



La alternativa estética. El Romanticismo frente a la recepción de la crítica kantiana

Germán Garrido Miñambres¹

Recibido: 24 de febrero de 2020 / Aceptado: 24 de julio de 2020

Resumen. El artículo ubica el origen del primer romanticismo alemán en el contexto receptivo de la crítica kantiana. Se centra para ello en tres de los debates suscitados por la filosofía trascendental: la posibilidad de un principio primero del conocimiento, el vínculo que une filosofía teórica y filosofía práctica y la relación entre belleza y moral. Este planteamiento permite mostrar la formación de la estética romántica como una teoría crítica que se enfrenta a su fundamentación, su procedimiento y su finalidad. De este modo queda patente la aportación del Romanticismo a las futuras teoría y la crítica literarias.

Palabras clave: Romanticismo; Novalis; Schlegel; Schelling; Kant.

[en] The aesthetic alternative. Romanticism in the face of the reception of Kantian criticism

Abstract. This paper sets the origin of German early Romanticism in the context of Kant's reception. We focus on three debates about transcendental philosophy: the existence of a first principle of knowledge; the link between theoretical and practical philosophy; and the relationship between beauty and morality. This approach allows us to see the Romantic aesthetics as a critical theory with its own foundation, method and purpose. This sheds light on the influence of Romanticism on literary theory and criticism.

Keywords: Romanticism; Novalis; Schlegel; Schelling; Kant.

Sumario: 1. La génesis de la estética romántica; 2. Las tres raíces comunes; a. El principio primero; b. Libertad o necesidad; c. Comunidad estética y comunidad ética; 3. La reflexión estética; 4. Abreviaturas; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Garrido Miñambres, G. C. (2021): "La alternativa estética. El Romanticismo frente a la recepción de la crítica kantiana", en *Revista de Filosofía* 46 (1), 213-228.

¹ Universidad Complutense de Madrid
gegarrid@pdi.ucm.es

1. La génesis de la estética romántica

Walter Schulz (1985, 415-423) acuñó el concepto «metafísica de la oscilación» (*Metaphysik des Schwebens*) para referirse a la dinámica propia la obra de arte que se ve privada de toda certeza ontológica. El arte moderno no encuentra ya amparo ni en la mimesis de la naturaleza ni en la subjetividad del autor genial. Falta de legitimación tanto por parte del objeto como del sujeto, la obra adopta un movimiento pendular constante por la vía del juego y la experimentación. La subjetividad del autor no se entiende ya como la mirada que determina su sentido, sino en todo caso como un objeto tematizable cuya validez queda permanentemente cuestionada. Puede sorprender que Strube invoque el Romanticismo y en concreto a Friedrich Schlegel como principal referente en esta concepción estética marcada por el escepticismo epistemológico y el afán lúdico. Lo cierto es que hace un siglo Walter Benjamin (1989, 64) mostraba ya cómo la teoría del arte romántica debía su potencial crítico a la superación tanto del normativismo racionalista como del subjetivismo sensualista. El propio término «crítica» invoca de hecho un paralelismo implícito con la empresa filosófica de Kant y su síntesis entre dogmatismo y empirismo. Solo la paulatina clarificación del diálogo que el primer romanticismo alemán mantuvo con su sustrato filosófico ha permitido empezar a apreciar el auténtico alcance de la reflexión estético-literaria que se desarrolló en su seno. Se entiende por tanto el interés que conlleva encuadrar el romanticismo de Jena en el gran acontecimiento filosófico de la época, el giro copernicano propiciado por Kant. Y ello no tanto con el ánimo de efectuar una reconstrucción genética de las ideas que desembocaron en la formación del grupo literario, como de procurar una perspectiva adecuada para valorar el potencial crítico que encierra la teoría artística del Romanticismo. Corresponde sobre todo a Dieter Henrich el mérito de haber reformulado el panorama intelectual que media entre la aparición de la crítica kantiana y la consagración del idealismo hegeliano, poniendo de relieve la imbricada red de disputas e interpelaciones («constelaciones» según su terminología) que lo recorren. Henrich constata que ese panorama se resiste a toda lectura lineal en la transmisión de influencias como la que, tradicionalmente, sitúa el romanticismo de Jena en la estela de Fichte (Henrich 2008, 77). La reacción en cadena que produjo la *Doctrina de la ciencia* no hubiera sido tan fulgurante si los temas que disputa no hubieran estado ya en el aire, anticipados por la intervención de otros interlocutores y centros de discusión (Henrich 1992, en especial el capítulo sobre la recepción de Kant en Tübingen). Consecuente con el paisaje desbrozado por Henrich, Manfred Frank confirmará el error de apreciación que supone entender el primer romanticismo como un apéndice del idealismo fichteano o un intento más o menos logrado de trasladar a la poesía la filosofía del yo absoluto.

Aunque no toda la crítica coincide con Frank en plantear una abierta disonancia entre la *Frühromantik* y el idealismo (Beisner 2014, 32), sí existe unanimidad en dar por definitivamente finiquitado el antiguo relato sobre los orígenes filosóficos del Romanticismo. Desprovisto de la guía clara que le proporcionaba el principio fundamental del yo absoluto, el primer romanticismo deberá clarificar las múltiples imbricaciones que le conectan con su entorno intelectual inmediato. Tanto Schlegel como Novalis colaboraron con el *Philosophisches Journal* de Niethammer (codirigido a partir de 1797 con Fichte), el principal órgano filosófico de la crítica kantiana. Muy influido a su vez por Hölderlin, Niethammer coincide en Jena con Karl Leonhard Reinhold, cuyas *Cartas sobre la filosofía kantiana* (1786) constituyeron, en un

principio, el más reputado instrumento para la difusión de la crítica trascendental. Por su parte, Novalis asistió también en Jena a las clases de Reinhold, así como a las de Carl Christian Erhard Schmied, autor de un exitoso diccionario kantiano. Por otro lado, ambos autores se hicieron eco inevitablemente de las novedades editoriales que recogían las principales controversias filosóficas. Entre ellas destaca el pequeño bestseller filosófico del momento, las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al señor Moses Mendelssohn* de Friedrich Heinrich Jacobi Spinoza de 1785. Estas y otras muchas referencias (como las críticas desde el escepticismo a la filosofía kantiana de Maimon o Schulze) quedan reflejadas en los documentos del legado póstumo que nos dejaron ambos autores: por parte de Schlegel las carpetas correspondientes a sus anotaciones filosóficas (*Philosophische Lehrjahre*) y los textos de las clases magistrales impartidas en Jena y Colonia; por la de Novalis, el conjunto de anotaciones y fragmentos inéditos, especialmente los correspondientes a los años 1795/96 que han pasado a conocerse bajo el título de *Estudios sobre Fichte*. Un título que, importa destacarlo, no puede atribuirse al propio autor sino a los responsables del segundo volumen de la edición crítica. Asimismo, en la correspondencia entre ambos autores queda patente, junto a la admiración por Fichte, el rechazo e incluso la burla que les inspiraron algunas de sus posturas. Ignorado durante mucho tiempo por la crítica especializada, este material constituye un testimonio decisivo sobre la vinculación del primer romanticismo con el trasfondo filosófico desatado por la crítica kantiana.

Este punto de partida permite abordar los aspectos centrales del pensamiento romántico tomando como pauta expositiva algunas de las líneas problemáticas que el sistema de la filosofía trascendental legó a sus primeros lectores. Concretamente se trata, en primer lugar del problema de la síntesis entre entendimiento e imaginación como fundamento primero del conocimiento. Por otro lado, de la posibilidad de hacer interceder los conceptos de la razón en el mundo de la experiencia sensible creando un reino de fines en la naturaleza acorde al ideal moral. Y, por último de la relación entre el juicio estético sobre la belleza y el práctico sobre la moral; la primera cuestión atañe a la posibilidad misma del conocimiento, la segunda a la conciliación de naturaleza y libertad, la tercera al fin último de la belleza, sea esta artística o natural. El desglosamiento de la recepción romántica de Kant en estos tres puntos cardinales ha sido parcialmente esbozado por Manfred Frank en sus lecciones sobre estética romántica (Frank 2005, 33, 59, 111...). Al profundizar en su alcance y sistematización trataremos de mostrar que, lejos de ser aleatorias, las tres problemáticas construyen un relato de singular importancia en la génesis de la estética romántica y de la teoría literaria en su sentido más amplio.

2. Las tres raíces comunes

a. El principio primero

Entre las controversias generadas con la aparición de la crítica kantiana pocas dieron tanto que hablar como la cuestión acerca del principio primero o *Grundsatz*. Como es sabido, Kant constata en la analítica trascendental de la *Crítica de la razón pura* que la síntesis de intuiciones presume una unidad de apercepción donde

dicha síntesis pueda llevarse a cabo (AA IV, B 137). La unidad de apercepción no es equiparable a la identidad del yo, más bien constituye su condición necesaria. Proporciona la «secreta raíz común» entre entendimiento e imaginación que sustenta todo el edificio del sistema kantiano, pero como resulta ajena a la sensibilidad no puede ser objeto de conocimiento. Diversos contemporáneos de Kant se propusieron solventar esta supuesta debilidad de su filosofía trascendental esclareciendo ese principio primero. Mientras Reinhold quiso situarlo en la idea de representación (en una serie de escritos publicados entre 1789 y 1791), Fichte, más consecuente, lo identificó con el yo absoluto, o más exactamente, con el acto por el cual el yo se pone a sí mismo escindiéndose en el yo particular y el no-yo. Reinhold y Fichte compartieron el afán por desarrollar sistemáticamente la filosofía kantiana para dar con el principio primero del conocimiento. Pero la *Crítica de la razón pura* provocó también entre sus primeros lectores la reacción contraria; no tanto el deseo de completarla despejando sus posibles oscuridades sino el de impugnar la pretensión de remontarse a un principio primero. Junto a los escépticos Schulze y Maimon (a quien Schlegel denomina un «Kant desespiritualizado»), cabe destacar la enorme repercusión que alcanzaron las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza al señor Moses Mendelssohn* de Jacobi (1785).² Antes que apostar honestamente por el espinosismo, Jacobi pretende utilizar la fórmula del *nihilo nihil fit* (Jacobi 2000, 80) para mostrar el contrasentido de que un entendimiento limitado como el humano pretenda remontarse a través de la cadena de causas condicionadas que conforman la naturaleza a un principio incondicionado. Jacobi plantea como alternativa un *salto mortale* por el que aceptamos irreflexivamente la necesidad de un creador.

Al ubicar la poética romántica en el contexto de recepción habilitado por la crítica kantiana es preciso empezar reconociendo su inequívoca deuda con la dialéctica fichteana del yo y el no-yo. El problema surge cuando se ha querido supeditar a esa deuda toda la relación del Romanticismo con la filosofía de su tiempo. Sin duda existe una analogía nada casual entre el movimiento oscilante que fija en Fichte los estados del yo limitado solo para ir destruyéndolos y el de la ironía romántica que cancela permanentemente todas las instancias autoriales desde las que emitir juicios. Es cierto que Fichte no termina de concretar tampoco la causa última de las sensaciones que originan en la conciencia una creencia en la realidad. Puede decirse de hecho que la *Doctrina de la Ciencia* no llega a determinar cuál es el principio primero del conocimiento toda vez que este escapa al pensamiento reflexivo y solo puede ser pensado como la propia acción del poner que anula la distinción entre ser y consciencia (GO I.2 291). Sin embargo, Fichte plantea un sistema cerrado por el yo absoluto y su capacidad de autorepresentación que aspira a dar cuenta del problema del conocimiento y legitimar la filosofía como ciencia (por mucho que su propuesta mantenga un carácter provisional, al menos hasta la versión de 1804). Por el contrario, para la ironía romántica, todo el interés se cifra en la dinámica del oscilar, sin que se manifieste en ningún momento la pretensión de trascender esa condición precaria del conocimiento. Si, como sostiene Ernst Behler, la ironía de Schlegel resulta de proyectar la ironía socrática en el idealismo trascendental de Fichte (Behler 1997, 112), habrá que convenir en que Schlegel se mantiene más próximo al gesto de la incesante interrogación socrática que a la firme convicción en un principio primero del conocimiento. Para calibrar si quiera aproximadamente la

² Una segunda edición ampliada de 1789 fue la que tuvo mayor difusión en el ámbito universitario.

posición filosófica de Schlegel es preciso interrogar su postura respecto los demás interlocutores de esta disputa.

En agosto de 1796, Schlegel publicó una reseña (o caracterización, como denomina su propia aportación al género de la crítica) de la novela filosófica de Jacobi *Woldemar* donde se confronta también con *Sobre la doctrina de Spinoza* y otros textos teóricos del autor. Schlegel cuestiona la renuncia de Jacobi a las reglas básicas de la práctica filosófica. Su crítica del irracionalismo que inspira el *salto mortale* es tajante y muy probablemente esté influida por la lectura de Fichte (KFSa 2 69-71). En esta época, justo antes de instalarse en Jena, Schlegel había leído ya varios de los textos preparatorios de la *Wissenschaftslehre*, y la reseña de *Woldemar* fue redactada durante su visita a Novalis en Weissenbüttel, donde ambos amigos tuvieron ocasión de «fichtear» en abundancia, según el término empleado por el propio Schlegel. Ahora bien, este correctivo metodológico no impide que Schlegel se sume al escepticismo de Jacobi en lo relativo a la posibilidad de remontarse a través de la cadena de causas y efectos hasta el primer fundamento explicativo. Por ello, en lugar de defender un principio incondicionado del conocimiento, propone un principio alternativo al que denomina recíproco:

Lo que Jacobi alega es «que cada prueba o demostración ya presupone alguna cosa probada» (Spin. 225); eso es válido solo contra aquellos pensadores que parten de una única prueba ¿Y si el fundamento de la filosofía fuera una prueba alternativa externamente incondicionada pero que se condiciona recíprocamente y a sí misma? (KFSa 2, 72).

Frente al optimismo racionalista que invita a postular un único principio del conocimiento y al relativismo que resulta de negar la posibilidad de cualquier principio, el principio o prueba recíprocas (*Wechselerweis*) permitiría alternar la apuesta por el rigor sistemático y la renuncia a la uniteralidad.³ La noción encuentra su correlato en el fragmento 53 del *Athenäum*, donde Schlegel sostiene que «es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Habrá que decidirse a relacionar ambos» (KFSa 2 173). De forma similar, en su reseña de la revista *Philosophisches Journal*, Schlegel critica de entrada la importancia que dan Niethammer y algunos kantianos al sentido común en detrimento de la estricta lógica racional. Pero lo hace solo para, a continuación, poner en solfa cualquier postura autoritaria desde la cual emitir juicios críticos, lo que a la postre desautorizaría la propia reseña. Schlegel lo justifica argumentando que la crítica de la época no dispone aún del instrumental y los baremos adecuados para llevar a cabo su tarea (KFSa 8 31). Urge formar la sensibilidad de los lectores en un nuevo modo de aproximación a los textos que, como el autor irá paulatinamente mostrando en escritos posteriores, no es otro que el del principio recíproco. Importa resaltar que estas reseñas pertenecen a una época en que el influjo de Fichte sobre Schlegel era aún muy importante, el periodo inmediatamente anterior al *Athenäum*. En los fragmentos posteriores a 1797 la equidistancia respecto a Fichte no dejará de aumentar hasta devenir en abierto desinterés a comienzos del siglo siguiente.

Parte de la crítica (Corby 2015, 106-107) ha cuestionado la tajante oposición que establece Manfred Frank entre el principio recíproco y el principio primero,

³ Schlegel toma probablemente el concepto de *Wechselerweis* de los *Segundos Analíticos* (Libro I, cap. 3 de Aristóteles (Naschert 1996, 61).

recordando la filiación del primero con el concepto de determinación recíproca (*Wechselbestimmung*) de Fichte (GO I.2 295). En Fichte el yo absoluto se pone determinándose: pone negación en sí mismo al poner realidad en el no-yo y pone realidad en sí mismo al poner negación en el no-yo. Ambos extremos determinan y son determinados recíprocamente de tal modo que la determinación del yo absoluto parte indistintamente de uno u otro. Así pues, tampoco Fichte presenta al yo absoluto como un concepto que pueda ser determinado por el conocimiento sino tan solo como la acción del mutuo determinarse. Sin rechazar la relación de préstamo entre la determinación y la prueba recíprocas es evidente que el uso que recibe la segunda modifica sustancialmente el sentido de la primera. El propio Schlegel se cuida de marcar diferencias en un fragmento de los *Philosophische Lehrjahre* de 1796: «En mi sistema el fundamento último es realmente una prueba recíproca. En el de Fichte es un postulado y un principio incondicional» (KFSa 18, 521, 22). Como destaca Guido Naschert en un prolijo estudio sobre el concepto de la prueba recíproca (1996, 61), Schlegel critica la identificación de la filosofía con una doctrina de la ciencia en Fichte. Aunque la segunda se centre en la fundamentación última del entendimiento, no agota por ello el ámbito de la filosofía, que Schlegel concibe como una interminable interrogación acerca de la verdad. Su método no es otro que la dialéctica del diálogo socrático, el encadenamiento de preguntas y respuestas indefinidamente prolongada. En lugar del yo absoluto que se pone a sí como un yo particular determinado por un no-yo, la ironía de Schlegel plantea una autolimitación del yo que es inmediatamente seguida por su autosuperación, donde cada aniquilación del yo encierra un momento de libertad plena sin necesidad de alcanzar el yo trascendental. La alternancia de creación y destrucción anuncia el protagonismo que recibe la actividad poética en este proceso mediante (esta vez sí) la apropiación del concepto fichteano de imaginación creadora. Pero esta apropiación de la filosofía trascendental no funciona como un mero recurso legitimador al uso. Antes bien, va a traducirse en una forma de reflexión estética que quiere responder a las dificultades abiertas por la filosofía trascendental. La relación entre el yo individual y lo absoluto (consciencia e infinito marcan los dos fundamentos filosóficos en la lección de filosofía trascendental que Schlegel impartió en Jena, KFSa 12, 32) encuentra en la poesía un modelo de mediación privilegiado. No en cualquier forma de poesía, sino en aquella que presenta simultáneamente al producente y lo producido, que se vuelve sobre sí misma en un incesante proceso autorreflexivo cuestionando sus condiciones de existencia. Una poesía por lo tanto que se asoma un paso más allá de lo que el conocimiento racional alcanza a penetrar en la persecución de lo absoluto, sin presumir sin embargo de haber alcanzado una certeza ajena a ese conocimiento como pretende el *salto mortale* de Jacobi.

En una célebre nota de los paralelismos añadida a la segunda edición de la CRP, Kant da a entender que el yo trascendental solo podría llegar a ser objeto del entendimiento mediante una intuición intelectual (AA IV, B 422). Esta clase de intuición constituye de hecho una contradicción en sus términos para Kant. Si el yo corresponde, como aquí se da a entender, a un concepto de la razón, su acceso intuitivo escaparía a los presupuestos de la crítica trascendental. Suponiendo que entendamos por nómeno «el *objeto de una intuición no sensible*, entonces suponemos una clase especial de intuición, a saber, la intelectual. Pero esta clase no es la nuestra, ni podemos entender siquiera su posibilidad.» (AA IV B 307). Si, para Fichte, el Yo resulta en cambio accesible a la intuición intelectual es porque lo concibe como acción de ponerse a sí mismo (GO I.4 216). La intuición intelectual

no se dirige entonces a una realidad preexistente sino a sí misma en tanto que acción (*Tathandlung*). La intuición ilumina un estado de la conciencia en el que no existe distinción entre sujeto y objeto. La nota de los paralelismos kantianos destacaba cómo las dificultades que se derivan de poner al sujeto como objeto evidencian la diferencia entre pensar y conocer: el yo puede ser pensado pero no conocido, porque para ello debería corresponderle una representación sensible susceptible de ser esquematizada por los conceptos del entendimiento. Fichte cree solventar esta paradoja afirmando el Yo como la identidad entre el ser y el pensar, esto es, como la toma de conciencia que se tiene a sí misma por objeto. En Novalis se da la circunstancia de que la intuición intelectual se mantiene pero desaparece la posibilidad de acceso al principio primero. Los fragmentos filosóficos de los años 1795-1796 conocidos como *Estudios sobre Fichte* conciben la intuición intelectual como una síntesis de sentimiento (*Gefühl*) y reflexión (S 2 116). Mediante el sentimiento (eco del «autosentimiento» que Fichte introduce en el tercer apartado de la *Doctrina de la ciencia*) la conciencia se orienta hacia el absoluto (el punto en el que se anula la distinción entre sujeto y objeto) solo para constatar que se le escapa y que debe conformarse con una imagen falsa de él, con una apariencia. Pero en un segundo momento de la intuición, la conciencia se vuelve reflexivamente sobre sí misma y da cuenta del absoluto por la vía negativa de la omisión, como aquello que le es hurtado (Frank 1987, 124). Novalis utiliza en diversos fragmentos la metáfora del espejo (jugando con la similitud léxica entre reflexionar y reflejo) para dar cuenta del acercamiento oblicuo al absoluto que proporciona la intuición intelectual: la imagen invertida que nos devuelve el espejo equivaldría a la relación mediada entre conciencia y absoluto que se establece en el segundo momento de la intuición (S 2, 126-127, 142).

Los *Estudios sobre Fichte* vuelven obsesivamente sobre la dialéctica entre conciencia y absoluto ensayando diversas fórmulas expositivas y modalidades combinatorias. El pensamiento central es que, como sucede con los conceptos de la razón en Kant, el principio primero debe entenderse ante todo como una idea regulativa, un presupuesto necesario que se sabe de antemano inalcanzable para el entendimiento (S 2, 254, 256).⁴ El acercamiento al absoluto adopta pues de entrada un carácter provisional pero necesario, pues, como se dice en *Polen* «el más arbitrario de los prejuicios consiste en negar que al hombre le ha sido negada la facultad de estar fuera de sí, de hallarse con conciencia más allá de los sentidos» (S 2, 235). En ese contexto, Novalis hablará de invención (*Erfindung*) para referirse al método que plantea «ficciones necesarias» en el acercamiento al principio primero. De ese modo se introduce el arte nuevamente como la más plausible forma de aproximación indirecta al absoluto (Frank 1987, 90-91). El primer fragmento de los *Estudios* (S 2, 104) adelanta ya la relación entre la filosofía trascendental de Fichte y la teoría comunicativa de los signos de Novalis: en el empleo de los signos se hace consciente la fusión inconsciente entre sujeto y objeto que presumen los juicios de conocimiento. Novalis entiende que toda referencia al absoluto solo puede realizarse en clave simbólica. El gusto es la facultad que permite representar esta relación de manera indirecta, el genio la que consigue trasladarla con la misma eficacia inmediata que se da en los actos de conciencia (Molnar 1987, 29-56). Como vemos, tanto el

⁴ El alcance limitado que Frank atribuye a la intuición intelectual en Novalis ha sido cuestionada por parte de la crítica especializada, que, como sucede con el concepto de principio recíproco, relativiza la diferencia respecto al uso Fichte que hace Fichte del concepto (Kubik 2006, 156).

concepto del principio recíproco en Schlegel como el de intuición intelectual en Novalis terminan desembocando en una redefinición de la experiencia artística como forma de conocimiento. De hecho, el desarrollo de una reflexión eminentemente estética es lo que diferencia a Schlegel y Novalis por un lado de Hölderlin y Kleist por el otro, quienes si bien detectaron la quiebra abierta por la filosofía trascendental (como demuestra el fragmento *Juicio y ser* de Hölderlin) no acertaron a ofrecer una respuesta articulada en clave artística. Esta postura guarda una clara afinidad con la que Schelling defiende al menos hasta el *Programa para un sistema de la filosofía trascendental* (1800), donde el yo se presenta como un presupuesto antes que como un objeto del conocimiento y la identidad absoluta entre sujeto y objeto, consciencia e inconsciencia, queda restringida al arte. En definitiva, en el contexto del debate filosófico desatado por la CRP el Romanticismo recela como Jacobi o los escépticos de un posible acceso racional al principio primero. Pero, a diferencia de estos, cree posible una cierta indagación pendular de ese principio gracias a la actividad estética: no por medio de un *salto mortale* de la fe como en Jacobi, sino a través de una forma específica de reflexión en el sentido que recibe este concepto con el juicio reflexionante estético kantiano (§ 44).

b. Libertad o necesidad

La segunda línea de sutura problemática en el sistema de la filosofía trascendental es la que une, ya no las dos fuentes del conocimiento (la pasiva de la imaginación y la activa del entendimiento) sino sus dos facultades, la filosofía teórica y la práctica. Huelga decir que, cuando Fichte equipara el principio primero del yo absoluto a la acción del ponerse, lo hace teniendo presente que Kant ve en la libertad el principio a priori de la razón práctica. Fichte habría trazado de este modo una línea de continuidad entre el silenciado fundamento que subyace a la unidad de apercepción trascendental en la primera crítica y el que se hace explícito en la segunda: el yo solo cobra existencia como resultado de la única decisión absolutamente libre, la de ponerse a sí mismo. Así, para Fichte no se trata tanto de que Kant hubiera sido incapaz de remontarse al principio primero del conocimiento, sino que habría omitido inicialmente lo que solo la *Crítica de la razón práctica* termina de esclarecer. De ello resulta que el reconocimiento del yo y el no-yo como partes integrantes del yo absoluto no se resuelve en un circuito cerrado de solipsismo (como a menudo se le ha reprochado), sino que desemboca en la filosofía práctica, donde Fichte localiza el origen de aquello que nos limita en tanto que sujetos respecto a un mundo compartido. Como irá poniéndose de manifiesto en las sucesivas reelaboraciones de la *Doctrina de la ciencia*, el auténtico foco de interés para Fichte reside en la esfera de la moral y la política.

Esta orientación deja su particular impronta en los *Estudios sobre Fichte* de Novalis. La imaginación, que en Fichte es la facultad mediante la cual el yo absoluto transfiere su realidad a las representaciones del yo limitado, pasa en Novalis a ser la facultad que sintetiza intuición y representación en forma de belleza (S 2, 176-182). De Fichte conserva la condición eminentemente práctica de la imaginación en tanto que vinculada a la libre acción del poner. Sin embargo, puesto que en Novalis lo absoluto se asume de antemano inalcanzable salvo por la vía negativa de la omisión, la imaginación ejerce su libertad a través de un movimiento pendular que renuncia a alcanzar su objetivo para recrearse en el espacio de lo indeterminado. Tal y como se

formula esta idea en el fragmento 566 parece contener una clara enmienda a Fichte:

Así pues, todo filosofar tiene que alcanzar finalmente un fundamento absoluto. Pero si este no nos fuera dado, si tal concepto contuviera una imposibilidad – el impulso de filosofar sería entonces una actividad infinita – y por ello sin final, ya que eternamente sentiríamos la necesidad de alcanzar un fundamento absoluto, una necesidad que solo podría ser satisfecha relativamente – y que por tanto nunca cesaría. Mediante la libre renuncia al absoluto surge en nosotros la actividad libre e infinita – el único posible absoluto que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto (S 2, 270).

La actividad imaginativa permanece permanentemente suspendida en el libre «oscilar», lo que justifica a la postre su identificación con la creación poética. Del mismo modo que Kant entiende las ideas estéticas como representaciones que incitan a pensar sin que les corresponda concepto alguno (§ 42), en Novalis la imaginación creadora ejerce su libertad rehuyendo toda determinación conceptual: «El principio superior no tiene que ser absolutamente nada dado, sino algo libremente hecho, algo *poético, ideado*, para así fundamentar un sistema metafísico que parte de la libertad y se dirige a la libertad» (S 2, 270). La conexión entre razón teórica y práctica no se alcanza como en Fichte mostrando el momento preconsciente donde las representaciones del mundo surgen como autolimitación del yo, sino antes bien en el libre jugar y experimentar imaginativos. Friedrich Schlegel consume esta tendencia cuando presenta la crítica y la reflexión estéticas como el tránsito entre lo particular y lo absoluto, desempeñando por tanto la misma función que la filosofía práctica en la *Doctrina de la ciencia* (Lypp 1972, 56).

Regresando a Kant, la relación entre naturaleza y libertad, o filosofía teórica y práctica, experimenta una clara evolución en el lapso que va de la *Crítica* e la razón pura (1781) a la *Crítica el Juicio* (1790). En un principio, la tercera antinomia de la dialéctica trascendental se propone mostrar que libertad y necesidad no resultan excluyentes a la hora de fundamentar la causalidad por la que se rige el sujeto. Por un lado, los fenómenos que afectan a ese sujeto quedan inevitablemente supeditados a la infinita serie de causas y efectos que determina el desarrollo de la naturaleza, lo que parece desterrar de antemano cualquier idea de libertad. Sin embargo los fenómenos no son cosas en sí y su desconocido origen inteligible se sustrae tanto a las formas puras de la experiencia (espacio y tiempo) como a la causalidad mecánica asociada a ellas; nada impide entonces conceder al nómeno la capacidad de iniciar una nueva serie causal surgida de un acto libre (AA IV, A 539 B 567). Ahora bien, tal y como se plantea en la tercera antinomia la compatibilidad entre libertad y naturaleza dista de alcanzar una solución definitiva. En efecto, al delimitar claramente el ámbito del conocimiento sensible del moral se solventan las aporías derivadas del uso improcedente de las ideas de la razón, pero solo al precio de crear un nuevo problema. Pues el entendimiento como facultad que conoce el mundo sensible se contrapone ahora a la razón como facultad encargada de pensar lo inteligible al modo de dos jurisdicciones totalmente independientes. Sin embargo, la razón plantea la exigencia de que la naturaleza responda a una cierta idea de unidad para que pueda ser conocida plenamente, que su potencial infinitud de leyes se dejen organizar jerárquicamente en torno a un solo principio. La *Crítica de la razón pura* se limita a conceder un uso regulativo a los conceptos de la razón, pero no llega a explicar por qué la naturaleza

nos concede el favor de dejarse abarcar por el entendimiento en su totalidad.

El presupuesto de una «técnica de la naturaleza» (AA XX, 204) se cifra para Kant en el concepto de la conformidad a fin formal, que no pertenece ni al entendimiento ni a la razón, sino que es el principio a priori de una tercera facultad mediadora entre ambas, el Juicio. Con el concepto de conformidad a fin se establece una suerte de correlación entre los juicios teleológicos sobre la naturaleza y los juicios estéticos sobre la belleza (natural o artística). Los segundos están inspirados por la mera correspondencia entre intuición y concepto en la contemplación de una forma y su conformidad a fin es subjetiva porque no atribuyen al objeto un concepto determinado. Los juicios teleológicos de la naturaleza sí sitúan conceptos como fines de los objetos, aunque no afirman su realidad de manera dogmática: se limitan a considerar la naturaleza como si esta se atuviera a un sistema de fines. El nexo de unión entre las dos variantes de conformidad a fin queda patente en el sentimiento de placer que depara para el niño o el hombre primitivo el descubrimiento de cualquier concordancia entre la experiencia y su conceptualización. El hábito hace que ese sentimiento de placer vaya mitigándose hasta desaparecer en la mayoría de juicios, pero este se conserva en los juicios estéticos como un recordatorio de la pura posibilidad de remisión de lo particular a lo general que hace posible el conocimiento como tal (AA XX, XXXIX). La conformidad a fin habilita así una inusitada afinidad entre la situación del artista y la del investigador de la naturaleza que encuentra su continuidad en el paralelismo entre organismo y obra de arte planteado por Schelling.

Dicho paralelismo queda patente en el parágrafo 17 de las lecciones sobre la *Filosofía del arte*, donde Schelling sostiene que organismo y obra de arte materializan la idea de belleza en el ámbito de lo real y lo ideal respectivamente (E III 183). La equiparación se produce en el contexto de la filosofía de la identidad desarrollada por Schelling en el cambio de siglo. Mientras Fichte había identificado sujeto y objeto en el seno del yo absoluto, Schelling persigue la indiferencia de lo real y lo ideal en la naturaleza entendida como absoluto (*natura naturans*), así como en los distintos ámbitos que la componen. De este modo nos encontramos con que, en el mundo de lo real, la luz (lo ideal) y la materia (lo real) se sintetizan en la belleza del organismo mientras que, por otro lado, el saber (lo ideal) y la acción (lo real) confluyen en la obra artística como su correlato en el mundo ideal. Así se entiende que la obra de arte quede equiparada a «una acción penetrada de saber o a la inversa un saber que se ha hecho totalmente acción, es decir, que es la indiferencia de ambos» (E III 381). Lo que significa tanto como que la conciencia estética equivale al punto de unión entre la razón teórica y la práctica. En las tempranas *Consideraciones sobre el idealismo de la Doctrina de la ciencia* (1796-7), donde Schelling se confronta directamente con la *Crítica del Juicio*, la intuición intelectual propiciaba ya la coincidencia entre el conocimiento del objeto y la acción racional encaminada a un fin. Schelling lleva la indiferencia kantiana entre saber teórico y práctico del juicio de gusto un paso más allá al dejar de considerarla un fenómeno que atañe solo al sujeto, para fundamentar sobre ella el último vínculo constitutivo de la naturaleza. Si el arte es capaz de acercarse a ese vínculo es porque, parafraseando lo ya sostenido en el *Sistema del idealismo Trascendental*, «necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por lo tanto, el arte se funda en la identidad de la acción consciente y la inconsciente» (E III 384). La diferencia respecto al texto de 1800 es que entonces solo el arte detentaba el privilegio de alumbrar ese terreno ignoto y ahora comparte dicho mérito con la filosofía. Un cambio que anticipa la posterior marginación

del arte en el pensamiento de Schelling, cuando pierde la capacidad de mostrar la identidad entre lo condicionado y lo incondicionado para limitarse a funcionar como vehículo comunicativo en la construcción de una comunidad.

La filosofía del arte repite la dialéctica entre identidad, diferencia e indiferencia en sus distintos niveles de concreción, desde la distinción entre los lenguajes artísticos hasta la poética de los géneros literarios. Para caracterizar el drama Schelling retoma una idea ya adelantada en las *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo* que adopta ahora a la terminología de la identidad. Según las *Cartas* necesidad y libertad se enfrentan en el drama de tal forma que ambas detentan su propia legitimidad y ninguna puede terminar imponiéndose sobre la otra. En *Filosofía del arte* la diferencia de la libertad se atribuye a la lírica (asociándose la declamación de la lírica clásica al surgimiento de un espacio público de libertad) y la identidad entre libertad y necesidad a la épica, donde los héroes no se sienten enfrentados a hado alguno en sus actos. El drama reúne en cambio necesidad y libertad bajo el signo de la indiferencia: una y otra pueden hacer valer sus razones pero siempre sin imponerse a la otra (E III 693). En la forma dramática elemental, la tragedia, el culpable acepta su castigo permitiendo así que la libertad triunfe sin que deje de hacerlo también la necesidad, una noción que Hegel popularizará en su célebre análisis de *Antígona* en la *Fenomenología del espíritu*. El protagonismo que se presta aquí a la poesía entre las bellas artes y al drama entre los géneros literarios es consecuencia del papel que desempeña la idea del hombre en la concepción estética de Schelling. Como indiferencia de razón y organismo, como objetivización del absoluto tanto en lo real como en lo ideal, el hombre constituye la idea de aquello que produce arte (E III 459). Por la misma razón, es en el hombre donde el arte encuentra la expresión más acabada del conflicto que da lugar a su razón de ser, como se pone de manifiesto en el personaje trágico. Es obvia la deuda que contrae este planteamiento con el ideal de la belleza kantiano. También Kant ve el ideal de belleza en el hombre por ser la idea de este la de quien atribuye fines a la naturaleza. En el ideal del hombre «se hacen uno el objeto representado y lo que en esta representación nos habla como forma artística» (Gadamer 1997, 82).

c. Comunidad estética y comunidad ética

El ideal de belleza nos lleva finalmente a la tercera línea de demarcación conflictiva en el sistema kantiano, la que vincula el juicio estético y el práctico. Como es sabido, la única relación entre belleza y moral que Kant admite abiertamente obedece a la lógica de lo simbólico. Frente al conocimiento esquemático que las categorías del entendimiento proporcionan partiendo de las intuiciones sensibles, el simbólico se refiere a todo objeto que no corresponde a intuición alguna. La facultad del juicio procede entonces comparando el objeto con otro que sí cuenta con una representación sensible, no porque existan similitudes entre ambos (lo cual es imposible), sino porque las hay en el modo en que reflexionamos sobre ellos (§ 42 y 59). Ahora bien, puesto que la conformidad a fin formal es una tesis de obligado cumplimiento para que pueda darse algún tipo de mediación entre entendimiento y razón (para que el reino de la libertad interceda en el ámbito de la experiencia sensible), puede afirmarse también que el juicio de gusto es de entrada moral desde el momento en que marca el tránsito del pensamiento teórico al práctico asumiendo la naturaleza en su conjunto como una unidad de sentido accesible a la razón. Ello ha permitido

hablar de un «giro ético» en el desarrollo de la tercera crítica (por analogía con el giro cognitivo que inspira su introducción), donde el nexo entre gusto y razón no queda supeditado ya a lo meramente simbólico (Zammito 1992, 1-14). Por su parte, Schiller coincide con Kant en que la belleza no encierra fin alguno ni para el intelecto ni para la moral. Coincide también en que la cultura estética no puede elevar por sí sola el valor personal o la dignidad del individuo, del mismo modo que Kant descarta que un gusto cultivado sea garante de una cualidad moral. Pero eso no le impide ampliar el alcance del juicio estético en las *Cartas para la educación estética*. Basta con que la experiencia estética genere el juego entre facultades que libera de toda coacción tanto de la materia sensible como de la forma racional para que la belleza muestre todo su poder. La libertad que procura la belleza equivale a la disposición espiritual que sitúa al individuo ante la totalidad de lo humano, «porque el hombre juega solo cuando es hombre (...) y solo cuando juega es hombre». Para Schiller, el asombro en la contemplación de lo bello obedece a un gesto de autorreconocimiento: en la belleza se hace visible el vínculo armónico entre lo sensitivo y lo racional que configura la máxima aspiración del hombre como único ser auténticamente libre. Ese «hacer visible» sobrepasa a todas luces el carácter meramente simbólico de la relación entre moral y belleza sostenido por Kant. Y en efecto, en *Sobre la gracia y la dignidad*, Schiller pretende demostrar que la gracia contiene ya no el símbolo, sino la sensibilización efectiva de la idea de libertad. Esa sensibilización se da históricamente en el arte ingenuo de la antigüedad e individualmente en el alma bella, donde la ausencia de conflicto entre necesidad y voluntad entre naturaleza y razón se manifiesta en forma de gracia.

La impronta del planteamiento estético desarrollado por Schiller en los autores del primer romanticismo resulta inevitable, dado su estatus reconocido como poeta filosófico de su tiempo. Habiendo apenas entregado a imprenta *Sobre el estudio de la poesía griega* en 1795, Schlegel tuvo acceso a la primera edición de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. El impacto que produjo en él su lectura fue de tal calado que a última hora incluyó una introducción a su texto que modificaba buena parte de sus presupuestos iniciales. En su planteamiento original, Schlegel contemplaba la literatura post-clásica como una degradación respecto al ideal de belleza, atendiendo a la paulatina suplantación del paradigma de lo bello por el de lo interesante. El texto de Schiller le mostró que, si bien el arte clásico constituye la más adecuada forma de conformidad entre materia y forma o sensibilidad y razón, el arte moderno o romántico incorpora al juego entre facultades cognoscitivas un factor imprescindible en el discernimiento del vínculo entre belleza y moral. La perfección del arte antiguo se corresponde con el vínculo armónico que la humanidad mantenía con la naturaleza. La pérdida de ese vínculo incapacita al artista para representar la belleza en su objetividad, como perfecta correlación entre materia y forma, pero introduce una dimensión moral que el arte clásico ignoraba. Escindido de la naturaleza, el individuo padece el aislamiento de la comunidad y la fragmentación de sus facultades, pero cobra también conciencia de su libertad. Así, mientras en Homero la naturaleza no es objeto de descripción porque se da por supuesta, Werther se vuelve obsesivamente hacia una naturaleza que percibe como carencia, convirtiéndola en el escenario de un conflicto irresoluble entre sensibilidad y voluntad. Schlegel asume esta revalorización de lo moderno (que en sus fragmentos pasa a ser definitivamente lo romántico) dotándola no obstante en sus escritos del *Athenäum* de un nuevo alcance. La literatura romántica no obedece solo a la interiorización de la vida

espiritual que tiene lugar desde los albores del cristianismo, como apunta Schiller; es la propia creación poética la que pasa a vehicular el tránsito de la reflexión estética a la práctica. En el proyecto de una nueva mitología se concilia el propósito de crear una ética ideal con el configurador de la imaginación poética (KFSA 2 311). La nueva mitología está llamada a desempeñar la función que ejercía la antigua como instrumento forjador de una identidad colectiva. Del mismo modo que los viejos mitos procuraban una visión unitaria tanto del orden divino de la naturaleza como del orden humano de las normas sociales, la poesía se pone al servicio de un sujeto colectivo para proporcionarle un correlato de su potencial imaginativo. Ya en el *Sistema más antiguo del idealismo alemán*, el fragmento surgido en el seminario de Tübinga cuya autoría se atribuye a Hölderlin, Hegel y Schelling, el principio a priori kantiano de la libertad encuentra su fundamentación en la belleza poética y su doble realización en el ámbito de las ciencias naturales y el de las ciencias humanas, incluida la política. En ese contexto se reclama una mitología de la razón donde las ideas de los filósofos se transmitan al pueblo en forma de representaciones poéticas. De forma similar, Schlegel extiende la nueva mitología tanto a la física como a la historia. Pero ahora su parentesco con la belleza poética se ha vuelto tan estrecho que apenas alcanza a distinguirse de ella. Como lenguaje que faculta una representación indirecta del absoluto la nueva mitología se identifica indistintamente con los principales conceptos identificativos del Romanticismo: jeroglífico, arabesco, *Witz*, ironía... En ella la libertad emparentada con la belleza no es otra que la libertad de la imaginación poética para ensayar un vínculo entre lo particular y lo infinito (KFSA 2 318). Construye un lenguaje que repite la oscilación de lo individual a lo absoluto en la que abunda la poética romántica en su conjunto. Pero el término «mitología» apunta a la dimensión colectiva que alcanza ahora el movimiento de la reflexión estética, como confirma el hecho de que Schlegel aconseje sacar provecho de otras mitologías como la hindú o de otros imaginarios culturales como el español.

Si, para Schiller, la educación estética redundaba en una república de ciudadanos libres, en Schlegel la mitología permite vehicular la plena libertad de la imaginación poética. Un giro similar hacia lo que Bernhard Lypp denomina el absolutismo estético se aprecia en los *Estudios sobre Fichte* de Novalis. La huella de Schiller queda patente en aquellos fragmentos que parecen postular una suerte de coincidencia entre verdad y belleza. Como sabemos la imaginación propicia una superación de la aparente oposición entre sujeto y objeto, remitiendo a la unidad de un principio absoluto inasequible al entendimiento. La imaginación lleva a cabo esa unión trasladando del sujeto al objeto (y viceversa) el contenido de lo que entendemos por verdad; el modo en que ese contenido se representa descubre a su vez el poder unificador de la imaginación cuando lo hace en forma de belleza. La acción de unificar sujeto y objeto tiene un alcance ético en tanto que responde a la plena libertad del yo. Así pues, se establece un vínculo entre el juicio estético del gusto y el juicio práctico de la voluntad, toda vez que la belleza responde a una manifestación sensible de la libertad imaginativa. Refiriéndose a la unión profunda de concepto e intuición que subyace al yo, Novalis afirma que «todo conocimiento debe producir moralidad – el impulso moral, el impulso hacia la libertad, debe originar el conocimiento» (S 2 266). Lo bello funcionaría entonces como correlato sensible de ese impulso moral. Manfred Frank se ha referido al paulatino giro estético que se produce en los *Estudios* a medida que la problemática ontológica enlaza con la artística y la imaginación asume la tarea de aproximarse al principio último del conocimiento (Frank 1988, 91-

92). Este giro estético afecta igualmente a la consideración que merece la filosofía práctica en el pensamiento especulativo en torno al principio primero. El cambio fundamental que se ha operado aquí respecto Schiller consiste en que belleza y moral no mantienen una relación pasiva limitada al espacio de libre juego habilitado por la belleza, sino que la imaginación poética replica la libertad de la razón en tanto que acto creador: «la razón práctica es imaginación pura» (S 2 258).

3. La reflexión estética

Siguiendo a Andrea Kern, Christoph Menke ha definido agudamente la reflexión estética contraponiéndola a la filosófica. La reflexión filosófica, sostiene Menke (2008, 155-157), presupone la correspondencia entre la facultad teórica y la práctica que hace posible el conocimiento sin poder llegar a constatar o mostrar esa correspondencia. La reflexión estética surge precisamente como experiencia del acuerdo entre facultades y procura en consecuencia un conocimiento autorreflexivo capaz de superar las limitaciones de la filosófica. Las tres líneas de demarcación de la crítica kantiana que hemos recorrido permiten concretar si quiera aproximadamente cómo se articula ese modo específico de reflexión (algo que Menke no termina de hacer). La controversia en torno al principio primero del conocimiento incita un movimiento especulativo patente tanto en las primeras tentativas filosóficas de Schlegel y su confrontación con Jacobi como en los *Estudios sobre Fichte* de Novalis. El escepticismo de Jacobi y el idealismo de Fichte acotan los dos extremos de la problemática trascendental que sirve de punto de partida al primer romanticismo. Podríamos decir entonces que el momento inicial de la reflexión estética romántica coincide con el de su fundamentación. Del mismo modo que la incógnita en torno a la secreta raíz común de entendimiento e imaginación conduce en Kant al problema de la relación entre las facultades del entendimiento, reformulado con la introducción del juicio reflexionante, el Romanticismo trata de superar el abismo entre las facultades recurriendo a una reflexividad específica, no subordinada al entendimiento, que identifica lo condicionado y lo incondicionado. En el paso de la pura especulación propia del ámbito teórico a la praxis de la actividad crítica la poética del Romanticismo afronta así lo que cabe considerar su metodología o las bases de su procedimiento. Finalmente, el «giro ético» que se produce en la comprensión kantiana del gusto encuentra su correlato en la reorientación del ámbito en el que funciona la reflexión estética, que se decanta hacia el terreno histórico-político de lo comunitario con la nueva mitología de Schlegel y *La Cristiandad o Europa* de Novalis. El tercer momento de la teoría poética romántica correspondería por tanto al de su finalidad. El desplazamiento a un segundo plano del arte en la filosofía de la identidad de Schelling o de la teoría de la ironía en Schlegel muestran cómo esa finalidad termina desbordando los presupuestos iniciales de la reflexión estética. Fundamentación, procedimiento y finalidad constituyen tres factores centrales en la concepción de una teoría crítica como la alumbrada por el Romanticismo. Ya responda al nombre de ironía, principio recíproco, intuición intelectual u *ordo inversus*, la reflexión estética del Romanticismo plantea una «crítica de la crítica», una conciencia del fenómeno poético que proporciona el germen de la futura teoría literaria.

4. Abreviaturas

- AA Kant I., *Gesammelte Schriften*: Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften.
 E Schelling, F. W. J., *Werke*, Manfred Schröter (ed.), Munich: Beck.
 GA Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, octrina de la ciencia*, Lauth, R. y Jacob, H. (eds.), Stuttgart.
 KFSA Schlegel, F., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Behler, E. (ed.), Paderborn; Ferdinand Schöningh.
 S Novalis, *Schriften*, Richard Samuel (ed.), Stuttgart: Kohlhammer.

5. Referencias bibliográficas

- Behler, E. (1997): *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn: Schöningh.
 Beiser, F. C. (2014): «Romanticism and Idealism», en *The Relevance of Romanticism*, Dalia Nassar (ed.): Oxford University Press, pp. 30-46.
 Benjamin, Walter (2017): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Madrid: Abada.
 Corby, J., (2015): «Emphasising the Positive. The Critical Role of Schlegels Aesthetic», en *Philosophy as a literary Art. Making Things up*, Costica Bradatan (ed.), New York: Routledge.
 Frank, M. (2015): *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Frank, M. (1988): Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den Fichte-Studien und ihr konstellatorischer Text, *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*, 8, 1988, pp. 75-95.
 Frank M. (1987): «*Intellektuale Anschauung*, Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewusstsein. Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis», en *Die Aktualität der Romantik*, Ernst Behler y Jochen Hörisch (eds), Paderborn: Schöningh, pp. 96-126.
 Gadamer, H. G. (1997): *Verdad y método*, vol. 1, Salamanca: Sígueme.
 Henrich, D. (1992): *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart: Klett-Cotta.
 Henrich, D. (2003): *Between Kant and Hegel*: Harvard University Press.
 Hühn, Lore (1996): «Das Schweben der Einbildungskraft. Zur frühromantischen Überbietung Fichtes», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 70-4., pp. 569-599.
 Kubik A. (2006): *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtlicher Studie in ästhetischer und theoretischer Absicht*, Tübingen: Mohr Siebeck.
 Molnár, G. (1987): *Romantic Vision, Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy*: University of Minnesota Press.
 Menke, Ch. (2011): *Estética y negatividad*, Méjico: Fondo de Cultura Económico.
 Naschert, G. (1996): «Friedrich Schlegel über Wechselweis und Ironie (Teil 1)», *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel Gesellschaft*, num. 6, pp. 47-90.
 Jacobi, C.G.J. (2000): *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
 Schlegel, F., *Kritische Ausgabe*, Ernst Behler (ed.) (): 36 vols., Paderborn: Ferdinand.
 Schulz, Walter (1985). *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Weinsberg: Günther Neske.

Zammito, J. M. (1992): *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, Londres: The University of Chicago Press.