

Sujeto, creación y naturaleza: el concepto de genio en la Crítica del discernimiento de Kant y en la Obra Filosófica de Novalis

Subject, Creation and Nature: The Concept of Genius in Kant's Critique of Judgement and Novalis's Philosophical Writings



Marina Closs
UBA / UNGS / CONICET
dryconcrete@gmail.com

Fecha de recepción: 22/07/2021
Fecha de aceptación: 25/07/2022

Resumen

Dando por sentado el rol decisivo entre los escritores del Primer Romanticismo del concepto kantiano de genio desarrollado en La crítica del discernimiento, muchos autores suelen considerar el desarrollo de la idea de genio en Novalis como un derivado de este concepto kantiano. Sin embargo, en los fragmentos de su Obra Filosófica, Novalis afirma que su concepción de genio se debe específicamente, en cambio, a un renovado posicionamiento polémico frente a la Crítica de la razón pura. En cuanto a los desarrollos planteados por Kant en su tercera crítica, Novalis no solo no los menciona entre sus cartas y escritos, sino que tampoco hace alusión alguna a este texto.

Por lo tanto, ante la falta de evidencia de una lectura directa por parte de Novalis, en este trabajo intentaremos analizar algunas de las coincidencias entre ambos autores asociándolas, no a una influencia directa del filósofo sobre el poeta, sino a la influencia sobre ambos de un conjunto de textos que participan del así llamado revival platónico del Siglo XVIII (Beiser, 2003). De este modo, propondremos un análisis de la doctrina del genio en ambos autores, sin derivar una de la otra, pero resaltando sus puntos en común y asociándolos a concepciones del platonismo que podrían fundamentar estas coincidencias.

Palabras clave: **Novalis; Kant; romanticismo; naturaleza; genio**

Abstract

Many authors, taking as read the decisive importance for early Romantic writers of the Kantian concept of genius as developed in the Critique of Judgement, tend to regard the development of the idea of genius in Novalis as a derivative of this Kantian concept. In his Philosophical Writings, however, Novalis claims that his conception of genius is actually the specific result of a renewed polemical engagement with the Critique of Pure Reason. As for the developments presented by Kant in his third critique, Novalis does not mention them in his letters and writings, or indeed make any reference whatever to this text.

In the absence of evidence for a direct reading by Novalis, therefore, this paper will attempt to analyse some of the commonalities between the two authors, associating them not with a direct influence of the philosopher on the poet, but with the influence on both of a set of texts forming part of the so-called Platonic revival of the eighteenth century (Beiser, 2003). Thus, the paper will offer an analysis of the doctrine of genius in both authors, not by deriving one from the other but by highlighting the points they have in common and associating them with conceptions from Platonism that could be the basis for these similarities.

Key words: **Novalis; Kant; romanticism; nature; genius**

1. Introducción

Luego de matricularse en Derecho en 1790 en la Universidad de Jena, Friedrich von Hardenberg (Novalis) estudia por primera vez algunos aspectos de la obra kantiana junto al profesor K. L. Reinhold, ante cuya interpretación fundacionalista de la doctrina Hardenberg adopta enseguida una mirada crítica. Entre 1795 y 1796 Novalis estudia además la Doctrina de las ciencias de Fichte e, inmediatamente después, reemprende en solitario una nueva lectura de la obra kantiana.

Los Studien de 1796/1797 (entre los que se encuentran los Kant-Studien) corresponden a un período de la obra novaliana poco productivo intelectual y artísticamente, en el que, en cambio, Hardenberg escribe más cartas y anotaciones en diarios y registros personales que nunca. Los manuscritos recopilados en este tiempo componen tres conjuntos, profundamente relacionados entre sí: los Fichte Exzerpte, Hemsterhuis-Studien y Kant-und-Eschenmayer-Studien.

Como señalan sus editores R. Samuel, H. J. Mähl y G. Schulz (1965, p. 104), a partir de los Hemsterhuis-Studien, las anotaciones novalianas son cada vez más personales y reelaboradas. Según se colige por menciones en cartas y notas, Novalis basa sus Kant-Studien específicamente en las lecturas de cinco textos del filósofo: el Prólogo y la Introducción de la Crítica de la razón pura (1781), el Escrito para el libro S. Th. Sömmerings Über das Organ der Seele (1796), los

Pensamientos sobre la verdadera estimación de las fuerzas vivas (1747), los Principios metafísicos de las ciencias de la naturaleza (1786) y la Metafísica de las costumbres (1797).

De todas maneras, ante la posible existencia de manuscritos perdidos, no puede descartarse la lectura y el estudio de otros textos.

Si bien en sus manuscritos compilados y editados postumamente bajo el nombre de *Obra filosófica*, Hardenberg afirma que su concepción de genio artístico se debe específicamente a un renovado posicionamiento polémico frente a la *Crítica de la razón pura* (Novalis, 1965, p. 340), esta influencia solo puede derivarse de forma desplazada e indirecta. Por otro lado, en 1790, Kant había publicado ya un desarrollo en extenso de su concepto de genio en la *Crítica del discernimiento*, texto no mencionado por Novalis entre sus cartas y escritos, aunque muy comentado y difundido entre los intelectuales alemanes de la época. Trabajos como *The power of imagination* (2007) de J. Kneller, *German idealism* (2002) y *The romantic imperative* (2003) de F. Beiser, presuponen (explícita o veladamente) esta lectura por parte de Novalis. Sin embargo, los manuscritos novalianos no mencionan la tercera *Crítica* y resulta curioso que, al referirse a su propio concepto de genio, no demasiado alejado del que propone Kant en esa obra, Novalis aluda a la primera *Crítica*, habiendo tenido a su disposición el tratamiento in extenso del genio que el filósofo propone en la tercera.

En este trabajo, intentaremos analizar algunas de las coincidencias entre ambos autores asociándolas, no a una influencia directa de uno sobre otro, sino a la influencia común sobre ambos de un conjunto de textos que participan del así llamado revival platónico del Siglo XVIII (Beiser, 2003, p. 59). De este modo, propondremos un análisis de la doctrina del genio en ambos autores, sin derivar una de la otra, pero resaltando sus puntos en común y asociándolos además a concepciones del platonismo que podrían emparentarlas. Comenzaremos considerando algunos aspectos del concepto de genio en Kant que luego se replican en el planteo de Novalis. Veremos de qué modo actúa en el planteo kantiano la influencia platónica. En el tercer apartado nos centraremos en el planteo del genio según los escritos de Novalis, volviendo a insistir en sus afinidades y diferencias con el concepto de Kant, y tomando en cuenta su reinterpretación de algunos de los desarrollos kantianos en clave neoplatónica.

De esta manera, buscaremos describir ambas doctrinas, sin emparentarlas directamente, pero insistiendo en algunas de sus afinidades. Creemos que, por medio de este trabajo comparativo, muchos aspectos de ambas resultarán iluminados.

2. La doctrina del genio en Kant

2.1 El genio como eslabón entre el arte y la naturaleza

Como señala E. Cassirer en Kant: vida y doctrina, la teoría kantiana del genio conserva rasgos de la Ilustración y, al mismo tiempo, adelanta otros que aparecerán solo en desarrollos románticos posteriores (2018, p. 389). En este trabajo, nos centraremos en los rasgos que luego se replican en las concepciones románticas, específicamente, en la que propone Friedrich von Hardenberg en su Obra Filosófica.

Siguiendo el planteo de Cassirer, el siglo XVIII se halla inmerso, sobre todo en Alemania, en una concepción que explica la unidad del universo por el hecho de que todas sus formas especiales se contienen dentro de una "forma de todas las formas" (2018, p. 331). Esta concepción de raigambre platónica constituye,¹ por tanto, una de las premisas latentes hacia las que apunta (de modo polémico) la Crítica del discernimiento. La concepción crítica no hace ninguna afirmación acerca de esta premisa, sino que "allí donde la metafísica solía ver una solución final, la filosofía kantiana solo ve una pregunta dirigida a la naturaleza: pregunta que necesariamente debemos formularle, pero cuya respuesta progresiva puede dejarse a cargo de la experiencia" (Cassirer, 2018, p. 352).

A comienzos del Siglo XVII, Platón había sido casi olvidado en Alemania, desplazado por la figura de Aristóteles, sobre todo por influencia de las universidades (Beiser, 2003, p. 68). El revival platónico que comienza a mediados del siglo XVIII tiene como precursores a algunos autores extranjeros como Rousseau, Shaftesbury, Addison, Young y Gerard. Ya en la década del '80 comienzan los estudios filológicos rigurosos de los textos platónicos y se traduce al alemán la obra del filósofo holandés F. Hemsterhuis, en cuyo desarrollo también juega un rol importante la influencia platónica.²

A pesar de que, en otras obras, Kant busca distanciarse de muchos de los lugares comunes de esta tradición, es interesante poner en evidencia el hecho de que, puntualmente en la Crítica del discernimiento, Kant retoma, al menos como hipótesis, algunas de sus concepciones. Si bien en este trabajo nos concentraremos en el análisis específico de la doctrina del genio, muchos de los postulados centrales de la tercera Crítica son desarrollos de ideas que se encuentran en la obra de Platón, como el concepto de naturaleza como técnica divina (en Sofista)³ y la inspiración natural del poeta (en Ion)⁴. Por otra parte,

¹ Ver, por ejemplo, *Timeo* 30b.

² Sobre el impacto de la tradición platónica y neoplatónica entre los intelectuales alemanes de esta época, véase: *The romantic imperative* (Beiser, 2003).

³ El concepto de técnica divina se desarrolla entre 265d y 266d. Cito algunos pasajes solo a modo ilustrativo: "Lo que se llama "por naturaleza" está producido por una técnica divina" (Platón, *Sofista* 265e). "Estas son entonces las dos formas de la producción divina: la cosa misma y la imagen que acompaña a cada cosa" (266d).

⁴ Todo el diálogo Ion desarrolla la idea de la predisposición natural (y, en este sentido, divina) del poeta hacia su arte, por definición distinta a cualquier tipo de técnica: "Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas (los poetas), [...] sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige [...]. En las demás cosas

en Timeo encontramos uno de los más tempranos desarrollos de la imagen del dios creador como artesano.⁵ Como señala Pierre Hadot, en Timeo cada artífice “abrazo el movimiento creador de la Naturaleza y el acontecimiento del nacimiento de la obra no es, en definitiva, más que un momento del acontecimiento del nacimiento de la Naturaleza” (2015, p. 209).⁶

El párrafo 45 de la tercera Crítica lleva como título: “El arte bello es un arte en la medida en que parece ser al mismo tiempo naturaleza.” (sofern sie zugleich Natur zu sein scheint). En este apartado, Kant retoma la cuestión platónica de la relación entre naturaleza y arte en términos, no de una identificación, sino de un parecido (Schein): “La naturaleza es bella cuando al mismo tiempo parece arte y el arte solo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza” (KU, AA 05, p. 306, trad. Aramayo, p. 237).⁷

¿Qué es lo que, según Kant, debe guardar una apariencia de similitud entre naturaleza y arte? En el mismo párrafo, el filósofo alude al concepto de libertad en la finalidad de la forma: “A propósito de un producto de arte bello se debe ser consciente de que es arte y no naturaleza. Sin embargo, la finalidad en su forma debe parecer tan libre frente a toda coerción de reglas arbitrarias como si se tratara de un producto de la mera naturaleza.” (KU, AA 05, p. 306, trad. p. 237).

El hecho de que su forma “parezca” estar libre de coerción o finalidad resulta ser entonces el punto de encuentro entre naturaleza y arte. Pero no solo el arte goza de este predicado apariencial (parece naturaleza), sino que la propia naturaleza es como si fuera arte:

La belleza de la naturaleza nos descubre una técnica de la naturaleza que la hace representable como un sistema según leyes cuyo principio no encontramos en ninguna de nuestras capacidades del entendimiento, a saber, el sistema de una finalidad con respecto al uso del discernimiento con respecto a los fenómenos, de modo tal que estos no deban enjuiciarse como meramente pertenecientes a la naturaleza en su mecanismo carente de fin, sino también como pertenecientes a la analogía con el arte. Ciertamente, esta analogía no amplía realmente nuestro conocimiento de los objetos de la naturaleza, pero sí nuestro concepto de ella, pues lleva del mero mecanismo al concepto de naturaleza en tanto que arte (KU, AA 05, p. 77, trad. p.175).⁸

cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes. sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla (Platón, Ion 534c/d)

⁵ En Timeo 41b, no solo el dios creador es descripto como un técnico artesano, sino que delega parte de su actividad creativa a los dioses creados por él, para que ellos continúen con su obra, siempre a imitación suya y “de acuerdo a la naturaleza”.

⁶ Desarrollos contemporáneos a Kant de los planteos platónicos en cuanto al lazo entre artista, arte y naturaleza pueden encontrarse en la Dramaturgia de Hamburgo de Lessing y, como ya hemos dicho, en varios escritos de los críticos ingleses Shaftesbury, Young y Gerard que analiza P. Bruno en Kant's concept of Genius (aunque Bruno no hace especial hincapié en el origen platónico de estas concepciones).

⁷ Citamos los textos de Kant de acuerdo con las convenciones de la Kant Gessellschaft, que están explicadas en la revista Kant-Studien.

⁸ Autores como P. Bruno y L. Ostarcic retoman las tensiones entre las diferentes concepciones de naturaleza

Naturaleza y arte comparten entonces una “aparente” libertad de fines y, al mismo tiempo, “nos descubren” una apariencia de técnica y racionalidad. En el párrafo 43 de la Crítica del discernimiento, sin embargo, Kant propone una diferenciación entre arte y naturaleza, comparando sus actividades con las acciones de hacer (tun/facere) en el caso del arte y efectuar (handeln/wirken/agere) en el caso de la naturaleza. Al mismo tiempo, el filósofo señala una distancia entre los productos artísticos y naturales que compara con la diferencia entre obra (Werk/opus) y efecto (Wirkung/effectus) (KU, AA05, p. 174, trad. p. 234). Kant señala además que, en sentido estricto, “solo debería llamarse arte a la producción mediante libertad, esto es, mediante una voluntad libre que pone a la razón como fundamento de sus acciones” (ibíd.). En este párrafo, Kant resalta la distancia entre arte y naturaleza, aludiendo a una libertad y racionalidad que estaría presente en el objeto artístico y solo de modo apariencial en el objeto natural. Como ejemplo, propone las celdillas de las abejas que, en tanto que “no fundamentan su trabajo en reflexión racional alguna, se dice que se trata de un producto de su naturaleza (del instinto) y como arte solo se adscribe a su creador” (ibíd.).

Ahora bien, cuando Kant presenta el concepto de genio, aparece también en la creatividad del artista un elemento instintivo asociado a la naturaleza:

Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Puesto que en tanto que capacidad productiva innata del artista el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces, expresarse del siguiente modo: genio es la innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual la naturaleza da reglas al arte. (KU, AA 05, p. 307, trad. p. 238).

Por medio del concepto de genio, en los apartados siguientes, Kant parece establecer una nueva continuidad entre arte y naturaleza, presentando al genio artístico como eslabón entre ambas. Esta primera definición de genio nos enfrenta además al concepto de naturaleza, definido en más de un sentido dentro de la Crítica del discernimiento. Aquí, Kant reconoce explícitamente dos concepciones de naturaleza:

Pues pronto descubrimos que a la naturaleza en el espacio y en el tiempo le falta completamente lo incondicionado, o sea, la magnitud absoluta exigida por la razón más común. (...) hay que recordar que solo nos la habemos con una naturaleza como fenómeno y que esta tiene que considerarse como mera exhibición de una naturaleza en sí (que la razón posee en la idea) (KU, AA 05, p. 268, trad., p.199).

Es decir, a la naturaleza como conjunto de fenómenos se le añade una naturaleza en sí que se presenta como idea de la razón y de la cual la naturaleza fenoménica

que atraviesan la obra de Kant. Bruno sigue la división esbozada en este pasaje entre una naturaleza mecánica y una naturaleza técnica (2010, p. 97), considerando también algunas de las definiciones de naturaleza que Kant desarrolla en la Crítica de la razón pura y en Prolegómenos. Ostaric, en cambio, hace una distinción entre naturaleza como fenómeno y naturaleza como idea de totalidad (2016, p.68) ampliando su análisis a pasajes de la Antropología.

MARINA CLOSS

Sujeto, creación y naturaleza: el concepto de genio...

es “mera exhibición”.⁹ En las remisiones a la naturaleza dentro de la doctrina del genio, esta idea de una naturaleza suprasensible (caracterizada como idea) parece quedar implícita: por el hecho de que el proceso creativo del genio presupone un “don natural”, la naturaleza se presenta no como conjunto de fenómenos determinados por la forma de las facultades del sujeto (naturaleza fenoménica), sino como aquello que sobrepasa toda subjetividad y, por lo tanto, queda también por encima del mundo fenoménico.

De este modo, el parecido que señala Kant entre naturaleza y arte no resulta incidental, sino necesario y se explica por medio de la existencia del genio: el eslabón a través del cual la naturaleza en su sentido suprasensible actúa a través del sujeto “dando las reglas al arte”, es decir, una vez más, manifestándose ella misma, por medio de una actividad del sujeto que es a su vez continuación de la actividad de la naturaleza.¹⁰ Para Kant, el genio “hace sensible” (versinnlicht) la idea (KU, AA 05, p. 314, trad. p. 245). Pero las reglas por medio de las cuales crea no vienen dadas por el sujeto. En la doctrina del genio, es la naturaleza la que parece tomar el rol activo, actuando por encima del sujeto y no como un producto de su ordenamiento.¹¹

En este caso, como hemos visto, la naturaleza actúa a través del genio y “aparece” (erscheint) en el sentido de que se manifiesta nuevamente como fenómeno (objeto de la experiencia). De esta manera, el fenómeno artístico no solo revela un objeto, sino un sujeto que es también creador de fenómenos (manifestaciones) exteriores. Subrayamos en el planteo kantiano, y en relación al planteo de Novalis que analizaremos en los siguientes apartados, la existencia de esta suerte de “sujeto-umbral” que, en lugar de imponer reglas a la naturaleza, queda, por medio del acto creativo, como comprendido dentro de ella y la expresa. Como señala Beiser, los primeros Románticos toman de la tradición platónica y neoplatónica una idea semejante: para ellos, la razón principal por la cual la creatividad del artista tiene derecho a reclamarse como verdad metafísica es que su actividad es continua y a la vez parte integrante de la

⁹ Como señala Ostaric, Kant retoma el desarrollo de esta segunda concepción de naturaleza también en la *Antropología*, en donde la naturaleza se presenta como la idea de un todo o unidad sistemática, que implica a su vez un substrato suprasensible (2016, p. 68).

¹⁰ Cuando, en *El velo de Isis*, Pierre Hadot coloca a Kant en línea con el pensamiento prometeico sobre la naturaleza, no contempla la dimensión estética de la crítica kantiana. Hadot coloca a Kant entre los autores en la línea prometeica, básicamente, motivado por la *Crítica de la razón pura*. En este trabajo intentaremos mostrar una segunda aproximación kantiana a la naturaleza que podría asociarse, en cambio, con lo que Hadot presenta como actitud órfica. Considérese, por ejemplo, hasta qué punto coinciden con algunos planteos kantianos estas citas de Hadot: “Aquello que podríamos considerar convencional, artificial, arbitrario –el rito, el mito, la ficción, el arte, la poesía, la religión– ¿no podemos imaginar que esté ya preinscrito en el proceso de la génesis de las formas vivas naturales y de su comportamiento? La imaginación creadora humana prolongaría así el poder que tiene la naturaleza de crear formas” (2015, p. 98). “Si, por el contrario, el hombre se considera como parte de la naturaleza porque el arte ya está presente en esta de una manera inmanente, ya no habrá oposición entre la naturaleza y el arte, sino que el arte humano, sobre todo en su finalidad estética, será en cierto sentido la prolongación de la naturaleza, y ya no habrá entonces relación de dominio entre la naturaleza y el hombre” (2015, p. 122). Como señala Hadot, ambas líneas de pensamiento (órfica y prometeica) toman como base concepciones desarrolladas en textos platónicos. De la misma manera, puede considerarse que ambas líneas atraviesan la obra crítica de Kant.

¹¹ Algunos autores, como Desmond, consideran que, si en la temprana imagen de naturaleza en la *Crítica de la razón pura* el Yo daba las reglas a la naturaleza, en la doctrina del genio, en cambio, parece ser la naturaleza la que da las reglas a través del genio (Desmond, 1998, p. 598).

naturaleza como un todo (2003, p. 76). Sin embargo, en *The Romantic Imperative*, F. Beiser propone una lectura unilateral de Kant, no prestando atención a esta concepción de naturaleza suprasensible presente en varios apartados de la tercera Crítica, y sobre todo, en la doctrina del genio. Según la lectura de Beiser, en la Crítica del discernimiento Kant niega todo valor cognitivo al juicio estético, insiste en que la experiencia estética consiste solo en un sentimiento de placer y restringe el ámbito del conocimiento solo a lo fenoménico (2003, p. 79). A partir de aquí, Beiser señala que no puede derivarse la dimensión objetiva que adopta la teoría estética romántica a partir del planteo kantiano: "Si la actividad del artista se origina solamente dentro del sujeto, entonces está arrancada por completo de lo absoluto" (2003, p. 76). Sin embargo, Beiser pasa por alto que, por medio de la teoría del genio, en la Crítica del discernimiento, Kant describe el modo en que la creación artística se inserta en la naturaleza. "Lo que el artista produce es de hecho la auto producción del absoluto por medio del artista" (2003, p. 76) señala Beiser, para mostrar la distancia entre Kant y el idealismo objetivo romántico. Sin embargo, según hemos analizado en este primer apartado, en la doctrina del genio, al referirse a la conexión entre el arte y naturaleza como idea por medio del genio, el mismo Kant no se encuentra tan distante del planteo romántico.

2.2 El conocimiento y el arte del genio

En el primer apartado, introdujimos algunas consideraciones sobre la relación entre naturaleza y arte en la doctrina del genio que funcionarán como punto de comparación entre las doctrinas de Kant y Novalis. En el presente, nos dedicaremos a comentar algunos aspectos de la relación entre arte, genio y conocimiento que también se aproximan en ambas doctrinas. Para comenzar, Kant presenta la diferencia fundamental entre un juicio cognoscitivo y un juicio estético en los primeros párrafos de la *Analítica de lo bello*: "El juicio de gusto no es un juicio cognoscitivo y en esta medida no es lógico, sino estético, por el cual se entiende aquel cuyo fundamento de determinación solo puede ser subjetivo." (KU, AA 05, p. 203, trad. p. 131).

Esta diferencia tajante, planteada al principio de la tercera Crítica, se matiza y complejiza en los párrafos posteriores. La complejidad que va adquiriendo el juicio estético en sus funciones, a pesar de su diferencia esencial con respecto al juicio cognoscitivo, se produce por la interacción de ambos tipos de juicio que, en última instancia, colaboran en la producción de representaciones.

Como hemos sugerido en el apartado anterior, el genio artístico funciona como un eslabón mediador entre arte y naturaleza: a través de la creación del genio, el arte bello produce en el ánimo de quien lo contempla el juego libre de las facultades que lo hace percibirse en una relación de armonía con el todo, de un modo similar a como se percibe ante la contemplación estética de la naturaleza. Pero si nos detenemos ahora en la consideración de la producción estética (la actividad creativa del propio genio), la relación entre naturaleza y sujeto viene dada por una instancia de "penetración" de la naturaleza en el genio, inexplicable

e incommunicable incluso para él mismo, por medio de la que la naturaleza actúa a través del sujeto y, de esta manera, se manifiesta:

La no buscada, inintencional y subjetiva finalidad en la libre compatibilidad de la imaginación con la legalidad del entendimiento presupone una proporción y una coincidencia armónica de estas capacidades, tal y como no puede llevarla a cabo seguimiento alguno de reglas, sean de la ciencia o de la imitación mecánica, sino que solamente puede producirla la naturaleza del sujeto. (KU, AA 05, p. 317, trad. p. 249).

En esta cita, la idea de una "naturaleza del sujeto" nuevamente no parece remitir a la primera acepción de naturaleza como conjunto de fenómenos organizados por las facultades subjetivas. En cambio, sí podemos referirla a la concepción de una naturaleza como idea que, en este caso, enlaza al sujeto con un todo que lo contiene y lo penetra. Para Kant, la función creativa del artista tiene tanto un rol pasivo como activo: el sujeto recibe el genio como don de la naturaleza pero, al mismo tiempo, una nueva naturaleza se produce a través de él:

A partir de la materia que la naturaleza real le ofrece, la imaginación (en tanto capacidad cognoscitiva productiva) es muy poderosa en la creación, por así decirlo, de otra naturaleza. [...] la transformamos, ciertamente según leyes analógicas, pero también según principios mucho más elevados que residen en la razón (y que nos resultan tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica). Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de la asociación [...] según la cual tomamos prestada de la naturaleza la materia, pero donde podemos transformarla en algo totalmente diferente, a saber, en aquello que sobrepasa la naturaleza (KU, AA 05, p. 314, trad. 245).

En este párrafo, el uso repetido del concepto de naturaleza en ambos sentidos (fenoménico e ideal) muestra hasta qué punto ambas nociones se entrelazan en la creación estética: la imaginación "toma la materia" de la naturaleza empírica (real o fenoménica) pero la transforma según principios "naturales" mucho más elevados que residen en la razón. El resultado es entonces "aquello que sobrepasa la naturaleza". Es decir: naturaleza es para Kant el objeto total de toda experiencia posible, pero también la idea de una totalidad racional que supera todo lo aprensible en la experiencia. En la actividad creativa realizada por el genio, una naturaleza (la empírica) es transformada en otra (nuevamente empírica) a través de "principios mucho más elevados" que también nos resultan "naturales". En el párrafo siguiente, Kant presenta además el concepto de ideas estéticas:

Puede denominarse ideas a tales representaciones de la imaginación. Por una parte, porque al menos tienden hacia algo que está más allá de los límites de la experiencia y, así, buscan acercarse a una exhibición de los conceptos de la razón (de las ideas intelectuales) (...). Por otra parte, y en verdad principalmente, porque en tanto que intuiciones internas ningún concepto puede serles plenamente adecuado. (KU, AA 05, p. 314, trad., p. 245).

Las ideas estéticas que caracterizan la actividad del genio abren una posibilidad de pensamiento ("tienden hacia algo que está más allá de los límites de la experiencia"), pero no se corresponden con un concepto del entendimiento: es decir, no están directamente asociadas al acto de conocimiento. Sirven "para vitalizar el ánimo, en tanto que le abren la perspectiva de un interminable campo de representaciones emparentadas" (KU, AA 05, p. 315, trad., p. 246). Pero a su vez permiten "añadir mentalmente a un concepto muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las capacidades cognoscitivas" (KU, AA 05, p. 316, trad. p. 247).

Así pues, la función de una idea estética queda definida por la vitalización del ánimo en términos generales, pero también por el aditamento a un concepto de "muchas cosas inefables". En términos kantianos, ninguna de estas dos funciones se corresponde de forma directa con el acto de conocer en sí mismo, y sin embargo, no están completamente desligadas:

Así pues, la imaginación y el entendimiento son las capacidades del ánimo cuya unificación (bajo ciertas relaciones) constituye al genio. Solo que como en el uso de la imaginación para el conocimiento, la imaginación está sometida bajo la coerción del entendimiento y bajo la limitación de adecuarse a sus conceptos, mientras que en el propósito estético la imaginación, por encima de esta concordancia con los conceptos, es libre para proporcionar al entendimiento abundante materia no desarrollada, si bien no buscada, a la que no presta atención en sus conceptos, pero que él, no tanto objetivamente para el conocimiento cuanto subjetivamente para la vitalización de las capacidades cognoscitivas, también emplea indirectamente para los conocimientos. (KU, AA 05, p. 316, trad., p.247).

Es decir que, en la tercera Crítica, la exhibición y captación de ideas estéticas nunca queda completamente desligada del acto de conocimiento: según Kant, la vitalización de las capacidades cognoscitivas producida por una idea estética también es usada, aunque indirectamente, "para los conocimientos". El uso cognoscitivo de los juicios estéticos es secundario e indirecto, pero no es presentado como algo esporádico o accidental, sino como una función indirecta, aunque constante, del juicio estético. La lectura que Beiser propone en *The Romantic Imperative* resulta así, a nuestro juicio, nuevamente reduccionista, porque señala que Kant niega todo valor cognoscitivo al juicio estético. Sin embargo, en los pasajes que hemos revisado, queda claro el uso del juicio estético (tanto en su dimensión creativa como contemplativa) en la vitalización de las capacidades cognoscitivas, y por lo tanto, indirectamente, en el acto mismo de conocimiento.

3. Novalis y el genio romántico

3.1 Yo, arte y naturaleza

En primer lugar, es necesario subrayar que, a diferencia de lo que sucede en Kant, en Novalis el genio no aparece como un caso aislado ni como un favorito de la naturaleza. El genio resulta, en cambio, parte del Yo

creador, que crea no solo la forma de su experiencia (según la herencia de la filosofía idealista) sino, a través de la creación estética, su propia manifestación (Erscheinung):

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 (II, p. 293–294 [654]).¹²

En su Obra filosófica, Novalis propone una personal adaptación de la función activa del sujeto kantiano en la información de la experiencia a los esquemas platónico y neoplatónico: para comprender el universo, el Yo necesita ser capaz de crearlo, es decir, de tenerlo dentro de sí como potencia. Para Novalis, el acto de determinación por medio del cual el Yo conoce y experimenta ya es de por sí un acto creativo y genial. Ahora bien, es importante señalar que, a diferencia del planteo kantiano, hay en el desarrollo estético de Novalis un acentuado interés en la expresión del Yo. En la actividad estética, el Yo también se “muestra” o “aparece” en tanto manifestación o fenómeno (Erscheinung):

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 (II, p. 282 [633]).¹³

La visibilización del Yo es para Novalis, una de las metas de la creación estética. La idea de “mostrar” (darstellen) el Yo se corresponde con la de hacer visible (sichtbar) un “objeto interno”:

La mostración es una exteriorización del estado interior, de las modificaciones internas – una manifestación (Erscheinung) 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 (II, p. 283–284 [637]).¹⁴

¹² Nur durch Handeln kann etwas für mich entstehen – 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.

¹³ 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 quasolchessondern 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.

¹⁴ Darstellung ist eine Aeußerung 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 innere Object wechselt durch das Ich und im Ich mit einem ihm gemessnen Körper und es entsteht das Zeichen. Dort ist das

La creación estética asume así el rol de la manifestación de un Yo creador que determina, pero que lo hace en armonía con un proceso de determinación que comienza en la propia naturaleza: "El Yo tiene una fuerza jeroglífica" (II, p. 107 [6])¹⁵, señala Novalis entre sus notas. Esta idea puede leerse en relación con la metáfora neoplatónica de la naturaleza como jeroglífico o signature (Hadot, 2015, p. 267). El Yo tiene la capacidad de continuar la acción jeroglífica de la naturaleza. Puede crear sus propios jeroglíficos y, de esta manera, insertarse en el despliegue creativo de la naturaleza.

Después de realizar sus estudios sobre Fichte, Hemsterhuis, Eschenmeyer y Kant, en 1798 Novalis descubre la filosofía de Plotino. Las ideas de este filósofo son justo lo que necesita para lograr su propósito de fundir realismo e idealismo (Beiser, 2002, p. 420):¹⁶

Sentidos y cuerpo, instrumentos de conocimiento, están determinados a actuar como lo hacen solo porque la naturaleza, el alma del mundo, actúa a través de ellos. Son inseparables del mundo y, de hecho, solo una variación del mismo (II, p. 551 [118]).

En el siguiente fragmento, Novalis alude a la imagen neoplatónica de la semilla:¹⁷

¿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 (II, p. 418/419 [19/18]).¹⁸

En la espontaneidad con la que surgen del Yo las determinaciones que marcan su experiencia, Novalis encuentra un desarrollo orgánico, en el que, en lugar de imponer un esquema artificial sobre la realidad, el Yo guarda en su interior "la semilla" de lo que ha de captar en tanto sujeto armónico con su objeto. El desarrollo de sus facultades que luego determinará su experiencia y su modo de conocimiento es así parte de un proceso natural por medio del que la naturaleza misma se inscribe en el espíritu, al mismo tiempo que el espíritu se reinserta en la naturaleza, por medio del acto creativo en el que, habiendo sido determinado por ella, el Yo vuelve a determinarla.

Object der Körper – hist ist das Object der Geist.

¹⁵ *Das Ich hat eine hieroglyphistische Kraft.*

¹⁶ *El problema de la interpretación tradicional del Romanticismo Temprano, según Beiser, es que descuida la muy profunda corriente de racionalismo que existe en él, y más específicamente, su profunda deuda con la tradición platónica. En The romantic imperative, Beiser interpreta el Primer Romanticismo como gran revival del platonismo luego del Renacimiento (2003, p. 59).*

¹⁷ *Armstrong señala dos metáforas principales para la descripción del proceso de emanación en la obra de Plotino: la radiación de la luz desde una fuente luminosa y el desarrollo o crecimiento de una semilla (1937, p. 61).*

¹⁸ *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 schein ist nur Nahrung – Incitement des Organism.*

Ahora bien, para Novalis, al ser la obra de arte (la creación del genio/poeta/mago) una extensión de la creatividad de la naturaleza, comparte con ella la característica de “estar viva”: “Poetizar es engendrar. Todo lo poetizado debe ser un individuo viviente” (II, p. 534 [36]).¹⁹ Novalis elige el verbo efectuar (wirken) que Kant atribuye al modo de acción de la naturaleza, para caracterizar, en cambio, la actividad genial: “El genio en general es poético. Si el genio efectúa algo, lo efectúa poéticamente. El auténtico hombre moral es poeta” (II, p. 536 [49]).²⁰

Como se observa en estos fragmentos, crear, poetizar, efectuar y engendrar se equiparan como modos activos de conocimiento: “Crear y saber se encuentran en la más maravillosa relación mutua” (I, p.101).²¹ La poesía “efectúa” en tanto retoma su sentido etimológico de poiesis (creación). Además, Novalis retoma, como Kant, la idea platónica del artista/artífice como coproductor de la naturaleza: la naturaleza continúa su proceso de despliegue creativo por medio de la actividad artística del sujeto. Ahora bien, para Novalis, siguiendo sus lecturas neoplatónicas, la naturaleza no es un todo auto-suficiente, sino una emanación de lo divino (II, p. 643 [453]). Del mismo modo, puede entenderse como emanación de lo divino al Yo creador. De esta manera, la creación del Yo es también, en su propio grado, emanación (se sigue del proceso de despliegue de la naturaleza).

Por otra parte, como en Kant, el acto creativo en Novalis no solo acoge la actividad de la naturaleza (las reglas por medio de las que actúa le son dadas por ella), sino que prolonga el mundo fenoménico en un acto de despliegue. En el acto creativo, el Yo creador se vuelve a sí mismo fenómeno/manifestación (Erscheinung), se muestra como objeto de experiencia, se determina a sí mismo y, de este modo, queda incluido en el despliegue de la naturaleza. Por eso, en la obra de arte, el conocimiento se vuelve verdadero autoconocimiento: el interior del Yo se exterioriza, pero al mismo tiempo, por la misma lógica del proceso de determinación, el exterior se interioriza y resulta determinado por el sujeto.

3.2 Creación y emanación

Durante los siglos XVIII y XIX, la doctrina de la emanación (Emanationslehre), que Novalis menciona en repetidas ocasiones en sus Estudios filosóficos, alude a un modo de explicar el despliegue de lo Uno del neoplatonismo y acaba siendo aplicada también a la presentación de otros sistemas filosóficos entre los que se mencionan el estoicismo, el platonismo, y las doctrinas “orientales”.²² Aunque el concepto de emanación (Emanation/Ausfluss) es en sí mismo bastante errático y ha sido definido por diferentes autores de muy distintas maneras, el elemento que subraya Novalis en sus notas parece aludir a la emanación como una continuidad sin cortes entre lo Uno y lo múltiple.

¹⁹ *Dichten ist zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum seyn.*

²⁰ *Das Genie überhaupt ist poetisch. Wo das Genie gewirckt hat – hat es poetisch gewirckt. Der ächt moralische Mensch ist Dichter.*

²¹ *Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung ist.*

²² *Ver por ejemplo Geist der spekulativen Philosophie de D. Tiedemann (1793, p. 314).*

Esta continuidad se describe en los manuales de filosofía de la época como un despliegue jerárquico en el que lo espiritual y lo físico son solo diferentes grados de organización y desarrollo de lo Uno primigenio. Cada poder superior organiza y desarrolla a su vez los poderes y vidas inferiores. En algunos autores, como en el mismo Plotino, la tendencia de lo divino a involucrarse en cosas y cuerpos visibles, a medida que desciende hasta formar la materia, va ligada a una idea de degradación. Sin embargo, a diferencia de en Platón,²³ en Plotino, la materia, que es el último grado en la jerarquía del despliegue, sigue unida a su causa primera (lo Uno) y, por lo tanto, merece ser conocida y observada.

Novalis proyecta esta idea de continuidad entre lo Uno y lo múltiple sobre la relación entre absoluto, naturaleza y sujeto o Yo creador. Para el neoplatonismo, las formas de la experiencia están en una relación de continuidad con lo invisible. Al mismo tiempo, en su doble existencia ideal y fenoménica, sujeto y objeto son instancias iguales del absoluto (Beiser, 2002, p. 12). Solo en cuanto al grado de desarrollo del despliegue resultan opuestos, pero ambos están unidos en sus causas superiores.

Aquí Novalis toma también algunos presupuestos de la doctrina (también asociada al neoplatonismo) de la signatura rerum: cada cosa en la naturaleza es un lenguaje secreto. La naturaleza fenoménica es un signo estrechamente unido a lo que lo causa. El conocimiento fenoménico para Novalis consiste en interpretar los signos de la naturaleza, aprender cómo leer la estructura interior de las cosas a partir de sus características empíricas y externas:

Todo lo que experimentamos es una comunicación. De hecho, el mundo es también una comunicación –revelación del espíritu. Ha pasado el tiempo en el que el espíritu de Dios era comprensible para nosotros. El significado del mundo se ha perdido para nosotros. Solamente hemos visto sus letras. Hemos perdido aquello que aparece detrás de la manifestación. (II, p. 594 [316]).

Hay algo que aparece “detrás de la manifestación”, es decir, algo que queda oculto por la manifestación (Erscheinung), pero que también se muestra (“aparece”) para quien sabe descifrarlo. Desde el punto de vista de Novalis, la actividad genial, la síntesis entre realismo e idealismo, es la capacidad de notar la continuidad entre lo que se muestra y aquello que se muestra detrás de lo que se muestra: tratar a la naturaleza como si fuera espíritu visible y al espíritu como si fuera naturaleza invisible (III, p. 252 [69]). En este sentido, Novalis plantea una identidad entre Yo creador y naturaleza que, más que identidad, podemos entender ahora como una forma de continuidad. El acceso al conocimiento en Novalis remite a esta necesidad de entender el Yo creador en analogía con la naturaleza y a la naturaleza en analogía con el Yo creador.

²³ En *Timeo 50 d* la materia puede asociarse a la madre o receptáculo que recibe “lo que deviene” (hijo, universo) y es distinta también a “aquello a través de cuya imitación nace lo que deviene” (padre).

El idealismo mágico que Novalis propone como doctrina superadora de los idealismos de Kant y Fichte incluye la magia en tanto acto de devolver a la naturaleza su lazo de continuidad con lo invisible y, al mismo tiempo, con el Yo creador (II, p.546 [109]). Se trata de idealismo, según Novalis, en tanto remite a una doctrina que afirma que lo que percibimos depende de nuestra propia actividad creativa (cit. en Beiser, 2002, p. 423). Sin embargo, en este caso, el sujeto idealista (que proyecta sobre la realidad la forma de su experiencia) se transforma en el mago/genio/poeta novaliano cuya actividad creativa no es exactamente un nuevo acto de creación, porque nunca se desprende del proceso creativo general (del despliegue de lo Uno en la naturaleza). En II, p. 554, (125) Novalis afirma: "Mi actividad mental no involucra una descomposición o recreación del mundo, porque solo consiste en una operación de variación".

La actividad del Yo creador, entonces, consiste no tanto en volver a crear como en ampliar la variedad que ofrece el propio despliegue de lo Uno. En la variación, lo creado queda inserto y enlazado con lo Uno. Por otra parte, la metamorfosis o variación es la acción por medio de la cual muchos autores del Siglo XVIII se representan la actividad fundamental de la naturaleza.²⁴ Novalis retoma esta idea de variación como proceso creativo y la coloca también en el interior del sujeto. Crear es entonces participar en el despliegue de variaciones que comienza en lo Uno y por el cual tanto naturaleza como Yo resultan atravesados. De esta manera, entonces, puede comprenderse el fragmento de Blüthenstaub: "Cada individuo es el centro de un sistema de emanación" (II, [109]) como una adaptación de la propuesta kantiana del sujeto que informa la experiencia pero que, sin embargo, en este caso, en lugar de determinarla como conjunto de fenómenos según sus propias facultades, la emite, por medio de su propia continuidad con lo Uno, como un despliegue de emanaciones que continúan el proceso creativo de la naturaleza.

4. Conclusión

En este trabajo, nos concentramos en marcar ciertas coincidencias entre los planteos de Kant y Novalis en cuanto al genio artístico, presentándolas no como una influencia directa de la doctrina del primero sobre la del segundo, sino como el resultado de la combinación de la influencia indirecta sobre Novalis de algunos conceptos kantianos desarrollados en trabajos anteriores a la Crítica del discernimiento y la influencia común a ambos autores ejercida por ideas y conceptos de raigambre platónica y neoplatónica.

A lo largo del trabajo, atribuimos la idea de una continuidad entre arte y naturaleza (presente en ambos autores) a la tradición platónica. También asociamos a esta tradición la noción del artista como continuador del proceso creativo de la naturaleza. En cuanto a esta segunda idea, señalamos el modo

²⁴ Ver, por ejemplo, los textos sobre naturaleza reunidos en el volumen *Teoría de la naturaleza* (Goethe, 1997).

en que Novalis añade a su interpretación del genio como Yo creador conceptos asociados a la tradición neoplatónica, como el de la naturaleza como signatura y el de emanación.

Marcamos además en ambas doctrinas una vinculación entre conocimiento y creación estética también asociable a la tradición platónica. En Kant, señalamos que aunque se niegue la identidad entre juicio cognoscitivo y juicio estético, se desarrolla en varios apartados la idea de un vínculo que hace participar el juicio y la creación estética, aunque indirectamente, en el proceso de adquisición de conocimientos. En Novalis, en cambio, dijimos que la relación resulta directa: el acto cognoscitivo es creativo por excelencia y, al mismo tiempo, la creación estética aparece como una posibilidad de conocimiento y de auto-conocimiento por parte del Yo creador.

Ambos autores coinciden, por otra parte, en sus concepciones de una naturaleza no solo como manifestación fenoménica, sino también ideal: en el caso de Kant, una naturaleza que actúa y se manifiesta a través del genio, dándole sus reglas. En el caso de Novalis, una naturaleza “emanada” de lo Uno y, al mismo tiempo, tan ligada a su fuente como el Yo creador. Una diferencia importante entre ambos autores consiste en que atribuyen diferentes niveles de protagonismo al Yo en el acto de creación estética: en Novalis, el Yo es determinado por la naturaleza, pero, por medio del proceso creativo, él mismo se vuelve sobre ella y la determina, al tiempo que se muestra también a sí mismo a través de su creación. En la doctrina del genio de Kant, el genio parece resultar más bien determinado por la naturaleza, que es la que da las reglas al arte, dejando a un lado la cuestión de la auto-expresión.

Por último, y habiendo explicado muchas de las coincidencias entre ambos autores en tanto presupuestos platónicos extendidos en la época, afirmamos que Novalis no deriva necesariamente su doctrina del genio de la Crítica del discernimiento. El hecho de que la tercera Crítica no resulte mencionada en sus cartas, escritos y notas, la afirmación de que su concepto de genio está inspirado en los planteos de la Crítica de la razón pura y, finalmente, la serie de coincidencias entre ambas doctrinas que al menos tendrían que haber suscitado algún tipo de comentario por parte de Novalis, abogan por una posible no lectura, aún si, dada la pérdida de manuscritos originales, esta lectura tampoco puede descartarse por completo.

Bibliografía

- » Armstrong, A.H. (1979). *Emanation in Plotinus*. En *Plotinian and Christian Studies* (pp. 61-66). Londres: Variorum Reprints.
- » Beiser, F. (2002). *German Idealism: The Struggle Against Subjectivism, 1781-1801*. Massachusetts: Harvard University Press.
- » Beiser, F. (2003). *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Massachusetts: Harvard University Press.
- » Bruno, P.W. (2010). *Kant's concept of genius: its Origins and Function in the Third Critique*. Londres: Continuum.
- » Cassirer, E. (2018). *Kant: vida y doctrina* (trad. de Wenceslao Roces). México: FCE.
- » Desmond, W. (1998). *Kant and the terror of genius: between Enlightenment and Romanticism*. En *Kants Ästhetik* (pp. 594-614). Berlín: De Gruyter.
- » Goethe, J. W. (1997). *Teoría de la naturaleza* (trad. de Diego Sánchez Meca). Madrid: Tecnos.
- » Hadot, P. (2015). *El velo de Isis* (trad. de M. Cucurella Miquel). Barcelona: Alpha Decay.
- » Kant, I. (2016). *Crítica del discernimiento* (ed. y trad. de R. Aramayo y S. Mas). Madrid: Machado libros.
- » Kneller, J. (2007). *Kant and the Power of Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Novalis. (1960). *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs. Erster Band. Das literarische Werk* (ed. por P. Kluckhohn y R. Samuel, con la colaboración de H. Ritter y G. Schulz). Stuttgart: Kohlhammer.
- » Novalis. (1968). *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs. Zweiter Band. Das philosophische Werk I* (ed. por R. Samuel, H-J. Mähl y G. Schulz). Stuttgart: Kohlhammer.
- » Novalis. (1968). *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs. Dritter Band. Das philosophische Werk II* (ed. por P. Kluckhohn y R. Samuel). Stuttgart: Kohlhammer.
- » Novalis (2007). *Observaciones varias en Estudios sobre Fichte y otros escritos* (trad. y ed. por R. Caner-Liese), (pp. 199-222). Madrid: Akal.
- » Ostaric, L. (2016). *Creating the Absolute: Kant's Conception of Genial Creation in Schlegel, Novalis and Schelling*. En *Kant Yearbook*, 8 (1), 63-86.
- » Platón (1985). *Ion*. En *Diálogos I* (trad. de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual). Madrid: Gredos.
- » Platón (1988). *Sofista*. En *Diálogos V* (trad. de Á. Vallejo Campos, N. L. Cordero, M. I. Santa Cruz). Madrid: Gredos.
- » Platón (1992). *Timeo*. En *Diálogos VI* (trad. de M. Ángeles Durán, F. Lisi Bereterbide). Madrid: Gredos.
- » Tiedemann, D. (1793). *Geist der spekulativen Philosophie, tomo III*. Marburg: Neue Akademische Buchhandlung.