliatoria, un proyecto de armonización del conflicto (llevado al límite en los primeros himnos) entre Luz y Noche. La Noche tiene su propia luz, su propio “marco de referencia”, por así llamarlo; dicho de otro modo, no es, en la Noche, pura oscuridad y confusión. Ahora, “solo desde entonces”, la Noche puede ser, en alguna medida, dominada. Después de un proceso largo e intenso de “des-ilustración” o “des-iluminación”, de liberación de las cadenas de la luz, se le concede a esta, aunque más no sea como imagen, una cierta legitimidad, una cierta entidad positiva en el mundo dominante y más auténtico de la Noche.

Sin embargo, esto solo pudo ocurrir *luego* de un período de entrega absoluta a la Noche, período en el que esta, finalmente, reveló su poder, mostró su falta de

condicionamientos, venciendo incluso a la muerte que es la determinación central y más inevitable de la vida “terrenal”.

Aquí conviene ir adelantando una aclaración de utilidad para lo que viene. Resulta visible (y sobre esto hay, en general, consenso) que en el culto que le profesa Novalis a la Noche mediante estos himnos, y en los reproches que le hace aquí a la luz, hay algo que, lejos de ser una mera imagen poética, constituye una crítica y una renuncia a la Ilustración y a sus principios. Pero se trata de un abandono *parcial* de la luz y sus recursos, ya que no habrá, en última instancia, un rechazo completo, absoluto, de todo lo que tenga que ver con ella, sino más precisamente una no aceptación de sus pretensiones totalitarias y una revisión de su presunta superioridad respecto de la Noche. Lo que hacen estos *Himnos*, efectivamente, es invertir la relación jerárquica tradicional: la luz no es la liberación de una noche oscura sino su ocultamiento, su degradación, y si tiene una función no es, en todo caso, la más importante, ni mucho menos la única. No es *exclusivamente* a través de la luz que conseguimos ver, ni es, de hecho, a través suyo que vemos de la mejor manera o que vemos cosas más importantes; de esto no debe concluirse, sin embargo, que la luz sea pura negatividad. De hecho, ella cumple también su rol en el proceso de reconocimiento de la primacía y el poder de la Noche. Los himnos que siguen al tercero dan cuenta de este rol y consiguen engrandecer quizás todavía más a la Noche detallando, precisamente, sus intercambios con la luz.

III.2.E. La segunda serie. El cuarto himno y las primeras operaciones “reconstructivas”.

Los himnos cuarto a sexto constituyen un subgrupo que podríamos considerar la parte “reconstructiva” o “pacificadora” de los himnos, respecto de los primeros tres, que representarían la instancia más bien “destruktiva” o “beligerante”. Esta propuesta de pensar al poemario como dos *series* de tres “himnos” podría justificarse, en primer lugar, en el hecho de que esta (pretendida) “segunda serie” tiene un tono sensiblemente distinto del de la primera. Todo lo que el yo lírico ignoraba allí, aquí lo sabe. Consiguientemente, la posición desde la que habla obedece a esta nueva jerarquía que el paso por las profundidades de la Noche parece haberle otorgado: la seguridad final del tercer himno (“desde entonces siento una fe eterna, inmutable, en el cielo de la Noche”) se corresponde con el comienzo del cuarto, en el que un mismo yo comienza diciendo, como si no hubiera interrupción alguna entre ambos textos:

Ahora yo sé cuándo vendrá la última mañana – cuándo la luz no espantará más a la Noche y al amor – cuándo el dormir será eterno y solo un único sueño inagotable.

Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur Ein unerschöpflicher Traum sein wird. (I: 135)

El cuarto himno comienza con esta certeza de la que se destaca, en primerísimo lugar, que es *ahora* que se sabe lo que se sabe (concretamente, que la luz irá dejando paso a la Noche hasta un punto final que ya es conocido). Estar al tanto de las auténticas relaciones entre la luz y la oscuridad, por otro lado, implicó un paso por lo más profundo y oscuro de la Noche que resultó, como dice a continuación el himno, tremendamente trabajoso:

Un agotamiento celestial siento en mí. Larga y extenuante me resultó la peregrinación al santo sepulcro, agobiante la cruz.

Himmlische Müdigkeit fühl ich in mir. – Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. (I: 135–137)

Efectivamente, la conquista de esta nueva posición de sabiduría, de superioridad respecto de la situación, no se logra sin esfuerzo. Al igual que en los otros contextos en que Novalis nos habla de la llegada del hombre a un saber más profundo, a una captación más verdadera y menos superficial de las verdades ocultas, se requiere de un proceso, por así llamarlo, de “desautomatización”, de desarticulación del discurso dominante de la luz y de compromiso con una nueva forma de experimentar la realidad, más imprecisa y en una primera instancia más difícil de gobernar. Este esfuerzo, que en *Los discípulos en Sais* se da bajo la forma de una “iniciación”, de un “aprendizaje” guiado (pero personal e intransferible); este esfuerzo que en *Fe y amor* se presupone ya hecho para el auténtico entendimiento del texto; este esfuerzo, aquí en los *Himnos a la noche*, al igual que más adelante (con las diferencias del caso) en *Enrique de Ofterdingen*, se presenta como un tránsito personal de autoformación cuyo punto central (en los *Himnos*) es la entrega absoluta al poder desconocido de la Noche y cuya culminación es esta certeza, es el haber visto del otro lado y saber qué es lo que hay. Con esa claridad se puede volver al mundo de los “colores” y las “ondas” de la luz pero ya no se estará expuesto a su dominio, no se será más prisionero de sus “cadenas”. Dicho en palabras de Novalis poco después en este cuarto himno:

quien ha estado de pie arriba, en la montaña fronteriza del mundo, y ha mirado, por encima de ella, hacia la tierra nueva, hacia la morada de la Noche,

este en verdad no vuelve a la agitación del mundo, a la tierra en que la luz malvive en eterna intranquilidad.

wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset. (I: 137)

Este parece ser el punto clave de la cuestión de la segunda serie de himnos: no se abandona el mundo de la luz de una vez y para siempre en pos de una vida entregada a la Noche y desconectada completamente de este mundo terrenal. El proceso que atraviesa el futuro iniciado es de ida y vuelta, se mueve en una “dirección hacia y desde” (la “*hin und her Direktion*” característica de Novalis)¹⁴² que lo lleva de una posición a la posición contraria, para luego volver, enriquecido, al punto de partida, y comenzar, probablemente, un nuevo tránsito más elevado que el anterior. Lo que expone este cuarto himno, en todo caso, es que, como ya vimos (cf. II.2.C.), el “camino hacia adentro” se completa con otro “hacia afuera”. Podría decirse que en el primer nivel, por cierto el más trabajoso, la sabiduría es *alcanzada*, mientras que en el segundo en *practicada, puesta en juego*. Si cupiera intentar una esquemática equivalencia entre estos recorridos y el de la presente exposición de la obra novaliana, habría que decir que en la primera parte de la tesis nos ocupamos del tránsito inicial, de la búsqueda de Hardenberg “hacia adentro”, mientras que ahora, en la etapa conclusiva, tratamos con el último tránsito, “hacia afuera”, de despliegue, de materialización en poesía de los aprendizajes conquistados en el primer esfuerzo.

El cuarto himno continúa señalando que la fidelidad a la Noche no será óbice para que se otorgue a la Luz la atención que requiere; solo que sin caer en su intento de engaño, sin concederle la soberanía que pretende exigir: el yo lírico del himno le ofrece a la Luz cumplir con gusto con sus exigencias siempre que se mantengan en el plano de lo superficial, de lo mundano y operativo. Lo hace, en verdad, de un modo que hace pensar en alguien de un poder inmenso que concediera un favor (que no le hiciera mella alguna) a alguien notablemente menor, solo por no tomarse el trabajo de no hacerlo, solo por darle un pequeño gusto. Algo del orden del proverbio latino según el cual “*aquila non capit muscas*”: el águila no caza moscas; no porque no pueda, precisamente, sino porque, por así decir, está para otras

¹⁴² Esta noción, central del pensamiento de Hardenberg en la época de los *Fichte-Studien* (cf., por ejemplo, la ya comentada anotación 19 [II: 117]) acusa una influencia importante de la dialéctica fichteana, de la cual puede encontrarse un reflejo claro en varios puntos de la cosmovisión novaliana. La articulación, aquí, de los *Himnos a la Noche* siguiendo el esquema propuesto, tiene una evidente estructura dialéctica: lo espontáneo es la adoración de la luz, a la que se contraponen absolutamente la veneración de la Noche, y luego una vuelta (pero esta vez consciente) a la luz, pero solo como instancia previa al regreso (una vez más, consciente y, por así llamarlo, maduro) a la Noche, quizás definitivo esta vez.

cosas. El yo lírico acepta volver de “los pozos de la fuente” (“*die Brunnen der Quelle*”), de la “región del más allá” (“*das jenseitige Gebiet*”), con esta especie de contrato:

Todavía despiertas, jocosa luz, al cansado para ponerlo a trabajar – me infundes alegre vida – pero no me convences de volver del musgoso monumento del recuerdo. Con todo gusto moveré mis manos laboriosas, miraré en derredor mío adonde sea que me precises – alabaré de tu brillo la gran pompa – incansablemente perseguiré la conexión hermosa de tu artificial obra – con todo gusto contemplaré la marcha reflexiva de tu inmenso reloj radiante – indagaré la simetría de las fuerzas y las reglas del juego maravilloso del espacio inconmensurable y de sus tiempos. Pero fiel a la Noche permanecerá ocultamente mi corazón, y al amor creador, su hijo.

Noch weckst du, muntres Licht, den Müden zur Arbeit – flößest fröhliches Leben mir ein – aber du lockst mich von der Erinnerung moosigem Denkmal nicht. Gern will ich die fleißigen Hände rühren, überall umschaun, wo du mich brauchst – rühmen deines Glanzes volle Pracht – unverdrossen verfolgen deines künstlichen Werks schönen Zusammenhang – gern betrachten deiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang – ergründen der Kräfte Ebenmaß und die Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und ihrer Zeiten. Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter. (I: 137)

La Luz, como se dirá apenas después, no tiene en verdad nada realmente importante que ofrecer, y está destinada, en la última de las instancias, a extinguirse por completo; sin embargo, ese momento todavía no llegó, y es más bien una suerte de idea orientadora, algo hacia lo que apuntamos o que vemos venir en un determinado futuro (como se propondrá en el himno sexto); entretanto, y con la tranquilidad de quien sabe que tiene la victoria asegurada, vivimos en este mundo: cumpliremos sin preocuparnos con las concesiones que sean necesarias. Aquí se elogian, bien que de un modo muy singular, la armonía del mundo de la Luz, su orden, su brillo, en fin, todo lo que puede (apenas) justificar la fatiga de llevar a cabo los deberes de la vida, la prosa repetitiva de este lado de la “montaña fronteriza”.

III.2.F. Los últimos dos himnos y la dimensión vertical del poemario.

En el comienzo del apartado anterior se propuso pensar los *Himnos a la noche*, desde el punto de vista del tono, del posicionamiento del yo lírico respecto de la contraposición entre la luz y la noche, como dos series: una combativa, revulsiva (himnos 1 a 3) y otra reconstructiva, conciliadora (himnos 4 a 6). Ahora quisiera, para el breve comentario de los himnos 5 y 6, introducir en este esquema una variable nueva, un elemento adicional que tiene que ver con una cierta “direccionalidad” que parece guiar al conjunto entero.

Como vimos, los primeros dos himnos apuntan de manera directa hacia el tercero: de una inicial alabanza de la luz, tras cierta vacilación, se pasa a un primer reconocimiento de la noche; en el segundo himno Novalis lleva este elogio al límite y profundiza en el rechazo de la luz, llegando a tachar de loco o de tonto a cualquiera que no alcance a advertir de algún modo la superioridad de la Noche; en el tercer himno se alcanza una situación crítica, en la que la entrega a la Noche ya es completa (y es, en cierto sentido, más absoluta que en el segundo, en la medida en que ese entusiasmo de tenor militante que se ostenta en este último se vuelve, en el tercero, auténtica suspensión de cualquier posición de poder para dejar todo en manos de la Noche). Allí ocurre el hecho que culmina este “ascenso” hasta la cumbre de la “montaña fronteriza” desde donde, finalmente, se puede contemplar de frente el poder de la Noche y en donde se conquista con pleno derecho la fe en ella (“y en su luz, la amada”). Este proceso que recientemente describimos al modo de un tránsito iniciático tiene allí su culminación, o, al menos, su primera consagración.

A partir de allí parece darse, en la segunda serie de himnos, una renovación *consciente* del tránsito. Dicho de otra manera: si resulta atinada o útil esta lectura propuesta, podemos ver en los últimos tres himnos una repetición de la experiencia de los tres primeros, o bien una reformulación de sus contenidos, pero esta vez no desde la posición pasiva que caracteriza a la primera serie, en la que el yo lírico goza o sufre inocentemente de lo que el mundo le impone. En esta segunda serie, por el contrario, hay una persona que marca el ritmo, alguien que describe con seguridad, desde una posición privilegiada, lo que ve y lo que sabe, no padeciendo nada sino juzgándolo.

Veamos cómo funcionaría esta lectura aplicada a los himnos: en el cuarto, como vimos, se trata de nuevo de la luz y sus ofertas, pero de un modo bien distinto respecto del primero, ya que ahora no se confía en su brillo, ni se padece el menor deslumbramiento, y las muestras de respeto y admiración, debidas a algo que no parece más elevado que una mera cuestión protocolar, se presentan como concesiones o casi como limosnas de parte de quien se sabe poseedor de bienes mucho más valiosos. A continuación, en el quinto himno, por mucho el más extenso, se reconstruye, también desde una posición claramente consolidada, segura de sí misma, la historia de la veneración de la Noche (y la de la veneración de la Luz). Es decir que ahora, en contraste con el segundo himno, se trata también de la adoración de la Noche, pero no en un modo inocente y personal, sino desde una perspectiva más objetiva y universal. Por último, como veremos un poco más adelante, en el sexto himno se retoma la idea de una entrega a los misterios de la Noche, pero no (como en el tercero) de manera tentativa, pasiva y exploratoria, sino a conciencia, con conocimiento de los riesgos y

las consecuencias, y bajo la forma de lo decidido (y no de lo que se padece, de lo que acaece sin intervención de la propia voluntad).

En cuanto al himno quinto, no entraremos aquí en el análisis detallado del texto, repleto de complejas implicancias teológicas e históricas, sino que nos limitaremos a señalar aquellos elementos que marcan el rol que el himno cumple en este esquema que se está intentando proponer: el quinto himno *ve* como *desde fuera* (en clara contraposición con el segundo) las actitudes concretamente adoptadas a lo largo de la historia por el hombre respecto de la Noche y sus misterios y respecto de la luz y su brillo. En primer lugar (cronológicamente hablando: “*hace tiempo*” [“*vor Zeiten*”]), una ingenua admiración de la luz, en un mundo en el que hombres y dioses convivían:

Los seres de todas las clases veneraban infantilmente la suave llama de mil
fases como si fuera lo más elevado del mundo.

*Alle Geschlechter verehrten kindlich die zarte, tausendfältige Flamme, als das
höchste der Welt. (I: 143)*

Luego llegaría una perturbación (“solamente un pensamiento” [“*Ein Gedanke nur war es*”]), una primera aproximación de lo oscuro, bajo el rostro de lo “maligno” (“*Unhold*”), del “furor” (“*Wut*”), de la “muerte” (“*Tod*”) con su “miedo y dolor y lágrimas” (“*Mit Angst und Schmerz und Tränen*”). El hombre se sobrepuso a esta primera aparición de lo “nocturno” valientemente, “con espíritu audaz y alto rescoldo emocional” (“*Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut*”). Sin embargo, no logró sobrellevar este impacto más que “embelleciéndolo”, disimulándolo, cantándolo (“la tonada cantó a la triste necesidad” [“*so sang das Lied dem traurigen Bedarfe*”]), sin llegar de veras a penetrar en el mundo oscuro de la Noche:

Indescifrada permaneció, sin embargo, la eterna Noche,
El signo serio de un lejano poder.

*Doch unenträtselt blieb die ewge Nacht,
Das ernste Zeichen einer fernen Macht. (I: 143)*

Este mundo entraría en decadencia, huirían los dioses y la naturaleza sería atada “con cadena de hierro por el número estéril y la estrecha medida” (I: 145: “*Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maß*”). Esperando una transformación futura del mundo los dioses se replegaron en la Noche, de donde surgirían “las revelaciones” (“*die Offenbarungen*”) y el “nuevo mundo” (“*die neue Welt*”) de la mano de Cristo. A este último no se lo nombra sino que se lo señala mediante una de las imágenes mejor logradas del himno: “de un abrazo misterioso el fruto infinito” (I: 145: “*Geheimnisvoller Umarmung*”).

unendliche Frucht”). Con esta llegada de un Cristo asociado insistentemente con la muerte, con lo oscuro y lo nocturno, y con su resurrección, se sentaron las bases para la venida, que se aproxima lentamente desde entonces y con la que el yo lírico se regocija sobre el final de los versos que cierran el himno, de la “fascinación de la Noche”:

El amor fue puesto en libertad,
Ya no habrá más separación.
Ondea la vida plena
Como un infinito mar.
Solo Una Noche de gozo –
Un poema eterno –
Y el Sol de todos nosotros
Es el rostro de Dios.

*Die Lieb' ist frei gegeben,
Und keine Trennung mehr.
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.
Nur Eine Nacht der Wonne –
Ein ewiges Gedicht –
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht. (I: 153)*

El himno termina así con una descripción del estado de cosas que permite la llegada de este “fruto infinito de un abrazo misterioso”; una descripción que es a su vez un llamado, una propuesta, una invocación. Esto lo tenía previsto Hardenberg en el plan que conservamos en la versión manuscrita del himno, reproducido a continuación:

Mundo viejo. La muerte. *Cristo – mundo nuevo*. El mundo del futuro – su sufrimiento – juventud – mensaje.
Resurrección. *Junto con los hombres cambia el mundo*. Cierre – llamamiento.
Alte Welt. Der Tod. Xstus – neue Welt. Die Welt der Zukunft – Sein Leiden – Jugend – Botschaft.
Auferstehung. Mit der Menschen ändert die Welt sich. Schluß – Aufruf. (I: 140)

Este avance de “llamamiento” con el que concluye el quinto himno es el contenido todo del sexto y último. En él el cruce de la montaña fronteriza, la entrada en la “región del más allá”, no se presenta (contra lo que ocurre en el himno tercero) como algo que sobreviene al hombre, como algo que le ocurre estando él pasivo, sino como una propuesta, como el objeto de un anhelo susceptible de ser buscado y realizado.

Si ponemos a este sexto himno en relación con el tercero, si consideramos (lo cual parece bastante razonable en este caso) que el yo del tercer himno es el mismo que el que realiza la exhortación aquí en el sexto, deberíamos pensar a este último como la propuesta

que un ya iniciado le hace a los demás hombres de seguirlo hacia el otro lado, y como la expresión de la voluntad de volver él mismo a hacer ese recorrido, solo que esta vez ya sin miedo ni vacilaciones. Por el contrario, con la convicción, característica de toda la segunda serie de himnos, de quien sabe perfectamente que aquello a donde se dirige es indeciblemente más valioso que aquello que cree poseer; con la firmeza de quien ya develó el misterio y tiene respecto de él si no control, al menos contacto y una cierta intimidad. El sexto himno es un llamamiento a entregarse, esta vez con plena consciencia, en los brazos amables de la Noche. Así dicen las primeras dos estrofas de este, el único himno que está completamente escrito en verso:

Hacia abajo, al seno de la Tierra,
Fuera de los reinos de la Luz,
El furor de los dolores y su golpe salvaje
Son el signo de la feliz partida.
Llegamos en la estrecha embarcación
Veloces a las costas del cielo.

Alabada sea la eterna Noche,
Alabado el eterno dormir.
Ya nos ha entibiado el día,
Y marchitos nos dejó el largo pesar.
Se nos agotó el gusto por lo extraño,
A casa queremos ir, al padre.

*Hinunter in der Erde Schoß
Weg aus des Lichtes Reichen,
Der Schmerzen Wut und wilder Stoß
Ist froher Abfahrt Zeichen.
Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind am Himmelsufer an.*

*Gelobt sei uns die ewge Nacht,
Gelobt der ewge Schlummer.
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
Und welk der lange Kummer.
Die Lust der Fremde ging uns aus,
Zum Vater wollen wir nach Haus. (I: 153)*

Es difícil no ver en estas estrofas (también en las siguientes) una identificación entre la noche y la muerte. Por cierto, se trata de una asociación que se va tornando cada vez más explícita en los *Himnos*, a punto tal de ser precedido este último (en la versión publicada) por la expresión, a modo de título, de “anhelo de la muerte” (“*Sehnsucht nach dem*

Tode”).¹⁴³ Hay en general en la obra de Novalis una visión de la muerte (y también, quizás más llamativamente aun, de la enfermedad) particularmente “endulzada” o incluso positiva, como parece ocurrir en este himno. No debe generar sorpresa, ya que innegablemente la muerte, como en cualquier cosmovisión que sostenga la pervivencia del alma y que considere lo “luminoso” y “terrenal” como un mundo de sombras enmascarado, no puede ser vista sino como una liberación, como una salida de la caverna. De hecho, en el sexto himno es precisamente este rasgo de la noche y de la muerte el que se enfatiza: su carácter más verdadero, más auténtico y, sobre todo, más íntimo, más propio. En las estrofas recién citadas se nos contrapone “el reino de la luz” (como “lo extraño”) a la noche y el “seno de la tierra” como nuestra casa paterna. La luz del día nos dio la cómoda placidez de lo templado, pero ya es tiempo de renunciar a ese engaño confortable y *volver* a lo que nos es más nuestro. La llamada a ir al hogar se presenta como un regreso, como una des-alienación en dirección a lo que se aquí se llama “el padre” y “la casa” y más adelante es la “patria” (“*Heimat*”, en la séptima estrofa) o, de vuelta, el “seno paterno” (“*des Vaters Schoß*”, en el cierre de la décima y última). Por cierto, estas son las denominaciones que aparecen en las primeras y últimas estrofas, que nos plantean este regreso como una “vuelta a casa” de naturaleza *espacial*, mientras que en las estrofas centrales del himno, en cambio, se habla de una vuelta a lo que Novalis llama “*Vorzeit*”, es decir, a los tiempos remotos, a la prehistoria, o, en cierto sentido, al pre-tiempo: la vuelta a este “tiempo sagrado” (“*diese heilige Zeit*”, dice en la séptima estrofa) es la salida de la “temporalidad” (“*Zeitlichkeit*”, allí mismo). Esta patria o seno paterno está, efectivamente, fuera del tiempo y es, por cierto, este condicionamiento de lo terrenal (es decir, su lazo inevitable con la temporalidad) aquel sobre el que más se apoya el contraste con la “Noche eterna” (“*die ewige Nacht*” en la segunda estrofa).

La Noche, el Sueño, la Muerte, el lado de más allá del *Grenzgebürge*, es un ámbito en el que se disuelven los condicionamientos de lo terrenal, es el ámbito de lo absoluto. El hecho de que las figuras que se muestran en la luz sean claras, el hecho de que tengan contornos bien delineados, resulta, en la cosmovisión que ofrecen los *Himnos*, un condicionamiento, una determinación; el tener un lugar en el tiempo, es decir, el tener asentada una existencia “real” y palpable *desde* un momento y *hasta* otro momento de la *historia* de lo terrenal es estar apresado, limitado. Los *Himnos* acaban proponiendo la salida

¹⁴³ En la versión manuscrita también aparece esta expresión, idéntica, pero en las anotaciones preliminares para el cuarto himno (I: 134).

voluntaria de este reino de determinaciones y el ingreso consciente en el de la libertad absoluta, en el de la eternidad.

La lectura más llana de la obra podría encontrar en ella una cierta especie de apología del suicidio, y es preciso reconocer que sobre todo el último himno, y particularmente una vez que se le antepuso el título “Nostalgia de la muerte”, permite o incluso favorece una lectura de esta naturaleza. El conjunto de la obra, sin embargo, hace pensar que no se trata de la muerte en el sentido convencional del término, sino de una llamada a reconocer la artificialidad de baja categoría que caracteriza al mundo terrenal, al mundo de lo colorido, de lo vivo, respecto de una existencia más elevada, incondicionada y absoluta en un plano de oscuridad, una de cuyas manifestaciones (otra de las cuales podría ser el Sueño, o, en el nivel más global y arquetípico, la Noche) sería la muerte del cuerpo.

III.2.G. Recapitulación.

Terminada esta revisión y este análisis de los *Himnos* en sí mismos, resulta necesaria, en este capítulo a modo de excepción, una recapitulación en la que debería quedar en claro cuál es el valor que estas reflexiones tienen en el marco de los objetivos que se propone perseguir la tesis en general (lo que la pretensión de no interrumpir el hilo del desarrollo no permitió que fuera indicado, hasta ahora, sino a través de escasas referencias y aislados comentarios). A continuación se recuperará sintéticamente el esquema propuesto y se señalarán los aportes que debería proveer al análisis del intento de presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis.

Los *Himnos a la noche* pueden ser vistos, siguiendo dicho esquema, como un conjunto de dos series, la segunda de las cuales es en cierto modo una duplicación consciente, prescriptiva y global de la primera, que parece, en cambio, pasiva, descriptiva e individual. Efectivamente, lo que en los primeros himnos es la vacilación de un yo lírico que se encuentra a sí mismo disfrutando un inicial fervor lumínico, padeciendo después los miedos de la Noche y gozando por último la posterior identificación con ella (himno 1), de un yo que siente una fascinación rabiosa por la Noche (himno 2), que se entrega a ella y que llega finalmente a la revelación, en ella, del misterio acerca del alma de su amada (himno 3)... Todo esto, en la segunda serie, se presenta como un conocimiento ya adquirido sobre el auténtico valor de la Luz (himno 4), como un *saber* consolidado sobre las relaciones del hombre con Noche en la historia de la Humanidad en general (himno 5) y como una exhortación a recorrer nuevamente este camino hacia las verdades más profundas (himno 6). Aprovechando que el entregarse a la Noche se presenta aquí insistentemente como un

“descenso” podríamos, siguiendo este criterio espacial-vertical, llamar a la primera serie “ascendente” (en ella se accede a la verdad sobre lo absoluto en la Noche) y a la segunda “descendente” (en la que se usufructúa ese saber, se lo aplica al mundo entero y se convoca a seguir explorándolo).

Este tránsito, interno al contenido de los “cantos” mismos, es acompañado y complementado por un proceso que atañe a su forma y que se expresa en la progresiva versificación de los *Himnos a la Noche*. Esta es, en efecto, una progresión absolutamente evidente y marcada, sobre todo en la versión definitiva que fue publicada en el *Athenaeum*, ya que la serie “ascendente” está completamente redactada en prosa, mientras que en la “descendente” las secciones en verso se van volviendo cada vez más extensas: el cuarto himno cierra, después de una larga sección en prosa, con 28 versos celebratorios sobre la Noche y su próxima llegada; el quinto alterna prosa y verso tres veces hasta cerrar con las siete estrofas del final, las cuales, a su vez, anteceden a las diez del sexto himno, escrito completamente en verso.

¿Qué significación puede extraerse de todo esto? Si pensamos que puede haber, detrás de esta tendencia en el formato, una intención (o siquiera una manifestación de una tensión interna a las facultades productivas de Novalis), resulta tentador ver en esta versificación paulatina de la serie descendente una correspondencia con el aire de iniciación y conquista de la sabiduría que tiene la serie completa. Como si las experiencias padecidas en la primera serie le permitieran al yo lírico ir dominando en grado creciente el lenguaje de la Noche o el lenguaje con el que corresponde señalar sus misterios (inefables en el fondo, como ya vimos).

Corresponde recordar, sin embargo, que, ya sea en prosa o en verso, el lenguaje de Novalis se torna más simbólico, más poético, menos transparente, cuanto más se acerca al tratamiento de lo que se encuentra más allá de la montaña fronteriza, cuanto más intenta expresar en palabras lo inefable. Este parece ser el punto central del funcionamiento del lenguaje poético *en el interior* de los himnos, pero ¿no podría pensarse también que Novalis, según lo que se acaba de señalar, quiso establecer una correspondencia entre la cercanía de lo absoluto y la poesía también *desde el exterior*, en el plano formal?

Lo más relevante, en todo caso, tiene que ver (independientemente del formato) con la “poetización” del lenguaje de Novalis cada vez que se acerca a esto inefable y absoluto que persigue insistentemente todo a lo largo de su obra y cada vez con más penetración. Ya vimos una muestra de este proceder, por ejemplo, en *Los discípulos en Sais*, en la apelación al código (más apropiado) del *Märchen* para disolver las perplejidades de una discusión (en

última instancia, auto-contradictoria) sobre la inadecuación del lenguaje racional; y aquí vemos de nuevo ese cambio de discurso hacia uno más apto para *presentar* lo que, en su significación más auténtica, es intransferible, incomunicable, “*unaussprechlich*”.

Insistamos nuevamente sobre estos cursos paralelos. La conquista de lo absoluto, que repetidamente aparece como el resultado de una suerte de viaje iniciático interior, va de la mano del lenguaje poético, y esto en un doble sentido: por un lado, porque la poesía es el *medio*, la *herramienta* para la presentación de lo absoluto y, por esta razón, la capacidad de producir poesía va acompañada por la capacidad de *poner a la vista* lo absoluto, de *mostrarlo*; pero también, por otro lado, porque si efectivamente la poesía es el lenguaje de lo absoluto, entonces la posibilidad de *experimentarlo* (condición previa, lógicamente, o cuanto menos simultánea a la capacidad de *mostrarlo*) también exige un tránsito hacia la poesía, una entrega a ella y a su poder.

En el capítulo anterior se destacó el carácter paradójico o contradictorio de la justificación de volver del *lógos* al *mýthos*: ¿cómo podemos *argumentar* en favor del abandono del *lógos* sin reconocer, en ese mismo acto, el valor superior del *lógos*, sin apelar al *lógos* mismo para renunciar a él? Los *Himnos a la noche* parecen exponer una vía lateral para disipar este calambre del pensar. Ciertamente, lo inefable y el *lógos* son, por definición, inconciliables (la palabra es impotente para decir lo indecible). Esto explica suficientemente la necesidad de un proceso iniciático y de recorrer *experiencial e individualmente* el camino hacia lo absoluto intransferible, ya que no hay *argumento* que lo exponga. Pero la existencia misma de un guía, de un maestro como el de los *Discípulos*, deja en claro que, si bien la experiencia de lo incondicionado *no puede* ser enseñada, sistematizada y aprendida como cualquier saber susceptible de adquisición mediante el *lógos*, aun así se puede *señalar* el camino a recorrer, se puede orientar la búsqueda personal, invitar a recorrer el mismo camino. No obstante, ya para eso se necesita otro lenguaje, uno que pueda hacer, por así decir, de mediador entre la vida *terrenal* del lego y la peculiar forma de “saber” que se obtiene en el contacto experiencial con lo absoluto. Por las razones que acabamos de ver, no se podrá *argumentar* en favor de la apelación al *mýthos* o, en todo caso, a un lenguaje distinto del del *lógos*; lo que sí se puede, en cambio, es *hacerlo*, volcarse al discurso poético e invitar a los demás a dar ellos también el salto de fe. Los *Himnos* son una invitación tal, y desde este punto de vista parece programático que sea precisamente al toparse con lo inefable que el poeta potencie el tono simbólico de su lenguaje y que sea después de ese encuentro que vaya transmutando en grado creciente la forma exterior de su discurso a la forma característica de la poesía. El poeta, siguiendo esta lectura, es un intermediario, un

mensajero de verdades inasibles, pero un mensajero que no puede *legitimar* su discurso sino que solo lo emite, lo *pro-pone*, e invita a los demás a dejarse llevar por él. Ofrece, por así decir, verdades improbables, y las ofrece en el lenguaje del *mýthos*, híbrido de humanidad y naturaleza celestial.¹⁴⁴ Es un lenguaje que encarna de manera inmejorable la naturaleza del *signo* (acerca de la cual, dicho sea de paso, Hardenberg se preguntó insistentemente desde la época de los *Fichte-Studien*):¹⁴⁵ re-presenta otra cosa, dice algo que remite a un fundamento que no está siendo expuesto sino mediante una transformación, una nueva encriptación, una que puede ser *sentida* por el hombre y decodificada por el iniciado.

En el análisis de los *Himnos a la noche* en este capítulo se intentó ir señalando las características de este procedimiento mediante el cual Novalis, simultáneamente, 1) defiende la necesidad de acercarse a lo inefable por medio de estrategias distintas (y opuestas) a las de la razón con su luz, y 2) hace uso del lenguaje poético para intentar presentar eso inefable (en la medida en que este lenguaje se lo permite). Atravesamos, entonces, el punto culminante del desarrollo del objeto de investigación de esta tesis. En buena parte de lo que queda del análisis de la obra literaria de Novalis se analizarán, fundamentalmente, variantes significativas de este mismo procedimiento.

Pero antes de pasar a dicho análisis hace falta abordar un texto del que hasta el momento casi no se hizo mención y que, sin embargo, posee un interés y una importancia centrales y que posiblemente sea, además, uno de los textos más profundos y bien logrados de la obra completa de Novalis. Me refiero al singular *Monólogo*, al que dedicaremos un breve *excursus* a continuación. Luego se analizará también muy superficialmente el otro poemario de Novalis, sus *Cantos espirituales*, para pasar finalmente a la obra culminante del *dichterisches Werk*, *Enrique de Ofterdingen*.

¹⁴⁴ Quisiera insistir una vez más en lo interesante que pudiera ser ver más en detalle las correspondencias entre esta visión novaliana del poeta como intermediario, como portador de una palabra inspirada, no susceptible de puesta a prueba argumental pero sí dotada de esta otra forma de veracidad “mito-lógica” incuestionada, y la figura del poeta como era concebida en la Antigüedad griega arcaica. La idea de la “vuelta del *lógos* al *mýthos*” podría desarrollar de ese modo elementos muy valiosos.

¹⁴⁵ Al respecto véase el interesante aporte de Violetta Waibel (2006): “,Filosofiren muss eine eigne Art von Denken seyn‘. Zu Hardenbergs *Fichte-Studien*”, en donde, entre otras cosas, se trata el tema de la “teoría del signo” en conexión con la central idea acerca de la “fuerza jeroglífica del yo” ya analizada en la primera sección de esta tesis.

III.3. EXCURSUS 1: El *Monólogo*: el fracaso inevitable del lenguaje de pretensiones representativas y la posibilidad de un poesía de orden superior.

El *Monólogo* es un texto de datación particularmente difícil pero que algunos pocos indicios permiten ubicar entre fines de 1798 y principios de 1799,¹⁴⁶ es decir, en una época contemporánea a la de la redacción de los *Himnos*.

El *Monólogo* tiene en su base una teoría del lenguaje *no representativa*, esto es: las palabras no están por las cosas, sino que componen sentidos a partir de un ordenamiento e intercambios que rigen en el mundo del lenguaje mismo. La conciencia de esta naturaleza del lenguaje lleva a Novalis o, en todo caso, a quien enuncia el monólogo, a cuestionar, en un desafío intelectual que parece tener tanto de consecuente como de absurdo o paradójico, la teoría que él mismo está desarrollando, apoyándose en ella misma: si el lenguaje no denota, ¿de qué manera puede afirmarse esto mismo? Una vez más, el pensamiento de Hardenberg va a parar a una situación de perplejidad: ¿cómo decir que algo no puede ser dicho? El *Monólogo* sabe, desde el comienzo, que hay algo que ocurre necesariamente *a espaldas* del enunciador, ya que, si este *pretende* emitir un mensaje determinado, causa, por eso mismo, el fracaso de su proyecto comunicativo. En cambio, sí puede darse que por otra vía, de manera menos consciente y más descuidada, o acaso completamente azarosa, se diga realmente *algo*. Veamos el comienzo de este breve pero sustantivo texto:

Ocurre algo realmente loco respecto del escribir y del hablar. La auténtica conversación es un mero juego de palabras, y solo cabe asombrarse por la equivocación ridícula de la gente, que cree que habla en relación con cosas. Lo que es precisamente lo más propio del lenguaje (el hecho de que solo se ocupa de sí mismo) no lo sabe nadie. Por esta razón es un misterio tan asombroso y fructífero – a punto tal que uno, al hablar solo por hablar, enuncia las verdades más grandiosas, las más originales, pero, si quiere hablar de algo determinado, entonces el chistoso lenguaje le hace decir las cosas más ridículas y equivocadas.

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas

¹⁴⁶ Se trata mayormente de presuposiciones a partir de ciertos términos usados en el *Monólogo* por Hardenberg que darían a entender que el texto debe ser posterior a determinadas lecturas. El detalle de estos argumentos puede consultarse en la introducción de Richard Samuel en II. 659.

Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. (II: 672)

De los pensamientos profundos que se expresan, ya en estas primeras frases, en el *Monologo*, el de que el lenguaje no es *re-presentativo* es quizás el más visible y, por otro lado, el más fácil de comprender (a pesar de la evidente perplejidad que la idea misma de un lenguaje no representativo ya implica en cualquier caso): podemos aceptar que la relación entre las cosas y los términos con los que pretendemos designarlas es, por así decir, artificial, arbitraria; esta presunta relación consiste, como diría Nietzsche recién unos 75 años después, en una serie de “metáforas” de la que olvidamos su carácter metafórico, una serie de metáforas petrificadas, fosilizadas.¹⁴⁷ Por cierto, hoy es una tesis casi trivial, pero no debe dejar de sorprender que a fines del siglo XVIII un estudiante de la Escuela de Minas de Freiberg advirtiera la arbitrariedad de la conexión entre cosa y significante y las consecuencias teóricas que de ella se desprenden.

Algo más sorprendente aún es la idea de que *si se puede* decir verdades “grandiosas y originales” pero solo si se comprende que el lenguaje es autónomo y *si se habla sin intención de decir nada*. Una lectura posible de esta afirmación enigmática, que puede sernos útil, sería que si solo un lenguaje caprichoso y arbitrario, no pensado, asistemático, puede de alguna manera decir algo cierto sobre la realidad es precisamente porque esta realidad es, ella misma, asistemática, caótica, sin principios ni orden (de este modo, la única –modesta– manera en que el lenguaje podría *representar* sería mediante un comportamiento anárquico y desarticulado que reprodujera en alguna medida el caos que define al mundo representado por él). Un pasaje del texto parece apoyar esta interpretación:

Si uno pudiera siquiera hacerle entender a la gente que con el lenguaje ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas... Constituyen un mundo en sí mismas – juegan solo consigo mismas, no expresan sino su maravillosa naturaleza y precisamente por eso son tan expresivas – precisamente por eso se espeja en ellas el singular juego de relaciones de las cosas. Solo por su libertad son miembros de la naturaleza y solo en sus movimientos libres se manifiesta el alma del mundo y las vuelve una medida y un plano de las cosas.

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die

¹⁴⁷ Cf. el texto del joven Nietzsche “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (“Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, de 1873).

Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge.
(II: 672)

Un lenguaje arbitrario y no planeado puede dar con una representación más fiel de la realidad solo gracias a que la realidad compartiría con él esa arbitrariedad. Por supuesto, si un término es incapaz de referir a un objeto, mucho menos una argumentación puede aspirar a describir la auténtica naturaleza de las cosas. Lo más importante, quizás, sea que Novalis deja abierta la puerta de la denotación pero solo para aquellos que no intenten atravesarla... Ya vimos, en el análisis de los *Fichte-Studien* (I.3.C), cómo Hardenberg se servía en ese contexto de una imagen similar para hablar de la búsqueda de lo absoluto: lo absoluto se deja “sentir”, pero en la medida en que se lo intenta atrapar se lo hace dejar de ser absoluto, se lo condiciona y, por lo tanto, lo que se recoge, sacando un poco de contexto la que posiblemente sea la expresión más poética de todos los *Fichte-Studien*, es “un puñado de oscuridad” (II: 106 [3] “*eine Handvoll Finsterniß*”). También vimos (en el “Capítulo 7”) cómo en el *Märchen* de Hyazinth y Rosenblüte el protagonista tuvo que abandonar, para acceder a lo más profundo del misterio, todo rastro de conciencia y entregarse al sueño. Y en los *Himnos a la Noche* vimos un buen ejemplo del alcance trascendente que se le asigna allí al abandono del mundo racional de la Luz.

Por cierto, no es fácil escapar de “las cadenas de la luz”, aceptar que el lenguaje racional en verdad no denota y que el acceso a la realidad más profunda está en otro lado, más misterioso e inasible, y se manifiesta en un lenguaje distinto. Para captar algo de lo expresado en este nuevo lenguaje no denotativo, por otra parte, hay necesidad (como muestran las dos novelas inacabadas de Novalis) de un tránsito, o también, como se sugiere aquí en el *Monólogo*, de un cierto tipo de “don”: hay personas más y menos dotadas para “comprender” algo en este uso del lenguaje que por cierto nada tiene que ver con lo que normalmente se entiende por representación, aunque sí podría tener bastante que ver con el tipo de “representación” que Novalis le concede aquí al lenguaje arbitrario (es decir: acuerdo con el carácter arbitrario de la realidad):

De igual modo [que respecto de las fórmulas matemáticas] ocurre con el lenguaje: aquel que tiene un sentimiento delicado de su digitación, de su compás, de su espíritu musical, aquel que oye en sí mismo el efecto tierno de su naturaleza interna y mueve luego la lengua o la mano, este será un profeta; por el contrario, aquel que lo sabe muy bien pero no tiene oído y sentido suficiente para él escribirá verdades como esta, pero el lenguaje mismo le tomará el pelo y los hombres se burlarán de él como hacían los troyanos con Casandra.

So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein, dagegen wer es wohl weiß, aber nicht Ohr und Sinn genug für sie hat, Wahrheiten wie diese schreiben, aber von der Sprache selbst zum Besten gehalten und von den Menschen, wie Cassandra von den Trojanern, verspottet werden wird. (II: 572)

Novalis recurre nuevamente a imágenes construidas a partir del lenguaje musical, a metáforas sonoras. En este contexto, una vez más, la apelación a la música está justificada en el grado máximo, ya que esta tiene sin dudas esa singularidad, que le es tan propia, de transmitir de manera considerablemente precisa un mensaje vacío de contenido, de decir sin decir *nada*. Para apreciar este mensaje hueco no hace falta lucidez, ni ninguna otra facultad intelectual, sino un buen “oído”, privilegio que hasta hoy consideramos ejercitable solo en un determinado grado, comparativamente menor respecto de otras facultades. La lengua común, en cambio, el lenguaje de los conceptos y las argumentaciones, resulta captable pero será tanto más verdadero cuanto menos se esfuerce en señalar una verdad. Y es esperable: la realidad es arbitraria y el lenguaje argumental encarna la pretensión polarmente contraria a la del capricho. Quien *sepa* sobre las cosas intentará en vano dar a parar con una buena exposición de su saber: el lenguaje se lo va a impedir y lo que termine diciendo será tomado, como ocurría con la Casandra de los griegos, para la burla.

Novalis advierte, por cierto, que el *Monólogo* cae bajo su propia crítica; tal es así que al carente de oído le atribuye la capacidad de decir “verdades como esta”, cuya perspectiva de éxito acabamos de ver reducida a cero. La oración siguiente del texto retoma el asunto de la *intencionalidad* (o falta de ella) del discurso y se refiere de manera directa a sí misma:

Si bien yo creo haber indicado con esto la esencia y la misión de la poesía de la manera más clara, sé, sin embargo, que no lo puede entender persona alguna y que yo he dicho algo muy tonto, ya que quise decirlo y ninguna poesía surge de este modo.

Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann, und ich ganz was albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt. (II: 672)

Aquí Novalis hace explícito algo que era fácil de sospechar: ese lenguaje que no obedece a reglas y que, a raíz de esto, puede acercarse de manera más fiel a un mundo que es también arbitrariedad, es el lenguaje de la poesía. Esa puerta abierta a quien tenga el oído suficiente es el lenguaje poético. Es este lenguaje el que debería poder permitir un abordaje

de la realidad más auténtico, menos confundido por las series de sistemas y cadenas causales que el pensamiento discursivo le impone a una realidad que malamente los soporta. Ahora bien: este pasaje recién citado pone en evidencia que, en principio, no debería poder ser transmitido voluntaria y eficazmente el mensaje del *Monólogo* precisamente por lo que este mismo sostiene, es decir, que no pueden ser transmitidos voluntaria y eficazmente mensajes como el del *Monólogo*, precisamente porque... Y así *ad infinitum*. Sin dejar de reconocer esta (auto)crítica, Novalis cierra el pequeño ensayo con una última reflexión que podría poner un fin a la cadena que acabamos de delinear: quizás el autor del *Monólogo* creía estar emitiendo su mensaje sobre las capacidades del lenguaje según su propio deseo pero estaba, en verdad, obedeciendo a un mandato del lenguaje mismo y, por lo tanto, no estaba tanto *queriendo* decir algo (con lo que volvería imposible la transmisión) sino *viéndose* (inadvertidamente) *compelido* a hacerlo. Si ese fuera el caso (está claro que es imposible saberlo), alguna verdad sobre el lenguaje sí podría haberse filtrado en este *Monólogo*:

Pero ¿cómo sería esto si yo estuviera forzado a hablar?; ¿si este impulso lingüístico de hablar fuera el rasgo distintivo de la inspiración del lenguaje, de la eficacia del lenguaje en mí?; ¿si mi voluntad solo quisiera aquello que yo estuviera forzado hacer? ¿Podría, entonces, ser esto finalmente poesía sin que yo lo supiera o lo creyera?, ¿y haber hecho comprensible un misterio del lenguaje?, ¿y yo sería, entonces, un escritor competente, ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje? –

Wie, wenn ich aber reden müßte? und dieser Sprachtrieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und ein Geheimniß der Sprache verständlich machen? und so wär' ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter? – (II: 672–673)

Hardenberg no responde la pregunta. ¿Cómo podría hacerlo?: si efectivamente encarnó, *sin saberlo*, un efecto del lenguaje *sobre él*, si el *Monólogo* es el resultado de su actitud pasiva frente a los designios del lenguaje sobre su pluma, naturalmente eso ocurrió “a sus espaldas”. Pero sí se puede especular con esta posibilidad, y de esta manera es legítimo al menos poner en cuestionamiento la (auto)acusación que se hace el *Monólogo* de estar defendiendo una tesis que, de ser correcta, se invalidaría a sí misma. En efecto, bien podría ser que el autor creyera estar diciendo lo que pretende decir pero que en realidad lo que se está expresando a través de su pluma fuera más (o distinto de ello) de lo que pretendía decir, y en ese caso, al no haber un auténtico condicionamiento por parte del autor respecto de su mensaje, este último podría acercarse a la verdad. Con esto se quiebra la cadena infinita que recién señalábamos. Ahora el proceso sería el siguiente: si mi texto supera mi voluntad,

entonces pudiera ser cierta “mi” tesis de que un texto no puede expresar una verdad si *pretende* hacerlo *voluntariamente*. Por cierto, jamás podremos saberlo...

Señalemos, antes de abandonar el análisis de este importante texto, que hay una notable correspondencia entre el mensaje de este *Monólogo* y el de los *Himnos a la Noche*: en ambos se plantea, en efecto, la necesidad de invertir el punto de vista, ya que así como la luz no es el medio apropiado para la justa apreciación de las cosas que ella pretende estar iluminando, así también es una herramienta errada la del lenguaje (considerado como lenguaje argumental, o cuanto menos no literario) para re-presentar las cosas que cree estar encarnando. La luz nos ofrece una visión convencional y más bien cómoda (pero despreciable respecto de su auténtica naturaleza) de las cosas del mundo terrenal; el lenguaje del pensamiento nos provee de esquemas con los que podemos *sintetizar* la realidad, sistematizarla y así comprenderla (a nuestra manera), pero se trata una vez más de una estafa, ya que lo que la palabra *fija* es exactamente lo que la cosa *no es*. A la realidad más profunda de las cosas se llega, si se llega, a través del lenguaje de la poesía.

Decepcionantemente, el otro gran ciclo de poesías compuesto por Novalis por esta misma época no da cuenta en lo más mínimo de esta convicción expresada en el *Monólogo* y puesta en práctica en los *Himnos*. No obstante, es justo (entre otras razones por ser una de las obras más célebres de Novalis, pero también por cuestiones internas a la tesis que se evidenciarán oportunamente) que le dediquemos un breve análisis al poemario al que acabo de aludir: los *Cantos espirituales*.

III.4. EXCURSUS 2: Un paso por el lenguaje poético convencional: los *Cantos espirituales*.

Los *Himnos a la Noche* son lo más nítidamente literario de lo que Novalis alcanzó a ver publicado de su obra. De hecho, lo *único*, si dejamos de lado el poema temprano *Klagen eines Jünglings*. Sin embargo, si consideramos el total de su obra, incluyendo aquello que no sería publicado en vida de Novalis, y, sobre todo, dentro de este conjunto, aquello que claramente *sí* estaba destinado a publicación e incluso, a veces, ya se encontraba corregido y preparado, vemos en ese caso que en este último período de su vida (1799–1801) Novalis puso a trabajar con particular dedicación a sus potencias poéticas y abordó distintos proyectos literarios junto con el de los *Himnos*. De esta época datan algunas de sus poesías más destacadas (como la ya comentada *Es färbte sich die Wiese grün*), *Enrique de Ofterdingen* (lo que llegó a redactar) y los “*Cantos espirituales*” (*Geistliche Lieder*). En el recorrido que sigue esta investigación por la obra de Novalis estos últimos, los *Cantos*, son lo que menos significación tiene de todo el *dichtersches Werk* y, en consecuencia, lo que menos atención recibirá. Sin embargo, como el “punto de llegada” de esta tesis es la obra literaria de Novalis y los *Cantos* son, sin lugar a dudas, de lo más destacado de dicha obra, dedicaremos a continuación unos párrafos a una (muy superficial) revisión de este poemario. Esta revisión está parcialmente destinada a justificar, al menos, el criterio que se siguió para dejar casi completamente de lado un punto reconocidamente alto de la producción poética de Novalis; pero también puede ser útil, en este contexto, para mostrar, aunque solo fuera lateralmente, la comprensión de “otro” Novalis de ese mundo de luz del que la serie “destruktiva” de *Himnos* se aparta y con el que la serie “reconstructiva” convive, ya que, como veremos a lo largo de este excursus, la polaridad luz-oscuridad aparece aquí en términos inversos a los de los *Himnos*, es decir, que aparece aquí como en general en cualquier visión tradicional sobre ella.

La composición de buena parte de los *Cantos* es, en buena medida, contemporánea de la de los *Himnos*; de hecho, como muestran Kluckhohn y Samuel en su “Introducción” a estas dos obras, la publicación en el *Athenaeum* de al menos algunos de los *Cantos* fue pospuesta en favor de la de los *Himnos a la Noche*, de lo que se infiere que ya estaban

preparados para salir al público en 1800.¹⁴⁸ No verían la luz, sin embargo, hasta 1802, con posterioridad a la muerte de Novalis en marzo de este año, y por etapas.¹⁴⁹

A pesar de esta relativa coincidencia en cuanto al período de composición, los *Cantos espirituales* no comparten casi ningún otro elemento con los *Himnos a la noche*, al menos no en lo referido al punto de vista, a la cosmovisión que cada conjunto sostiene. Si consideramos que los *Himnos a la Noche* son, de manera bastante clara, mucho más representativos del conjunto de la obra completa de Novalis, podríamos pensar que los *Cantos* constituyen, desde este punto de vista, un caso aparte, una obra singular. Apenas más abajo se aportarán algunos argumentos a favor de esta perspectiva, si bien es preciso tener presente que en este conjunto de las obras completas de Novalis no es, en verdad, anormal que una pequeña obra constituya un *caso aparte* desde *algún* punto de vista. A raíz, probablemente, de la escasez de obra publicada y de la brevedad de la vida productiva de Novalis, desde una perspectiva u otra casi todas sus obras son un caso único o casi único. Pero lo particularmente distinto de los *Cantos* (hechas estas aclaraciones) es que su “ideología”, su “forma de ver el mundo”, su “espíritu”, parece no coincidir con el que alienta al resto de la producción novaliana.

En contraste marcado con los *Himnos a la Noche*, como se acaba de adelantar, los *Cantos espirituales* tienen una sensibilidad marcadamente “lumínica”: todo el campo semántico de lo oscuro, lo nocturno, el sueño, etc., aparece como un mundo de falsedad, de confusión, de distorsión, *negativo* en una palabra, mientras que lo positivo está, de acuerdo a una convención muchísimo más canónica, de lado de la Luz. En este sentido, los *Cantos* resultan, vistos desde la perspectiva de los *Himnos a la Noche*, una suerte de paso atrás, de vuelta al cómodo y seguro reino de las verdades fijas y reconfortantes. Ciertamente no carecen estos *Cantos espirituales*, o “*cantos cristianos*”, como se los llamó también en algunas ocasiones,¹⁵⁰ de una profunda “espiritualidad”, pero esta espiritualidad es, como se dijo recién, canónica: no pretende desafiar principios ya consolidados sino, por el contrario, otorgarles un apoyo, un reaseguro frente al olvido creciente que el yo lírico de, por ejemplo, el canto sexto, advierte en sus contemporáneos:

Cuando todos se tornan infieles,
Yo, en cambio, sigo siéndote fiel;

Wenn alle untreu werden,

¹⁴⁸ Cf. I: 122

¹⁴⁹ Primero aparecerían los cantos 1 a 7, dispersos en el *Musen Almanach für das Jahr 1802* editado por A.W. Schlegel y Tieck (en las páginas 35, 160, 162 y 189-204). Luego, en la primera edición de las obras completas, del mismo año, se agregarían los ocho restantes (8 a 15).

¹⁵⁰ La vacilación a este respecto la comentan los editores en I: 120 ss.

So bleib' ich dir doch treu; (I: 165)

Así comienza este canto sexto (que insistirá en este mismo punto varias veces más en las estrofas siguientes) y, por lo demás, esta sensación de recuperar el amor a Cristo de un olvido generalizado está presente, en verdad, en el conjunto del poemario, lo que no dejaría de tener interés para un estudio que pudiera detenerse en la fuerte recuperación del catolicismo de parte de los “románticos tempranos”.¹⁵¹

En todo caso, y dejando de lado cuestiones, por así decir, “externas” a estas poesías, todas ellas son fundamentalmente cantos celebratorios, de adoración a Cristo y (los dos últimos) a su madre. Desde esta perspectiva merecerían la calificación de “himnos” con bastante más derecho que el conjunto originalmente denominado “A la Noche”. De este modo, por cierto, fueron recibidos y utilizados por las generaciones siguientes. De hecho, en tanto cantos celebratorios de uso ritual tuvieron un éxito considerable, llegando a ser musicalizados en distintas ocasiones por importantes compositores (incluso de la talla de Franz Schubert en algún caso) y generando una de las anécdotas más conmovedoras en torno de Novalis. Según ella, ocurrió que en una oportunidad, poco después de la muerte del poeta, Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg, es decir, el padre de Friedrich (con el cual no había tenido, en términos generales, una relación realmente buena), se encontraba en la parroquia de Herrnhut cantando, como parte de la ceremonia, “*Was wär ich ohne dich gewesen*”, el primero de los *Geistliche Lieder*. A la salida de la iglesia preguntó quién era el autor de ese canto tan maravilloso y recibió, con imaginable sorpresa y conmoción, la respuesta: “tu hijo”.¹⁵²

El éxito de los *Cantos* en este plano ya podría aportar evidencia suficiente de su carácter canónico, convencional, ajustado a la tradición. Novalis usa en ellos, efectivamente, el imaginario conocido y no se aparta de él (al menos, no de modo significativo): Cristo es amor, Cristo es salvación, y, sobre todo, Cristo es paz. Este es el elemento más presente en los *Cantos*: solamente en Cristo encontró paz el yo que entona estos versos. Ahora bien: paz ¿respecto de qué? La lectura de los *Cantos* deja pocas dudas al respecto: en Cristo encuentra Novalis paz respecto de lo mismo que lo llevó, en el otro poemario, a un encuentro con la amada, igualmente trascendente, en la infinitud de la Noche. O sea: paz respecto del dolor por la muerte de Sophie. Esta conexión con la propia biografía es tan innegable aquí como

¹⁵¹ Este es un punto que supo despertar mucho más interés que el que produce hoy en una época más temprana de los estudios sobre el romanticismo. Es uno de los tópicos más recurrentes, por ejemplo, de la famosísima obra de Heinrich Heine *Die romantische Schule*.

¹⁵² Cf. I: 125.

en el *Himno* tercero (es el caso, por lo menos, de los cantos tercero y cuarto, en donde se remite de modo explícito a una experiencia ante una tumba que coincide, en definitiva, con la anotación sobre la así llamada “*Graberlebnis*” ya transcripta más arriba).

En los *Cantos*, a la angustia en que Novalis cayera por la muerte de su amada se le encuentra una respuesta mucho más típica y característica desde un punto de vista religioso que la que está en el fundamento de los *Himnos* o incluso que aquella que parece haber previsto para la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*, sobre la que se hablará más adelante (de los apuntes para la segunda parte de esta novela se hablará bastante en el capítulo siguiente).

En notable correspondencia con el himno tercero, el tercer canto también comienza hablando de las “amargas lágrimas” (I: 135 y I: 162: “*bittere Tränen*”) de aquel que cayó en la mayor angustia, y continúa describiendo el deseo que siente este hombre atormentado de un “abismo”, de “descender” a un “abajo” en donde espera encontrar un misterioso tesoro; señala que este hombre vacila, “a tientas, solo y errante”, buscándose *a sí mismo*, y señala que él también pasó por eso, y que recién ahora sabe dónde encontrar refugio, es decir, en Cristo. Casi como si estuviese realizando una inversión completa del espíritu y tenor del tercer himno, este canto parece señalar incluso que lo que entonces pensaba no era más que un error, una confusión de aquel que ve el “descenso” (tan importante en los *Himnos*) como algo positivo y lleno de promesas, cuando no es más que una desviación del auténtico camino. Se señala también el error de quien persigue respuestas “buscándose a sí mismo” (“*Er [...] sucht sich selbst*”) y no a Cristo, lo que hace preguntarse dónde quedó aquello tan bien conseguido en *Polen* acerca de que “hacia adentro va el camino misterioso”, dónde la famosa poesía *Kenne dich selbst* (“conócete a ti mismo”); dónde queda, en rigor, todo el resto de la obra de Novalis, que desde los *Fichte-Studien* hasta *Enrique de Ofterdingen* es una exploración del yo.

Otra inversión, que ya se adelantó más de una vez, tiene que ver con la valoración de la Luz. En este plano apela Novalis nuevamente al registro tradicional al asociar la oscuridad a lo negativo y la luminosidad a lo sagrado y venerable. Esto se puede ver ejemplificado de modo muy notorio en el primer canto, que se pregunta, en el primer verso, “¿Qué habría sido de mí sin ti?” (“*Was wär ich ohne dich gewesen?*”). La respuesta que él mismo se da incluye las siguientes afirmaciones:

El futuro sería un abismo oscuro

Die Zukunft wär ein dunkler Schlund

Me resultaría nocturno el día
Erschien' mir nächtlich jeder Tag (I: 159)

La llegada de Cristo, en cambio, disipa en un instante esta oscuridad:

¡Qué rápido devora una vida ligera
La penumbra sin fin!
Wie schnell verzehrt ein liches Leben
Die bodenlose Finstetrnis. (I: 159)

Más adelante se repite la misma idea, con una nueva referencia explícita a lo nocturno como lo negativo y al Cielo cristiano como nuestra tierra patria (en contraposición completa con el sexto himno, que habla de volver *a la Noche* como la vuelta a la tierra patria, a la casa paterna):

Errábamos en la noche como ciegos
Quemados a la vez por el arrepentimiento y el deseo
Una obra cualquiera nos parecía un crimen;
El hombre, un enemigo de los dioses;
Si nos parecía que el Cielo nos hablaba,
Hablaban solo de muerte y dolor.
Wir irrten in der Nacht wie Blinde,
Von Reu und Lust zugleich entbrannt.
Ein jedes Werk schien uns Verbrechen,
Der Mensch ein Götterfeind zu sein,
Und schien der Himmel uns zu sprechen,
So sprach er nur von Tod und Pein. (I: 160)

Esto se dice en la sexta estrofa, mientras que en la octava se afirma lo siguiente de la llegada del Salvador:

Recién entonces vimos abierto el Cielo
Como nuestra antigua tierra patria;
Pudimos entonces creer y esperar
Y nos sentimos ligados a Dios.
Nun sahn wir erst den Himmel offen
Als unser altes Vaterland,
Wir konnten glauben nun und hoffen,
Und fühlten uns mit Gott verwandt. (I: 160–161)

Las posiciones de lo oscuro y lo lumínico se invierten, en términos generales, todo a lo largo del conjunto completo de los *Cantos*, los cuales, en el marco de la obra novaliana, representan (dicho sea esto dejando indiscutido su valor en tanto poemas) uno de los puntos menos destacados, menos personales en cuanto a la poética que encarnan. La receta para la

consecución de la paz consiste aquí sencillamente en entregarse a Cristo, y en los términos más convencionales.

Por cierto, no es sorpresa alguna la apelación de Novalis a un catolicismo sencillo y tradicional: una de sus obras más célebres, *Die Christenheit oder Europa* (o, mejor, *Europa*, como lo titulara Novalis mismo), está destinada precisamente a recuperar la unidad del cristianismo anterior a la Reforma y, con ella, la unidad del continente. Novalis veía en este cristianismo, por otra parte, y en la época que más característicamente lo representa (es decir, en la Edad Media), un cosmos en el que el contacto con la divinidad y, por ende, con la trascendencia, era una posibilidad más a la mano del hombre ávido de recibirla. Pero lo característico de su relación con esta religiosidad suele implicar un uso más activo de las nociones que la rodean (como las de “revelación”, “resurrección”, etc.), como lo muestra, en general, todo el resto del *Dichterisches Werk* (o, para el caso, también *Europa*). Los *Himnos a la Noche*, por cierto, están muy cargados de esta misma espiritualidad, solo que metamorfoseada en la figura de la particular religiosidad personal que Novalis se construye en torno de la Noche, de la imagen de Sophie, etc.

La identificación o equiparación entre Sophie y Cristo, a propósito, es explícita en el cierre de una de las últimas anotaciones del diario que llevaba adelante Novalis en la época posterior a la muerte de su prometida: “Cristo y *Sophie*” (IV: 48: “*Xstus und Sophie*”) se dice Hardenberg como conclusión de una serie de advertencias que se hace para mantenerse firme en su camino hacia la paz espiritual, como si en estas dos figuras residiera el conjuro para superar el dolor. En la estrofa final del himno sexto se nos exhorta:

Hacia abajo, hacia la dulce novia,
Hacia Jesús, el amado.

*Hinunter zu der süßen Braut,
Zu Jesus, dem Geliebten.* (I: 157)

Estas aproximaciones entre la amada y Cristo se entienden algo mejor gracias a unas anotaciones sueltas contenidas en una “hoja de fragmentos” (“*Fragmentblatt*”) de 1797, a la que ya se hizo alusión en un apartado anterior (II.1.A.). Allí se asimila varias veces el amor intenso a la religión:

Tengo por Söfchen [dim. de “Sophie”] religión – no amor. El amor absoluto, independiente del corazón, fundado en la fe, es religión.

Ich habe zu Söfchen Religion – nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist Religion. (II: 395)

El amor puede transformarse, por medio de la voluntad absoluta, en religión.

Liebe kann durch absoluten Willen in Religion übergeh'n. (II: 395)

Toda sensación absoluta es religiosa. /Religión de lo bello. Religión del arte./
Alle absolute Empfindung ist religiös. /Religion des Schönen. Kunstreligion./
(II: 395)

Ciertamente, un concepto tan personal de “religión” permite una complejidad en el uso de los simbolismos y desarrollos de cualquier corriente religiosa que una apropiación convencional no sería capaz de poner en juego.

Esta última distinción puede servir para resaltar por última vez el abismo entre los *Cantos*, por un lado y, por el otro, los *Himnos*, los *Discípulos* y *Enrique de Ofterdingen* (además de varias poesías sueltas): los *Cantos*, dentro del *dichterisches Werk*, son lo menos auténticamente *novaliano* en su tratamiento de lo absoluto y las posibles aproximaciones del hombre a él.

Enrique de Ofterdingen, en cambio, prometía ser la consumación del plan poético novaliano. A juzgar, sobre todo, por lo que llegó a redactar de la segunda parte de la novela y por los apuntes que tomó para llevarla a cabo (pero también por el conjunto de lo que conservamos), el proyecto de salvar las distancias entre el yo y lo absoluto a través de la poesía está tanto expuesto como practicado en esta obra. Todo lo que resta del desarrollo de la tesis estará dedicado a ella.

III.5. CAPÍTULO 9: *Enrique de Ofterdingen*: la formación del creador del mundo.

Un análisis más o menos detenido de esta obra podría justificar, por distintas razones, una (más bien, varias) tesis aparte. Aquí nos concentraremos en lo que atañe al punto más nuclear de la investigación, es decir, en el valor que se le asigna, en *Enrique de Ofterdingen*, a la poesía como medio de acceso o de presentación de lo incondicionado. Claro que el “tema” de la poesía (es decir, la poesía en tanto objeto de discusión) es llamativamente central y recurrente en la novela y, por lo tanto, analizar el rol que en ella se le asigna implicará un repaso del conjunto del libro. Pero este repaso estará siempre guiado por la pretensión de destacar los siguientes dos elementos complementarios:

- el grado de intervención sobre la realidad que viene de la mano del dominio de la poesía, o sea: cómo la poesía es concebida como una fuerza que, oportunamente advertida y correctamente administrada, determina el acontecer alrededor de quien la pone en práctica; como la formación poética es, a la vez, una formación metafísica que permite poseer un dominio sobre la realidad que el no iniciado es incapaz de poseer;
- el grado de liberación de los condicionamientos que el avance de la poesía implica sobre la forma y el contenido de la obra, o sea: cómo los pasos que Enrique va dando en dirección a su conquista de la fuerza poética tienen, en la novela, correlatos en lo que ocurre y en el lenguaje que se utiliza para describirlo.

III.5.A. Las partes de la novela: “La espera” y “La consumación”.

Recién a mediados de 1799, menos de dos años antes de su muerte y más de dos después de la de Sophie, comienza a proyectar Novalis la redacción de la que podría haber sido su gran obra de madurez. La armonía de la primera parte (la que llegó a poner entera por escrito) y la que podemos ver en lo que dejó esbozado de la segunda dan cuenta de que había un plan bastante claro para el conjunto. Algo de la difusión que hasta hoy tiene la novela a pesar de estar inconclusa lo debe, seguramente, a que la primera parte aislada puede considerarse, en una medida bastante alta, una obra en sí misma. De hecho, de no haber llegado a nosotros lo que Novalis alcanzó a escribir de la segunda (y los testimonios que dan cuenta de su propósito), podría haberse visto con bastante naturalidad un conjunto cerrado en los nueve capítulos de “La espera” (tal es el título de la primera parte). Conociendo lo que Novalis tenía previsto para la continuación, sin embargo, hay que afirmar, con el editor Ludwig

Tieck, que “no solo para los amigos del autor sino para el arte mismo es una pérdida irreparable el que [Hardenberg] no haya podido terminar esta novela cuya originalidad y grandioso objetivo se habría mostrado en la segunda parte aun más que en la primera” (I: 359). Ya los títulos de sendas partes dejan entrever el sentido en que la segunda había de ser una culminación de la primera: a “La espera” (“*Die Erwartung*”) le seguía “La ejecución”, o bien “La realización”, “La consumación” (“*Die Erfüllung*”).

Si se acaba de insistir tanto sobre esta segunda parte, de la que tan poco llegó a hacerse realidad (y de la que, en algún grado, tan poco *se sabe*) es porque esta “espera” y esta “realización” atañen de manera directa al tema de la tesis: la “realización” que debía mostrar la segunda parte de la novela es la de la poesía conquistada a lo largo de la primera. Efectivamente, la “espera” termina con un cuento alegórico acerca del triunfo de la poesía y la segunda estaba destinada a ser un despliegue de lo que dicho triunfo posibilita en la novela y, por consiguiente, en el mundo. Más adelante entraremos en el detalle de este punto pero empecemos, a continuación, con una descripción y un análisis del modo en que dicha “conquista de la poesía” se da todo a lo largo de la primera parte de *Enrique de Ofterdingen*.

III.5.B. El camino hacia la poesía. Etapas de la formación.

III.5.B.i. El punto de partida: pasividad e ignorancia.

Como es casi inevitable en una “novela de formación”, Enrique entra en escena cuando todavía es un joven inocente sin experiencia ni conocimiento, en principio, de nada; al oír a un extranjero hablar sobre una curiosa “flor azul”, sin embargo, algo en su interior se dispara: una fuerza, que aparecerá latente varias veces a lo largo de la novela, comienza ahora a despertar y a exigir atención. El despuntar, desplegarse y florecer de esta potencia es la trama de *Enrique de Ofterdingen*.

Esta necesidad interior se hace presente, por primera vez, en las reflexiones de Enrique antes de dormir, y (lo más importante), en su sueño posterior: allí se le aparece la flor azul y, en su centro, un rostro que no consigue identificar. De este sueño derivará una conversación con su padre, un primer escollo a superar en el proceso de dejar ser al llamado poético interior: el padre de Enrique, quien, como se nos dice insistentemente a lo largo de la novela, también tuvo en su juventud una cercanía bastante prometedora con el arte, dejó ir ese privilegio para formarse como un prosaico hombre de oficios abocado a la vida práctica; en la conversación con Enrique en torno del sueño, su punto de vista es de un extraño e ingenuo escepticismo: las imágenes que se le hayan presentado a su hijo durante la noche no pueden significar nada porque, si bien en alguna época los sueños incluían o vehiculizaban

apariciones divinas, ese tiempo ya pasó... Enrique, por supuesto, no se resigna a coincidir, pero su inexperiencia no le permite decir mucho en favor del valor profético del sueño, como tampoco sentir mucho más que un presentimiento de que ese sueño era *algo especial*.

Este rasgo –la incapacidad inicial de Enrique para manifestarse– es central en la caracterización de su personalidad. Sin embargo, hay un aspecto interesante acerca de él: esta incapacidad de Enrique está centrada en ciertos ámbitos específicos del discurso: a la hora de entablar diálogo con los personajes con los que va interactuando sucesivamente siempre se muestra lúcido, atinado o hasta encantador; la conversación con su padre, que comienza con un fuerte reproche de parte de este último, es manejada por Enrique con una soltura y versatilidad que contrastan con su global inmadurez; incluso a la hora de entablar trato con Matilde, siendo un completo inexperto en asuntos amorosos, demuestra un talento envidiable. Sin embargo, cuando se encuentra en la cercanía de algo misterioso, o superior, o trascendente, etc., como ocurre, en una primera instancia, con este sueño sobre la flor azul, aquí sí se revela completamente torpe e inocente: Enrique solo intuye que algo está pasando y que no pudo tratarse de algo sin importancia, que hay alguna fuerza maravillosa en algún lado..., pero no puede expresar más que vaguedades e incertidumbres. Más adelante veremos cómo la lengua de Heinrich se destraba al mismo tiempo en que conquista la madurez en tanto poeta. Pero al comienzo del libro es pura vacilación, un joven incapaz de expresar con claridad pensamiento alguno sobre lo maravilloso, etc.; incapaz, en verdad, de verlo siquiera, de percibir con nitidez (con coraje, podríamos decir, teniendo en cuenta los sacrificios de los que ya los *Himnos a la noche* nos hablaron) la fuerza con la que está interactuando.

De esta incapacidad de Enrique, de esta falta de un lenguaje apropiado para expresar o siquiera percibir aspectos profundos de la realidad, dependen dos aspectos característicos de la novela que se ven muy marcadamente en los primeros capítulos:

1) por un lado, Enrique casi no habla: no solo no canta (esto, como se resaltará más adelante, no ocurre en toda la primera parte de la novela), sino que casi no habla y cuando lo hace es siempre de manera breve y casi exclusivamente para pedir alguna aclaración o para solicitar a su interlocutor que cante otra canción, que cuente otra historia, que profundice su relato, etcétera.

2) por el otro lado, el vacío que deja Enrique en este plano puede ser llenado solo parcialmente por sus interlocutores (ya sea porque a veces no los hay o porque, cuando los hay, muchas veces no resultan apropiados para expresar determinadas ideas). En su reemplazo encontramos, posiblemente a causa de esto, muchas intervenciones activas de parte del narrador. Por “intervenciones activas” me refiero a comentarios o reflexiones que

exceden ampliamente la consignación de los eventos de la trama (rol al que se limita en general durante todo el resto de la obra).

Esta posición de pasividad de parte de Enrique será coincidente con la visión en torno de la poesía que se defiende en la novela y, por otra parte, en la obra de Novalis en general: la poesía es una fuerza de producción que, una vez dominada, permite un control sobre la realidad que va desde la comprensión de lo existente hasta la capacidad de manipularlo a voluntad. Enrique no posee, en estos primeros capítulos, más que una lejana intuición de la poesía y, en consecuencia, su intercambio con la realidad es puramente receptivo. Lo único que sí posee a su favor, en el camino a completar su “formación”, es un incansable deseo de *ser formado*, de que le narren historias y le expliquen cuestiones que desconoce.

En efecto, todos los interlocutores importantes de Enrique –absolutamente todos– se expresan mediante al menos una canción en algún momento. Podemos repasar rápidamente esta serie partiendo del resumen que hace Klingsohr, en el capítulo 7, de lo que podríamos llamar la “formación poética” de Enrique:

La narración de vuestro viaje —dijo Klingsohr— me proporcionó ayer a la noche un entretenimiento encantador. Advertí que el espíritu del arte poética es vuestro amable acompañante. Vuestros compañeros de viaje fueron, sin saberlo, su voz. Cerca del poeta se produce la poesía por todos lados. La tierra de la poesía, el romántico Oriente, os saludó con su dulce nostalgia; la guerra os habló en su esplendor salvaje, y la naturaleza y la historia se os presentaron bajo la forma de un minero y de un ermitaño.

„Die Erzählung Eurer Reise“, sagte Klingsohr, „hat mir gestern abend eine angenehme Unterhaltung gewährt. Ich habe wohl gemerkt, daß der Geist der Dichtkunst Euer freundlicher Begleiter ist. Eure Gefährten sind unbemerkt seine Stimmen geworden. In der Nähe des Dichters bricht die Poesie überall aus. Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat Euch mit seiner süßen Wehmut begrüßt; der Krieg hat Euch in seiner wilden Herrlichkeit angedet, und die Natur und Geschichte sind Euch unter der Gestalt eines Bergmanns und eines Einsiedlers begegnet.“ (I: 283)

Enrique, de todos modos, sabe que a la enumeración de Klingsohr le falta una pieza clave y replica:

Os olvidáis de lo mejor, querido maestro: la celestial aparición del amor. De vos solamente depende retener para mí eternamente esta aparición.

Ihr vergeßt das Beste, lieber Meister, die himmlische Erscheinung der Liebe. Es hängt nur von Euch ab, diese Erscheinung mir auf ewig festzuhalten. (I: 284)

En efecto, los pasos recapitulados por Klingsohr son solo etapas iniciales de un desarrollo destinado a completarse con la fuerza máximamente poética del amor que Enrique

tiene por Mathilde, la hija de aquel. Etapas iniciales pero igualmente claves. A continuación nos serviremos de esta recapitulación como hilo conductor para la reconstrucción del proceso de formación poética de Enrique y la revisión de ciertos aspectos fundamentales de la novela.

III.5.B.ii. Las etapas de la formación: un aprendizaje en el plano del discurso.

La tierra de la poesía (= “el romántico Oriente”); la guerra; la naturaleza; la historia y el amor. Estas son las fases de la maduración del personaje. Claro que no en el sentido de haber *vivido* todas ellas (por poner el caso más claro, sabemos que Enrique no estuvo en la guerra). La formación de Enrique, al menos en buena medida, se da en el plano del discurso: aprende sobre la guerra oyendo cantar sobre la guerra; aprende sobre la historia oyendo discurrir sobre Historia, etcétera.

Nótese, de paso, que las primeras dos –poesía y guerra– están enumeradas (quizás no por casualidad) en el orden inverso al que siguen en la novela: en esta aparece primero el relato de la guerra, con su “esplendor salvaje”, y luego, triunfando de manera rotunda sobre el efecto que produjera sobre Enrique este esplendor, aparece la poesía como un elemento claramente más elevado. Quizás no sea inintencionado el hecho de que Klingsohr no respete este orden: en tanto mentor de Enrique, Klingohr resulta siempre algo incompleto, insuficiente (sobre este punto volveremos más adelante) y, por lo tanto, no sería de extrañar que no hubiera detectado, en el relato, la *evolución* que existe entre el inicial deslumbramiento ante el brillo de la violencia de la guerra y el posterior reconocimiento del tenor más propiamente deslumbrante de la poesía. En cualquier caso, la guerra y la poesía aparecen, en boca de los cruzados y de Zulima respectivamente, como discursos que encienden un poderoso fuego en la sensibilidad de Enrique. Más que otra cosa (en principio, más que una auténtica experiencia) estos intercambios le enseñan grandes símbolos, le aportan valores e imágenes a su imaginación. Como veremos más adelante, esta es la dinámica propia de la novela en general, ya que en *Enrique de Ofterdingen*, podríamos decir, *no pasa prácticamente nada*: la evolución de la trama es la evolución del espíritu de su personaje, y esa evolución no exige largos padecimientos o trabajosas experiencias, sino la fortuna de dar a parar con un cierto discurso, con una canción, con una imagen. En primera instancia, al menos, es esta la formación de Enrique. Dicho sea de paso, este podría ser (en otro estudio) uno de los muchos puntos dignos de ser parangonados entre *Heinrich von Ofterdingen* y su modelo evidente, el *Meister* de Goethe, sobre el cual Novalis acabaría

escribiendo con el mayor desprecio.¹⁵³ Baste, aquí, señalar la singularidad del proceso atravesado por Enrique.

III.5.C. La unidad del ser y la subdivisión del hombre en “tipos metafísicos”.

Klingsohr menciona en primer lugar el “romántico Oriente”, “la tierra de la poesía”, seguida de la guerra y su “esplendor salvaje”, aunque sin hacer referencia a los personajes a través de los cuales Enrique se topa con estos elementos (los cuales, sin embargo, son fácilmente rastreables en Zulima y los cruzados respectivamente); en segundo lugar menciona la naturaleza y la historia y, esta vez sí, las figuras bajo las cuales estas “se le aparecieron”, “le salieron al paso” a Enrique: el minero y el eremita. Este punto, el hecho de que los eventos del recorrido formativo de Enrique se presenten *bajo la forma de...* es particularmente característico de la novela y merece aquí la mayor atención.

Como se advierte con claridad cada vez mayor, las cosas y las personas no *son* algo o alguien sino que *se muestran* de esa determinada manera –que será la que, por circunstancias distintas, mejor las representa en ese momento o contexto en el que aparecen. De esto depende uno de los aspectos más llamativos de la novela: constantemente los personajes creen conocerse de otro lugar, se hacen acordar a otros personajes, se ven representados en

¹⁵³ Hay evidencia de sobra (fundamentalmente en su diario íntimo) acerca del notable empeño con que Hardenberg se ocupó del *Meister*. Una cierta admiración por la obra de Goethe (que nunca o casi nunca parece haber sido extrema) lo llevó a empezar un ensayo sobre ella, que, finalmente, quedaría a medio redactar. Allí encontramos, por ejemplo, este modesto elogio: “Goethe debe ser superado y lo será – si bien solo como pueden ser superados los antiguos: en contenido y potencia, en diversidad y penetración – pero como artista en realidad no, o bien, si se da el caso, mínimamente” (II: 642 [445]: “*Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannichfaltigkeit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht – oder doch nur um sehr wenig*”). Pero incluso esta deferencia casi desaparecerá por completo en sus anotaciones posteriores sobre el *Meister*. El argumento central para el rechazo de esta novela es su carácter prosaico y falta de sensibilidad para la naturaleza, lo profundo, etc. Se trata, según Hardenberg, de un “libro fatal y pueril, ¡tan pretencioso y afectado!, antipoético en grado sumo en lo tocante al espíritu – por poética que pueda ser la presentación” (III, 646 [536]: “*Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so pretentiös und pretiös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch auch die Darstellung ist*” [y en la misma línea otras cuantas afirmaciones interesantes en lo que sigue de este apunte]). Para Novalis, una formación como la padecida por Wilhelm Meister a lo largo del libro carece, en el fondo, de interés: es poco profunda. Se trata, como dice en otro fragmento, de una obra “en buena medida absolutamente *prosaica*” sobre “cosas *humanas* corrientes” en las que “la naturaleza y el misticismo están completamente olvidados. Es una historia burguesa y casera poetizada” (III: 638-639 [505]: “*Wilhelm Meister Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch [...] Er handelt blos von gewöhnlichen menschlichen Dingen – die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisirte bürgerliche und häusliche Geschichte*” [véase, también, el resto de la anotación]). El desprecio del *Meister* es objeto único de una media página de vilipendios (IV: 323) en la carta a Tieck del 23 de febrero de 1800, en donde, después de calificar al libro de “odioso” (“*odios*”) y de llamarlo “un *Cándido* contra la poesía” (“*ein Candide gegen die Poësie*”), señala, entre otras cosas, la siguiente, bastante significativa: “Me resulta imposible entender cómo pude haber estado ciego por tanto tiempo. El entendimiento, como inocente demonio, tuvo algo que ver.” (“*Es ist mir unbegreiflich, wie ich so lange habe blind seyn können. Der Verstand ist darinn, wie ein naiver Teufel.*”). Para más información remito otra vez al artículo de Hendrik Birus (2001) ya mencionado.

las imágenes de otros, etc. Este singular recurso estaba destinado, como veremos más adelante, a explotar en las formas más osadas en la segunda parte del libro, en la que las identificaciones entre personajes (e incluso con personajes de historias narradas a su vez por personajes de la novela) prometía ofrecer una manifestación poética de un “uno y todo” respecto del cual cada cosa sería, *en realidad*, una “abstracción”. Dicho de otro modo: *Enrique de Ofterdingen* anuncia (cada vez más) que *la realidad* son formas (arbitrarias y sujetas a manipulación en buena medida) que adopta un ser que, en principio, es unitario y absoluto; como si se tratara de determinaciones adoptadas por una materia que, por su propia naturaleza, tiene una flexibilidad y una maleabilidad casi ilimitadas y se muestra, según la ocasión, con este o aquel rostro –que le resulta más o menos adecuado.

Esa identidad es sentida por los personajes reiteradamente en el modo de la intuición, de la creencia, la sospecha, etc.: uno *crece* conocer a otro de algún lado, *siente* que lo vio en otra oportunidad, *le recuerda* a otro, y esto, significativamente, no se justifica, en última instancia, por una semejanza ni en el plano físico (como si un personaje recordara a otro por tener rasgos similares) ni en el de la personalidad (como si su forma de pensar o de expresarse fueran parecidos a los de algún otro). Obedece, en cambio, a una identidad en un plano (por así llamarlo) “metafísico”, en el plano del “puesto en el cosmos”, de la *naturaleza* de cada personaje.

Veamos un ejemplo para aclarar este punto de la mayor significación: Enrique (claramente el más “comparado” con otros) le resulta a Zulima semejante a su hermano; ¿por qué? Supuestamente por algo en su aspecto. Pero del aspecto de este hermano (como así tampoco del de Enrique) no se nos dice aquí nada; lo que sí se nos dice es que fue a Persia (al “romántico Oriente”) en busca de un célebre poeta y que se dedicaba a componer hermosas canciones. La identidad con Enrique, podríamos pensar a la luz del desarrollo posterior del personaje (desarrollo que Zulima obviamente desconoce), parece provenir de este lado del canto y la poesía, aun cuando, para esta etapa de la novela, la poesía es para Enrique poco más que una fantasía incipiente. Zulima intuye en Enrique a una poeta, o, en todo caso, algo de esa naturaleza, de esa categoría o manifestación del ser.

Las identificaciones se van multiplicando y complejizando a lo largo de la novela y acaban por generar una indistinción entre los personajes (y las cosas) que había de alcanzar, incluso, la insólita metamorfosis de Enrique en los distintos reinos de lo existente, como muestra la siguiente nota preparatoria:

Heinrich se transforma, en un delirio, en piedra – en <flor> [tachado en el manuscrito] árbol sonoro – en carnero de oro –

Heinrich descifra el sentido del mundo – su delirio voluntario.

*Heinrich wird im Wahnsinn Stein – <Blume> klingender Baum – goldner
Widder –
Heinrich errät den Sinn der Welt – Sein freiwilliger Wahnsinn. (I: 344)*

Hay un punto, conectado íntimamente con este, que merece ser destacado especialmente: el hecho de que las identificaciones, metamorfosis y, por así decir, evocaciones (del tipo “creía haberlo visto antes”, “le parecía conocido”, etc.), se apoyen, como vimos recién, en identidades más “meta-físicas” que físicas, es consecuente con una muy llamativa escasez de descripciones físicas de los personajes. En efecto, casi no sabemos nada de la apariencia física de nadie. Este primer aspecto notable se relaciona a su vez con otros dos. Por un lado, tampoco en la trama de la novela ocurre mucho que pudiera ser llamado “exterior”, “físico”, “objetivo”: la trama completa podría resumirse en unas pocas líneas si de “lo que pasa” se tratara; en cambio, el auténtico argumento de la novela es la transformación interna de Enrique, sus movimientos interiores. Por el otro lado, las asociaciones que se van fortaleciendo conforme avanza la narración dan a parar con una tendencia, muy característica del libro, a agrupar los personajes en “tipos”, como si en la adopción de formas distintas por parte de un todo inicialmente indefinido, indeterminado, hubiera unas pocas variantes a las que todos acaban yendo a parar. A continuación analizaremos estas cuestiones.

III.5.C.i. Intrascendencia de lo exterior: la ausencia de lo corporal.

De Heinrich conocemos su situación familiar, su posición en el espacio y (vagamente) en el tiempo, su lugar de origen, y, con todo detalle, sus pensamientos y sus sensaciones; en cambio, no conocemos el color de su pelo, ni el de sus ojos, ni si era alto o bajo, gordo o flaco, ni cómo era su nariz o su barba, si es que tenía. Por lo que sabemos, debemos imaginarnos un varón joven y atractivo y, por lo demás, parecido a cualquier otro, ya que no hay rasgos de su aspecto físico que llamen a nadie la atención. Enrique es un espíritu. Como tal, no tiene características físicas pero sí psíquicas: para entender la personalidad de Enrique tenemos, en efecto, información sobreabundante. Esto, que podría parecer un intento de destacar la espiritualidad del personaje central de la novela por contraste con los demás, más “carnales”, es, en realidad, un procedimiento que rige sobre prácticamente cada ser humano presente en la novela. Cuando se nos presenta un personaje, no se nos habla de cómo *es*, sino de cómo *se encuentra* (solo, sereno, triste, etc.) y de cuál es su situación, el escenario en el que se manifiesta y demás aspectos accesorios, o bien, si se apunta más directamente a su

núcleo “permanente”, se los describe mucho más a partir de sus sentimientos o de su “expresión” que a partir de su exterioridad.

Quisiera interpretar esto como una herramienta narrativa para, en una primera instancia, favorecer la unificación de los personajes a partir de lo que son *espiritualmente* o en cuanto al *puesto metafísico* que ocupan: ¿es poeta?, entonces hará que alguien se acuerde, al verlo, de un poeta “parecido”; ¿es sabio?, entonces traerá a la memoria a otro sabio, o incluso se identificará (incluso *ontológicamente*, es decir: será el mismo) con otro sabio; ¿tiene poder?, entonces coincidirá con un soberano.

Hay un interesante contraejemplo para esta casi inexistencia de descripciones físicas, y es nada menos que el de Mathilde, la hija de Klingsohr que (dicho esto para destacar la inverosimilitud radical del presunto “argumento” exterior de la novela) Enrique conoce una noche y que al día siguiente vuelve su prometida (con consentimiento de parte de todos) y la madre de su futuro hijo... Mathilde sí aparece descrita de un modo formalmente convencional (nariz, cabello, cuello, etc.) pero de una manera, en otro sentido, bastante singular:

Su mirada inocente no lo evitaba [a Heinrich]. Ella parecía el espíritu de su padre en su disfraz más adorable. Por sus grandes ojos serenos hablaba la juventud eterna. Sobre un fondo de suave azul celeste yacía el delicado brillo de marrones estrellas. Frente y nariz caían grácilmente alrededor de ellas. Un lirio inclinado hacia el sol naciente era su rostro, y desde el delgado cuello blanco se abrían paso serpenteantes venas azules en encantadoras curvas en torno de las tiernas mejillas. Su voz era un eco lejano, y la cabecita marrón rizada parecía solo oscilar sobre la ligera figura.

Ihr unschuldiges Auge vermied ihn nicht. Sie schien der Geist ihres Vaters in der lieblichsten Verkleidung. Aus ihren großen ruhigen Augen sprach ewige Jugend. Auf einem lichthimmelblauen Grunde lag der milde Glanz der braunen Sterne. Stirn und Nase senkten sich zierlich um sie her. Eine nach der aufgehenden Sonne geneigte Lilie war ihr Gesicht, und von dem schlanken, weißen Halse schlängelten sich blaue Adern in reizenden Windungen um die zarten Wangen. Ihre Stimme war wie ein fernes Echo, und das braune lokkige Köpfchen schien über der leichten Gestalt nur zu schweben. (I: 271)

La descripción de Mathilde incluye, junto a descripción física más bien completa (en cuanto a la cantidad de partes del rostro que contiene), al menos tres elementos completamente ajenos a la caracterización fisionómica: ella parece ser una manifestación hermosa *del espíritu* de su padre; su rostro parece una planta buscando el sol de la mañana en el poético oriente; su voz y su cabeza parecen estar ya separándose de un cuerpo que

(aunque de eso el lector no sabe todavía nada –ni los personajes tampoco) se encamina a una imprevista muerte prematura.

De modo que incluso en la descripción física de un personaje más completa que encontramos nos enfrentamos a una proyección del espíritu, a la manifestación de algo que tiene su origen en otra parte. De hecho, *a través* de Mathilde se expresa la eterna juventud pero más significativamente también *el espíritu de su padre*. Es interesante que comience así la descripción de Mathilde: solo unas líneas más arriba decía Klingsohr a Schwaning, el abuelo de Enrique:

Vuestro nieto posee un rostro atractivo. Muestra un carácter claro y amplio y su voz viene desde lo profundo del corazón.

Euer Enkel hat ein anziehendes Gesicht. Es zeigt ein klares und umfassendes Gemüt, und seine Stimme kommt tief aus dem Herzen. (I: 271)

Lo importante de los rostros o de los cuerpos parece ser lo que se ve *a través* de ellos. El rostro no es atractivo por su belleza, sino porque revela un espíritu “claro y amplio”... Lo importante de las cosas no es lo que son, sino lo que se revela a través de ellas, lo que dejan ver. Con la narración ocurre algo equivalente: los hechos tienen poca o ninguna importancia, si no es porque facilitan el desarrollo interior del personaje. Repasemos a continuación estos dos planos.

III.5.C.ii. Intrascendencia de lo exterior: la ausencia de la trama externa.

La trama de la novela podría resumirse así:

- Enrique se duerme pensando; tiene un sueño peculiar; despierta y lo conversa con sus padres, que le restan importancia; el padre le cuenta una anécdota personal [capítulo 1].
- Madre e hijo deciden emprender un viaje a la tierra natal de ella (Augsburgo); en una pausa, conversan con los mercaderes que los acompañan [capítulo 2].
- Los mercaderes cuentan una historia [capítulo 3].
- Se alojan en un castillo en donde conversan con unos cruzados; luego Enrique sale y conversa con una desconocida (Zulima, de Arabia) [capítulo 4].
- Se alojan en una posada, en donde conversan con un minero, que les cuenta historias; salen con el minero a una excursión nocturna por unas cuevas; encuentran allí a un ermitaño, con el que conversan; Enrique encuentra un libro que parece narrar su vida; vuelven a la posada [capítulo 5].
- Llegan a destino; participan del banquete que llevaba a cabo Schwaning, en el cual Heinrich conoce a Klingsohr (su futuro suegro) y a Mathilde (su futura esposa), con la que

conversa y baila y de la que inmediatamente se enamora y a la que conquista inmediatamente [capítulo 6].

- Luego de dormir, desayuna Enrique con Klingsohr y Mathilde, cuya mano le promete el viejo al joven enamorado [capítulo 7].

- Más adelante conversa Enrique con Klingsohr y luego con Mathilde [capítulo 8].

- Klingohr relata, por la noche, un extenso cuento maravilloso [capítulo 9].

Esta es toda la acción de la primera parte de *Enrique de Ofterdingen*. Un argumento bastante magro para unas 120 páginas en la edición actual (335 en la primera edición de 1802). Dejando de lado las conversaciones y narraciones, el argumento podría reducirse a una frase: “un muchacho y su madre emprenden un viaje a la ciudad natal de ella en compañía de unos mercaderes y, una vez llegados, conocen a una joven de la que aquel se enamora y con la cual se compromete”... Por supuesto: cualquier novela podría reducirse a una frase; lo que resulta llamativo en este caso es que esta frase dice realmente *todo* lo que *ocurre*. El viaje a Augsburgo, por ejemplo, que podría haber implicado grandes dificultades o peligros, no incluye más sobresaltos que los intelectuales o emocionales por los que atraviesa Enrique al conversar con sus distintos interlocutores. A punto tal Novalis no pretende desviar la atención de la interioridad de su personaje que reduce toda posible acción externa a frases groseramente simplificadoras, del tipo de “tras unos días llegaron a una posada, en donde se encontraron...” con algún nuevo interlocutor; “el camino era generalmente tranquilo, y si había algún peligro posible contrataban escoltas”, y listo, se ponían a contar historias, cantar canciones, recordar viejas anécdotas, y a pensar. Uno de los aspectos en los que Novalis está buscando un nuevo tipo de “novela de formación” es precisamente este: no se precisa que *pase* mucho para que se complete dicha formación; hacen falta unas canciones, unos pensamientos, unas conversaciones atinadas que vayan dejando rastros en el espíritu del personaje y lo vayan dotando de herramientas para comprender el mundo y para tratar con él poéticamente.

Tenemos, entonces, que la novela prescinde de hechos *materiales* que no sean o despierten hechos *psicológicos* y que prescinde de lo físico en general en la medida en que no pueda mostrarse a través de él algo espiritual. Lo espiritual se manifiesta, surge a través de algo o alguien: en un carbunclo, en una flor azul, en el rostro de Mathilde, etc. Por supuesto, descubrir lo espiritual oculto detrás de un cuerpo cualquiera requiere de cierta capacidad, de cierta percepción entrenada para ver aquello que no se revela de manera

sencilla. Dentro de los *estereotipos* que genera la novela hay uno particularmente apto para la identificación de lo valioso detrás de lo aparentemente insignificante: el minero.

III.5.D. El minero y el poeta. La unidad del ser y la puesta en práctica del “nuevo lenguaje” de la poesía.

El minero comparte con el poeta el interés y la fascinación por lo oculto, pero, en contraposición completa con el poeta, el minero no pretende intervenir la realidad, ni siquiera mejorarla o embellecerla: en *Enrique de Ofterdingen* el minero es el estereotipo del sabio meramente contemplativo, el que ve las maravillas de la Tierra y se deleita al observarlas, sin pretender obtener nada más de esa contemplación que su personal fascinación.

Un análisis más completo de la figura del minero y su valor en el pensamiento y la literatura de Novalis implicaría, ciertamente, una profundización mayor en varios aspectos de la biografía de Hardenberg, muy marcada por el mundo mineral tanto desde sus estudios como desde su actividad profesional todo a lo largo de su vida laboral. Aquí solo se tratará de la función que cumple en *Enrique de Ofterdingen* como “descubridor” de misterios, como conocedor de lo oculto. El minero de la novela aparece en el capítulo 5, que, junto con el último (siempre hablando de la primera parte solamente), es posiblemente el más importante y rico de la obra. Se trata de un personaje, como es habitual en la novela, más bien indefinido desde un punto de vista externo: sabemos solo que viste de modo poco corriente – porque es extranjero, proveniente de Bohemia– y que es de edad avanzada; por lo demás, no conocemos siquiera su nombre. Los rasgos que sí se señalan (extranjero y maduro) están allí para indicar fundamentalmente una entidad: de lo extranjero proviene lo nuevo, lo que contiene lo desconocido, lo extranjero es el misterio con sus atractivos; la edad, por el otro lado, es símbolo cuanto menos de experiencia y, en el mejor de los casos, de sabiduría. Para Enrique, que siente crecer en su interior una pulsión hacia el conocimiento de lo misterioso (pulsión que veremos florecer en todo su vigor en este capítulo quinto), el minero es el interlocutor perfecto. Su relato es una alabanza del oficio del minero que destaca principalmente dos puntos: en primer lugar, la habilidad del minero para percibir, detrás de una apariencia de insignificancia, lo más valioso; en segundo lugar, su relación con eso valioso meramente contemplativa, como ya se adelantó. Veamos cómo lo dice el minero y cómo lo justifica:

Pobre nace el minero y pobre vuelve a la tierra. Se contenta con saber dónde se encuentran los poderes metálicos y con traerlos a la luz; pero su brillo

enceguecedor no puede nada contra su corazón íntegro. Sin dejarse inflamar por el peligroso delirio se complace más con sus maravillosas formaciones y con las singularidades de su origen y de sus moradas que con su posesión rica en promesas. Para él no tienen ningún encanto una vez que fueron convertidas en mercancías.

Arm wird der Bergmann geboren, und arm gehet er wieder dahin. Er begnügt sich zu wissen, wo die metallischen Mächte gefunden werden, und sie zu Tage zu fördern; aber ihr blendender Glanz vermag nichts über sein lautres Herz. Unentzündet von gefährlichem Wahnsinn, freut er sich mehr über ihre wunderlichen Bildungen, und die Seltsamkeiten ihrer Herkunft und ihrer Wohnungen, als über ihren alles verheißenden Besitz. Sie haben für ihn keinen Reiz mehr, wenn sie Waaren geworden sind. (I: 244)

Aquí se alude a la pureza del carácter del minero como justificación de su falta de interés por el metal como piedra preciosa, y apenas más adelante (I: 245) se insistirá en el carácter contaminante que tiene la propiedad y el afán por multiplicarla; pero hay también algo del orden del trato más íntimo que el minero sostiene (y del que se enorgullece) con el metal: el minero no precisa hacerlo su propiedad porque, en cierto sentido, es él su único dueño auténtico, el único que sabe dónde mora y cómo encontrarlo, etc. En la primera canción del minero, un poco después, es precisamente este aspecto el que se destaca y, en una muy característica inversión novaliana, se pone al trabajador como al auténtico Señor de la Tierra, porque *conoce* lo que el jefe solo puede tener y ostentar pero sin entenderlo. El canto comienza con la siguiente estrofa:

El Señor de la Tierra es aquel
Que mide sus profundidades,
Y todo tipo de pesares
En su seno los olvida.

*Der ist der Herr der Erde,
Wer ihre Tiefen mißt,
Und jeglicher Beschwerde
In ihrem Schoß vergißt. (I: 247)*

Sobre el final del canto se insiste en que lo que vuelve al minero “señor del mundo” es precisamente el no pretender poseerlo, el verlo desde las cumbres, o sea, desde una posición privilegiada que resulta el complemento perfecto del conocimiento que el mismo minero tiene del interior de la Tierra:

Mientras que ofrece al rey fielmente
Su brazo portador de fortuna,
Pide poco, en cambio, para sí
Y permanece pobre con alegría.

Que otros se asfixien abajo
Procurándose bienes y dinero;
Él se quedará sobre la montaña,
Alegre Señor del mundo.

*Zwar reicht er treu dem König
Den glückbegabten Arm,
Doch fragt er nach ihm wenig
Und bleibt mit Freuden arm.*

*Sie mögen sich erwürgen
Am Fuß um Gut und Geld,
Er bleibt auf den Gebürgen
Der frohe Herr der Welt. (I: 248)*

Acabada esta canción el anciano entona otra, de “ideología” similar, que a Enrique le resulta conocida: la parece haberla oído (como ya se señaló, de manera muy típica) “en algún lugar” (I: 250: “*irgendwo*”). Difícilmente hubiera oído antes Enrique esta canción, que el minero conoció, a su vez, por otro extranjero que venía de lejos. Enrique siente algo que identifica con sensaciones o intuiciones ya tenidas: lo que reconoce (o, mejor dicho, lo que parece querer comenzar a atisbar superficialmente) es posiblemente más una sensación que un contenido. Podría pensarse (aunque meramente como ocurrencia o hipótesis que, de ser tomada con más cuidado, requeriría una argumentación mucho más detenida) que detrás de este dudoso “recuerdo” de Enrique se nos está remitiendo a anteriores encuentros con el canto, con la poesía: por ejemplo, con el canto de Zulima del capítulo anterior... En todo caso, no parece haber razones para creer que Enrique efectivamente había estado en contacto con *esta* canción (si bien no cabe, por supuesto, descartar que el desarrollo posterior de la novela confirmara esta última hipótesis) sino que más bien resulta plausible que una vez más se trata de identificaciones que van más allá del objeto identificado y remiten, en verdad, al arquetipo del que este es manifestación visible.

Para detectar estos arquetipos, la cosa en su pureza, en su esencia, hay, a su vez, *tipos* privilegiados, entre los cuales se encuentra, en primera línea, el minero, del que acabamos de tratar. Pero también, como se nos dice en el capítulo siguiente, el poeta, quien, no necesitado de las actividades dispersivas del hombre de negocios, puede dedicarse a la contemplación e ir a dar a parar con los mismos descubrimientos. Ese será el caso de Enrique, que en compañía del minero y de otros hombres, camino a unas cuevas en las que tendrá una revelación trascendente, empieza a entender el auténtico funcionamiento de la realidad. A continuación consigno extensamente un pasaje del quinto capítulo en el que se describe lo que podría llamarse el “despertar poético/cosmológico” de Enrique:

La noche estaba serena y cálida. La Luna, en un brillo suave, se alzaba sobre las colinas y hacía nacer sueños maravillosos en todas las criaturas: yacía, como un sueño del Sol, suspendida sobre el mundo de sueños ensimismado y hacía retroceder a la naturaleza dividida en incontables fronteras hacia aquel fabuloso tiempo primitivo en que cada germen dormitaba todavía para sí y vanamente anhelaba, solitario e intacto, desplegar la oscura plenitud de su ser inconmensurable. En el alma de Enrique se espejaba el cuento maravilloso de la noche. Era, para él, como si el mundo reposara, abierto, dentro de él, y le mostrara, como a un invitado suyo, todos sus tesoros y sus encantos ocultos. Le resultó entendible, así, la gran manifestación sencilla a su alrededor: la naturaleza le había parecido incomprendible solamente porque a lo más cercano e íntimo lo amontonaba en torno de los hombres en la forma de un despilfarro de expresiones diversas. Las palabras del viejo habían abierto una escondida puerta secreta en él. Vio su pequeña habitación construida justo al lado de una eminente catedral de cuyo suelo de piedra ascendía el solemne mundo pasado, mientras que de la cúpula le salía al paso, balanceándose, el claro futuro alegre, como angelitos dorados cantando. Sonidos potentes vibraban en el canto de plata y por los amplios portales entraban todas las criaturas, cada una de las cuales enunciaba de manera comprensible su íntima naturaleza en un ruego sencillo y en un lenguaje característico. ¡Cómo se maravilló de que le hubiera sido por tanto tiempo ajena esta visión clara, ahora imprescindible para su existencia! Vio entonces de repente todas sus conexiones con el ancho mundo en torno de sí; sintió lo que por este había llegado a ser él mismo y lo que para él devendría aquel, y comprendió las peculiares ideas y sugerencias que ya había experimentado con frecuencia al contemplarlo.

Der Abend war heiter und warm. Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln, und ließ wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen. Selbst wie ein Traum der Sonne, lag er über der in sich gekehrten Traumwelt, und führte die in unzählige Grenzen geteilte Natur in jene fabelhafte Urzeit zurück, wo jeder Keim noch für sich schlummerte, und einsam und unberührt sich vergeblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermesslichen Daseins zu entfalten. In Heinrichs Gemüt spiegelte sich das Märchen des Abends. Es war ihm, als ruhte die Welt aufgeschlossen in ihm, und zeigte ihm, wie einem Gastfreunde, alle ihre Schätze und verborgenen Lieblichkeiten. Ihm dünkte die große einfache Erscheinung um ihn so verständlich. Die Natur schien ihm nur deswegen so unbegreiflich, weil sie das Nächste und Traulichste mit einer solchen Verschwendung von mannigfachen Ausdrücken um den Menschen her türmte. Die Worte des Alten hatten eine versteckte Tapentür in ihm geöffnet. Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge bebten in den silbernen Gesang, und zu den weiten Toren traten alle Kreaturen herein, von denen jede ihre innere Natur in einer einfachen Bitte und in einer eigentümlichen Mundart vernehmlich aussprach. Wie wunderte er sich, daß ihm diese klare, seinem Dasein schon unentbehrliche Ansicht so lange fremd geblieben war. Nun übersah er auf einmal alle seine Verhältnisse mit der weiten Welt um ihn her; fühlte, was er durch sie geworden und was sie ihm werden würde, und begriff

alle die seltsamen Vorstellungen und Anregungen, die er schon oft in ihrem Anschauen gespürt hatte. (I: 252)

Este pasaje tiene un lenguaje (y unas descripciones) similar al que usa Novalis en la narración de los sueños, por un lado, y, por el otro, al que usa en los cuentos maravillosos, en los *Märchen* que aparecen incrustados (en posiciones de mucha importancia) tanto en esta novela como ya en los *Discípulos*. El punto de contacto entre los tres (el sueño, el *Märchen* y esta “fantasía” o “visión” o “sueño despierto”) tiene mucho que ver con lo que en este pasaje se destaca, es decir, con la interconexión de las cosas en el todo y con la improcedencia e incorrección de su aislamiento en regiones distintas.

Este aspecto es el punto de llegada fundamental del análisis que aquí se propone de *Enrique de Ofterdingen* en relación con las ideas de Novalis sobre la presentación poética de lo absoluto. Vamos a insistir un poco en él.

Al comienzo del pasaje y con una insistencia casi de mal gusto se nos repite tres veces en tres renglones la palabra “sueño” (“*Traum*”): la Luna produce “sueños maravillosos” en las criaturas; ella misma es como un “sueño del Sol”; y se proyecta sobre un “mundo de sueños”. Este mundo de sueños es caracterizado, inmediatamente, por la desaparición, en él, de las fronteras que dividen el reino de lo existente: la Luna hace retroceder a dichas fronteras hasta llegar a “aquel fabuloso tiempo primitivo”, a una “prehistoria” en la que las cosas se encontraban aún en estado germinal, no desplegado, y, por lo tanto, unitario. Siguiendo la terminología usada en estos apartados, podría decirse que la Noche revela los arquetipos incondicionados o in-cosi-ficados (“*un-be-dingt*”), es decir, antes de su adopción de una forma concreta como *este* o *este otro* elemento. Una vez desplegado, cada germen se vuelve “inconmensurable” (“*unermesslich*”) y es esta la causa de la incomprendibilidad de la naturaleza que descubre Enrique, como si dijera “¡ese era el problema!”: algo que debería sernos absolutamente “íntimo” y “cercano” se presenta exterior, diverso, en un heterogéneo “despilfarro” de manifestaciones distintas. Sin embargo, en esencia, se trata solo de un despliegue de algo que (en esencia) es sencillo y homogéneo. De ahí que pueda hablarse, llamativamente, de una “gran manifestación sencilla” (“*die große einfache Erscheinung*”).

Enrique tiene entonces una sensación interesante: le parece como si el mundo “reposara, abierto, dentro de él, y le mostrara, como a un invitado suyo, todos sus tesoros y sus ocultos encantos”. La imagen aquí propuesta parece sugerir una notable ironía: el mundo, alojado en el interior de Enrique, le exhibe sus tesoros como quien muestra a un

invitado su colección de cuadros o las plantas de su jardín; ¡pero el invitado es él mismo! Enrique siente, si esta interpretación es legítima, que el mundo se le muestra como si fuera el dueño de casa, el empoderado de la realidad, cuando en verdad la realidad que el mundo expone tiene su origen en el auténtico propietario de dicho despliegue, que es, en este caso, Enrique mismo. La razón de la dificultad de comprender la naturaleza reside, precisamente, en que la multiplicidad de formas bajo las que acaba manifestándose desvía la atención de su originaria sencillez y de su singularidad, y dificulta, a su vez, la conciencia de ser uno mismo el responsable de estos tesoros.

Esta “reducción” de lo real, el fundamental borramiento de las fronteras, requiere, como ya vimos, ser expresada “en otro lenguaje”, en uno que soporte la des-categorización característica del lenguaje analítico del que nos servimos en la vida “real”. Tal es así que a continuación, y luego de explicitar algo que un lector atento de la novela ya debió haber advertido (“las palabras del viejo habían abierto una escondida puerta secreta en él”) aparece una “visión” fabulosa. Enrique “vio” (“*sah*”) su habitación junto a una catedral en la que se daban las más curiosas unificaciones: allí se reúnen, entre otros, el pasado con el futuro y lo material con lo espiritual, y se revelan de manera clara (y en un *lenguaje* o *dialecto* comprensible) las esencias de todas las criaturas del mundo... ¿Qué clase de visión es esta? ¿En qué sentido puede *ascender* “el solemne mundo pasado”? ¿Cómo se *ve* algo semejante? ¿Cómo es que *baja* de una cúpula *el futuro*?! Se habla de un “canto plateado” o “de plata”. ¿Qué se supone que signifique esto? ¿En qué sentido califica “plateado”, carácter esencialmente visual, a un sonido? ¿Cómo vio Enrique a *todas* las criaturas enunciar “de manera clara su íntima naturaleza”? Sin embargo, estas asociaciones, que producen tanta perplejidad en un análisis de estas características (por cierto, imperdonable), “se entienden”, naturalmente, en una lectura poética. Claro que en el lenguaje argumental corriente una visión tal es ejemplo perfecto de lo “inefable”.

Ahora Enrique entiende mejor lo que antes había “experimentado” contemplando el mundo, pero su comprensión no puede ser formulada en términos racionales, sino que, por el contrario, se expresa en un lenguaje que pone en jaque a la razón. Este procedimiento, que tiene una instancia fundacional en esta “visión”, había de volverse norma en el desarrollo posterior de la novela.

III.5.E. El Märchen de Klingsohr. La eficacia de la “Fábula” y su palabra performativa.

El capítulo quinto, del cual se analizó recién solo una pequeña sección, es la narración del despertar de Enrique-poeta. En uno de los períodos más misteriosos del capítulo él mismo ve

desplegada su entrada en la poesía: en un libro que encuentra entre las pocas posesiones del ermitaño que conocen en unas cuevas, en un volumen que después sabremos que narra la historia de un poeta, Enrique se ve a sí mismo engrandecido y noble, con los atributos (una guitarra y una corona) de un poeta consagrado. Esto podría explicar que el ermitaño no se sorprenda al encontrarse con sus inesperados visitantes (I: 255): de algún modo, ya los conocía a través del libro y, justificada así en cierto grado la inverosimilitud general de toda la escena, los saluda como a conocidos y como conocidos de toda la vida conversan. Por cierto, la más insólita de las conversaciones, una mera excusa para introducir reflexiones sobre la poesía y (quizás el aspecto más significativo de la charla) para señalar que también la Historia debe ser llevada a cabo por el poeta, ya que “hay más verdad en sus cuentos maravillosos que en las crónicas eruditas” (I: 259: “*Es ist mehr Wahrheit in ihren Märchen, als in gelehrten Chroniken*”). Este intercambio es uno de varios ejemplos en los que los personajes más disímiles expresan su opinión general sobre la poesía, contribuyendo a lo que podría llamarse la “formación teórica” de Enrique: una formación que fundamentalmente coincide en la recepción de puntos de vista parciales e imperfectos que habrán de ser superados, finalmente, por él mismo. Esta parcialidad insatisfactoria de las propuestas que se van acumulando con el correr de los diálogos alcanza, de hecho, hasta al más significativo de los “maestros” de Enrique (por otra parte, el único que es un poeta), es decir, a Klingsohr. El padre de Mathilde, al menos en el plano de la teoría, tiene bastante poco que aportar en cuanto a su visión de la poesía y de la tarea del poeta.¹⁵⁴ Por lo demás, la auténtica formación, una “formación práctica” por contraposición con la anterior, *aflora* en Enrique, *brot* en él (por ejemplo, como en el caso recién analizado, en la forma de una visión) o se le ofrece en el modo concreto de cantos, poemas o –y aquí Klingsohr sí es fundamental– relatos maravillosos.

El capítulo quinto asciende hasta lo más agitado de esta formación y sobre el final baja, como exhausto (Enrique ya había sentido incluso antes de ver el libro que las últimas horas habían sido “como largos años” [I: 263: “*wie lange Jahre*”]), a la vida cotidiana, en la que la madre de Enrique espera inquieta su regreso demorado. Retoman el viaje y el acontecer prosaico de la vida cotidiana que, entre enamoramientos y diálogos sobre diversos temas que, sin embargo, suelen ir a parar a la poesía, llevan al último (noven) capítulo de la

¹⁵⁴ En el capítulo octavo, sobre todo, despliega Klingsohr sus ideas sobre una producción poética moderada y (lo más significativo) que no pretenda extralimitarse en una búsqueda, destinada al fracaso, de lo suprasensible... Klingsohr, al menos en lo que *sostiene* (lo cual tiene un marcado contraste con lo que *narra*), es la encarnación del modo de pensar la poesía que Novalis, con *Enrique de Ofterdingen*, pretendía superar.

primera parte y con él al famoso “*Klingsohr-Märchen*”, el relato alegórico narrado por el suegro y maestro de Enrique.

El análisis detallado de este *Märchen* requeriría de un estudio aparte, porque su complejidad es alta y variada.¹⁵⁵ Pero en este contexto podemos atravesarlo superficialmente destacando dos elementos: el sentido que tiene en la novela el contenido general del relato, que en resumidas cuentas habla de la revitalización del mundo por parte de la fuerza poética, y, en segundo lugar, el valor que tiene la presencia, en el cierre de la primera parte, de un cuento maravilloso. Empezaremos a continuación por lo primero (y dedicaremos a lo segundo los últimos apartados de esta sección).

El relato de Klingohr tiene como protagonista central a Fabel (“Fábula”), una niña hija de Ginnistan (que representa la fantasía) y de un “Padre” que representa la mente, el pensamiento, el “sentido” (“*Sinn*”). Ginnistan es, a su vez, nodriza de Eros, hijo del mismo padre que Fábula pero de una “Madre” que representa el “corazón” (“*Herz*”). A estos dos hermanastros, símbolos de la poesía ella y del erotismo él, les tocará la tarea de devolver al mundo su colorido, ya que este se encuentra detenido, helado, y la diosa Freya (diosa germánica del amor, pero que aquí aparece sobre todo como una fuerza amorosa pacífica, madura, de concordia –por contraste con el caprichoso Eros) está adormecida a la espera de que la despierte (como ocurrirá al final) la reunión con un Eros ya maduro gracias al agua de Sophie (la “Sabiduría”).

Fábula tendrá que luchar, para conseguir que esto último ocurra, no solo contra el adormecimiento generalizado del cosmos (que combatirá mayormente con sugestivas operaciones galvánicas que requerirían un comentario aparte) sino también contra un “*Schreiber*” (un “escriba”, o “copista” o “escribano”), símbolo del entendimiento analítico, del pensamiento racional; en pocas palabras, el archienemigo absoluto de la Fábula, un personaje entre patético y siniestro que, en un gesto que lo pinta de cuerpo entero, se hace

¹⁵⁵ Por otra parte, se trata quizás de la sección más revisada de la obra completa de Novalis y la bibliografía ofrece abundantes abordajes. Algunos de los artículos que más acompañaron esta investigación son los de Hans Esselborn (1987) “Poetisierte Physik. Romantische Mythologie in Klingsohrs Märchen”, Walter Wetzels (1973) “Klingsohrs Märchen als Science Fiction” o Manfred Engel (1991) “Neue Mythologie in der deutschen und englischen Frühromantik. William Blakes ‘The marriage of heaven and hell’ and Novalis’ ‘Klingsohr-Märchen’”. Un libro valioso sobre el concepto de lo maravilloso en los *Märchen* de Novalis y Goethe (tema que merece un comentario aparte como este) es el de Sophia Vietor (1995) *Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis*. Una composición tradicional de la estructura del “Klingohr-Märchen” se encuentra en el ya mencionado estudio introductorio a la *HKA* de Paul Kluckhohn (la comprensión básica del sentido global del relato manifiesta en este apartado no difiere en ningún punto fundamental del esquema allí propuesto): “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und seine Schriften”. Para un rastreo de la figura de Klingohr mismo, véase por ejemplo el artículo de Norbert Richard Wolf (1967) “Die Gestalt Klingsohrs in der deutschen Literatur des Mittelalters”. Bastante más material sobre la novela en general y sobre determinados puntos específicos en ella aparece consignada en la “Bibliografía”.

cosquillas para reír (I: 304). Cuando tiene la ocasión, organiza una conspiración destinada a tomar el control desplazando a Sofía, Fábula, Eros, etc., es decir, erradicando las fuerzas positivas del mundo.

La trama del *Märchen* se desarrolla entonces en una serie de aventuras cósmicas, físicas, alquímicas y heroicas (todas, en general, dotadas de un fuerte simbolismo) hasta llegar al triunfo de la Fábula. Aquí quisiera solamente enfatizar las herramientas con las que Fábula consigue este triunfo, consistentes fundamentalmente en, por un lado, un carácter aventurado, confiado, como de iluminada que se sabe portadora de una verdad que pese a todo tiene que triunfar; por el otro lado, su carácter activo: a diferencia de prácticamente todos los personajes del relato, Fábula *hace* constantemente algo, es la fuerza productiva por excelencia y, muy significativamente, con su acción pone en marcha al mundo, lo dota de vida, y vence a la estática y represora potencia “intelectual” del Escriba.

En cuanto a lo primero, la Fábula no vacila, y arriesga todo, porque posee un saber que le viene de dentro y que resulta incuestionable. Ante los acertijos más confusos responde con la palabra justa, lo cual hace pensar en una sabiduría que proviene, efectivamente, de su propio interior, y que le es connatural. Se trata de un rasgo que reaparece en varias de sus intervenciones. Ejemplo de esto es el episodio con las hojas del Escriba: se trata de unos papeles en los que él anotaba pensamientos aportados por el padre de los niños, que, una vez transcritos, eran pasados por el agua de Sofía, de donde salían en una selección (lo valioso quedaba en el papel, lo no valioso se borraba). Cuando Fábula, aprovechando un descuido del Escriba, se sienta a escribir en estas hojas, y el Escriba, enfurecido, se las entrega a Sofía para que las pase por el agua y las deje limpias, estas le devuelven, en cambio, intacto lo escrito por Fábula. Lo que Fábula lleva dentro suyo *vale la pena* que sea conservado, no es pasajero: la auténtica Sabiduría acepta todas las afirmaciones de la Fábula, mientras que, cuando arroja algo de su agua sobre el Escriba, caen de él rígidas figuras geométricas y números... También al enfrentarse a la Esfinge la Fábula vence sin esfuerzo y con absoluta convicción sus interrogatorios. Veamos, a modo de ejemplo, el segundo de ellos:

La esfinge preguntó: “¿Qué llega más repentinamente que el rayo?” – “La venganza”, dijo Fábula. – “¿Qué es lo más efímero?” – “La posesión injusta.” – “¿Quién conoce el mundo?” – “Quien se conoce a sí mismo.” – “¿Cuál es el misterio eterno?” – “El amor.” – “¿En quién descansa?” – “En Sofía.” La esfinge se encorvó lastimosa y Fábula entró en la caverna.

Die Sphinx fragte: ‚Was kommt plötzlicher, als der Blitz?‘ – ‚Die Rache‘, sagte Fabel. – ‚Was ist am vergänglichsten?‘ – ‚Unrechter Besitz.‘ – ‚Wer kennt die Welt?‘ – ‚Wer sich selbst kennt.‘ – ‚Was ist das ewige Geheimnis?‘

– ,Die Liebe.‘ – ,Bei wem ruht es?‘ – ,Bei Sophien.‘ *Die Sphinx krümmte sich kläglich, und Fabel trat in die Höhle.* (I: 308)

Pero la niña no solo sabe responder a la esfinge: sabe cómo devolver la vida a cuerpos inanimados (como ocurre en más de una oportunidad); sabe cómo engañar y atrapar a las Parcas, etc.; pero también sabe, y esto lo más interesante, *lo que va a pasar*. Efectivamente, Fábula le anuncia, por ejemplo, a Arktur (el rey de este mundo gélido y en crisis) lo que ha de acontecer como una fatalidad:

El lino ya fue hilado. Lo inanimado está exánime de nuevo. Lo viviente regirá y formará a lo inanimado y lo utilizará. Lo interior se revelará; lo exterior se ocultará. Pronto se alzaré el telón y tendrá comienzo la obra. Solo una cosa más te pediré, y luego hilaré días de eternidad.

Der Flachs ist versponnen. Das Leblose ist wieder entseelt. Das Lebendige wird regieren, und das Leblose bilden und gebrauchen. Das Innere wird offenbart, und das Äußere verborgen. Der Vorhang wird sich bald heben, und das Schauspiel seinen Anfang nehmen. Noch einmal bitte ich, dann spinne ich Tage der Ewigkeit. (I: 310)

El final de esta cita permite entender cómo es que la niña Fábula sabe qué es lo que ha de acontecer: lo sabe porque es ella misma la que lo ha de realizar, la que lo “hilará”. En efecto, a la hora de atacar a las tres Parcas Fábula se sirve de lo que podríamos llamar un conjuro musical hecho al mismo tiempo en que hilaba a toda velocidad; mediante este conjuro la Fábula convoca a las almas de los difuntos a volver a la tierra en forma de espectros y a acosar a las tres diosas. Veamos las dos últimas estrofas de su canto:

Cada cual vivirá en todos,
Y también todos en cada cual.
Un corazón latirá en vosotros,
De Un soplo vital.

Aún no sois sino almas,
Solo sueño y magia.
Id horribles a la caverna
Y acosad a las tres santas.

*Ein jeder lebt in Allen,
Und All' in Jedem auch.
Ein Herz wird in euch wallen,
Von Einem Lebenshauch.*

*Noch seid ihr nichts als Seele,
Nur Traum und Zauberei.
Geht furchtbar in die Höhle
Und neckt die heil'ge Drei.* (I: 302-303)

Como bajo el encanto de la invocación musical de Fábula (el texto dice “*unter dem Liede*”) aparecen, en efecto, incontables lucecitas que atormentan a las Parcas y por poco no las hacen morir petrificadas. Lo interesante aquí es que Fábula posee (ella sola, por lo que sabemos) la facultad de producir una realidad de acuerdo con su deseo, “bajo [el poder de] su canto”. A este elemento, central de la presente tesis, apunta también el hecho de que el personaje de Fábula tenga a su cargo todo lo fundamental del desarrollo del relato de Klingsohr y el hecho de que, en contraste notorio con el conjunto de los personajes restantes, que tienden a ser más bien piezas movidas por los desarrollos externos a ellos, la Fábula está en incesante actividad, y cada paso que da es una nueva articulación de la narración y, por lo tanto, del cosmos al que ella pertenece.

Este punto nos conduce al segundo tema que se anticipó referente al “Klingsohr-Märchen”: la importancia de la presencia del *Märchen* en esta sección final de la primera parte de *Enrique de Ofterdingen*.

III.5.E.i. Valor atribuido por Novalis a su “Klingsohr-Märchen”.

Hay sobrados testimonios que muestran el particular interés que Hardenberg tenía en este relato maravilloso con el que decidió cerrar la primera parte de su novela. Muchos de ellos explícitos, como en cartas a Tieck y a Schlegel de la época final de redacción de esta primera parte. Ya en febrero de 1800 (IV: 322) le anuncia a Tieck el estado avanzado de su novela acerca de Enrique de “*Afterdingen*” y le promete llevar consigo, si se encuentran pronto, un cuento (“*Erzählung*”) y un *Märchen*; un mes y medio después, el 5 de abril, con la novela ya terminada, les escribe cartas a Tieck y a Schlegel en donde comenta lo siguiente:

Ya terminé con la primera parte de mi novela. La hago transcribir y la llevo conmigo. [...] El mero aficionado necesariamente va a pasar por alto infinitamente mucho y solo va a estar en condiciones de evaluar correctamente el espíritu de la obra. [...] En el final introduje un cuento maravilloso que me dio alegrías exquisitas. Me alegraría realmente que te gustara.

Fertig bin ich mit dem ersten Theile meines Romans. Ich laß ihn eben abschreiben und bring ihn mit. [...] Der bloße Liebhaber wird nothwendig unendlich viel übersehn, und nur das Gemüth des Werks allenfalls richtig beurtheilen können. [...] Am Schluß hab ich ein Märchen eingeschaltet, das mir vorzügliche Freude gewährt hat. Es sollte mich recht freuen, wenn es Die gefiele. (IV: 328-329 [a Tieck])

He estado muy ocupado todo este tiempo y recién hace unos días conseguí terminar con la primera parte de mi novela. [...] No bien mi novela esté pasada en limpio –lo que debería ocurrir de aquí a unos 8 días– acto seguido se la envió a ustedes. Me alegraría íntimamente si encontrarán algún gusto en

este primer intento. [...] Me sería grato si les resultara que novela y cuento maravilloso están unidos de manera feliz y si la primera parte profetizara una unión aún más íntima para la segunda parte. La novela debería devenir paulatinamente un cuento maravilloso. [...] Lo que más curiosidad me genera es el juicio de ustedes sobre el cierre de la primera parte.

Die ganze Zeit bin ich viel beschäftigt gewesen, und erst seit einigen Tagen hab ich den ersten Theil meines Romans zu Ende bringen können. [...] Sobald mein Roman ins Reine geschrieben ist, welches ohngefähr in 8 Tagen seyn wird, so schick ich ihn gleich zu euch. Es sollte mich innig freuen, wenn ihr an diesem ersten Versuche Gefallen fändet. [...] Es sollte mir lieb seyn, wenn ihr Roman und Märchen in einer glücklichen Mischung zu bemerken glaubet, und der erste Theil auch eine noch innigere Mischung im 2ten Theile profezeyhte. Der Roman soll allmählich in Märchen übergehn. [...] Am Neugierigsten bin ich auf euer Urtheil vom Schlusse des ersten Theils. (IV: 329-330 [a Friedrich Schlegel])

Hay un pasaje más sobre el “*Klingsohr-Märchen*” en el epistolario de Hardenberg que vale la pena consignar. En carta a Schlegel del 18 de junio del mismo año de 1800 explica Novalis:

La segunda parte será un comentario de la primera. La antipatía entre luz y sombra; el anhelo de un éter claro, caluroso, penetrante; lo *sagrado desconocido*; Vesta; el entremezclarse, en Sofía, de lo romántico de todos los tiempos; el entendimiento petrificador y petrificado; Arturo; el azar; el espíritu de la vida; rasgos Individuales, meramente como arabescos: considera de esta manera, pues, a mi cuento maravilloso. La segunda parte ya en la forma será mucho más poética que la primera. Ahora la poesía ya nació.

Der 2te Theil wird der Commentar des Ersten. Die Antipathie gegen Licht und Schatten, die Sehnsucht nach klaren, heißen, durchdringenden Aether, das Unbekannt Heilige, die Vesta, in Sofieen, die Vermischung des Romantischen aller Zeiten, der Petrificirende und Petrificirte Verstand, Arctur, der Zufall, der Geist des Lebens, Einzelne Züge blos, als Arabesken - so betrachte nun mein Märchen. Der 2te Theil wird schon in der Form weit poëtischer, als der Erste. Die Poësie ist nun geboren. (IV: 333)

“Meramente como arabescos” no puede querer decir “como ocurrencias (o adornos) sin auténtica importancia en la obra”, ya que, como es evidente, Hardenberg había puesto mucho empeño y tenía mucho interés en las repercusiones de los simbolismos introducidos en su *Märchen*. Mencionemos de paso una anotación proveniente del *Brouillon*:

<Creo poder expresar la naturaleza de mi carácter de la mejor manera en *Märchen*.> (Poética. *Todo es un Märchen*).

<In *Mährchen* glaube ich am besten meine Gemüthsstimmung ausdrücken zu können.> (Poetik. *Alles ist ein Mährchen*.) (III: 377 [620])

Quizás la lectura correcta de esta afirmación sobre los arabescos tenga que ver con lo que se dice después allí mismo: la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen* está destinada a ser (incluso formalmente) mucho más poética que la primera, razón por la cual esta última, en comparación con la parte 2, resulta una mera aproximación, una apuesta poética menor. Que el *Märchen* (este de Klingsohr en particular pero también el género mismo) a Hardenberg le parecía lo contrario de un ornamento sin importancia o de menor valor lo sabemos, entre otras, por unas cuantas anotaciones en las que nos detendremos a continuación. En ellas está expuesta su teoría sobre el *Märchen*; y allí, por otra parte, encontramos elementos de la mayor importancia para esta última aproximación al tema de lo incondicionado en la obra literaria de Novalis.

III.5.E.ii. Naturaleza y valor del *Märchen* como género en tanto vehículo para la mostración de lo absoluto.

La novela misma, en primer lugar, ofrece ciertos comentarios sobre el valor que Hardenberg le atribuye al *Märchen*, o bien alusiones a partir de las cuales se podría intentar inferir su pensamiento en torno del género del cuento maravilloso. Por ejemplo, aquella, ya citada, acerca de que “hay más verdad en sus [= de los poetas] cuentos maravillosos [*Märchen*] que en las crónicas eruditas”. También es interesante un punto en la conversación entre Enrique y Klingsohr, en el capítulo octavo, en el que este le dice al joven que para tener la capacidad de componer buena poesía hay que estar familiarizado personalmente lo más posible con el tema del poema, ya que “la poesía reposa completamente sobre la experiencia” (I: 286: “*die Poesie ganz auf Erfahrung beruht*”). De esto infiere Klingsohr, que cada vez resulta más llano y prosaico al lado de Enrique, que “[componer] un *Märchen* es una tarea muy difícil y es infrecuente que un joven poeta la resuelva bien” (I: 287: “*Daher ist auch ein Märchen eine sehr schwierige Aufgabe, und selten wird ein junger Dichter sie gut lösen*”).

También en los apuntes que tomó Hardenberg en vistas a la parte restante de la novela encontramos algunas menciones al género y, sobre todo, abundantes planes para la composición de cuentos maravillosos que, en la segunda parte, debían aparecer en cantidad mucho mayor que en la primera y, como ya vimos, dominar el tono de toda la parte conclusiva del libro. Hay una serie de apuntes que amerita reproducir:

Después un *Märchen* ordenado en escenas, casi como Gozzi – solo que mucho más romántico. Después la poetización del mundo – El establecimiento del mundo del *Märchen*. Reconciliación de la religión cristiana con la pagana. La historia de Orfeo – de Psique, etc.
El extranjero de la primera página.

Todo el género humano deviene poético al final. Nueva edad de oro.
Idealismo poetizado.

Personas, animales, plantas, piedras y astros, llamas, sonidos y colores deben actuar y hablar, después, como una única familia o sociedad, como una única especie.

Hinten ein ordentliches Märchen in Szenen, fast nach Gozzi – nur viel romantischer. Hinten die Poetisierung der Welt – Herstellung der Märchenwelt. Aussöhnung der christlichen Religion mit der heidnischen. Die Geschichte des Orpheus – der Psyche etc.

Der Fremde von der ersten Seite.

Das ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch. Neue goldne Zeit.

Poetisierter Idealism.

Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben müssen hinten zusammen, wie Eine Familie oder Gesellschaft, wie Ein Geschlecht handeln und sprechen. (I: 347)

Tieck señala al final de su comentario sobre estos apuntes que ante ellos siente una melancolía equivalente a la que sentiría “si contemplara un trozo de un cuadro de Rafael o de Correggio destrozado”, y es comprensible: por lo que se alcanza a ver, esta “poetización del mundo” (I: 369), la construcción del *Märchenwelt* planeada por Novalis prometía una conclusión muy especial para su gran obra. Habría resultado ciertamente digna de leer esta versión literaria de un “idealismo poetizado”. Esta frase da que pensar: ¿en qué sentido “idealismo” y en qué sentido “poetizado”? Sin intención de entrar en el análisis detallado de una expresión que, por otra parte, aparece aquí más bien suelta y fuera de un auténtico contexto que permitiera interpretarla con el apoyo deseable, podemos, sin embargo, aventurar brevemente una interpretación apoyada, en cambio, en lo dicho hasta ahora. “Idealismo” es (dicho esto con soltura) la tesis según la cual la existencia de las cosas que se presentan como exteriores a nosotros y como independientes tiene su fundamento, en verdad, en nuestra subjetividad y no hay forma de saber (ni necesidad de preguntarse) cómo serían estas más allá de nuestro modo de aprehenderlas; “poético”, en función de la cosmovisión de Novalis, parece aludir aquí a la posibilidad (que ofrece la poesía) de manipular esa realidad externa de acuerdo, en principio, a nuestra voluntad. En este sentido, “idealismo poético” equivaldría *grosso modo* a lo que analizamos más arriba como “idealismo mágico” o, por variar el rótulo a los fines de penetrar el concepto más completamente, “idealismo productivo”, “idealismo activo”, “idealismo trascendente” o cualquier noción que dé la idea de una proyección *voluntaria* de la interioridad del sujeto sobre la realidad externa a él.

Esta lectura, en el marco de una exposición de la concepción de Novalis en torno del *Märchen*, coincide bastante ajustadamente con aquello que Hardenberg reiteradamente enfatiza como lo singular y meritorio del género. Sus reflexiones sobre la materia se

encuentran muy mayoritariamente en la gran colección de fragmentos, a la que ya acudimos precisamente en busca de precisiones para el concepto de “idealismo mágico”, es decir, al *Borrador general* o la *Enciclopedia*, y en los párrafos siguientes nos ocuparemos de algunas de ellas, pero antes corresponde hacer una breve aclaración preliminar: el término “*Märchen*”, al menos según el (muy buen) índice de materias de las obras completas de Novalis, aparece *una vez* (y esto solo para referir al “*Märchen*” con el que cierra Goethe sus *Conversaciones de emigrados alemanes*) en el segundo volumen (es decir, en términos generales, en la “obra filosófica” hasta 1798), mientras que en el tercero (su “obra filosófica” posterior) aparece casi veinte. Sin necesidad de especular demasiado a partir de estos meros números, es claro ya a partir de ellos que el interés de Novalis en la materia fue de menor a mayor. No parece casual: el *Märchen* se muestra, en alguna medida, como la vía perfecta para la resolución del problema de la revelación, mediante un lenguaje “poético”, de lo incondicionado a lo que la filosofía, como tuvo que reconocer Hardenberg en sus primeras investigaciones, no iba a llegar jamás.

Veamos ahora, para cerrar este análisis, sus apreciaciones sobre el *Märchen* en el *Allgemeines Brouillon*. Dos de ellas tienen la mayor importancia. La primera, larga y compleja, aparece en el primer grupo de manuscritos, es decir que corresponde septiembre u octubre de 1798. Bajo el rótulo de “Romanticismo etc.” se dice allí:

Märchen. Nessir y Zulima. Romantización de *Aline*. *Novelas cortas*. *Las Mil y una noches*. Dschinnistan. La Belle et la Bête. Los *Märchen* populares de Musäus. Espíritu romántico de las novelas más recientes. El Meister. El Werther. *Märchen* populares griegos. *Märchen* indios. *Märchen* nuevos, originales. En un auténtico *Märchen* todo debe ser maravilloso – misterioso y discontinuo – todo animado. Cada cosa de un modo diferente. Toda la naturaleza debe estar entremezclada de un modo extraño con todo el mundo espiritual. El tiempo de la anarquía generalizada – falta de ley – libertad – el *estado natural* de la *naturaleza* – el tiempo antes del *mundo* (Estado). – Este tiempo antes del mundo proporciona de algún modo los rasgos dispersos del *tiempo después del mundo* – como el estado natural es una *imagen particular* del reino eterno. El mundo del *Märchen* es un mundo *absolutamente contrapuesto* al mundo de la verdad (Historia) – y precisamente por eso tan *absolutamente parecido* a él – como el *caos* a la *creación consumada*. (Sobre los *idilios*).

En el mundo *futuro* todo es como en el mundo *pasado* – y *sin embargo todo completamente distinto*. El mundo *futuro* es el *caos racional* – el caos que se penetró a sí mismo – está en sí y fuera de sí – *Caos*² o ∞ .

El *Märchen auténtico* debe ser al mismo tiempo *Exposición Profética* – exposición ideal – exposición absolutamente necesaria. El auténtico escritor de *Märchen* es un vidente del futuro.

Confesión de un *niño* verdadero, sintético – de un niño ideal. (Un niño es mucho más astuto y sabio que un adulto – el niño debe ser niño absolutamente

irónico). – Los juegos del niño – *imitación* de los adultos. (Con el correr del tiempo la historia deberá volverse *Märchen* – volverá a como comenzó).

Märchen. Nessir und Zulima. Romantisierung der Aline. Novellen. Tausend und Eine Nacht. Dschinnistan. La Belle et la Bête. Musaeus Volksmärchen. Romantischer Geist der neuern Romane. Meister. Werther. Griechische Volksmärchen. Indische Märchen. Neue, originelle Märchen. In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. Die Zeit der allgemeinen Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freyheit – der Naturstand der Natur – die Zeit vor der Welt (Staat.) Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt – wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die durchausentgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) – und eben darum ihr so durchaus ähnlich – wie das Chaos der vollendeten Schöpfung. (Über die Idylle.)

In der künftigen Welt ist alles, wie in der ehemaligen Welt – und doch alles ganz Anders. Die künftige Welt ist das Vernünftige Chaos – das Chaos, das sich selbst durchdrang – in sich und außer sich ist – Chaos² oder[∞].

Das ächte Märchen muß zugleich Prophetische Darstellung – idealische Darstellung – absolut nothwendige Darstellung seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.

Bekanntnisse eines wahrhaften, synthetischen Kindes – eines idealischen Kindes. (Ein Kind ist weit klüger und weiser, als ein Erwachsener – das Kind muß durchaus ironisches Kind seyn.) – Die Spiele des Kindes – Nachahmung der Erwachsenen. (Mit der Zeit muß die Geschichte Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfieng.) (III: 280-281 [234])

La idea detrás del lenguaje confuso de este apunte parece ser, sin embargo, bastante clara. Intentemos una exégesis. El mundo que debe proponer el *Märchen* se contrapone al mundo “real” en varios planos, pero sobre todo en su falta de conexión, de reglas, de orden, de gobierno. Es “el tiempo” o “la época” antes de “volverse mundo”: es decir, antes de ser seccionado, analizado, compartimentado y reconstruido en sistemáticos esquemas ordenados. Es también (lo que dice lo mismo) el estado natural de la naturaleza, es decir: la naturaleza cuando es tal y no una sistematización de sus elementos hecha por nosotros. Por eso el *Märchen* debe ser discontinuo y arbitrario: porque representa un mundo falto de reglas, arbitrario y discontinuo. El *Märchen* se desarrolla en la etapa del “caos”, pero esto, a su vez, de una manera singular, porque este caos, formalmente contrapuesto de todo punto de vista al cosmos, es en otro sentido idéntico o “tan absolutamente parecido” a él. Ciertamente, hay aspectos coincidentes entre opuestos cualesquiera (su mutua oposición, por ejemplo); pero entre mundo y mundo de cuento maravilloso, o, con los términos de Novalis, entre *Welt* y *Märchenwelt*, hay una equivalencia bastante precisa, como si se tratara de un

mismo set de piezas de rompecabezas (piezas que en un caso fueran forzadas a formar una imagen y en el otro ofrecieran la imagen que resultara de arrojar las piezas sobre el suelo). La “materia” (por así llamarla) del mundo es la misma que la del mundo del *Märchen*. Pero en este último caso se la presenta *en sí misma*, desligada de los condicionamientos que le impone nuestra sistematización; esta sistematización toma este mismo caos originario y lo lleva a otro plano, lo eleva a otra potencia (Novalis indica que lo eleva al cuadrado, o, para el caso, a la potencia infinita), lo trans-forma en distintos paradigmas que permiten su ordenamiento, pero en el fondo es el mismo caos original, en su formato “racional”. De ahí que la coincidencia entre el *Märchen* y el mundo real sea tan intensa incluso a pesar de su radical oposición.

Hardenberg se sirve de un par de analogías más para explicar esto, todas las cuales coinciden con la imagen que vimos presentarse a Enrique (en su camino revelador hacia las cuevas) del “germen”, de la “semilla” que se encuentra intacta y contenedora de todo un gran despliegue futuro en el que cobrará formas más definidas. Aquí habla Hardenberg de un pasado que contiene el futuro y de un niño que contiene a un adulto. El niño contiene, de manera desordenada y libre, la materia de la adultez: por supuesto que el adulto, sistematizado, compartimentado, resultará una entidad mucho más racional y comprensible, pero todo lo que hay de ser el adulto ya está, como una semilla, en el niño. La diferencia a favor del niño está, precisamente, en que su “*materia prima*” no adquirió aun determinaciones y por lo tanto es libre e incondicionada.

Esta libertad y esta falta de condicionamientos son lo que destaca Hardenberg respecto del *Märchen*: el *Märchen* es un mundo en el que todo es (en un buen sentido) arbitrario, donde nada es imposible y las cosas pueden ser como se quiera que sean. La reflexión de Hardenberg podría haber acabado en este punto, de carácter “diagnóstico” o “descriptivo”: existe un mundo incondicionado y es el del *Märchen*. Sin embargo, como se ve en el fragmento que estamos analizando, se da un paso más: el *Märchen*, dice Hardenberg, debe tener un valor profético, debe ser una ex-posición ideal que nos muestre lo que el mundo futuro debe ser. Y la historia debe volverse *Märchen*.

¿Cómo corresponde interpretar estas afirmaciones? Siguiendo la misma clave con la que se interpretaron otras ideas en este mismo apunte, podría pensarse que la vuelta de la historia al *Märchen* (coincidente, de manera clara, con la noción introducida en capítulos anteriores sobre una “vuelta del *lógos* al *mýthos*”) significa una recuperación (consciente y voluntaria) de la perspectiva según la cual los eventos de la realidad pueden desarrollarse con un grado alto de libertad, como no estando sujetos a mayores condicionamientos. En un

estadio primitivo la historia habría sido un cierto tipo de cuento maravilloso en el que se interpretaron como sobrenaturales o milagrosos los hechos de la realidad, incluyendo los fenómenos meteorológicos, los resultados de los combates, etc. Posteriormente la racionalidad, con sus exigencias, habría dejado de lado este tipo de explicaciones mitológicas o maravillosas para dar lugar a explicaciones de corte científico, con lo que habría quitado a la historia la absoluta libertad que hasta entonces le fuera característica. Ahora que este último proceso debe revertirse se apunta a una historia nuevamente libre pero no de manera ingenua, no, como en su momento, libre a raíz de la ignorancia, del desconocimiento y la superstición, sino, en cambio, libre por causa de nuevos y superiores conocimientos.

Dicho de manera más clara: la realidad no es un sistema de reglas claro y esquematizable como podría pretender nuestra razón y sus defensores. Es, en cambio, una compleja (en la medida en que pueda adjudicársele complejidad a lo anárquico) coexistencia de elementos y fuerzas que no comprendemos realmente (en buena medida porque no son pasibles de una sistematización eficaz) y que resulta, por ende, tan caprichosa y mudable como los dioses mitológicos o los seres y fuerzas fantásticos de los *Märchen*. Advertir esto y comprender el mundo siguiendo los modos del *Märchen* no es, por así llamarlo, un paso atrás sino, por el contrario, un paso adelante, o, en otras palabras, una instancia dialéctica de superación. El *Märchen* mismo se articula en torno de esta perspectiva de etapa “sintética”:

Llama la atención que a menudo una *síntesis* absoluta, maravillosa, es el eje del *Märchen* – o su finalidad.

Sonderbar, daß eine absolute, wunderbare Synthesis oft die Axe des Märchens – oder das Ziel desselben ist. (III: 455 [989])

Ahora bien, si el estado del mundo no está sujeto a reglas claramente comprensibles ni definitivas, si no hay un determinismo que restrinja los mundos posibles a una serie finita (o incluso bastante reducida) de opciones, lo que hay, en cambio, es libertad: el mundo será, eventualmente, libertad consciente de sí misma. De ello depende, siguiendo esta lectura, que Hardenberg considere al redactor de *Märchen* un visionario y al *Märchen* mismo (al “auténtico” *Märchen*) como una exposición profética e ideal. El *Märchen* contiene descripciones del funcionamiento del mundo tal como habrá de ser más adelante (cuando la historia devenga *Märchen*), cuando recupere su antigua espontaneidad y flexibilidad. A propósito “flexibilidad” expresa quizás con más claridad que “anarquía” el sentido de la visión de Hardenberg en torno del *Märchen*, ya que, previsiblemente (tratándose, entre otras cosas, de un escritor que compuso *Märchen*), no se trata de una radical falta de reglas, de

principios o siquiera de características reiteradas. El punto central es que en el *Märchen* se invierte la perspectiva, y en vez de pensarse la fantasía, lo onírico, lo mágico, como un sospechoso complemento de la exposición racional del mundo, se piensa este elemento, por el contrario, como lo más auténticamente propio del mundo y de una justa exposición de este, y en cambio al entendimiento como una fuerza secundaria que, no obstante, no está completamente fuera del *Märchenwelt* (recuérdese, sin ir más lejos, la figura del Escriba, enemigo de la Fábula pero condición del triunfo de esta última).

En otro fragmento del *Brouillon* Hardenberg retoma estas ideas sobre el *Märchen* y explicita este último punto:

Un *Märchen* es en verdad como una imagen onírica – sin coherencia – Un *ensemble* de cosas y sucesos maravillosos – p. ej. una *fantasía musical* – las consecuencias armónicas de un arpa eólica – la *naturaleza misma*.

Si se inserta una *historia* en el *Märchen* esto ya es una intromisión extraña. – Una serie de intentos complacientes, divertidos – una conversación alternada – una *redoute*: eso son los *Märchen*. Un *Märchen* más elevado será aquel en el que, sin espantar al espíritu del *Märchen*, se introduzca cierto *entendimiento* – (coherencia, significado – etc.). Incluso *útil* podría resultar, tal vez, un *Märchen*.

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine musicalische Fantasie – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die Natur selbst.

Wird eine Geschichte ins Märchen gebracht, so ist dies schon eine fremde Einmischung – Eine Reihe artiger, unterhaltender Versuche – ein abwechselndes Gespräch – eine Redoute sind Märchen. Ein höheres Märchen wird es, wenn ohne den Geist des Märchens zu verscheuchen irgend ein Verstand – (Zusammenhang, Bedeutung – etc.) hinein gebracht wird. Sogar nützlich könnte vielleicht ein Märchen werden. (III: 454-455 [986])

Es decir: en esencia, en sí mismo, el *Märchen* es, como ya vimos, un tipo de caos, la falta absoluta de condicionamientos, como una “fantasía musical”, idea en la cual insiste Hardenberg en otro pasaje famoso del *Brouillon*: “El *Märchen* es completamente *musical*” (III: 458 [1011]: “*Das Märchen ist ganz musicalisch*”). De hecho, una “historia” y un “*Märchen*” son elementos extraños, porque el *Märchen* en sí mismo es la falta de explicación, la pura arbitrariedad. Funciona igual que el arpa eólica (imagen cara a Novalis para expresar la falta de norma en el mundo natural)¹⁵⁶: su música brota de la fuerza y dirección (completamente impredecibles y caprichosas) del viento. Es desde este punto de vista que:

¹⁵⁶ En un fragmento cercano al N° 986 recién citado (III: 452 [966]) dice Hardenberg, en efecto, que “la naturaleza es un arpa eólica” (“*Die Natur ist eine Aeolsharfe*”).

El *Märchen* es, en cierto modo, el *canon* de la *poesía* – todo lo poético debe ser fabuloso [*märchenhaft*]. El poeta venera al azar.

Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poësie – alles poëtische muß märchenhaft seyn. Der Dichter betet den Zufall an. (III: 449 [940])

O, como se dice también en otro fragmento:

No hay nada más contrario al espíritu del *Märchen* que un *fatum* moral – que una coherencia legal – En el *Märchen* está la auténtica anarquía natural. / Mundo *abstracto* – Mundo onírico – Inferencias de la *abstracción* etc. sobre el estado después de la muerte.

Nichts ist mehr gegen den Gesit der Märchens – als ein moralisches Fatum – ein gesetzlicher Zusammenhang – Im Märchen ist ächte Naturanarchie. / Abstracten Welt – Traumwelt – Folgerungen von der Abstraction etc. auf den Zustand nach dem Tode. (III: 438 [883])

Sin embargo, existe (o podría existir) un *Märchen* “más elevado”, uno en el que a esto que podríamos llamar la “fuerza bruta” del *Märchen*, a su potencia desatada, inconexa, se le aportara una pequeña dosis de entendimiento (“*irgend ein Verstand*”) y con esto podría el *Märchen* incluso resultar “útil”. Es decir: si se pudiera lograr (pero “sin espantar al espíritu del *Märchen*”) darle *alguna* coherencia o conexión (“*Zusammenhang*”), *algún* significado, entonces se podría aprovechar la potencia creadora del *Märchen* incluso para la vida real (de la que, en esencia, se diferencia radicalmente). A esta potencial utilidad del *Märchen* dedica Hardenberg también algunos fragmentos, en particular uno largo y complejo de este mismo *Brouillon* (III: 589-590 [653]) en el que se sirve de esta concepción del *Märchen* para justificar la inexistencia de un mal absoluto y la parcial utilidad y bondad de la enfermedad e incluso de la muerte. Pero, dejando de lado este apunte, que entra, junto con varios otros, en una serie de intentos de Hardenberg por incorporar de un modo positivo la muerte y las enfermedades (lo que posiblemente sí tenga unas claras resonancias biográficas), podemos, en cambio, revisar otro en el que la “utilidad” y proyección sobre la realidad del *Märchen* viene asociada también a la libertad de la actividad poética:

La Libertad Electiva es poética – de aquí que la moral sea básicamente poesía. Ideal del quererlo todo. Voluntad mágica. ¿Será cada *elección libre* absolutamente poética – moral?

[...] El mal y el bien son conceptos absolutamente poéticos. El mal es una *ilusión necesaria* – para fortalecer y desarrollar el bien – como *el error* en favor de la verdad – y así también el dolor – la fealdad – la desarmonía. Estas ilusiones solo pueden explicarse a partir de la magia de la imaginación. Un

sueño nos educa, como en aquel *Märchen* notable.¹⁵⁷ Tratamiento científico de los *Märchen* – Estos son instructivos y ricos en ideas en grado sumo.

Die Elective Freyheit ist poëtisch – daher die Moral von Grund aus Poësie ist. Ideal der Alleswollung. Magischer Willen. Sollte jede freye Wahl absolut poëtisch – moralisch seyn?

[...] *Böse und Gut sind absolut poëtische Begriffe.*¹⁵⁸ *Böse ist eine nothwendige Illusion – um das Gute zu verstärken und zu entwickeln – wie der Irrthum zum Behuf der Wahrheit – So auch Schmerz – Häßlichkeit – Disharmonie. Diese Illusionen sind nur aus der Magie der Einbildungskraft zu erklären. Ein Traum erzieht uns, wie in jenem merckwürdigen Märchen. scientifische Behandlung der Märchen – Sie sind im höchsten Grad lehrreich und Ideenvoll. (III: 417 [769])*

Este apunte insiste, una vez más, en la asociación entre libertad y poesía y en el sentido en que la actividad creadora del poeta y el poder “mágico” de la imaginación determinan la realidad, la configuran y en cierto modo la producen. Como se decía en el fragmento analizado unas páginas atrás, el *Märchen* puede resultar “útil”, o “instructivo”, como se lo llama en este. Y es precisamente porque en su radical libertad hay una expresión o una manifestación, poética en el grado más elevado (recordemos que el *Märchen* es el “canon de la poesía”), de la potencia incondicionada de la realidad. En esta libertad reposa la capacidad del *Märchen* (pero también, en general, de la poesía) de quebrar los condicionamientos del mundo “racional”, “legal” (es decir, “legislado”, “normado”). Esta libertad se plasma (como veremos inmediatamente en el cierre de esta argumentación) en un lenguaje, que es el lenguaje maravilloso en el que Novalis pretendía escribir la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*, el lenguaje mágico incondicionado de la poesía.

III.5.F. Lo absoluto en el lenguaje poético.

En este último apartado me propongo únicamente ejemplificar, a modo de cierre de la argumentación, el alcance que podía tener la proyección literaria de las ideas de Hardenberg en torno de la manifestación poética de lo absoluto, de lo incondicionado. Una vez cerrada con el “*Klingsohr-Märchen*” la primera parte, lo que equivale a decir: “una vez consolidado el triunfo de la poesía”, “una vez establecida la proyección de la potencia mágica de la poesía sobre el mundo”, etc., había de comenzar una segunda, en la que Enrique, ya poeta,

¹⁵⁷ Como señalan los editores de *HKA*, la referencia es incierta. Con buenos argumentos proponen alguno de los cuentos de hadas de la compilación *Dschinnistan* editada por Wieland entre 1786 y 1789 (y mencionada expresamente en un apunte citado aquí mismo más arriba, el N° 234), quizás *Stein der Weisen* (cf. III: 965).

¹⁵⁸ El texto de Novalis dice “*Böse und Gut sind abs poëtische Begriffe*”, y el “*abs*” es completado por los editores como “*abs[olute]*”. Entiendo que una lectura más precisa sería la que decidí intentar = “*absolut*”. En caso contrario (por supuesto, también verosímil, aunque a mi juicio un poco más dudoso) la versión española debería ser “son conceptos absolutos poéticos”.

cantará (por primera vez: en toda la primera parte, como ya se dijo, Enrique no pronuncia una sola de las muchas canciones); una segunda parte en la que Enrique, ya poeta, se expresará con conocimiento, sabio, firme; una segunda parte, en fin, en la que la arbitrariedad incondicionada del lenguaje poético se hace norma a punto tal que el diálogo que copio a continuación, entre Enrique (= “el peregrino”) y una muchacha que acaba de encontrar, puede darse con total naturalidad:

“¿Quién te habló de mí?”, preguntó el peregrino. “Nuestra madre”. “¿Quién es tu madre?” “La madre de Dios”. “¿Desde cuándo estás aquí?” “Desde que salí de la tumba”. “¿Ya moriste una vez?” “¿Cómo podría vivir, si no?” “¿Vives aquí completamente sola?” “En casa hay un viejo, pero conozco muchos que han vivido”. “¿Tienes ganas de permanecer conmigo?” “De hecho, te quiero”. “¿De dónde me conoces?” “¡Oh, de antiguas épocas!: mi madre anterior también me contaba siempre de ti”. “¿Tienes otra madre?” “Sí, pero es en realidad la misma”. “¿Cómo se llama?” “María”. “¿Quién fue tu padre?” “El conde de Hohenzollern”. “A él lo conozco yo también”. “Seguro debes conocerlo, pues es también tu padre”. “¡Pero mi padre está en Eisenach!” “Tienes varios padres”. “¿Adónde vamos?” “A casa, siempre”.

„Wer hat dir von mir gesagt“, frug der Pilgrim. „Unsre Mutter.“ „Wer ist deine Mutter?“ „Die Mutter Gottes.“ „Seit wann bist du hier?“ „Seitdem ich aus dem Grabe gekommen bin.“ „Warst du schon einmal gestorben?“ „Wie könnt' ich denn leben?“ „Lebst du hier ganz allein?“ „Ein alter Mann ist zu Hause, doch kenn ich noch viele, die gelebt haben.“ „Hast du Lust, bei mir zu bleiben?“ „Ich habe dich ja lieb.“ „Woher kennst du mich?“ „O! von alten Zeiten; auch erzählte mir meine ehemalige Mutter zeither immer von dir?“ „Hast du noch eine Mutter?“ „Ja, aber es ist eigentlich dieselbe.“ „Wie hieß sie?“ „Maria.“ „Wer war dein Vater?“ „Der Graf von Hohenzollern.“ „Den kenn ich auch.“ „Wohl mußt du ihn kennen, denn er ist auch dein Vater.“ „Ich habe ja meinen Vater in Eisenach?“ „Du hast mehr Eltern.“ „Wo gehn wir denn hin?“ „Immer nach Hause.“

Es un lenguaje en el que no se presupone la lógica; en el que las normas de la realidad se ven reiteradamente violadas. Quizás la noción más atacada en este pasaje (y, en general, en los *paralipómena* de *Enrique de Ofterdingen*) es la de identidad. Como ya se vio, la novela apuntaba (incluso en la primera parte) a dispersar las líneas fronterizas entre distintos seres, entre distintos individuos, encaminándose hacia la construcción de estereotipos que expresarían, según la lectura que aquí se defiende, las pocas variaciones en las que se manifiesta un ser unitario original. Esta tendencia a las unificaciones estaba destinada a potenciarse vertiginosamente en la segunda parte, de lo que no solo es ejemplo este pasaje recién citado sino toda una serie de anotaciones, como las siguientes, ya reproducidas aquí:

Heinrich se transforma, en un delirio, en piedra – en <flor> árbol sonoro – en carnero de oro –

Heinrich descifra el sentido del mundo – su delirio voluntario.

Heinrich wird im Wahnsinn Stein – <Blume> klingender Baum – goldner Widder –

Heinrich errät den Sinn der Welt – Sein freiwilliger Wahnsinn. (I: 344)

Idealismo poetizado.

Personas, animales, plantas, piedras y astros, llamas, sonidos y colores deben actuar y hablar, después, como una única familia o sociedad, como una única especie.

Poetisierter Idealism.

Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben müssen hinten zusammen, wie Eine Familie oder Gesellschaft, wie Ein Geschlecht handeln und sprechen. (I: 347)

O también, por ejemplo, en otras como las siguientes:

Conversaciones de las flores. Animales.

Enrique de Aferdingen se vuelve flor – animal – piedra – estrella.

Blumengespräche. Tiere.

Heinrich von Aferdingen wird Blume – Tier – Stein – Stern. (I: 341)

Nacimiento del hombre sideral con el primer abrazo de Matilde y Enrique. Este ser hablará ahora siempre entre los capítulos. El mundo maravilloso ahora está abierto.

Geburt des siderischen Menschen mit der ersten Umarmung Mathildens und Heinrichs. Dieses Wesen spricht nun immer zwischen den Kapiteln. Die Wunderwelt ist nun aufgetan. (I: 341-342)¹⁵⁹

La flor azul se rige aún por las estaciones. Enrique derrota este hechizo – destruye al reino solar. Klingsohr es el rey de la Atlántida. La madre de Enrique es la Fantasía. El padre es el Sentido.

Schwaning es la luna y el anticuario es [¿?]

El minero <era el hierro> [tachado en el manuscrito] y también el hierro.

El conde de Hohenzollern y los mercaderes vuelven a aparecer también. Solo que no de modo tan estrictamente alegórico. El *kaiser* Friedrich es Arturo.

La oriental es también la poesía.

Muchacha trinitaria.

Enrique debe volverse sensible a la flor azul inicialmente mediante las flores.

Transformación misteriosa. Tránsito a la naturaleza más elevada. [...]

Metempsicosis.

Die blaue Blume richtet sich noch nach den Jahreszeiten. Heinrich vernichtet diesen Zauber – zerstört das Sonnenreich. Klingsohr ist der König von Atlantis. Heinrichs Mutter ist Phantasie. Der Vater ist der Sinn.

¹⁵⁹ Uno de los materiales más valiosos en torno de la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen* es el trabajo de Sophia Vietor (2001) *Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk*. “Astralis”, que da título a esta obra, es precisamente este “hombre sideral” hijo de Heinrich y Mathilde.

*Schwaning ist der Mond und der Antiquar ist der
 Der Bergmann <war das Eisen> und auch das Eisen.
 Der Graf von Hohenzollern und die Kaufleute kommen auch wieder. Nur
 nicht sehr streng allegorisch. Kaiser Friedrich ist Arctur.
 Die Morgenländerin ist auch die Poesie.
 Dreieinigtes Mädchen.
 Heinrich muß erst von Blumen für die blaue Blume empfänglich gemacht
 werden. Geheimnisvolle Verwandlung. Übergang in die höhere Natur. [...]
 Metempsychose. (I: 342)*

Todo esto, las cadenas de metamorfosis, transmigraciones, identificaciones, etc., junto con todos los eventos sobrenaturales que habían de proliferar ahora que el mundo maravilloso “está abierto de par en par” (“*Die Wunderwelt ist aufgetan*”), podría ser un presupuesto normal en el contexto de un cuento maravilloso. Lo singular del proyecto de Novalis es que esta presencia sobrenatural expresada en un lenguaje y un transcurrir de la “trama” notablemente libres, que espejan el carácter incondicionado del mundo del que tratan, se presenta *en la novela misma*. O sea: es el desarrollo “terrenal” de la novela (por lo que indica muy claramente todo este material “borrador” que nos llegó) el que adopta la libertad del *Märchen*; este paso es, quizás, el que resulta más decisivo en el proyecto de presentación de lo absoluto de parte de Novalis. En efecto: mediante este procedimiento lo incondicionado no aparece como un supuesto de un mundo de fantasías, no aparece como *fuera o en otro lado*, sino como parte misma de *este mundo*, aunque, claro está, de este mundo visto a través de los ojos del poeta y no a través de los conceptos del filósofo.

Este proyecto de hacer que el mundo de fantasías (*Märchenwelt*) aparezca y se “filtre” (“*durchschimmern*”, “*durchscheinen*”) en el real, o, visto desde el ángulo contrario, que el mundo real adopte la forma de un mundo maravilloso, es un proyecto que se encuentra explícito, de hecho, en los apuntes de Hardenberg:

Aquí ya debe filtrarse por todos lados lo sobrenatural – Lo fabuloso.
Überall muß hier schon das Überirdische durchschimmern – das Märchenhafte. (I: 342)

El mundo maravilloso [*Märchenwelt*] ahora debe presentarse muy frecuentemente. El mundo real mismo visto como un *Märchen*.

Die Märchenwelt muß jetzt recht oft durchscheinen. Die wirkliche Welt selbst wie ein Märchen angesehen. (I: 343)

“*Durch-schimmern*”; “*durch-scheinen*”, es decir: “brillar *a través de*” (algo como “trans-brillar”) o, más vagamente, “trans-aparecer”, “trans-parentarse”, o, en fin, superar una barrera y aparecer del otro lado. Siguiendo la imagen de los *Himnos a la noche*, cruzar la

montaña divisora (el “*Grenzgebürge*” que divide el mundo de la percepción común del mundo de lo incondicionado): de este modo debía irrumpir el *Märchen* en el “mundo real” de la novela.

Parece haber dos planos distinguibles en los que se expresa, en la obra de Novalis (incluyendo los apuntes “privados”, es decir, anotaciones no destinadas más que a ser recordatorios, esbozos, etc.), la búsqueda de “presentar” lo absoluto mediante recursos poéticos (que, como vimos, carecen de las limitaciones del pensamiento y el lenguaje filosóficos). En primer lugar, hay *proyectos*, expresiones de una determinada poética que defiende esta idea de la presentación poética de lo absoluto. Un buen ejemplo de esto serían los apuntes que acabamos de analizar: en ellos se manifiesta la necesidad de permitir que “se filtre” lo maravilloso en el tratamiento de este lado del *Grengebürge*. Hasta aquí, estamos en el plano de lo estrictamente “teórico”, es decir, de una teoría sobre la manifestación de lo incondicionado a través del lenguaje poético. En segundo lugar (por supuesto, sin que “segundo” implique ninguna consideración jerárquica, aunque sí, hasta cierto punto, una cronológica-biográfica), complemento de esta teoría, *hay una práctica de esta idea*, es decir: un uso del lenguaje poético destinado, al menos en principio, a “dejar transparentar” esto incondicionado, a “mostrarlo”, a “presentarlo”. Un buen ejemplo de esto es, por ejemplo, la visión que tiene Enrique en el quinto capítulo, de la que nos ocupamos más arriba bastante en detalle.

También podría pensarse, por último, en una tercera vía, que sería en algún grado la síntesis de estas dos, o sea, la manifestación, mediante lo incondicionado de un lenguaje poético, de la teoría acerca de la posibilidad de manifestar, a través del lenguaje poético, lo incondicionado. Un ejemplo de esto podría ser la poesía que consigno a continuación. En ella *se habla* sobre esta liberación de los condicionamientos, además de ponérsela en alguna medida en práctica. Se trata de una poesía que debía aparecer en la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*, y en ella se vaticina el triunfo de la poesía y la consiguiente liberación de las trabas racionales. De dicha liberación deberá surgir una “auténtica claridad”, superior a la pálida luz de la Ilustración.¹⁶⁰

Cuando ya no sean cifras y figuras
La llave de toda la creatura;
Cuando los que cantan y se besan

¹⁶⁰ La poesía se encuentra, con unas tachaduras, entre los apuntes de Hardenberg para la continuación de la novela. En el informe de Tieck sobre esto mismo aparece reproducida con alguna otra variante. Opto por reproducir (y traducir, en este caso más que en ningún otro, sin la menor pretensión de belleza) la versión manuscrita de Hardenberg, encerrando las tachaduras, al igual que en la edición de sus obras, con esta indicación: “<>”. Véase la nota apenas más abajo para la versión “corregida”.

Sepan más que los profundamente eruditos;
 Cuando el mundo vuelva a dirigirse
 A la vida libre y al mundo <libre>,¹⁶¹
 Cuando luego otra vez la luz y la sombra
 Se reúnan una vez más en auténtica claridad
 Y se reconozcan en cuentos y poemas
 Las verdaderas <antiguas> historias del mundo:
 Entonces, ante una sola palabra secreta,
 Huirá, volando, todo el desvío del ser.

*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
 Sind Schlüssel aller Kreaturen,
 Wenn die so singen, oder küssen
 Mehr als die Tiefgelehrten wissen
 Wenn sich die Welt ins freie Leben,
 Und in die <freie> Welt wird zurückbegeben,
 Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
 Zu echter Klarheit wieder gatten
 Und man in Märchen und Gedichten
 Erkennt die <alten> wahren Weltgeschichten,
 Dann fliegt von Einem geheimen Wort
 Das ganze verkehrte Wesen fort. (I: 344-345)¹⁶²*

Estos famosos versos exponen poéticamente, poniéndola en alguna medida en práctica, la teoría de Novalis acerca de la presentación de lo absoluto mediante el lenguaje poético: cuando se reconozca que la realidad del mundo se expresa más fielmente en cuentos maravillosos y en poesías que en racionales cifras y esquemas; cuando se reconozca en el artista y en el enamorado una forma más elevada de penetración de la realidad que la del más penetrante erudito; cuando el mundo se libere y libre vuelva sobre sí mismo, entonces se estará del otro lado de la montaña, o, para usar una expresión alemana que significa, oportunamente, haber superado una dificultad o una traba, estaremos entonces “*über den Berg*”.

¹⁶¹ Una traducción menos literal y más clara de estos versos (en la que sustrajéramos la palabra tachada) podría ser “cuando regrese el mundo a la libertad y vuelva a ser mundo”. Antonio Pau traduce “cuando vuelva al mundo la libertad de nuevo, vuelva el mundo a ser mundo otra vez”.

¹⁶² Reproduzco a continuación la lección establecida por Tieck, subrayando las variantes significativas (además de la sustracción de lo tachado por Novalis) respecto del manuscrito: “*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen, / Wie die, so singen oder küssen / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, / Wenn sich die Welt in’s freie Leben, / Und in die Welt wird zurück begeben, / Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / Zu echter Klarheit werden gatten, / Und man in Märchen und Gedichten / Erkennt die ewgen Weltgeschichten, / Dann fliegt vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen sofort.*” (I: 360). Solo adopté, para la traducción, el reemplazo de “*vor*” por “*von*” en el penúltimo verso, reemplazo del cual depende la lectura allí reproducida. Conservar “*von*” en el sentido de “desde donde”, por cierto, podría dar lugar a interpretaciones bastante distintas, que, sin embargo, parecen menos atinadas. Antonio Pau traduce los dos últimos versos, en una versión mucho más agradable (y menos atada a la literalidad del original), de esta manera: “entonces una sola palabra secreta desterrará las discordancias de la Tierra entera”. La elección de “discordancias” –lo más osado de la traducción– le hace honor a la recurrencia del vocabulario musical en la obra novaliana, de la cual un poco se dijo aquí más arriba.

Este poema (en la versión original de Novalis como en la “corregida” por Tieck) acierta más, marcadamente, en *afirmar* la aparición de lo absoluto mediante el lenguaje poético que en *mostrarla* sirviéndose de él, en permitir que se manifieste a través de la poesía. Acaso se deba esto a una parcial incompatibilidad de ambos propósitos: el lenguaje que usamos para *demostrar* la necesidad de otro lenguaje que permita *mostrar* lo absoluto es, inevitablemente, distinto de este otro lenguaje en el que lo absoluto se expresa, se manifiesta. Es un interesante testimonio, sin embargo, de un intento de Novalis por unir ambos caminos, el de la teoría y el de la práctica, en una operación característicamente romántica. No podemos saber si habría insistido en esta dirección en el resto de su novela o, en general, en el resto de su obra. Pero sí pudimos constatar, y sobre este punto insistirá a continuación la sección final con las conclusiones, que la necesidad de acudir a la poesía para la mostración (imposible para la filosofía) de lo absoluto está presente desde los primeros esfuerzos filosóficos de Hardenberg y que, consecuentemente, se plasma en su obra posterior en distintos proyectos poéticos de honda trascendencia.

CONCLUSIÓN.

El recorrido de esta tesis, más bien lineal, atravesó, con las excepciones señaladas en la “Introducción”, la obra completa de Novalis y la reconstruyó a partir de una suerte de categoría articuladora fundamental, la noción de “absoluto”. El tránsito completo comenzó con las reflexiones filosóficas más tempranas de Hardenberg *sobre* lo absoluto y culminó con una serie de análisis sucesivos de su obra literaria. En estos análisis se intentó exponer el espíritu del *dichterisches Werk* a partir de la idea de una pretensión, explícita en la teoría de Hardenberg en torno de lo incondicionado y de su posible manifestación poética, de *presentar* lo absoluto mediante las herramientas de la poesía. Es decir, que la tesis trató de un paso *de la teoría a la práctica*. Este paso puede designarse con varios otros rótulos alternativos que enfatizan uno u otro matiz del objeto de estudio de esta tesis: fue un tránsito de la filosofía a la literatura, del estudio a la poesía, de lo analítico a lo sintético, de lo reproductivo a lo productivo, del entendimiento al sentimiento, de lo condicionado a lo absoluto, de lo lúcido a lo mágico, o, entre muchos otros más, el que se eligió como título general para la investigación y que, quizás por su generalidad y por la dificultad para especificar su sentido, reúne la mayor cantidad posible de estos otros tonos, es decir, un paso (o mejor, una vuelta) del *lógos* al *mýthos*.

En todos estos sentidos, desde todas estas perspectivas, el tránsito estudiado fue esquematizado en la forma de un desarrollo de tres etapas. La inicial y la final, recién señaladas con estas distintas polaridades, y, ejerciendo el rol clave de articulación entre ambas, una instancia intermedia. Esta instancia intermedia está representada, desde todos los puntos de vista en que se reconstruyó el tránsito en la obra novaliana, por el fragmento, que, convenientemente, encarna con la mayor de las solvencias una posición mixta entre la filosofía y la literatura, entre el concepto y la imagen poética, etcétera.

Grosso modo, a cada instancia le correspondió una sección completa de la tesis: la primera, dedicada a los desarrollos filosóficos tempranos, llevó a la conclusión de la necesidad de un lenguaje distinto del de la filosofía; la segunda, dedicada a los fragmentos, detalló el proceso de concentración de la atención en el estudio (y parcialmente en la puesta en práctica) de este nuevo lenguaje, que ya se identificó, en esta etapa, con el de la poesía; la tercera sección, dedicada a la obra literaria de Novalis, consistió fundamentalmente en un intento de evidenciar los modos en que se realizó concretamente la llevada a la práctica de este nuevo lenguaje.

A estas tres etapas corresponden (una vez más, *grosso modo*) tres fases de la producción novaliana hasta cierto punto *sucesivas*, y aquí el desarrollo completo, al igual que la vida misma de Novalis, quedó trunco: la tercera sección podría permitir apenas (y en el mejor de los casos) suponer los desarrollos posteriores, en primer lugar la forma concreta de la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*. El modo abrupto en que se interrumpieron, en pleno proceso, vida y obra de Novalis, resulta tanto más lamentable cuanto más aceptación se conceda a esta especie de teleología intelectual-artística en su producción. Por lo poco que sabemos de los planes de Hardenberg para este desarrollo, la tendencia iba en una dirección que coincide con esta lectura “teleológica”: estaba prevista una fuerte radicalización de todos los procedimientos (interpretados, aquí, como mecanismos de presentación poética de lo absoluto) que la primera parte de la novela introdujo apenas, conducentes a la identificación de los distintos órdenes del ser, a una completa imbricación entre el yo y la naturaleza, a la insistencia sobre el poder performativo de la palabra poética, etc. Sobre la forma concreta en que pudieran haber sido puestas en juego estas estrategias no se puede decir mucho y aquí, donde comenzaría un inestable terreno de especulaciones pantanosas, cierra la presente investigación. Cierra, por cierto, con la incómoda convicción de que la comprobación más nítida de la perspectiva aquí defendida nos fue tristemente vedada por una muerte temprana.

Con lo que tenemos de obra novaliana, sin embargo, alcanza abundantemente para ver este tránsito en todas las etapas anteriores de su despliegue y también alcanza para ver algunas materializaciones concretas de las pretensiones poéticas novalianas en obras que Hardenberg sí alcanzó a completar. Desde este punto de vista seguramente la obra fundamental sean los *Himnos a la noche*, a los que aquí se dedicó uno de los capítulos más importantes. Hacia estos capítulos conclusivos (a los de la tercera sección de la tesis, sobre todo al penúltimo y al último) debería poder apuntar la tesis completa. Efectivamente, en esta investigación, en la que se trató de seguir siempre de cerca el desarrollo de la obra novaliana, hubo, por esta razón, un proceder teleológico. Esta teleología, sin embargo, fue desde un primer momento de naturaleza, por así decir, “recapitulatoria”: el auténtico objeto central de estudio (aunque analizado en último lugar) es la obra literaria de Novalis, y es para llegar a ella y para intentar aportar algún elemento para su análisis que se realizó el estudio de los pensamientos que, tanto desde un punto de vista cronológico como desde el sistemático, la preceden. En cuanto a esto último, uno de los elementos en los que aquí se insistió es, precisamente, que el lenguaje de la poesía será el que *supere* las limitaciones

irrebasables de la filosofía: la filosofía es, por ponerlo en términos algo controversiales pero claros, inferior a la poesía, menos poderosa, de menor alcance.

Sin embargo, en esta tesis se intentó constantemente ver cómo esta pretensión de superación poética es un resultado natural y verosímil de toda una larga prehistoria filosófica en la obra novaliana. El paso del *lógos* al *mýthos* comenzó, efectivamente, en el *lógos*. La convicción más íntima de esta investigación reside en este punto específico: la obra literaria de Novalis *se entiende mejor* si se la aborda como materialización de unas teorías articuladoras de su obra completa en torno de la presentación poética de lo absoluto. La expectativa de máxima es la de haber aportado algún elemento para, en principio, justificar esta convicción, y, de haber sido ese el caso, para verla en funcionamiento en el abordaje de la obra de Novalis.

Como se señaló ya en la “Introducción”, la notable escasez de materiales en castellano para acompañar esta tarea de análisis de la obra novaliana le propuso a esta tesis otra expectativa, de orden distinto: la de acercar un poco, en la medida de lo posible, a los estudios en nuestro ámbitos académicos algunos aspectos poco conocidos de dicha obra, algunos resultados de las investigaciones realizadas en otros contextos y algunos datos que pudieran resultar útiles a la investigación sobre Novalis en castellano. Con la mira apuntando a este propósito se encaró la larga “Introducción” y con la misma idea se ofrecen, a continuación, los dos “Apéndices”.

APÉNDICE I: CRONOLOGÍA.

- 1772 Nace el 2 de mayo en Wiederstedt (en el actual estado de Sachsen-Anhalt) Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, segundo de los once hijos de Heinrich Erasmus von Hardenberg y Auguste Bernhardine von Böltzig, según consta en el registro de bautismos del libro parroquial de Oberwiederstedt y en las anotaciones personales de su madre [IV: 566].
- 1780/1781 Enferma gravemente de disentería y padece (a consecuencia de esta) de una atonía gástrica de las que solo consiguió recuperarse, según indica el hermano Karl en su semblanza de Novalis [IV: 531], luego de un dolorosísimo y muy aburrido tratamiento. Compone por esta época sus primeros poemas [IV: 531].
- 1784 La familia se muda del Schloß Oberwiederstedt (hoy sede de un centro de investigación sobre romanticismo temprano –“Forschungsstätte für Frühromantik”– y del “Novalis-Museum”) a una casa de Weißenfels (hoy museo: “Novalis-Gedenkstätte”), también en Sachsen-Anhalt.
- 1790 Estudia, entre junio y octubre, en el *Luthergymnasium* de Eisleben, y el 23 de octubre se matricula en la Universidad de Jena para cursar derecho. Conoce, entre otros, a Friedrich Schiller y a Karl Leonhard Reinhold, y asiste a las lecciones de ambos.
- 1791 Durante enero cuida personalmente, junto con otros alumnos, a Schiller, que había caído enfermo. En abril publica el poema *Klagen eines Jünglings* en la revista *Der neue Teutscher Merkur* (vol. 1, Nº 4: pp. 410-413) de Wieland. En octubre abandona la Universidad de Jena y se matricula, el 24 del mismo mes, en la de Leipzig.
- 1792 Conoce en enero a Friedrich Schlegel. Período de vacilaciones sobre su futuro. Decide hacerse soldado, como le explica largamente a su padre en una carta del 9 de febrero [IV: 104-112].
- 1793 Opta por seguir estudiando y en abril se traslada a Wittenberg en donde, tras realizar una excursión por la zona, documentada en su diario de viaje (el “*Reisejournal*” [IV: 6-21]), se matricula en la Universidad el 27 de mayo.
- 1794 Aprueba el 14 de junio su examen final de derecho y poco después regresa a Weißenfels. Período de descanso y viajes hasta el 25 de octubre, día en que parte hacia Tennstedt (en donde se instala en casa del jefe del distrito y futuro amigo íntimo August Cölestin Just) para comenzar a trabajar como secretario oficial (*Aktuarium*) en la administración del distrito. El 17 de noviembre conoce en Grüningen, en donde se hallaba con Just en viaje oficial, a su futura prometida Sophie von Kühn (quien tenía, entonces, doce años). Just narra las consecuencias en Hardenberg de este encuentro en su biografía de Novalis [IV: 541]. Por una respuesta de su hermano Erasmus (del 28 de diciembre) a una carta (perdida) de Novalis sabemos que a este último le “bastó un cuarto de hora” para enamorarse de Sophie [IV: 367].
- 1795 Divide su tiempo entre las actividades oficiales de Tennstedt y la relación con Sophie en Grüningen. En mayo participa de una reunión en casa de Immanuel Niethammer junto a Fichte y Hölderlin. Conservamos un resumen de la

conversación en el diario de Niethammer [IV: 588]. Poco después, durante el otoño, comienza Hardenberg la redacción de los *Fichte-Studien*, que seguirá sosteniendo durante un año, hasta el otoño de 1796. El 7 de noviembre es la primera crisis de Sophie. Novalis recuerda este período en la carta a Woltmann (22 de marzo de 1797) en la que le comunica la muerte de Sophie casi un año y medio después [IV: 206-207]. El 30 de diciembre se aprueba la designación de Novalis como funcionario jurídico menor (*Akzessist*) en la dirección de las minas de sal en Weißenfels y el día siguiente envían a Hardenberg desde Grüningen la noticia de una recaída de Sophie [IV: 418-420].

- 1796 El 4 de julio Sophie es trasladada a Jena para el tratamiento de sus problemas de salud. Es operada el 5 de julio, el 15 de agosto y a fines de este mismo mes por vez tercera (la más dolorosa).
- 1797 El 10 de marzo Hardenberg visita por última vez a Sophie y regresa posteriormente a Weißenfels. El 19 muere Sophie a causa de la tuberculosis (“*Lungensucht*”, según la anotación en el libro parroquial de Grüningen [IV: 603]). El 14 de abril muere Erasmus, el hermano de Novalis. El 18 comienza Hardenberg el diario fechado a partir de la muerte de Sophie, que continuaría redactando hasta el 6 de julio. Intensa lectura del *Meister* de Goethe. El 13 de mayo es el día de la así llamada “*Graberlebnis*”, la intensa experiencia junto a la tumba de Sophie apuntada por Novalis en su diario [IV: 35-36]: de aquí deriva el tercero de los *Himnos a la noche* (primero desde un punto de vista cronológico). En otoño redacta los *Hemstehuis-Studien* y se dedica a los estudios en torno de Kant y de Fichte. Entre noviembre y diciembre escribe las “Observaciones entremezcladas” que devendrían *Polen*. En esta misma época conoce a Schelling (cuya obra tendrá una fuerte influencia en él), como cuenta en cartas a ambos hermanos Schlegel el 25 (a August Wilhelm) y el 26 (a Friedrich) de diciembre [IV: 240 y 242]. El 11 de diciembre es admitido en la *Bergakademie* de Freiberg (la Academia de Minería, hoy la *Technische Universität Bergakademie Freiberg*) como estudiante. Allí asistirá, entre otras, a las clases de geología de Gottlob Werner.
- 1798 Conoce a Julie von Charpentier, con quien se comprometería posteriormente. Novalis narra los comienzos de esta relación en la larga carta recapitulatoria a von Oppel de fines de enero de 1800 [IV: 304-314]. El 24 de febrero envía a A.W. Schlegel el manuscrito de *Polen* acompañado por una carta en la que anuncia “unos pliegos de fragmentos logológicos” y “*El discípulo en Sais*” [IV: 251]. El 29 de marzo visita a Goethe junto a A.W. Schlegel y, por la noche, a Schiller, donde se encuentra con Niethammer y Goethe, como consta en una anotación de este último en su diario [IV: 616]. El 11 de mayo envía a F. Schlegel *Fe y amor* y le propone, para el próximo número del *Athenaeum*, los *Diálogos* y quizás las *Anécdotas*, y, para más adelante, una novela [IV: 254] (posiblemente los *Discípulos en Sais*). El 15 del mismo mes aparece, en la primera entrega del *Atrhenaem*, *Blüthenstaub*. Primeras anotaciones de los *Freiberger naturwissenschaftlichen Studien* (sección VIII del “*philosophisches Werk*”). Aparece durante julio *Glauben und Liebe*, sin los *Aforismos políticos* (véase aquí el apartado II.3.C.ii), en los *Jahrbücher der preußischen Monarchie*. Entre el 15 de julio y el 15 de agosto hace una cura en Teplitz (Teplice, hoy en la República Checa), en donde redacta los *Teplitzer Fragmente*. El fin de semana del 25 y 26 de agosto es la fecha del así llamado “encuentro de románticos” (el “*Romantikertreffen*”) de Dresden. Durante

septiembre Hardenberg comienza los apuntes del *Borrador general*, del que se ocupará hasta marzo del año siguiente, y profundiza en sus estudios de la *Naturphilosophie* de Schelling. Durante octubre conoce a Jean Paul. Poco después enferma. Comienza a fin de año su noviazgo con Julie von Charpentier.

- 1799 Finaliza sus estudios en Freiberg y, desde mediados de mayo, retoma la actividad profesional en Weißenfels, en donde oficiará de asesor de inspección de las minas de sal (*Salinenassessor*). Redacta varios escritos oficiales y comienza los *Fragmente und Studien 1799-1800* (sección XII del “*philosophisches Werk*”). El 17 de julio conoce a Ludwig Tieck en casa de A.W. Schlegel, en donde pasan los tres unos días. De fines de septiembre provienen las anotaciones en torno de las *Ideas* de Schlegel. A comienzos de noviembre ya tiene terminada *La cristiandad o Europa*, que les leerá el 13, junto con unos *Cantos espirituales*, a sus compañeros en el contexto de un nuevo *Romantikertreffen* (del 11 al 15 de noviembre) en Jena. Según la biografía de Karl von Hardenberg [IV: 534], es un poco después que comienza (y avanza sustantivamente) la redacción de *Enrique de Ofterdingen*. A fin de año ya está lista la versión manuscrita de los *Himnos*.
- 1800 Continúa con *Enrique de Ofterdingen*. De enero provienen los primeros borradores del “*Klingsohr-Märchen*” y la versión revisada de los *Himnos*, que el 31 promete enviar a F. Schlegel para su publicación [IV: 317]. De febrero, las aproximaciones críticas al *Meister* de Goethe y el proyecto de escribir una reseña descalificatoria, como le cuenta a Tieck en carta del 23 [IV: 323]. El 5 de abril informa en cartas a Tieck [IV: 328] y a Schlegel [IV: 329] la finalización de la primera parte de “*Enrique de Afterdingen*”. Durante julio trabaja en la segunda parte de la novela. En septiembre su salud padece un notable deterioro. A fin de mes aparecen publicados los *Himnos* en el *Athenaeum*. De octubre provienen las últimas anotaciones en el diario y de principios de noviembre los últimos apuntes en los *Fragmente und Studien*. Padece una hemorragia. Alcanza a aceptar un nombramiento oficial del Thüringischer Kreis (nombramiento que conservamos [IV: 667-668]) como funcionario supernumerario del distrito (“Supernumerar-Amtshauptmann”).
- 1801 Del primero de febrero proviene la última carta conservada, a Just, en donde le habla Hardenberg sobre su enfermedad y le anticipa un próximo encuentro [IV: 344]. El 23 de marzo conversa con F. Schlegel sobre sus planes para la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*. El 25 al mediodía muere en presencia de Schlegel y de su hermano Karl.

APÉNDICE II: DESCRIPCIÓN SINÓPTICA DE LA EDICIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA DE LAS OBRAS COMPLETAS DE NOVALIS (HKA); EDICIONES ANTERIORES; TRADUCCIONES AL CASTELLANO.

Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel; herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz: historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften.

Esta edición histórico-crítica de los escritos de Novalis, aparecida a partir de 1960, se presentó inicialmente como una “segunda” edición respecto de la de Paul Kluckhohn (en colaboración con Richard Samuel) publicada en 1929. Sin embargo, desde los comienzos en 1960 hasta hoy fue incorporando innumerables e invaluable mejoras, modificaciones y ampliaciones, de las que Kluckhohn llegó a participar en una porción muy reducida. De hecho, la edición de 1929 quedó obsoleta, a punto tal que a partir de 1988, con la aparición del quinto volumen de esta nueva, ya no se señaló a Kluckhohn como editor sino como “co-fundador” (junto con el editor Richard Samuel) de la edición en general de las obras.

Los cuatro tomos centrales fueron publicados en los años 1960, 1965, 1968 y 1975, y reeditados, con algunas mejoras por lo general menores, en 1977, 1981, 1983 y 1998. A estos se sumó un quinto volumen en 1988 y un sexto, en cuatro partes, de las cuales, hasta la fecha, aparecieron tres (en 1998, 1999 y 2006) y la restante se encuentra, presuntamente, muy próxima a su publicación.

El primer volumen reúne toda la obra literaria (exceptuando unos cuantos poemas de juventud); el segundo y el tercero, la obra filosófica; el cuarto, los diarios, cartas y testimonios de contemporáneos; el quinto, materiales de utilidad para la investigación y algunos nuevos descubrimientos; el sexto, la obra poética de juventud completa y textos de la actividad profesional de Hardenberg.

De todo este material es un porcentaje mínimo el que Novalis llegó a ver publicado.¹⁶³ El contenido de cada volumen es el detallado a continuación. Se consignan las secciones que componen cada volumen tal como son presentadas en los *Schriften*, y se indica, cuando es el caso, si una obra fue publicada.

¹⁶³ Véase la nota sobre este punto al comienzo del “estado de la cuestión” (asimismo véase allí para la enumeración de las ediciones de las obras reunidas previas a la *HKA*).

VOLUMEN I (editado por Paul Kluckhohn y Richard Samuel, con la colaboración de Heinz Ritter y Gerhard Schulz). Contiene:

1) “*Die Lehrlinge zu Sais*” (*Los discípulos en Sais*). Novela inconclusa.

2) “*Hymnen an die Nacht und Geistliche Lieder*” (6 *Himnos a la noche* -publicados en 1800- y 15 *Cantos espirituales*). Los dos “poemarios”¹⁶⁴ de Novalis.

3) “*Heinrich von Ofterdingen*” (*Enrique de Ofterdingen*). La otra novela inconclusa, de la que Novalis llegó a completar la primera mitad.

4) “*Vermischte Gedichten*” (Poemas dispersos). Poesías no incluidas en los “poemarios” ni en las novelas.

5) “*Dichterische Pläne*” (Proyectos literarios). Apuntes para la redacción de obras literarias.

6) “*Dichterische Jugendarbeiten*” (Obras literarias de juventud). Unos cuantos poemas de juventud, entre ellos *Klagen eines Jünglings* (*Quejas de un joven*), el único texto publicado por Novalis (en 1791) con la indicación de su nombre (aunque bajo el velo de “v. H***g”).

VOLÚMENES II-III (editados por Richard Samuel, con la colaboración de Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz). Contienen 13 secciones:

VOLUMEN II.

1) “*Frühe Prosaarbeiten*” (Escritos tempranos en prosa). 12 breves textos mayormente inconclusos sobre temas diversos.

2) “*Philosophische Studien der Jahre 1795/96*” (Escritos filosóficos de 1795-96). Los 667 apuntes conocidos como *Fichte-Studien* (*Estudios sobre Fichte*).

3) “*Philosophische Studien des Jahres 1797*” (Escritos filosóficos de 1797). 62 anotaciones de distinto tipo: las 13 fichas conocidas como *Fichte-Exzerpte* (*Extractos de Fichte*), los 26 apuntes conocidos como *Hemsterhuis-Studien* (*Estudios sobre Hemsterhuis*), los 14 conocidos como *Kant- Eschenmayer-Studien* (*Estudios sobre Kant y Eschenmayer*) y los 9 fragmentos del *Fragmentblatt* (hoja de fragmentos).

¹⁶⁴ Como se señaló en el tratamiento de los *Himnos a la noche* (en el “Capítulo 8”), el término “poemario” no debe ser tomado más que como una indicación aproximativa en el caso de los *Himnos*, ya que desde un punto de vista formal son poemas, podría decirse, en igual grado que en el que son prosa.

4) “*Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*” (*Observaciones varias y Polen*). Respectivamente, los 125 fragmentos que redactó Novalis y los 114 que fueron publicados, con sustracciones, agregados y modificaciones ajenas, en 1798.

5) “*Glauben und Liebe*” (*Fe y amor*). Textos políticos de Novalis: los epigramas de *Blumen* (*Flores*), publicados en 1798, y 68 fragmentos: los 43 de *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin* (*Fe y amor o El rey y la reina*), publicados en 1798, y los 25 de *Politische Aphorismen* (*Aforismos políticos*), de publicación póstuma.

6) “*Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*” (*Trabajos preparatorios para distintas colecciones de fragmentos*). 487 textos entre los 26 del primer conjunto y los 4 del segundo conocidos como *Logologische Fragmente* (*Fragmentos logológicos*), los 21 de *Poësie* (*Poesía*), los 152 de *Poëticismen* (*Poeticismos*), los 11 *Fragmente oder Denkaufgaben* (*Fragmentos o tareas de pensamiento*), las 26 *Anekdoten* (*Anécdotas*), los 105 *Teplitzer Fragmente* (*Fragmentos de Teplitz*), los 18 *Ergänzungen zu den Teplitzer Fragmenten* (*Complementos a los fragmentos de Teplitz*), la lista *Kritik der Athenaeumsfragmente* (*Crítica de los fragmentos del Athenaeum*), la lista *Titel der Fragmente* (*Títulos de los fragmentos*), el ensayo inconcluso y las 28 anotaciones *Über Goethe* (*Sobre Goethe*), y los 14 apuntes conocidos como *Studien zur bildenden Kunst* (*Estudios sobre artes plásticas*).

7) “*Dialogen und Monolog*” (6 *Diálogos* y 1 *Monólogo*). Breves ensayos en las formas indicadas por el título.

VOLUMEN III.

8) “*Freiberger naturwissenschaftliche Studien 1798/99*” (*Estudios científico-naturales de Freiberg 1798-99*). 17 conjuntos de anotaciones que incluyen el fichaje de textos ajenos y abundantes anotaciones sobre diversos temas científicos.

9) “*Das Allgemeine Brouillon*” (*Borrador general*). Las 1151 anotaciones (más dos breves fichas) de tema diverso conocidas bajo este nombre de *Borrador general* o el de *Enciclopedia*.

10) “*Randbemerkungen zu Friedrich Schlegels „Ideen“*” (*Anotaciones marginales a las “Ideas” de Friedrich Schlegel*). El texto de algunos de los fragmentos de Schlegel junto con las anotaciones de Novalis.

11) “*Die Christenheit oder Europa*” (*La cristiandad o Europa*). Ensayo de tema político y religioso.

12) “*Fragmente und Studien 1799-1800*” (*Fragmentos y estudios de 1799-1800*). 705 anotaciones de tema diverso.

13) “*Technische Aufzeichnungen und Schriften aus der Berufstätigkeit*” (*Apuntes técnicos y escritos concernientes a la actividad profesional*). Documentos profesionales de distinto tipo.

VOLUMEN IV (editado por Richard Samuel, con la colaboración de Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz, con un anexo preparado por Dirk Schröder). Contiene:

1) “*Tagebücher*” (*Diarios*). Casi 60 páginas de anotaciones realizadas entre 1790 y 1800 que incluyen, entre otros documentos, un breve diario de viaje y el diario íntimo que redactó Hardenberg luego de la muerte de su prometida.

2) “*Briefe von Novalis*” (*Cartas de Novalis*). 179 cartas escritas por Novalis entre 1785 y 1801.

3) “*Briefe an novalis*” (*Cartas a Novalis*). 170 cartas recibidas por Novalis entre 1789 y 1800.

4) “*Zeitgenössische Zeugnisse zu Leben und Werk*” (*Testimonios coetáneos sobre su vida y obra*). 152 documentos (mayormente cartas) en los que algunos contemporáneos mencionan a Novalis. Entre ellos, la semblanza hecha por su hermano Karl von Hardenberg y la biografía de Ludwig Tieck.

A esto se suma un anexo con listas de libros hechas por Novalis, la cual no carece de interés en la medida en que aporta alguna información en torno de cuáles eran las lecturas que tenía en mente o estaba realizando en distintas etapas de su vida.

VOLUMEN V (editado por Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, con la asistencia de Hermann Knebel). Contiene:

1) “*Des Dichters Reich*” (*El reino del poeta*). Breve texto de 1796 aparecido tardíamente.

2) Materiales sobre la actividad profesional de Hardenberg en las salinas.

3) Documentos sobre la primera edición de las obras en dos volúmenes de parte de F. Schlegel y Tieck (1802), al que se agregó un tercero a cargo de E. von Bülow (1846).

4) La reproducción de esta primera edición.

5) Una amplia cronología de la vida de Novalis.

6) Un mapa consignando las ciudades y pueblos de importancia en su vida.

7) Unos nutridos índices: analítico, onomástico y de lugares.

VOLUMEN VI:

PARTES I y II (editados por Martina Eicheldinger y Gabriele Rommel). Contienen:

Der dichterische Jugendnachlaß (1788-1791) und Stammbucheintragungen (1791-1793). Text [VI.I] y *Kommentar* [VI.II]. Texto y comentario de las obras poéticas de juventud y las anotaciones en el *album amicorum* de amigos y conocidos.

PARTES III y IV (editados por Gabriele Rommel y Gerhard Schulz). Contienen:

Schriften und Dokumente aus der Berufstätigkeit. Text [VI.III] y *Kommentar und Dokumente* [VI.IV]. Texto y comentario de los escritos profesionales de Hardenberg (desde informes oficiales hasta anotaciones de uso privado sobre sus tareas).

Ediciones anteriores.*

Schriften (eds Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck). Volúmenes I-II. Berlin: 1802 (1805²; 1815³; 1826⁴; 1837⁵). Volumen III. Berlin: 1846 (eds. Ludwig Tieck y Eduard von Bülow). Berlin 1846.

Sämtliche Werke (ed. Carl Meißner). Volúmenes I-III, Firenze-Leipzig: 1898. Volumen complementario (ed. Bruno Wille). Leipzig: 1901.

Schriften Kritische Neuauflage auf Grund des handschriftlichen Nachlasses (ed. Ernst Heilborn). 3 volúmenes. Berlin: 1901.

Schriften (ed. Jacob Minor). 4 volúmenes. Jena: 1907.

Werke (ed. H. Friedemann). 2 volúmenes. Berlin: 1908 [reeditada en tres volúmenes en 1913].

Sämtliche Werke (ed. Ernst Kammnitzer). 4 volúmenes. München: 1924.

Schriften. Nach den Handschriften ergänzte und neugeordnete Ausgabe. (ed. Paul Kluckhohn, con la colaboración de Richard Samuel). 4 volúmenes. Leipzig: 1929 [esta edición es el punto de partida de la *HKA*].

Traducciones al castellano.

Consigno en orden cronológico una lista bastante abultada (que, sin embargo, no aspira a ser exhaustiva), en la que se incluyen entremezcladas las traducciones de obras más bien literarias con las de obras teóricas (muchas veces, entremezcladas en las traducciones mismas). Incluyo una única antología de textos de varios autores (los *Fragmentos para una teoría romántica del arte*) por su particular utilidad en el abordaje del *philosophisches Werk* de Hardenberg, traducido escasa y muchas veces también rapsódicamente. En lo que a la

* Consigno las ediciones de la obra completa que tuvieron alguna difusión. Para ediciones de obras aisladas o de antologías y para una lista completa de todo el material véase la bibliografía en la obra de Uerlings (1991) *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*.

“obra filosófica” se refiere cabe destacar, además de este trabajo recién mencionado, el de Robert-Caner-Liese (2007), la traducción anotada de los fragmentos políticos en la revista *Thémata* (1996) y *La Enciclopedia* (1976). Este último libro reúne 1803 apuntes (nada menos) provenientes de distintos sectores de la obra filosófica novaliana; tiene el inconveniente de no seguir el orden ni la numeración de *HKA* y de tener los fragmentos o estudios agrupados temáticamente (con recortes o reordenamientos del texto, en muchos casos, para respetar este criterio) y no en función del manuscrito al que pertenecen; no obstante, la traducción es buena y clara en términos generales y la ordenación temática no deja, obviamente, de tener su utilidad. De las versiones del *dichterisches Werk*, por el otro lado, vale destacar positivamente la traducción de Barjau, bastante difundida, de *Enrique de Ofterdingen* y de los *Himnos* y, para la poesía suelta, la versión de Antonio Pau de los *Poemas tardíos* (2011). Las *Poesías completas* (2000) son de una desprolijidad, incorrección y arbitrariedad tales que solo consiguen ostentar el mérito único de reunir toda la obra poética madura de Novalis, lo cual, ante la escasez, no deja de tener cierto valor (no obstante, entre las ediciones de los *Himnos*, los *Cantos*, *Enrique de Ofterdingen* y los *Poemas tardíos* recién mencionados, son más bien pocas las veces en que las *Poesías completas* siguen resultando un aporte del valor que fuera).

(ca. 1920) *Novalis* [antología poética *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas X*] (Manuel de Montoliu). Barcelona: Cervantes.

(1942) *Fragmentos* (Angela Selke & Antonio Sánchez Barbudo). México: Nueva Cultura.

(1942) *Gérmenes o Fragmentos* (Jean Gebser). México: Séneca [(2006) Sevilla: Renacimiento].

(1944) *Diario íntimo / Himnos a la noche / Canciones espirituales / Cartas* (A. Peris Villacampa). Valencia: Horizontes.

(1948) *Los fragmentos, seguidos de Los discípulos en Sais* (Violeta Cané [del francés]). Buenos Aires: El Ateneo.

(1951) *Enrique de Ofterdingen* (Germán Bleiberg) Buenos Aires: Espasa-Calpe.

(1953) *Himnos a la noche / Cantos espirituales* (Alfredo Terzaga). Córdoba: Assandri [con *La cristiandad o Europa* (1965) Córdoba: Assandri; (2007) Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba].

(1971) *Himnos a la noche / Cantos espirituales / Otros poemas* (Manuel de Montoliu). Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.

- (1974) *Himnos a la noche y otras composiciones* (Francisco Elvira-Hernández). Madrid: Visor.
- (1975) *Himnos a la noche / Cánticos espirituales* (Américo Ferrari). Barcelona: Barral [(1995) Valencia: Pre-Textos; con una selección de fragmentos (2001) Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores].
- (1975) *Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen* (Eustaquio Barjau). Madrid: Editora Nacional [(1983) Barcelona: Orbis; (1992) Madrid: Cátedra; (1994) Barcelona: RBA; (1996) Barcelona: Altaya; (1999) Barcelona: Folio].
- (1976) *La Enciclopedia* (Fernando Montes). Madrid: Fundamentos.
- (1977) *La Cristiandad o Europa, seguido de Fragmentos (selección)* (María Magdalena Truyol Wintrich). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- (1983) *Enrique de Ofterdingen* (José Miguel Mínguez). Barcelona: Bruguera.
- (1984) *Escritos escogidos [Himnos a la noche y otros poemas / Diálogo VI / “Klingsohr-Märchen” / “Sobre Goethe” y selección de fragmentos sobre poesía]* (Ernst Edmund Keil & Jenaro Talens). Madrid: Visor [(1998) Barcelona: Orbis].
- (1985) *Himnos a la noche* (José María Valverde). Barcelona: Icaria.
- (1987) *Granos de polen* (Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo) / *Himnos a la noche* (Jorge Arturo Ojeda) / *Enrique de Ofterdingen* (Germán Bleiberg), México: SEP [los *Himnos*: (1989) México: Premià; (1995) México: Coyoacán].
- (1987) *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Javier Arnaldo). Madrid: Tecnos.
- (1988) *Los discípulos en Sais* (Félix de Azúa). Madrid: Hiperión.
- (1996) “*Fe y amor o El rey y la reina. Aforismos políticos*” (Concepcion Diosdado), en *Thémata. Revista de filosofía*, N° 16, pp. 289-320.
- (1999) *Europa o La cristiandad / Amor y fe o El rey y la reina / Aforismos políticos* (Javier García-Galiano). México: Libros del Umbral.
- (2000) *Poesías completas / Los discípulos en Sais* (Rodolfo Häsler). Barcelona: DVD.
- (2004) *Los aprendices de Sais / Cuento simbólico / La cristiandad o Europa* (Julio Aramayo Perla). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2006) *Canciones espirituales* (Alejandro Martín Navarro), Sevilla, Renacimiento.
- (2007) *Estudios sobre Fichte y otros escritos [Observaciones varias / Fe y amor / La cristiandad o Europa / Diálogos y Monólogo]* (Robert Caner-Liese). Madrid: Akal.
- (2009) *La cristiandad o Europa* (Lorena Díaz González). México: UNAM.
- (2011) *Poemas tardíos* (Antonio Pau). Ourense: Linteo.

BIBLIOGRAFÍA.*

- Albertsen, Leif Ludwig (1967): “Novalismus”, en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 48 (“Neue Folge”: 17), pp. 272- 285.
- Assmann, Jan (2001): “Hieroglyphische Gärten. Ägypten in der romantischen Gartenkunst”, en: Oesterle, Günter & Bormann, Alexander v. (eds.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 25-50.
- Assmann, Jan (2006): “Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien”. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 16. Paderborn: Schöningh, 13-37.
- Assmann, Jan (2007): “Über das Erhabene. Schiller im Licht von Kant und Mozart. Marbacher Schillerrede 2006”. *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft*, 51, pp. 166-182.
- Barjau, Eustaquio (1992): “Introducción”, en Novalis: *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- Beiser, Frederick (2002): *German Idealism: The Struggle Against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge: Harvard University Press.
- Beiser, Frederick (2004): *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Beyme, Klaus v. (2013): *Konservatismus. Theorien des Konservatismus und Rechtsextremismus im Zeitalter der Ideologien 1789-1945*. Wiesbaden: Springer.
- Birus, Hendrik (2001) “Größte Tendenz des Zeitalters oder ein Candide, gegen die Poesie gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis Kritik des *Wilhelm Meister*”, en Eibl, Karl & Scheffer, Bernd (eds.): *Goethes Kritiker*. Paderborn: Mentis 2001, pp. 27-43.
- Böhme, Hartmut (1998) [1986]: “Montan-Bau und Berg-Geheimnis. Zum Verhältnis von Bergbauwissenschaft und hermetischer Naturästetik bei Novalis”, en Jamme, Christoph & Kurz, Gerhard (eds.): *Idealismus und Aufklärung. Kontinuität und Kritik der Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, pp. 59-79 (versión ampliada) [ed. original en *Kulturrevolution*, 12, pp. 39-44].
- Bomski, Franziska (2014) *Die Mathematik im Denken und Dichten Novalis. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen um 1800*. Berlin: de Gruyter.
- Bonsiepen, Wolfgang (1997): *Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel: mathematische versus spekulative Naturphilosophie*. Frankfurt/Main: Klostermann.
- Borst, Otto (1956): *Friedrich von Hardenbergs Wirkungen in der zweiten und dritten Phase der deutschen Romantik*. Tübingen (tesis).

* Para las obras de Novalis (*HKA*) y las traducciones castellanas véase el “Apéndice II”. Aquí consigno todos los materiales restantes (únicamente no detallo las –utilísimas– introducciones a cada sección de la obra novaliana en *HKA*, que son, sin dudas, un material de consulta indispensable). Muchos de los textos siguientes tuvieron distintas ediciones sucesivas, o aparecieron inicialmente como artículos y luego fueron incorporados en compilaciones, etc. Dada la relativa importancia que se da en el “Estado de la cuestión” de esta tesis (y en la tesis en general) a la evolución (y, por ende, a la cronología) de la imagen en torno de Hardenberg, opté por consignar, inmediatamente a continuación del año de la edición consultada (indicado entre paréntesis), el de la primera aparición del texto (indicado entre corchetes). Intenté indicar traducciones castellanas cuando las hay.

Caner-Liese, Robert (2007): “Introducción”, en Novalis: *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal.

Carlsson, Anni (1938) *Die Fragmente des Novalis*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.

Detienne, Marcel (1967): *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspéro [en español: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1983].

Dick, Manfred (1967): *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*. Bonn: Bouvier.

Dilthey, Wilhelm (1991) [1865]: *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Reclam (2ª ed. revisada; 1906¹) [ed. original: “Novalis”. *Preußische Jahrbücher*, 15, pp. 596-650; en español: *Obras de Wilhelm Dilthey, IV: Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945].

Disandro, Carlos (2011) [1971]: *Obras completas, 6: Lírica de pensamiento. Hölderlin y Novalis*. La Plata: Fundación Decus [ed. original: *Lírica de pensamiento. Hölderlin y Novalis*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación].

Echtermeyer, Theodor & Ruge, Arnold (1986) [1839]: “Der Protestantismus und die Romantik. Ein Manifest”, en Schulz, Gerhard (ed.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs* (2ª ed. ampliada; 1970¹). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-19 [ed. original en *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, 267-269, columnas 2136-2152].

Eichendorff, Joseph v. (1976a) [1847]: “Zur Geschichte der romantischen Poesie in Deutschland”, en *Werke, III: Schriften zur Literatur* (ed. Host Perfahl). München: Winkler, pp. 19-50.

Eichendorff, Joseph v. (1976b) [1857]: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, en *Werke, III, Schriften zur Literatur* (ed. Host Perfahl). München: Winkler, pp. 528-928.

Engel, Manfred (1991): “Neue Mythologie in der deutschen und englischen Frühromantik. William Blakes ‘The marriage of heaven and hell’ and Novalis’ Klingsohr-Märchen”. *Arcadia*, 26, pp. 225-245.

Engelhardt, Dietrich von (1997): “Novalis im medizinhistorischen Kontext”, en Uerlings, Herbert (ed.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, pp. 65-85.

Esselborn, Hans (1987): “Poetisierte Physik. Romantische Mythologie in Klingsohrs Märchen”. *Aurora*, 47, pp. 137-158.

Fichte, Johann Gottlieb (1965) [1794]: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, en *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, II: Werke 1793–1795* (eds. Jacob, Hans & Lauth, Reinhard). Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, pp. 249-451 [en español: *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia (como manuscrito para sus oyentes)*, en *Doctrina de la ciencia*. Madrid: Aguilar, 1975, pp. 1-166].

Frank, Manfred (1969): “Die Philosophie des sogenannten ‘magischen Idealismus’”. *Euphorion*, 63, pp. 88-116.

Frank, Manfred & Kurz, Gerhard (1977): “Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka”, en Anton, Herbert; Gajek, Bernhard & Pfaff, Peter (eds.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag*. Heidelberg: Winter, pp. 75-92.

Frank, Manfred (1987): „Intellektuelle Anschauung“. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis”, en Behler, Ernst & Hörisch, Jochen (eds.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh, pp. 96-126.

Frank, Manfred (1990) [1972]: *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh.

Frank, Manfred (1996): “Alle Wahrheit ist relativ, alles Wissen symbolisch: Motive der Grundsatz-Skepsis in der frühen Jenaer Romantik (1796)”, *Revue Internationale de Philosophie*, 50, 197: pp. 403-436.

Frank, Manfred (1998a) [1997]: “Unendliche Annäherung”. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Frank, Manfred (1998b): “Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den *Fichte-Studien* und ihr konstellatorisches Umfeld”, *Athenäum*, 8, pp. 75-95.

Frank, Manfred (2014): “Zur Kapitulation vor des Novalis ‚Philosophischem Werk‘”, *Philosophische Rundschau. Eine Zeitschrift für philosophische Kritik*, 61, pp. 91-107.

Friedell, Egon (1904): *Novalis als Philosoph*. München: Bruckmann.

Gaier, Ulrich (1970): *Krumme Regel. Novalis’ „Konstruktionslehre des schaffenden Geistes“ und ihre Tradition*. Tübingen: Niemeyer.

Garrard, Graeme (2006): *Counter-Enlightenments: From the Eighteenth Century to the Present*. New York: Routledge.

Gervinus, Georg Gottfried (1842): *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, V*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

Gleichen-Rußwurm, Alexander v. (1922) “Das Recht und die Seele (Novalis)”, en *Philosophische Profile: Erinnerungen und Wertungen*. Stuttgart: Strecker & Schröder, pp. 97-107.

Gode-von Aesch, Alexander (1941): *Natural Science in German Romanticism*. New York: Columbia University Press [en español: *El romanticismo alemán y las ciencias naturales* (Ilse Teresa M. de Brugger). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947].

Goethe, Johann Wolfgang (1992a) [1795]: *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, en *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden, 9: Romane. Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* (ed. Wilhelm Voßkamp y Herbert Jaumann). Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag [en español: *Conversaciones de emigrados alemanes*. Madrid: Alba, 2006].

Goethe, Johann Wolfgang (1992b) [1795-1796]: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, en *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden, 9: Romane. Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* (ed. Wilhelm Voßkamp y Herbert Jaumann). Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag [en español: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra, 2000].

Goethe, Johann Wolfgang (1987): *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden, 24. Naturkundliche Schriften. Schriften zur*

Morphologie. (ed. Dorothea Kuhn). Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag [en español: *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1997].

Görres, Joseph (1926) [1805]: “Mystik und Novalis”, en Görres: *Gesammelte Schriften*, 3: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften 1: 1803 - 1808*. Köln: Gilde, 120-123 [ed. original en *Aurora* 40-41, pp. 157-158 y 161-162].

Grätzel, Stephan & Ullmaier, Johannes (1998): “Der magische Transzendentalismus von Novalis”, *Kant-Studien*, 89, 2, pp. 59-67.

Hädecke, Wolfgang (2011): *Novalis. Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Haering, Theodor (1954): *Novalis als Philosoph*. Stuttgart: Kohlhammer.

Hamann, Johann Georg (1952) [1759]: *Sokratische Denkwürdigkeiten*, en *Sämtliche Werke, II: Schriften über Philosophie/Philologie/Kritik 1758-1763* (ed. Josef Nadler). Wien: Thomas Morus Presse.

Hannah, Richard W. (1981): *The Fichtean Dynamic of Novalis' Poetics*. Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas: Lang.

Hardenberg, Karl v. (1975) [ca. 1802]: “Biographie seines Bruders”, en *HKA* IV: 531-535.

Hartmann, Heiko (1996): “Die Poesie als Creator Spiritus: Klingsohrs Weinlied im Kontext des ‚Heinrich von Ofterdingen‘”. *Monatshefte*, 88, pp. 43-59.

Hausmann, J.F. (1912): “German estimates of Novalis from 1800 to 1850”, *Modern Philology*, 9, pp. 399-415.

Hausmann, J.F. (1913): “Die Deutsche Kritik über Novalis von 1850-1900”, *Journal of English and Germanic Philology*, 12, pp. 211-244.

Haym, Rudolf (1870): *Die romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Rudolf Gaertner.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Briefe von und an Hegel, I: 1785-1812* (ed. Johannes Hoffmeister). Hamburg: Meiner.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a) [1796/1797]: “Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus”, en Hegel: *Sämtliche Werke, 1: Frühe Schriften* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel). Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 234-236 [en español: “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” en *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 219-220].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986b) [1802]: “Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie”, en Hegel: *Sämtliche Werke, 2: Jenaer Schriften* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel). Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 273-287 [en español: *Fe y saber. O la filosofía de la reflexión de la subjetividad en la totalidad de sus formas como filosofía de Kant, Jacobi y Fichte*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986c) [1806-1807]: *Sämtliche Werke, 3: Phänomenologie des Geistes* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel). Frankfurt/Main: Suhrkamp [en español: *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986d) [lecciones de 1835-1838]: *Werke in 20 Bänden, 13: Vorlesungen über die Ästhetik I* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel). Frankfurt/Main: Suhrkamp [en español: *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 2007].

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986e) [lecciones de 1805-1806]: *Sämtliche Werke, 20: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel). Frankfurt/Main: Suhrkamp [en español: *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955].
- Heilborn, Ernst (1901): *Novalis, der Romantiker*. Berlin: Reimer.
- Heine, Heinrich (1961) [1833; 1835]: *Die romantische Schule*, en Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden, 5: Die romantische Schule* (eds. Gotthard Erler & Hans Kaufmann). Berlin: Aufbau [en español: *La escuela romántica*. Madrid: Alianza, 2010].
- Henrich, Dieter (1991). *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Henrich, Dieter (2004). *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus. Tübingen - Jena 1790-1794*. 2 volúmenes. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hensel, Paul (1930): “Novalis’ magischer Idealismus”, en Hensel: *Kleine Schriften und Vorträge zum 70. Geburtstag des Verfassers*. Tübingen: Mohr.
- Hesse, Hermann & Isenberg, Karl (1925): *Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens*. Berlin: Fischer.
- Hettner, Hermann (1850): *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller*. Braunschweig: F. Vieweg und Sohn.
- Horn, Franz Christoph (1819): *Umriss zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818*. Berlin: Enslin.
- Huch, Ricarda (1985) [1899; 1902]: *Die Romantik: Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [eds. originales *Blütezeit der Romantik*. Leipzig: Haessel, y *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig: Haessel].
- Hu, Yihong (2007): *Unterwegs zum Roman. Novalis’ Werdegang als Übergang von der Philosophie zur Poesie*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh.
- Jamme, Christoph (1998): “Aufklärung via Mythologie. Zum Zusammenhang von Naturbeherrschung und Naturfrömmigkeit um 1800”, en Jamme, Christoph & Kurz, Gerhard: *Idealismus und Aufklärung. Kontinuität und Kritik der Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, pp. 35-58.
- Just, August Cölestin (1975) [1805]: “Friedrich von Hardenberg”, en *HKA IV*: 536-550.
- Kant, Immanuel (1911a) [1787]: *Kritik der reinen Vernunft (B)*, en *Gesammelte Schriften. Akademieausgabe, III: Kritik der reinen Vernunft (1787) (2ª ed; 1904¹)*. Berlin: Reimer [en español: *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue, 2007].
- Kant, Immanuel (1911b) [1781]: *Kritik der reinen Vernunft (A)*, en *Gesammelte Schriften. Akademieausgabe, IV: Kritik der reinen Vernunft (1781), Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. Berlin: Reimer [en español: *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue, 2007].
- Klausnitzer, Ralf (1999): *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh.
- Kluckhohn, Paul (1942) [1940]: *Das Ideengut der deutschen Romantik (2ª ed.)*. Halle/Saale: Niemeyer.

Kluckhohn, Paul (1960) [1929]: “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung”, en *HKA I*: 1-67 [ed. original: “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und seine Schriften” en los *Schriften* de 1929].

Köhnke, Klaus (1985): “Eichendorff und Novalis”, en *Aurora*, 45, pp. 63-90.

Korff, Hermann August (1940): *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. III: Frühromantik*. Leipzig: Hirzel.

Korff, Hermann August (1953): *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV: Hochromantik*. Leipzig: Koehler & Amelang.

Kubik, Andreas (2006): *Die Symboltheorie bei Novalis. Ein ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Kuhn, Hugo (1986) [1950-1951]: “Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis’ Fragmenten”, en Schulz, Gerhard (ed.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs* (2ª ed. ampliada; 1970¹). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 203-258 [ed. original en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 5, pp. 161-178 y 358-385; de nuevo en Kuhn (1969): *Text und Theorie*. Stuttgart: Metzler, pp. 246-283].

Kurzke, Hermann (1983): *Romantik und Konservatismus. Das “politische” Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*. München: Fink.

Kurzke, Hermann (1988): *Novalis*. München: Beck.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (2010) [1978]: *L’absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: éditions du Seuil [en español: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012].

Lewis, Leta Jane (1962): “Novalis and the Fichtean Absolute”, en *The German Quarterly*, 35, 4, pp. 464-474.

Loheide, Bernward (2000): *Fichte und Novalis: Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs*. Amsterdam-New York: Rodopi.

Loheide, Bernward (2002): “Artistisches Fichtisieren: Zur Höheren Wissenschaftslehre bei Novalis”, en Girndt, Helmut & Hammacher, Klaus (eds.): *Fichte und die Literatur. Beiträge des vierten Kongresses der Internationalen Johann Gottlieb Fichte Gesellschaft, Berlin 03.-08. Oktober 2000, und Ergänzungen (Fichte-Studien, 19)*. Amsterdam-New York: Rodopi, pp. 109-123.

Lukács, György (1950) [1945]: *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlin: Aufbau [ed. original en *Internationale Literatur*, 8-9, pp. 82-103, y 10, pp. 91-105.; en español: “Progreso y reacción de la literatura alemana”, en *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: La Pléyade, 1971, pp. 11-110].

Lukács, György (1986) [1908]: “Novalis”, en Schulz, Gerhard (ed.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs* (2ª ed. ampliada; 1970¹). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-19 [ed. original en húngaro (“Novalis. Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról”) en *Nyugat*, 1, pp. 313-324; en alemán (“Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis”) en *Die Seele und die Formen. Essays* (1911). Berlin: Fleischel; en español: “A propósito de la filosofía romántica de la vida (Novalis)”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo, pp. 79-96].

- Matthews, Caitlin (1991): *Sophia. Goddess of wisdom bride of God*. London: Mandala.
- Menzel, Wolfgang (1928): *Die deutsche Literatur*. Stuttgart: Gebrüder Franckh.
- Menzel, Wolfgang (1859): *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, 3. Stuttgart: Krabbe.
- Modern, Rodolfo E. (1975): Rodolfo Modern (1975) “Novalis y los fundamentos de su obra”, en *Estudios de literatura alemana*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 47-68.
- Molnár, Géza v. (1970): “Novalis’ ‘Fichte Studies’. The Foundations of his Aesthetics”. Den Haag-Paris: Mouton.
- Mundt, Theodor (1842): *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen*. Berlin: Simion, pp. 70-97.
- Nassar, Dalia (2014): *The Romantic Absolute. Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804*. Chicago: University of Chicago Press.
- Navarro, Alejandro Martín (2010): *La nostalgia del pensar*. Sevilla: Thémata; Madrid: Plaza y Valdés.
- Norman, Judith (2009): “The Work of Art in German Romanticism”, en Ameriks, Karl; Rush, Fred & Stolzenberg, Jürgen (eds.): *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism, 6: Romantik / Romanticism*, pp. 59-79.
- Pau, Antonio (2010): *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Madrid: Trotta.
- Petersdorff, Dirk von (2004): “Die Auferstehung Sophie von Kühns in den ‚Hymnen an die Nacht‘”, en Uerlings, Herbert (ed.): *Novalis. Poesie und Poetik*. Tübingen: Niemeyer, pp. 125-139.
- Platón (2003): *Symposium = Banquete*, en *Diálogos, III: Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Gredos.
- Plutarco (1995): *De Iside et Osiride = Isis y Osiris*, en *Obras morales y de costumbres. VI: Isis y Osiris. Diálogos píticos*. Madrid: Gredos 51-207.
- Prutz, Robert Eduard (1847): *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*. Leipzig: Gustav Mayer.
- Rieger, Reinhold (1988): *Interpretation und Wissen. Zur philosophischen Begründung der Hermeneutik bei Friedrich Schleiermacher und ihrem geschichtlichen Hintergrund*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Rilke, Rainer Maria (1996) [1923]: *Duineser Elegien*, en *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, 2: Gedichte* (ed. Manfred Engel). Frankfurt/Main-Leipzig: Insel [en español: *Elegías de Duino*. Madrid: Hiperión, 1999].
- Ritter, Heinz: *Der unbekanntene Novalis. Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1967.
- Rommel, Gabriele (1997): “Novalis’ Begriff vom Wissenschaftssystem als editionsgeschichtliches Problem”, en Uerlings, Herbert (ed.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, pp. 23-46.
- Rommel, Gabriele (1998): “Von ungewöhnlichen Bildern zu einem ungewöhnlichen Text”, en *Novalis: Die Lehrlinge zu Sais*. Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Oberwiederstedt, 1998

- Rommel, Gabriele (2001): “Vom Familienarchiv zur historisch-kritischen Ausgabe. Oder: Von der ‚Treue‘ zum Autor”, en Rommel (ed.): *Novalis. Das Werk und seine Editoren. Katalog zur Ausstellung*. Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloß Oberwiederstedt, pp. 23-46.
- Rommel, Gabriele (2005): “Novalis (Friedrich von Hardenberg)”, en Bach, Thomas & Breidbach, Olaf (eds.): *Naturphilosophie nach Schelling*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, pp. 401-431.
- Röttgers, Kurt (1977): “Fichtes Wirkung auf die Frühromantiker, am Beispiel Friedrich Schlegels. Ein Beitrag zur ‚Theoriepragmatik“”, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 51, pp. 55-77.
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hansen [en español: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009].
- Samuel, Richard (1929): “Der berufliche Werdegang Friedrich von Hardenbergs”, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 16: *Romantik-Forschungen*. Halle/Saale, Niemeyer, pp. 83-112.
- Samuel, Richard (1973) [1930]: *Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg) 2.5.1772-25.3.1801. Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Zur Geschichte des Nachlasses von Novalis*. Hildesheim: Gerstenberg [ed. original *Novalis (Friedrich von Hardenberg). Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Beschreibendes Verzeichnis*. Berlin: Meyer & Ernst].
- Schiller, Friedrich (1989): *Werke. Nationalausgabe, 27: Briefwechsel. Schillers Briefe. 18.5.1794–30.6.1795* (ed. Günter Schulz). Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger (2ª ed.; 1958¹) [en español (la correspondencia entre Schiller y Goethe): *La Amistad entre dos genios (Su correspondencia)*. Buenos Aires: Elevación, 1946].
- Schiller, Friedrich (2004a) [1795]: *Das verschleierte Bild zu Sais*, en *Sämtliche Werke in fünf Bänden, 1: Gedichte, Dramen 1* (eds. Peter-André Alt, Albert Meier & Wolfgang Riedle). München: dtv, pp. 224-226.
- Schiller, Friedrich (2004b) [1793]: “Vom Erhabenen (zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen)”, en *Sämtliche Werke in fünf Bänden, 5: Erzählungen, Theoretische Schriften* (eds. Peter-André Alt, Albert Meier & Wolfgang Riedle). München: dtv, pp. 491-512 [en español: “De lo sublime. Ampliación de algunas ideas de Kant”, en *De la gracia y la dignidad*. Buenos Aires: Nova, 1962, pp. 97-125].
- Schiller, Friedrich (2004c) [1795]: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, en *Sämtliche Werke in fünf Bänden, 5: Erzählungen, Theoretische Schriften* (eds. Peter-André Alt, Albert Meier & Wolfgang Riedle). München: dtv, pp. 570-669 [en español: *La educación estética del hombre*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941].
- Schlegel, August Wilhelm (1963) [lecciones de 1801-1804]: *Kritische Schriften und Briefe, 2: Die Kunstlehre* (ed. Edgar Lohner). Stuttgart: Kohlhammer.
- Schlegel, Friedrich (1961) [lecciones de 1812]: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 6: Geschichte der alten und neuen Literatur* (ed. Hans Eichner). Paderborn-München-Wien: Schöningh; Zurich: Thomas-Verlag.
- Schlegel, Friedrich (1967) [1800]: *Gespräch über die Poesie*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, II: Charakteristiken und Kritiken 1 [1796-1801]* (ed. Hans Eichner). München-Paderborn-Wien-Zürich: Schöningh, pp. 284-290 [en español: *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos, 2005].

- Schulz, Gerhard (1959): "Der Bergbau in Novalis' ‚Heinrich von Ofterdingen“". *Der Anschnitt*, 11, 2, pp. 9-13.
- Schulz, Gerhard (1959): "‚Der ist der Herr der Erde...‘. Betrachtungen zum ersten Bergmannslied in Novalis' ‚Heinrich von Ofterdingen“". *Der Anschnitt*, 11, 3, pp. 10-13.
- Schulz, Gerhard (1959): "Die Verklärung des Bergbaues bei Novalis. Betrachtungen zum zweiten Bergmannslied im ‚Heinrich von Ofterdingen“". *Der Anschnitt*, 11, 4, pp. 20-23.
- Schulz, Gerhard (1968) [1964]: "Die Poetik des Romans bei Novalis", en Grimm, Reinhold (ed.): *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Frankfurt/Main, pp. 81-110 [ed. original en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, pp. 120-157].
- Schulz, Gerhard (1986) [1963]: "Die Berufslaufbahn Friedrich von Hardenbergs (Novalis)", en Schulz (ed.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs* (2ª ed. ampliada; 1970¹). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 282-356 [ed. original en *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*, 7, pp. 253-312].
- Schulz, Gerhard (2011): *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*. München: Beck.
- Schmitt, Carl (1982) [1919]: *Politische Romantik*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Simon, Heinrich (1906): *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis*. Heidelberg: Winter.
- Sobotzky, Erich (1942): *Novalis und Fichte*. Breslau (tesis).
- Stadler, Ulrich (1997): "Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs", en Uerlings, Herbert (ed.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, pp. 87-105.
- Steiner, Rudolf (1930): *Weihnachtsstimmung: Novalis als Verkünder des spirituell zu erfassenden Christentums*. Dornach: Philos.
- Stieghahn, Joachim (1964): *Magisches Denken in den Fragmenten Friedrichs von Hardenberg (Novalis)*. Berlin (tesis).
- Stockmann, Alois (1921): *Die deutsche Romantik: ihre Wesenszüge und ihre ersten Vertreter*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Stone, Alison (2009): "German Romantic and Idealist Conceptions of Nature", en Ameriks, Karl; Rush, Fred y Stolzenberg, Jürgen (eds.): *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism*, 6: *Romantik / Romanticism*, pp. 80-101.
- Striedter, Jurij (1985): *Die Fragmente des Novalis als „Präfigurationen“ seiner Dichtung*. München: Fink.
- Striedter, Jurij (1986) [1955]: "Die Komposition der ‚Lehrlinge zu Sais“", en Schulz, Gerhard (ed.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs* (2ª ed. ampliada; 1970¹). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 259-282 [edición original: *Der Deutschunterricht*, 7, 2, pp. 5-23].
- Tieck, Ludwig (1975) [1815]: "Biographie" (prólogo a su tercera edición de los *Schriften* de Novalis), en *HKA* IV: 551-560.
- Tilliette, Xavier (2015): *Untersuchungen über die intellektuelle Anschauung von Kant bis Hegel*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.

- Uerlings, Herbert (1990): "Novalis und die Weimarer Klassik", *Aurora*, 50, pp. 27-46.
- Uerlings, Herbert (1991): *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler.
- Uerlings, Herbert (1997): "Tiecks Novalis-Edition", en Schmitz, Walter (ed.): *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer, pp. 135-159.
- Uerlings, Herbert (ed.) (1997): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer.
- Uerlings, Herbert (1997): "Novalis und die Wissenschaften. Forschungsstand und Perspektiven", en Uerlings (ed.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, pp. 1-22.
- Uerlings, Herbert (2000): "*Blüthenstaub*". *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Tübingen: Niemeyer.
- Uerlings, Herbert (ed.) (2004): *Novalis. Poesie und Poetik*. Tübingen: Niemeyer.
- Vietor, Sophia (1995): *Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis* (mit einem Geleitwort von Hans-Joachim Mähl). Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloß Oberwiederstedt; Halle/Saale-Zürich: Janos Stekovics.
- Vietor, Sophia (2001): *Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vilmar, August (1845): *Geschichte der deutschen National-Literatur*. Marburg-Leipzig: Elwert.
- Volkman-Schluck, Karl Heinz (1967): "Novalis' magischer Idealismus", en Steffen, Hans (ed.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 45-53.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich & Tieck, Ludwig (2007) [1797] [anónimamente]: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en Wackenroder: *Werke: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst*. Wilhelmshaven: Noetzel [en español: *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Oviedo: KRK, 2008].
- Waibel, Violetta (2006): "„Filosofiren muss eine eigne Art von Denken seyn“. Zu Hardenbergs *Fichte-Studien*", en Sandkaulen, Birgit (ed.): *System und Systemkritik. Beiträge zu einem Grundproblem der klassischen deutschen Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 59-90.
- Waibel, Violetta (2007): *System der Systemlosigkeit. 1: Die „Fichte-Studien“ Friedrich von Hardenbergs. Denkwerkstatt im philosophischen Kontext von Kant und Fichte. 2: Ein philosophisch-systematischer Kommentar der „Fichte-Studien“ Friedrich von Hardenbergs*. Wien (tesis).
- Wanning, Berbeli (1996): *Novalis zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Weier, Winfried (1968): "Die Verwandlung der idealistischen Abstraktion in die Emotion bei Novalis", en *Études Germaniques*, 23, pp. 548-573.
- Wetzels, Walter D. (1973): "Klingsohrs Märchen als Science Fiction", en *Monatshefte*, 65, pp. 167-175.
- Wieland, Christoph Martin (1968) [1786-1789]: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*. Berlin: Rütten & Loening.

Wolf, Norbert Richard (1967): “Die Gestalt Klingsohrs in der deutschen Literatur des Mittelalters”. *Südostdeutsche Semesterblätter*, 19, pp. 1-19.

Wood, David W. (2007) “The Unknown Novalis”, introducción a Novalis: *Notes for a Romantic Encyclopaedia. Das allgemeine Brouillon* (traducción de Wood). Albany: State University of New York.

Wood, David W. (2014): “From ‘Fichticizing’ to ‘Romanticizing’: Fichte and Novalis on the Activities of Philosophy and Art”, en Oncina Coves, Faustino & Radrizzani, Ives (eds.): *Fichte und die Kunst (Fichte-Studien, 41)*. Amsterdam-New York: Rodopi, pp. 247-278.

AGRADECIMIENTOS.

Una larga e importante serie de ayudas fueron de significación máxima para la llegada a término de esta larga tarea de investigación y para la conservación de la integridad, o casi, de su autor. Quisiera agradecer a unas cuantas personas e instituciones a las que se debe, tanto como al empeño, este doble resultado. Me permití extenderme más de lo acostumbrado en esta sección, y me permití también hacerlo con un lenguaje bastante distante del protocolar. Se trata, como indica el título, de agradecimientos: los redacté haciendo uso de la misma facultad con la que siento la gratitud. Sin pretender hacer pasar la redacción de una tesis (acto más bien rutinario en una academia) por nada más trascendente de lo que es en términos objetivos, opto por pecar, quizás, de falta de decoro, pero no de falta de honestidad.

A Graciela Wamba, mi directora, por haber estado siempre presente, firme y veloz, ante las muchas vacilaciones, dudas y demás perplejidades de esta empresa, nacida de una intuición deseosa de apartarse de la filosofía y culminada en este resultado híbrido, siempre previsto y justificado por ella, entre filosofía y literatura. Pero sobre todo por haber confiado en el plan desde el principio y por haberlo defendido cuando hubo que mostrar entereza y una cuota no necesariamente obvia de humanidad.

Desde el punto de vista material, el apoyo de algunas instituciones resultó *stricto sensu* indispensable: el del CONICET, que financió todo el doctorado, pagó por los libros, por el pan y por el vino entre 2011 y el presente año; el del DAAD, que me posibilitó una estadía de un valor realmente inestimable en Berlín; y, por último, el de la Humboldt-Universität, sede de esta mencionada estadía, con su adorable Grimm-Zentrum, en el que disfruté del mejor período de trabajo intelectual de mi vida. En este punto clave del desarrollo de mi investigación tengo la alegría de expresar mi gratitud a tres personas: a la Dra. Ethel Matala de Mazza, que me recibió y asistió con cordialidad y compromiso en la universidad; a Brigitte Schmitt-Tegge, que no solo me abrió las puertas de su casa sino que también fue casi una madre sustituta, una excelente interlocutora y, por qué no, mi primera amiga en Berlín; y a Henry, gran compañero, que me pasó a buscar por la Philharmonie para ir a ver la final de la Champions, que me llevó en auto a la casa natal de Novalis y que me regaló, de despedida, una botella de *Hardenberg*. Casi no menciono, no por menor sino por evidente, un sentimiento de agradecimiento hacia la Universidad de La Plata, por admitirme en su doctorado, por atender mis inquietudes en el plano burocrático con una amabilidad no

muy típica y por el entusiasmo de sus bibliotecarios. Y a la ciudad misma de La Plata, porque es muy linda.

Agradecer a los que me permitieron *pensar realmente* (como decía Kant) con su conversación sería tan justo como resulta imposible. Con la certeza de estar olvidándome de una larga tanda de humanos esenciales, voy a mencionar, al menos, a mis padres Daniel y Herminia, que son siempre, entre otras cosas, tierra firme ante la amenaza de cualquier naufragio del tipo que fuera, y con quienes sostuve y sostengo interesantísimas conversaciones, siempre en busca del saber y sin prejuicios, filósofos los dos, y a mi hermano Juan, tanto menos inútil que yo para entender todo el mecanismo de hacer un doctorado, y tan inapreciable compañero de charlas y angustias y alegrías futbolísticas; a mis tíos Ada y Federico, dos de mis seres preferidos en el mundo, quienes, entre otras muchas cosas, me ofrecieron su casa durante los meses de este período en que me quedé sin techo, sin novia y sin torta de cumpleaños. A Jaime, mi vecino y compañero de aventuras durante esos meses que, si resultan tan queribles, es en máxima medida por su constante compañía. A Poppy, que me hizo la torta. A Esteban Prado, su compañero y para mí un amigo indispensable. A mi tía Leticia, a quien le gustaría Novalis. A la Nunú, con el amor singular de un nieto por una abuela.

A mis compañeros de estudio y amigos; entre ellos, a Fede Giorgini, Sofia Di Scala y Lucas Misseri, por distintas razones, en primer lugar (y al resto, en un odioso pero inevitable anonimato, pero también). A Eugenio, además de toda otra serie de cosas, todas buenas y felices, posiblemente mi mejor amigo. A Vanesa, que hizo algo muy importante por mí. A mi amiga Paula. A mi primo Fran, que colaboró más de lo que imagina. A Alberto, el amigo de mis tíos, que sabe de todo esto una inmensidad y que pregunta con entusiasmo y muy buena charla. A Graciela Fernández, que formó parte de esta empresa y fue quien acompañó y defendió mis primeros pasos en la investigación. A mis otros profesores, pero sobre todo a los que cumplieron uno de estos dos roles: producirme fascinación con sus clases; hacerme *pensar*. Recuerdo ahora a Ricardo Maliandi, a Federico Penelas, a Ester Llinás... A mi antiguo profesor y director y actual amigo Arturo Álvarez Hernández, pieza clave de mi vida universitaria, y a Eugenia, profesora también de otra manera; y a Marcos Ruvituso, que no solo sabe todo sobre griegos y romanos, sino que también es un interlocutor lucidísimo y de la conversación más agradable en lo que a literatura alemana se refiere. Y a mi profesora de alemán, indispensable, Jennifer Löcher.

A mis amigos y compañeros de infinitas discusiones: no puedo dejar de mencionar en un plano aparte a Lucas Sasiain, en cuya casa paré cada vez que vine a La Plata a seminarios,

reuniones con mi directora, congresos, trámites..., con quien compartí las mejores cervezas, quien me encarriló en un punto clave respecto de mi vida académica, y también quizás mi mejor amigo. A Male, el mejor perro del mundo, al Verdadero Albinero, de marcada matriz filosófica, a Cecilia Simeoni y a su impagable sentido de la literatura y del humor, a la Banda de René, a mis compañeros en La Noche del Mercha...

Y a muchas otras personas, pero fundamentalmente a Yanina Faccio / Maria Bichu, que siguió conmigo las huellas de Novalis en Alemania; que fue mi compañera durante buena parte de este período y que lo seguirá siendo, si me es dada esa suerte, para siempre.