FILOSOFÍA Y DÉSOEUVREMENT DEL ROMANTICISMO LITERARIO


«Nosotros seguimos estando allí». La frase final con la que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy concluyeron su libro proyecto, su lectura absoluta y casi absolutoria de la filosofía romántica de la poesía, nos lleva de nuevo a su principio: el destino literario de un sujeto que, para percibirse y ser percibido, ha de ponerse permanentemente en abyme. Si la reflexión abismal —la remisión a un espíritu que se autoproduce en la escritura— da forma a la literatura romántica, también parece poner en forma o, mejor, en obra, la filosofía de sus intérpretes. Al menos la de estos dos intérpretes, cuya comparecencia bajo un nosotros parece condensar la autoconciencia de todos los poetas y críticos, que —de Baudelaire a Genette; de Valéry a Blanchot— encarnan las formas modernas del sujeto literario heredero de la crítica y la crisis románticas. En la era de la producción ilimitada de libros, en la que «seguimos estando», ese sujeto fragmentario se descompone y vuelve a recomponerse entre la maquinaria de escrituras y lecturas poseídas por ese demonio moderno que Antoine Compagnon llamó, en un libro bastante más pedagógico, le démon de la théorie.

1 A. Compagnon: Le démon de la théorie. Littérature et sens commun, Seuil,
Si, en un aventurado ejercicio de intertextualidad, reformulamos la sentencia final de Nancy y Lacoue-Labarthe en los términos del célebre microrrelato en el que un maestro del Witz fijó la obstinada presencia de un dinosaurio, obtendremos una inquietante conclusión: «Cuando se despertó, el romanticismo todavía estaba allí». Si, además, identificamos a la filosofía y la teoría de la literatura como el sujeto ausente de esta frase paródica, y convenimos, a modo de moraleja, en la imposibilidad de desdoblarlo —al menos, precisamente, mientras aquello siga ahí— habremos dado con el hilo conductor del libro. Sus hebras se hacen notar en sus mismas circunstancias editoriales: L’Absolu litteraire fue publicado a finales de los setenta en la colección Poétique de Seuil dirigida por Gérard Genette y Tzvetan Todorov, dos sacerdotes de la teoría literaria dominada por paradigmas más o menos estructuralistas. Al inicio del prólogo, Nancy y Lacoue-Labarthe explicitan la fuente estética de esa poétique general que titulaba las monografías y revistas de semiólogos, normalmente ajenos a la genealogía filosófica de sus conceptos. Se podría decir que el trabajo de los dos philosophes quiso reconstruir, no sin cierta malicia, las raíces alemanas de la nouvelle critique francesa. Su primera audacia fue limitarse al espacio más difícilmente limitable del romanticismo o más bien del protorrromanticismo literario: el universo intelectual de Jena. La filosofía de la poesía y de la crítica —que fue toda una— de ese universo, escurridizo a las clasificaciones semiológicas, se cocinó en las revistas escritas a varias manos por Friedrich y August Schlegel, Schelling, Novalis, Ludwig Tieck, aparte de Hölderlin y Schleiermacher. Con mucha diferencia los hermanos Schlegel acaparan el protagonismo de El absoluto literario; ellos fueron los promotores y custodios de un círculo de hombres y mujeres unidos por una entusiasta fraternización.

intelectual y física, que abarcó desde la escritura colectiva hasta la comunidad erótica, implícita en la incompleta novela *Lucinde*. Es en las coordenadas de esta comuna filosófica, y no, desde luego, en las posteriores derivas de sus miembros fundadores hacia la Santa Alianza, donde nuestros autores buscan lo esencial del romanticismo. Esta búsqueda pudo parecer en el contexto de su publicación un gesto de resistencia, no sólo contra la tenaz ahistoricidad de la nueva teoría literaria, sino también contra los relatos sobre el romanticismo repetidos por una historiografía sesgada. La interpretación filosófica de esa «esencia» subraya la naturaleza crítica de la teoría romántica, más bien, protorromántica de la literatura. Los dos filósofos, editores, traductores y comentadores de este libro proyectaron descifrar desde ella las claves de la poética moderna, con el propósito más general de recordarle a la República literaria que todavía, pese a todos los estructuralismos y posestructuralismos, no habíamos salido de la época del Sujeto. Más de treinta años después de su primera publicación, es muy posible que todavía no hayamos salido y que, como el dinosaurio romántico, el sujeto todavía esté allí. Por eso la literatura nos sigue concerniendo, a nosotros. Y por eso la traducción, ya tardía, de este libro está más que justificada.

La versión en español de _L’Absolu littéraire_ es fiel al juego de duplicitades del texto original. Es obra minuciosa y más que plausible de cuatro manos argentinas, que han tenido que realizar una doble traducción: la del texto de sus autores y la de los textos que ellos seleccionaron y que, con buen criterio, las traductores han vertido directamente del alemán. Las cuatro manos francesas presentaron su obra, ya en el subtítulo, nada menos que como la _Teoría literaria del romantismo alemán_. Un respetable objetivo académico, que es disciplinarmente más y filosóficamente mucho menos de lo que el libro da de sí. Desde el prólogo, Nancy y Lacoue-Labarth insisten nietzscheanamente en que no quieren hacer «una empresa de archivistas», un trabajo de anticuario ni, claro, tampoco uno de monumentalismo. Ni historia del romanticismo, ni vindicación de un modelo romántico, estos leales lectores de Blanchot abordaron el espacio literario de los primeros románticos como un espacio también de amistad. Amistad y afinidad con quienes a comienzos del XIX recogieron un nombre, «romanticismo», ya malversado en sus mismos inicios, para designar y hacer un sitio a la realidad literaria que estaban inventando, que en un principio no era nada más —y nada menos— que una imprecisa teoría, una idea, de la poiesis literaria. Nancy y Lacoue-Labarth aspiraron en este libro a reinterpretar bajo esa impresión literaria el núcleo de la moderna crisis —y crítica— filosófica. Su relectura es también una reescritura contigua a los textos románticos que comentan y traducen. Ni exposición histórica, ni exégesis canónica, el libro se despliega en un doble ejercicio de traducción. Por una parte, la de los textos alemanes que han de ser trasladados a un francés filosófico, condensado en la hipótesis adjetiva de «_L’Absolu_» —degradado a minúscula en castellano. Por otra parte —o más bien por el envés de la misma parte— la traducción es también labor de interpretación y apropiación, una hermenéutica que traza puentes de ida y vuelta entre las obras escogidas y los registros que operan su selección y lectura. Casi la mitad de ellas provienen del _Athenaeum_, la revista proyecta animada por los hermanos Schlegel, cuyos textos son reproducidos íntegramente: las _Conversación sobre la poesía_, la _Carta a Dorotea_( _Sobre la filosofía_), las _Ideas_. Y, por encima de todos, los _Fragmentos_: «vértice extremo de la literatura romántica»; manifestación perspicua de una comunidad literaria ideal, encarnada en un Friedrich que mantuvo tenazmente sus principios germínales, cuando los demás miembros ya habían claudicado.
De Friedrich también se seleccionan otros *Fragmentos*: los de la revista *Liceo* y *Sobre la esencia de la crítica*, además de un poema programático, el soneto *El Ateneo*. Éste cerraría el volumen si no fuera sucedido de dos *Diálogos* de Novalis en los que el temprano y efímero colaborador del círculo hiperboliza las posibilidades del libro infinito. A estos textos se añaden, pero no en su integridad, otros de las *Lecciones sobre el arte y la literatura* de August, que no obstante preparar su inminente ruptura con la naturaleza comunitaria y casi espiral del *Athenaeum*, son decisivos para seguir el recorrido de éste según la lectura de los editores. Y aún más decisiva es la presencia oblicua de Schelling, representada por la carnavalesca e irreligiosa *Profesión de fe epicurea de Heiniz Widerpost* —escrita directamente contra Schleiermacher y Novalis—, además de la introducción a su *Filosofía del arte* y el texto que, a modo de obertura, precede al resto del volumen: *El programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán*, del que Schelling, no obstante su dudosa autoría, parece su mejor valedor.

Desde esta obertura schellingiana hasta la clausura de Novalis, la exposición misma de los pasajes impone las condiciones para su interpretación. No sólo por sus relaciones de contigüidad dentro del libro (clasificados bajo los epígrafes de "El fragmento", "La Idea", "El poema" y "La crítica"), sino también por los criterios para su selección; la confrontación *in absentia* con el canon textual que habitualmente la crítica filosófica o literaria propondría para relatar otra historia de lo romántico. Tales criterios responden a una especial sinergia o, por ser más justamente benjamínianos, a las afinidades electivas entre el trabajo filológico y filosófico. Traducción y comentario, edición y glosa, reproducción y exégesis, transmisión y crítica —y acaso un poco de pedagogía— ... forman parte de eso que Hans Ulrich Gumbrecht ha llamado "los poderes de la filología" y que en este libro son también poderes de la filosofía. Estrategias de poder imprescindibles cuando como aquí se ensaya una genealogía de la crisis moderna que lleva de los abismos del sujeto filosófico poskantiano a las puestas en abismo del sujeto poético protorromántico y a la inversa, a través de unas vías críticas que, por descontado, no son de dirección única, aunque todas se cruce en Jena.

Pero volvamos a los criterios. La selección de obras quiere enmendar una ausencia, que toma la forma de inconsciencia más o menos culpable: "¿Cuántos, aun entre los mejor intencionados, repiten en la actualidad Jena sin haber podido leer sus textos?" (p.36). La pregunta que los autores formulan en el prólogo queda sin contestar, pero nos hacemos una idea de la respuesta. Una parte sustantiva de esos "cuántos" se cuenta entre quienes escriben la teoría literaria moderna, al menos en las revistas de finales de los setenta (pero también, todavía, en los manuales universitarios del siglo XXI). Desde su acuciación eslabada, la pendiente semiológica que algunos denominaron "formalismo" y otros "poética lingüística", o más agríamente "cárcel del lenguaje", buscó en la producción infinita de la forma y sus mecanismos retóricos el sujeto genuino de la literatura y, por tanto, de la cultura. Mucho antes que los estructuralistas, críticos agónicos como Víctor Shklovski encontraron en *Tristram Shandy*, como también haría Lukács, el advenimiento del reino de la novela y el emblema de una poética absoluta. Nadie entonces ni después —con el encumbramiento académico de la intertextualidad— citó el fervor de Jena por Laurence Sterne ni la *Carta* en la que Friedrich Schlegel recordaba que la de aquél era "la poesía natural de los estratos más elevados de nuestra época" (p. 401). ¿Cuántas veces después —

---

parafraseando la pregunta nada retórica de Nancy y Lacoue-Labarthe— se repetiría Jena en las actas de defunción del sujeto dictadas en nombre del vértigo de los signos y de las intrépidas aventuras semiológicas? Jena aquí, en la traducción doble de los fragmentos del *Athenaeum* y los demás, es ante todo la irrupción de la Literatura, la destitución de la función poética, hasta de la poesía de la poesía, por la autoproducción de la escritura. En esta autoproducción tiene el estructuralismo moderno una genealogía, que sólo podría ser reescrita desde una lectura posestructuralista. No, pues, desde las redes del espacio semiótico, sino desde los intersticios del espacio literario. Pero como subrayan en su mismo prólogo, los epígonos de Blanchot que, en este libro, acometen semejante genealogía no estaban interesados en las querellas de la crítica sino en reexponer, resituar o clarear la filosofía del sujeto, o, lo que para ellos es lo mismo, el sujeto de la filosofía.

Los «cuántos» que repiten a Jena sin saberlo, y contra los que directamente se escribió *El absoluto literario* serían también los que han fijado el guión de la historia de la filosofía después de Kant. Abrir con *El programa más antiguo del idealismo alemán* y es, en este sentido, una declaración de principios. En este breve texto, nacido, como un exabrupto, de una demónica voluntad de sistema, se abre paso una vía estética de la filosofía, recortada entre los caminos del idealismo especulativo y lo que Schlegel y de otro modo Heidegger llamaron con entusiasmo «poesía de la poesía». Ni la de Hegel ni la de Hölderlin, esta vía tampoco fue en rigor la del Romanticismo histórico o historiográfico; ni tan siquiera la de la romantización del mundo, tantas veces y con razón execrada. Fue la vía de una concepción de la crítica literaria en la que durante un breve período de tiempo se sensibilizó, tomó cuerpo, el fantasma del sujeto kantiano. El problema es que la efímera y fragmentaria encarnación literaria del criticismo desembocó en un absolutismo del espíritu, con la ayuda externa de Hegel pero también la interna de Novalis y del propio Friedrich Schlegel. Se interprete o no como un fracaso, este hecho incuestionable, ampliamente documentado en los textos de sus protagonistas, ha sido explicado con argumentos irrefutables por filósofos que, después o casi a la vez que Nancy y Lacoue-Labarthe, sí que han conocido —puede que gracias a éstos— los textos de Jena. Lo hizo Hans Blumenberg, un par de años después de la aparición de *L’absolu littéraire*, en *La legibilidad del mundo*. Bajo los títulos elocuentes de «Hay que romantizar el mundo» y «La idea del libro absoluto», Blumenberg dedicaba allí sendos capítulos a interpretar la poética de Friedrich Schlegel, leída casi exclusivamente desde el universo católico de Novalis. Desde esa lectura la crítica literaria se diluye en la idea de novela absoluta y ésta en la tarea infinita de una Biblia concebida como contrapunto romántico de la Enciclopedia ilustrada. A Blumenberg no podía escapársele que ese ideal crítico de un libro que se hace eternamente a partir de fragmentos significaba la transformación de la crítica ilustrada en una fascinación poética —por muy crítica que se presentara— hacia la Edad Media, y que el retorno a la Antigua Biblia, ya no una por hacer, sino la sancionada por el cristianismo, era la señal más evidente del fracaso de la revolución estética protorromántica y su disolución en el mito. Más recientemente, los términos de ese fracaso y esa mitificación, que Hegel ya adelantó con encono, han sido analizados por Jacques Rancière en *La palabra muda*, en una discusión con las tesis de *L’Absolu littéraire* mucho más evidente de lo que él mismo reconoce. Sin salirse demasiado del guión de Hegel, Rancière ha subrayado la contribución esencial del círculo del *Athenaeum* a las

---


contradicciones de la literatura moderna. Incapaz para entender la novela como la gran epopeya burguesa —saludada de Hegel a Lukács—, la idea schlegeliana de la poetica infinita no iría más allá de los juegos de artificio de Jean-Paul y su ironía destructiva, «en pura errancia de su letra muerta».

Cabe preguntarse qué deben o qué pueden decirnos después de estos contundentes juicios las traducciones-interpretaciones de la crítica literaria romántica propuestas años antes por Lacoue-Labarth y Nancy. Ambos son explícitos desde el principio acerca de sus intereses: el breve «romanticismo» del *Athaeneum*, el itinerario abierto por Friedrich entre 1794, año de los primeros fragmentos, y 1804, cuando aquél formula el concepto mismo de crítica. El resto, lo que vendrá después, incluida la *Filosofía de la Historia* no es silencio, pero tampoco es, como en Blumenberg, el mejor criterio para interpretar los escritos de juventud. Éstos, al contrario, son examinados como escritos de filosófica madurez —la madurez estética del sistema kantiano—, únicos capaces en su tiempo de suturar las heridas abiertas por el filósofo de Königsberg. La tesis central de los editores es sencilla en toda su complejidad: el proyecto literario, la idea de literatura que los fragmentos revelan es una respuesta al esquematismo trascendental. Antoine Berman, fuente directa de la exégesis de *El absuluto literario*, habla de una segunda revolución copernicana del kantismo en la figura de los poetas que «penetran osadamente en las brumas de la imaginación trascendental» (p. 65). Para aprobar este diagnóstico hemos de convenir en que el espinoso sujeto —que diría Zizek— de esa imaginación es un «cogito vacío». Y que, por muy moral que Kant lo representase, es un ser sin sustancia o al menos con la poca sustancia que permite representarse la forma del sentido interno que, según la Estética Trascendental, lo constituye. Pero no tenemos por qué convenir en que la superación de esta insustancialidad del sujeto del esquematismo tuviera que venir de la mano del Yo autorreflexivo de Fichte. Sin duda, la autoconciencia libre de este Yo absoluto fue el horizonte del romanticismo poético. Pero lo fue porque reveló su propia insuficiencia para entender, como sí hizo el *Programa*, que la filosofía del Espíritu era una filosofía estética. Schelling lo tuvo bastante claro. Pero, a tenor de la interpretación y finalmente el desplazamiento a que Nancy y Lacoue-Labarth lo someten en este libro, no pudo saltar sobre su voluntad de abordar sistemáticamente lo absoluto. Más que Schelling, los Schlegel y hasta Novalis comprendieron en los años de su más fértil y fragmentaria actividad crítico-poética las exigencias de Kant en la *Crítica del juicio* para sensibilizar el Sujeto o más bien su idea. No otra cosa vino a significar su concepción o más bien exposición del sujeto fundamentalmente como *Bildung*, formación o fuerza formadora, (*bildende Kraft*). Esto significaba que la filosofía sólo podía y debía realizarse como obra de arte, efectuarse, acabarse, como poesía, y que «el filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta» (p. 70).

¿Qué tiene que ver todo esto con la crítica y en particular con la crítica poética? La respuesta está ya contenida en la frase que acabamos de citar, pues lo que nuestros autores traductores llaman el Sistema-Sujeto sólo puede comparecer filosóficamente, autoexponerse, a través de la especulación estética y la reflexión sobre su poiesis. Esta tesis, como casi todas las de *El absuluto literario* está mediada naturalmente por Walter Benjamin, con quien el libro mantiene un diálogo constante más o menos explícito. Baste recordar un pasaje de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, no citado pero muy evocado en el libro: «De manera análoga al pensamiento con el que Fichte ve manifestarse a la reflexión
en la mera forma del conocimiento, la esencia pura de la reflexión se anuncia a los románticos en la apariencia puramente formal de la obra de arte. Fichte es siempre el origen pero también, acaso más que Kant, el problema a superar. El arte en Benjamin es el «prototipo del medio de reflexión» y el conocimiento de ese medio es el objeto de la crítica del arte. Ciertamente Nancy y Lacoue-Labarth esquivan las pendientes místicas y mágicas de la crítica schlegeliana, en las que Benjamin se detuvo, convencido de que «el concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística». Sin embargo, continúan y profundizan las orientaciones benjaminianas para explorar el modo en que la crítica refiere la obra singular a la infinitud o confiere a lo finito la apariencia infinita, tarea próxima a lo que se ha denominado «romantización», pero que de suyo, y a pesar de Blumenberg, no tendría por qué haber derivado en la disolución de la estética en el mito.

Ni Nancy ni Lacoue-Labarth, tan atentos siempre a los rendimientos filosóficos del mito, esquivan esta cuestión; pero lo hacen singularmente atentos al horizonte kantiano del protorrromanticismo. En su lectura de las Ideas de Schlegel subrayan la fidelidad de éste a Kant: primero por el reconocimiento de la finitud del sujeto o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de que éste se autoconstituya infinitamente, por mucha autoconciencia libre que le predicara Fichte; segundo, y consecuentemente, porque todo el principio de infinitización poética se hace «en los límites de una filosofía de la finitud» (p. 241). Esta «oscura resistencia al idealismo» parece sostener el concepto crítico-poético de mediación y la fascinación por el Witz, claves de la poética protorrromántica, y de gran parte de la teoría literaria posterior. Los editores rescatan el concepto de mediación, desarrollado en las Ideas,

como función primordial del artista, y no en el sentido más místico y panteísta de los Fragmentos. El sujeto, incluido el filosófico, nunca puede mediari consigo mismo —de nuevo a pesar de Fichte y parcialmente de Schelling. La mediación sólo puede llevarse a cabo a través del arte y el artista es el único sujeto capaz de automediación y autoproducción. Si como en Ideas se dice, «mediar y ser mediado es toda la vida superior del hombre», existe una mediación iniciática, activa y otra pasiva, recibida. La clave estética y aún más la crítica reside en la segunda; pues, una vez más, y a pesar de sus renovadas crisis, la clave del arte está en la mimesis. La mimesis, una nueva mimesis llevada al límite, es invocada por los protorrrománticos de Jena para mantener una filosofía del sujeto o dicho de otro modo, para poder recuperar, dar sentido, sensibilizar al sujeto y sacarlo del esquema: imitación de los procesos de autoproducción como «límite extremo de la mimesis» (p.242). La mimesis normativa de los temas en un doble régimen artístico y moral, que el crítico Peter Szondi—fuente expresa de muchos argumentos de El absulo literario— enunció como un aspecto constitutivo de la poética clásica, es desplazada en la nueva poética, la que nace como teoría y crítica de la literatura, por la «apropiación de la intimidad o de la interioridad misma de un sujeto». El artista mediador reproduce, imita su propio proceso de autoconstitución como sujeto escritor. La mimesis reflexiva o reflexión mimética se muestra en la propia autoexposición de la escritura. Y esta forma de ficción es propia de la novela moderna, desde Cervantes a Diderot y Jean-Paul, pasando inevitablemente por Laurence Sterne. Aquello que los formalistas rusos —¿repeticiones de Jena sin saberlo?— sonaban como «revelación del recurso» y estrategia para


el «extrañamiento» perceptivo se revela aquí como la expresión más depurada, luego irónica, del sujeto poético: el Witz. Según la lectura de Nancy y Lacoue-Labarth, el Witz —se traduzca como chiste o como ingenio, o se deje cabalmente la expresión original como es el caso de la presente versión— es la «respuesta al enigma del esquematismo trascendental» (p.104) o dicho de otro modo, la materialización estética del sujeto trascendental como sujeto poético, es decir, como sujeto operatorio, en el sentido de que antes que a otra cosa aspira a Obra. En el orden gnoseológico, el Witz es un conocimiento universal y al mismo tiempo singular, un conocimiento otro, al tiempo que de lo otro. Y recogiendo el ente idealista, sus cultivadores lo presentan como expresión genuina de la identidad dialéctica del Sistema y el Caos. Literariamente, poéticamente, el Witz es el único modo bajo el que puede autoconstituirse un sujeto. Un sujeto irónico que siempre debe ser literario, pues su producción, su mediador de constitución es la misma escritura. La lectura de las glosas de Nancy y Lacoue-Labarth sobre este punctum crucial en su reexposición del romanticismo nos lleva de nuevo a los textos glosados y éstos a sus fuentes literarias, que están en el origen de la crítica, aunque los editores apenas los mencionen en sus comentarios: el distanciamiento del narrador cervantino que invita a seguir la constitución desordenada de su relato hasta convertirla en parte constitutiva del relato mismo en un progresivo discurrir de la escritura sobre sí, que culmina en la segunda parte del Quijote, o el inacabable relato autobiográfico de un Tristram Shandy que parece que nunca terminará de narrar su nacimiento a fuerza de seguir los rodeos de su conciencia-escritura, abocada a las imprevisibles formas externas de la conversación...

El sujeto narrador es tan inasible como inacabable su narración. Ingenio y concepto, detalle y totalidad, la escritura de este Witz «es la vista que se le devuelve al punto ciego del esquematismo» (104). Esta sentencia de los dos filósofos admiradores de Schlegel es inseparable de su interpretación del fragmentarismo: la genialidad que exhiben quienes se autoexponen en el Witz y el efecto poético-gnoseológico de su mimesis, sólo puede ser fragmentaria. Imposible de construirse como conciencia actual infinita, la del Witz, la irónica conciencia literaria es siempre progresiva, inacabable y, en rigor, no es ni siquiera conciencia: «Algunos artistas que querían escribir tan sólo una novela, se representaron sin querer a sí mismos» (fragmento 116 de Ataenueum, p. 147). Guíado por la escritura, el saber del Witz desborda las estructuras de la conciencia y sigue más cómodo el curso de las morfologías vivas. El fragmento es el dispositivo de este proceso, por el que el individuo se autopresenta como unidad desde la exposición de sus pedazos, análogamente a como se presenta la Antigüedad a través de sus ruinas. La imprevisible lógica de la escritura —que tanto apasionará siglo y medio después a los semiólogos— unifica potesis, ironía y arte combinatorio y, paradójicamente, confiere necesidad a la autoproducción del sujeto como permanente Bildung. Para los críticos del protorromanticismo, como Blumenberg, es evidente que toda esta maquinaria aboca al sacrificio final del sujeto como los «granos de polen» que se disuelven en el canto sagrado invocado por Novalis. Pero no era esta la meta del joven Schlegel que, al menos hasta sus escritos sobre la esencia de la crítica, insistirá en la capacidad infinita de la forma, y la constitución permanente de su sujeto. Por eso desde los principios de Jena, el fragmento demuestra que la obra sólo puede realizarse de manera inacabada, como parodia de la obra total; del mismo modo que el caos parodia a la Obra ejemplar, por ejemplo, mediante la sátira, tal y como mostraba la Profesión de fe epicúrea de Schelling, cuya protesta artística contra la religión de Novalis se lleva a cabo en nombre del
desvelamiento de la diosa-verdad.

La dirección que Nancy y Lacoue-Labarth recuperan para la crítica del primer romanticismo, condensada en el fragmento 116 del *Athaeneum*, es justo la contraria que Schelling parece exponer en su *Filosofía del arte*, no se trata de aspirar a la revelación de lo Absoluto, más allá de toda *Bildung* y toda crítica, sino de «penetrar en el corazón del proceso formador» (p.476). Pero la alternativa, la buena dirección, es también un idealismo cuya proyección posterior será el impulso de autoproducción —muy ajeno al imperativo kantiano de autolimitación—, operante en los diversos estructuralismos, materialismos y maquinismos, que sólo al final del libro son señalados como herederos de la crítica romántica. Igualmente heredero es el autor moderno, el literato sujeto de la «identidad crítica», que es también el estudioso, crítico y teórico de la poesía y de sí mismo, como Mallarmé, Valéry, Genette o Benjamin. Son los herederos, en fin, del *carácter* romántico que había llenado el abismo dejado abierto por el esquema kantiano, encarnando el vínculo filosóficamente inexpresable entre concepto e intuición. Cabe preguntarse, pues ellos no lo hacen, si Nancy y Lacoue-Labarth acaso son también figuras tardías de este carácter romántico o, al menos, si su particular filosofía a cuatro manos, *symfilosofía* como la de sus amigos de Jena, es también una forma, consciente o no, de autoproducción.

En *La palabra muda*, en mitad de su crítica al protorromanticismo, Rancière sentencia de pasada que hacer bascular la poética del fragmento a una poética de los límites, asimilándola a la obra «inoperante», desobrada, de Blanchot resulta una visión «demasiado patética». La referencia envenenada a Nancy y Lacoue-Labarth es evidente. Ambos, como su maestro, han contribuido decisivamente a nuestra comprensión de la genealogía romántica del pensamiento filosófico y literario moderno. Pero también sugieren otra genealogía relacionada *in absentia* con ésta y en general con la estética del fragmento, que «el propio romanticismo no cesaba de ocultar»: la de una literatura y una crítica poética sin propuestas fundacionales o, más precisamente, una estética, en efecto, del *désœuvrement* (traducida aquí como «inoperancia»), «que se insinúa por todas partes de la obra romántica». Desde esta perspectiva, que podríamos considerar ahistórica, e incluso antigenealógica, a pesar de las suspicacias de Rancière, el fragmento no es inacabamiento, pues no apunta a nada que acabar; no apunta, pues, ni a voluntad de sistema, ni tan siquiera, en palabras de Heidegger, a una sistesis; es sólo interrupción, que, como tal, no excluye la totalidad sino que la supera. En este sentido, la «Clausura» del libro que escriben las cuatro manos de sus autores-comentadores-traductores, guarda una extraña simetría, o mejor una especie de anamorfosis, con el breve *Programa sistemático* schellingiano de la obertura. Acaso un antiprograma, un anteproyecto; pero en cualquier caso, toda una declaración de intenciones, que da la vuelta y agarra por el envés el «equivoco romántico» traduciéndolo como el «equivoco de la ausencia de obra». Blanchot, por tanto, sigue estando allí. La reexposición de sus epígonos no sólo debía mostrar el fracaso del epos especulativo de Schelling y la autoformación artística de la Idea (por eso en su antología el *Programa* es seguido inmediatamente por los *Fragmentos*), sino también el de la historia del romanticismo literario como relato fundacional. En su lugar, se nos invita a ver la poiesis crítico-literaria de Jena como «la manifestación de la literatura ante sí misma» (522), que una a una deshace las lecturas anteriores; aquellas que venían a interpretar *Athaeneum*, *Ideas* o las *Cartas* como formas de identidad entre literatura y filosofía o de la literatura consigo misma. Tras el recorrido, el programa de clausura de nuestros
hermeneutas nos invita a no ver más allá ni más acá de la automanifestación «neutra» de la literatura, incluso como una «no manifestación» que culmina en la inoperancia de los géneros y de todo lo que constituiría la identidad de la literatura: una recusación también del ideal de la autoproducción infinita que nació del equívoco romántico y quizás se disparó con el equívoco de la mercancía. Pero para advertir la que finalmente se nos presenta como deconstrucción del absoluto literario romántico requerimos otras formas de percepción: las heideggerianas del «eclipse de lo manifiesto en su manifestación», o el trabajo de Derrida a partir de la traza y la diseminación de la escritura. No obstante su deconstrucción, los editores se mantienen en su voluntad de apreciar un sentido histórico en el aliento de su lectura, y no renuncian, ni siquiera al final, a que los textos de Friedrich Schlegel y los demás comparezcan como auténticos fragmentos de futuro, testimonios de lo que puede dar de sí temporalmente un genuino espacio literario neutralizado. Los filósofos-filólogos responsables de la edición se revelan, así, como los sujetos artistas ídóneos para mediar en la lectura adecuada de esta neutralización; una mediación que por momentos opera, sí no como puesta en abismo, sí como mimesis o apropiación especular de la misma autoproducción crítica que nos describen.

Acaso relacionada con esta forma de mediación-apropiación de los editores, hay una doble ausencia en el libro que merece comentario: la ausencia de lo político, representada en la ausencia llamativa de Schiller. Si el romanticismo busca la unidad, como señalan los autores, «por el lado del arte», y no «por el lado de lo político, del Estado», se explica entonces desplazar a un segundo plano al autor de _Käthchen_. Pero resulta poco explicable la escasa o casi nula puesta en diálogo de la crítica romántica con las claves estético-literarias de Schiller, sobre todo cuando se interpreta esa crítica como la respuesta a los vacíos del sujeto kantiano. Seguramente, aparte de sus autores, Rancière podría darnos una lectura interesante de esta ausencia. Limitémonos a imaginar que, con independencia de sus escasas afinidades electivas, habría sido muy instructivo leer los textos de Jena en relación dialéctica con el marco de interpretación puesto en obra en _Poesía ingenua y sentimental_ y aún más confrontar la filosofía del sujeto de aquellos con la que alienta las _Cartas sobre la educación estética del hombre_.