

EL CONCEPTO DE LA IRONIA EN FEDERICO SCHLEGEL

ESTEBAN TOLLINCHI

No es de extrañar que la ironía y el problema de su valor y alcance no hayan importado mucho a los pensadores substancialistas y que, por el contrario, para que la ironía recabara el prestigio que se le suele asignar por lo menos desde el principio del siglo pasado, fue necesario que el interés se centrara en las formas más que en los contenidos. Aun la valencia más popular que se puede pensar insistiría en la relación entre dos enunciados como lo determinante de la ironía. Así, por ejemplo, Norman D. Knox¹ trata de definirla como el “conflicto de dos sentidos que tiene una estructura dramática muy propia: al principio, un sentido, *la apariencia*, se presenta como la verdad evidente, pero cuando el contexto de este sentido se desarrolla, ya sea en profundidad o en tiempo, de repente descubre un sentido opuesto, *la realidad*, respecto al cual el primer sentido entonces parece falso o limitado. . .” No es una definición de la que Aristóteles hubiera estado orgulloso, pero por lo menos tiene la virtud de asumir un aspecto esencial, el cual explica, por otra parte, el desinterés del pensamiento antiguo y medieval por el asunto. No creo muy desacertado afirmar que el valor que se le asignó a la ironía por muchos siglos fue predominantemente retórico y que la litote (“no ignoro” por “bien sé”) fue una de las formas preferidas de su uso. Acaso de este modo se explique el gran entusiasmo con que se usó en la literatura y en la oratoria y, en cambio, la poca atención que se le dedicó en la historia de la filosofía. Y esto dígase a pesar de los volúmenes que se han escrito sobre la ironía socrática. Pero la verdad es que aun la ironía socrática, como objeto aislado de la atención del historiador de la filosofía, ha sido cosa muy reciente, mientras que en el caso de los diálogos del Sócrates platónico tuvo la intención inicial de deslumbrarnos con la antinomia de que precisamente quien se jactaba de no saber nada es el que no se conformaba con el saber fácil

¹En el artículo “Irony” de *Dictionary of the History of Ideas*, Scribners, 1973, Vol. II, P. 626.

y aparential. Luego, dentro de los mismos diálogos, se convirtió en un instrumento más en la tarea fundamental de preparar el entendimiento y libertarlo de prejuicios y de errores. La escasa conciencia teórica que se tenía del asunto se refleja en el corto tratamiento que Aristóteles le asigna en la *Ética a Nicómaco* (1127 b 23-33) donde se deja de lado toda su relación anterior con la pedagogía y se limita a ciertas cualidades de la conducta que se confunden con la hipocresía o con la jactancia. En la retórica, en cambio, se convirtió en uno de los grandes recursos de los oradores de entonces y del porvenir y Cicerón, como era de esperarse, pasó a ser modelo arquetípico. Por otra parte, en la literatura antigua, muchas veces coincide o se confunde con la sátira, como sucede tantas veces en Luciano. Pero es sobre todo desde el Renacimiento, debido quizás a la proliferación de los géneros en prosa, a la intervención cada vez mayor del narrador en la materia narrada, a la ampliación que se opera en la intencionalidad de la obra literaria, a las proyecciones y a las resonancias infinitas que se le descubren, que la ironía se afianza en el seno de la obra literaria y se producen las obras de Cervantes, Shakespeare o Swift, quienes desde las perspectivas de fines del siglo XVIII se consideraron modelos del género. Con esto, sin que todavía se hubiese creado la conciencia teórica del asunto, había tenido lugar una verdadera revolución en el papel y la función de la ironía, pues ya no habría de limitarse a un recurso pedagógico o a un elemento del análisis objetivo de las cualidades morales ni tampoco pretendería ser elemento de la objetividad del relato épico sino que se referirá más bien a fines e intenciones que rebasan la antigua objetividad y se asocian preferiblemente con el autor o su representante. Y al asociarse con la subjetividad creadora, la ironía se puede llegar a ver, en el caso de Cervantes o de Swift, como el motor mismo de la imaginación, como el elemento que colora y determina la obra literaria en su totalidad. Con ello, de ser una cualidad del acto moral o de la técnica erística, la ironía pasa a ser elemento constituyente y determinante de la imaginación artística.

En buena medida lo anterior resulta de la posición de centro que ha adquirido la conciencia en el pensamiento y la sensibilidad moderna. En la conciencia determinada como imaginación artística, la ironía no es sino el movimiento mismo de la conciencia que necesita siempre retroceder ante sus propias creaciones u objetivaciones para no identificarse totalmente o perderse en ellas y así conservar el dominio pleno de sí misma y de todo lo demás. Como tal, es también la reserva necesaria frente a todos los entusiasmos y pasiones, la sobriedad que nos libra de los peligros de toda embriaguez. Por tal razón, frente al movimiento de la conciencia, los contenidos por fuerza importarán menos que el modo o la forma cómo se escapa a la seducción de las cosas y de las situaciones avasalladoras. Y poco a

poco se aclara la superioridad de la conciencia sobre los sentimientos, las costumbres, los placeres, los dolores, las creencias, incluso la misma acción, en fin, sobre todo aquello que por su importancia, urgencia o seriedad tiende a acapararla o a ofuscarla. La ironía asegura entonces la vivacidad de la conciencia y en ese sentido no es sino un modo de la actividad misma del espíritu. Actividad que se tendrá que ejercer siempre como la determinación y la posterior negación de la particularidad que siempre se sentirá tentada a usurpar la conciencia toda, olvidando que no se puede ser a la vez el todo y la parte determinada. Por lo anterior es fácil entender que el surgimiento de la conciencia tuvo que implicar necesariamente el surgimiento de la ironía.

Por supuesto, la conciencia teórica de la ironía que acabamos de insinuar es un derivado de aventuras del pensamiento que apenas se emprenden en los albores del romanticismo. Y ello tuvo que coincidir también con la apoteosis de la conciencia que tiene lugar en la filosofía trascendental alemana de fines del siglo XVIII. A ella había llevado el dilema, que es de toda la filosofía de la Ilustración, entre los elementos subjetivos del conocimiento y la interpretación mecanicista de la realidad que pretendía apoyarse en la objetividad de un mundo externo. Y la solución habría de consistir en fundir, conciliar o reducir los elementos inmanentes y trascendentes en una entidad superior que los incluyera y a la vez los fundamentara. Dado esto, era ya imposible que lo particular o lo limitado satisficieran a la conciencia romántica que iba a la búsqueda precisamente de la fundamentación de lo particular. Más bien se iniciará la búsqueda de un fundamento primigenio —identidad absoluta, *Urgrund*, imaginación productiva— que supere la alternativa entre el sujeto y el objeto, entre el conocimiento y el mundo, entre la comedia y la tragedia, entre lo sublime y lo grotesco, entre la alegría y el dolor. Y resultará que la conciencia o el espíritu, en el camino que va de Kant y Fichte a Schelling, Novalis y Federico Schlegel, irá ampliando cada vez más su capacidad hasta a veces tocar el punto de la verdadera embriaguez consigo mismo o bien tratará de alcanzarse a sí misma a través de sus productos del vértigo tales como la filosofía de la filosofía, la poesía trascendental (o sea, poesía de la poesía) de Schlegel o el teatro dentro del teatro de Tieck. Frente a la impotencia y al desfondamiento radical que se descubre por medio de esta vía no extrañará que tantas veces el pensador romántico se haya sentido atraído por las manifestaciones aparentemente más aprehensibles de la conciencia como pueden ser su determinación subjetiva e individual (la existencia), la histórica o bien la estética.

En cuanto a la primera, el pensador se dejará guiar por el reclamo de la espontaneidad y de la actividad (tan presentes en la filosofía de Fichte) y de alguna manera lo proyectará a la vida anímica, llegando a concebirla como la forma esencial y como el fundamento de su

fascinación por la variedad infinita de las formas. En este sentido habría que interpretar los múltiples esfuerzos de Federico Schlegel por alcanzar alguna claridad respecto a conceptos como el de originalidad, autonomía o individualidad. Pero el interés mismo por la variedad de formas individuales y peculiares desembocará mediata o inmediatamente en el desarrollo del sentido histórico tan característico de la época, que es el sentido de la multiplicidad y la ajenidad proyectado al pasado. De este modo el pensador romántico cumple al principio del siglo con la tarea que la historiografía decimonónica descuidó en buena medida posteriormente, que era la de conciliar o, por lo menos, empatar la preocupación trascendental y el nuevo sentido histórico. Aunque habría que decir que en el esfuerzo del romántico, y para el desconcierto de los sistemáticos, la historia llevará las de ganar, pues el sistema no es ya lo esencial sino la acción, la función del espíritu, el mismo devenir en cuanto tal. Y entonces se empieza a percibir que la historia, ya sea de las ciencias, de las artes, de la cultura o bien la historia a secas, constituye cierto orden y que dicho orden puede ser fuente de leyes objetivas para la crítica o el pensamiento. El principal y último elemento que constituye ese orden se cree descubrir en el espíritu o la autoconciencia y entonces se puede pensar en una historia de la humanidad como historia del espíritu o *Geistesgeschichte*. Dentro de esta aspiración podría ubicarse la misma *Historia de la literatura antigua y moderna* (publicada en 1815) de Schlegel en donde el pensador trata de presentarnos un cuadro general de la historia literaria, religiosa, filosófica e intelectual de la humanidad. Y dentro de dicho cuadro se iría elaborando y depurando la relación de sentido histórico y espiritual que pudiera descubrirse entre los distintos momentos y así creando poco a poco la diferencia de importancia y de nivel que los distingue, y a la vez la noción de desarrollo y unidad que los acomuna a pesar de las diferencias. Ello será la base necesaria para la fundamentación histórica de lo que a fines de siglo se llamarán las ciencias del espíritu y que en el caso específico de Schlegel importará para la historia de la filosofía, del arte, de la literatura y de la política. Es la base necesaria también para las distintas filosofías de la historia y del espíritu que proliferan en la época. En la dimensión estética, en fin, el interés del pensador romántico en la imaginación productiva —también resultado de la filosofía de Fichte— se desvió muchas veces, quizás por la precariedad del aliento teórico, hacia el resultado de la misma, hacia la creación poética, la cual, como se sabe, habría de preocupar mucho a la estética romántica. Y la búsqueda de algún orden posible tendrá una extrema resonancia en el campo de la estética en el humor (*Witz*) o la química lógica como la llamaba (Schlegel) que es la capacidad de descubrir las analogías y las afinidades entre los objetos y los momentos más incongruentes y más remotos entre sí.

Federico Schlegel ilustra a la perfección el dilema entre la filosofía trascendental y las tentaciones de índole subjetiva, histórica y artística a que estuvo expuesto el pensador romántico de fines del siglo XVIII. De la filosofía trascendental conservó la aspiración a la universalidad, pero de su acercamiento a la filosofía sistemática ha dicho Nikolai Hartmann en palabras muy certeras: “Pero la filosofía cíclica formuló exigencias que no sólo él (Schlegel) sino ninguno pudo ser capaz de satisfacerlas. Supuso la universalidad de la formación espiritual (*Bildung*), la síntesis de la historia y de la sistemática, exigió la extensión de la intuición intelectual de Fichte a todos los fenómenos (*Erscheinungsformen*) del espíritu, exigió la evaluación y la inclusión del patrimonio histórico en el horizonte del pensamiento filosófico, labor que más tarde trató de cumplir la fenomenología de Hegel. La idea de universalidad fue más fácil de captar que de llevar a cabo”.² Es así que toda la primera parte de su obra que se suele extender hasta su conversión al catolicismo en 1808 (y la que incluye sus formulaciones principales sobre la ironía) está determinada por la aspiración filosófica, sintetizante y universalizadora que, por lo demás, tampoco falta en la segunda parte de su obra que contiene cosas como una filosofía de la historia, de la vida, del lenguaje, etc.

Ernst Behler, el estudioso más importante de Schlegel en la actualidad, ha tratado en su nueva edición crítica y en la edición de las obras póstumas (Paderborn-Darmstadt-Zürich, 1958 y ss.) de dar cuenta del ingente esfuerzo teórico y crítico que supone toda su obra. Para llevarlo a cabo, Behler ha tenido que deshacer prejuicios añejos que por aparente fatalidad e injusticia se han cernido siempre sobre la figura de Schlegel. Fuera de los más triviales —aunque no por eso menos eficaces en la hostilidad contra Schlegel³—, habría que recordar la acusación de diletantismo que se le hizo constantemente a su pensamiento pero que muy bien puede entenderse desde las exce-

²V. Nikolai Hartmann, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, Berlin, 1960, p. 176.

³Aunque no se refieren a temas filosóficos, cito una graciosa lista de estos reproches que ha recopilado E.R. Curtius en su ensayo “Friedrich Schlegel und Frankreich” incluido en los *Essays zur europäischen Literatur*: “Primero, se le acusa de perezoso; en segundo lugar era un desvergonzado, pues osa incluso defender literariamente la pereza y escribió un elogio de la ociosidad. A esto se añade que encontraba ridículas las *Campanas* de Schiller y no tuvo inconveniente en decirlo con letras de molde. Además: Federico Schlegel era un inmoral. Bastaría ya a demostrarlo la combinación de pereza y desvergüenza. Pero es que además el mismo autor se permitió escribir una novela que celebra los placeres del amor. Esto hizo muy mal efecto sobre los censores oficiales de la literatura alemana. Mas no paran aquí las cosas: Federico Schlegel era, para decirlo con una palabra, un epicúreo. Le gustaba comer y beber, lo que se tradujo en una corpulencia considerable. Hasta de esto se le hace un agravio. A otras personas se les permite engordar, sin que esto se les critique póstumamente. Es sabido que

sivas ambiciones de su obra. Otra muy mentada es la falta de un sistema filosófico determinado, lo cual se debió sentir como una falla en una época tan fascinada por el sistematismo y en un pensador tan crecido a la sombra de Hegel y tan afectado por el renombre póstumo de él. Pero hoy en día pocos serán los que sienten en esto una verdadera deficiencia y no faltarían quienes le dieran la razón al mismo Schlegel cuando nos dice que “es tan mortal para el espíritu tener un sistema como no tenerlo. Tendrá que decidirse por unir ambas cosas”. (*Ateneo* 53) Sin embargo, ningún pensamiento filosófico puede operar con las constantes soluciones de continuidad, los saltos mortales ni tampoco puede prescindir de la conceptualización. Y a esto se expone buena parte de la obra de Schlegel, dada su marcada tendencia a la forma fragmentaria y aforística. No hay duda de que Schlegel es el gran inventor del fragmento romántico y del aforismo crítico y que en ello anuncia la gran aforística del siglo pasado que culminará en Nietzsche (aunque tuvo claros precedentes en Lessing o Lichtenberg), que dicho aforismo puede ser muy preciso, muy feliz, que tiene una gran capacidad de sugerencia sobre todo en los campos del saber en que no se pueden aplicar las demostraciones, que es un excelente instrumento para decubrir analogías imprevistas, para expresar paradojas o metáforas, que incluso el fragmento se justifica (junto a la carta y al coloquio) como “la forma propia de la filosofía universal” ya que es la forma perfecta en que se expresa el anhelo de infinitud, base de su pensamiento filosófico, y a la vez la incapacidad de expresarla cabalmente. Pero aun si se aceptan todas esas virtudes, es claro también que el fragmento o el aforismo muy poco se prestan para el pensamiento filosófico que se funda en la continuidad, la ilación, la progresión y la coherencia y que, por lo tanto, no están tan descaminados los que consideran con cierto escepticismo buena parte de los esfuerzos filosóficos de Federico Schlegel.

Como el mismo Schlegel estaba consciente de la incapacidad del espíritu de llegar a sí mismo a través de su propia transparencia, la tentación histórica se presentó en su horizonte desde el principio. De hecho, su carrera empieza con una exposición de la historia de la literatura antigua. Y a continuación su obra prácticamente se centra toda en la estructuración de lo que llamó la literatura universal y la filosofía universal (*Weltliteratur* y *Weltphilosophie*), lo cual básicamente equivale a incluir todo el patrimonio histórico dentro del pensamiento filosófico, o sea, a discernir el orden presente tanto en la literatura como en la filosofía. Aun cuando su labor se refiriera a la filosofía, la intención era más bien filológica y crítica que verdaderamente filosófica. (En este sentido, René Wellek lo ha llamado padre de la hermeneútica o “teoría de la comprensión”.) Por ejemplo, en su proyectada *Kritik der philosophischen Systeme* se planea la bús-

queda de cierto orden en las formas que se ha dado la filosofía y con ello se tiene un primer esbozo de lo que más tarde se llamarán las *Weltanschauungen* filosóficas. Y con ello, claro está, se inicia una relativización de las distintas actitudes filosóficas (empirismo, materialismo, escepticismo, etc.) que antes se creían exclusivas o absolutas. Y algo análogo emprende cuando imagina una “filología del hombre y de los órdenes culturales (*Kulturordnungen*)”, en donde pretende iluminar las distintas facultades de la conciencia (la voluntad, la fantasía, la razón, etc.) y la relación que pueda haber entre ellas y sus diversas manifestaciones históricas. Finalmente, el ímpetu filosófico, como sucedió con tantos otros filósofos románticos, no sólo se tiñó de historia sino también de estética o cuando menos de historia del arte, y ello al punto que el arte y la preocupación estético-histórica superó cualquier otra preocupación y el recurso de la ironía, por ejemplo, se presentó mayormente como solución al problema de la creación artística y sus respectivas condiciones.

De más decir que la ironía de Schlegel no sólo tiene un núcleo filosófico⁴ sino también que su resonancia se extiende a toda la obra del autor y se puede rastrear tanto en la sicología como en la estética. En su acepción filosófica más lata, como ya hemos anticipado, la ironía es una manifestación —o si se quiere, un elemento constituyente— de la autoconciencia moderna. Ya desde su origen se le puede entender —y de hecho, se le ha entendido— muy unilateralmente. Es entonces que se nos presenta como negatividad absoluta (Hegel) o bien como embriaguez de la subjetividad trascendental. Y en ese caso se le describe como una libertad sin responsabilidad que sólo se interesa por el placer de su propia función, que pone en tela de juicio la existencia de la naturaleza, ignora el mundo, desprecia las distinciones concretas, y a excepción de ella misma, nada toma en serio. Sin

hay incluso pueblos en que un cierto embonpoint pasa como signo de santidad. Santo Tomás era un hombre entrado en carnes, según cuentan. Pero la curpulen- cia de Federico Schlegel es unánimemente clasificada de “gordura” y las desagradables asociaciones evocadas por esta palabra habrán de sugerir que no se trataba aquí sólo de un proceso físico, sino también anímico. Lo más curioso es que muchos de sus críticos relacionan este reproche con otro; que a los treinta y cuatro años, Federico Schlegel se convirtió con su mujer al catolicismo. Los mismos que tachan a Schlegel de inmoral y desvergonzado, contraen el ceño cuando lo ven volverse reverente y piadoso”.

⁴ Eso hace ya claro desde el principio que el aspecto retórico del término es el que importará menos a Schlegel. Tampoco habría que confundirla con la farsa, la sátira, la burla, al “scherzo”. Jankélévitch hace la siguiente distinción entre burla e ironía: la primera es la alegría (*gaieté*) según la letra, la segunda según el espíritu (*esprit*). V.V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, 1964, P. 163.

duda es una interpretación posible, dado el acento de la ironía sobre la forma y el desdén aparente de los contenidos, pero es un acercamiento parcial, elemental, a la cuestión y no parece hacer justicia a las complicaciones que Schlegel sugiere. Si se la considera desde la autoconciencia trascendental, como nos parece legítimo, el problema de la ironía se refiere directamente al gran problema de la filosofía idealista entre lo condicionado y lo absoluto, entre lo finito y lo infinito. Por una parte, supone la referencia a la totalidad, a la infinitud, cuando menos un “presentimiento de lo absoluto”, cuando más, el esfuerzo de liberarse de las cosas particulares y de aprehender la totalidad del mundo. Pero por otra, la ironía, si es el esfuerzo de liberarse de lo particular, tampoco puede prescindir de lo particular, está atada y se alimenta de lo finito; si le interesa la plenitud no es una plenitud abstracta sino totalmente concreta. En tal caso es la sonrisa frente a sus excesivas ambiciones, la sonrisa que da cuenta no sólo del fracaso de esas ambiciones sino también de la universalidad que superará siempre la limitación de lo particular. Todo lo cual no es sino resultado de la actividad y de la espontaneidad fundamental de la autoconciencia, pues es activa y espontánea sólo si tiene algo sobre lo cual operar. Por lo tanto, el problema central de la ironía apunta a la misma naturaleza de la autoconciencia que se tienen que basar en la oposición permanente de lo finito y lo infinito. La autoconciencia resulta del proceso mismo de liberarse de lo particular, de superar lo finito.

Lo anterior se anticipa en las múltiples referencias que Schlegel hace al humor (*Witz*) en su pensamiento. Si el humor es un precursor de la ironía de Schlegel, lo es básicamente por la inadecuación del pensamiento subjetivo frente a la universalidad y a la totalidad. Por una parte, el humor puede sentirse como “la fuerza de la inventiva, el genio inventivo que, en cuanto unifica la plenitud, eleva el sentimiento y la intuición de la plenitud casi a una ciencia”.⁵ Pero por otra parte “todo verdadero humor está relacionado con el juego con lo absoluto”⁶ y este juego implica también la imposibilidad de la ciencia que antes se presentía. Hartmann lo dice de esta manera: “Es un acercarse para tocar presintiendo lo inaproximable, el salto del pensamiento en el vacío, que por cierto jamás lleva a tierra firme, pero implica una conciencia inmediata de esta tierra firme, a saber: de lo únicamente real, en cuanto el pensamiento renuncia a sí mismo (*sich selbst preisgibt*) conscientemente. La forma de esta renuncia a sí mismo es la ironía, el humor, el reirse de sí mismo”.⁷ O sea, la

⁵ Citado por Ernst Behler en “Friedrich Schlegel und Hegel”, *Hegelstudien* 2, p. 222.

⁶ V.F. Schlegel, *Schriften und Fragmente*, Stuttgart, 1956, p. 133.

⁷ V.N. Hartmann, op. cit. p. 175.

fuerza de la inventiva viene a equipararse con la impotencia misma. Y sin embargo, la conciencia de la insuficiencia es ya una referencia implícita a aquella totalidad que ocasiona la bancarrota del conocimiento subjetivo. En esta forma la esencia del humor está emparentada muy próximamente con la ironía, en cuanto también la última acusa aquella inefabilidad e inaprensibilidad de la universalidad, como se dice en el conocido fragmento 108 del *Liceo*: “(la ironía) contiene y suscita un sentimiento de la contradicción insoluble de lo absoluto y lo condicionado, de la imposibilidad y de la necesidad de una comunicación completa.” Como tal, la ironía puede designarse también como “la *epídeixis* (o señalamiento) de la infinitud” o “parabasis constante” (refiriéndose a la digresión usada en la comedia antigua) o hasta como “incomprensibilidad querida.” Otra forma de expresar el conflicto entre lo absoluto y lo condicionado es la conocida “progresión infinita” que se define como característica de la poesía romántica (*Ateneo* 116) y que precisamente acentúa la inaccesibilidad del fin último.

Como es de esperarse, la ironía determina la esencia misma de la filosofía. En primer lugar, porque hay una íntima conexión entre ella y el pensamiento filosófico, pues ambos están basados en la paradoja (*Ateneo* 397), la ironía por la relación de los dos términos comparados, la filosofía por su eterna contradicción con el sentido común. Por tal razón el sistema filosófico se torna imposible: “Ningún sistema puede ser absoluto. Tan pronto como algo es sistema, ya no es más absoluto”. Y la filosofía misma se concibe más bien como una misión infinita, como un esfuerzo que nunca alcanza su fin, para lo cual Schlegel no concibe mejor remedio que el famigerado *symphilosophiein* que tanto divirtió a sus coetáneos. Y mientras éste no se realice a plenitud, la ironía llevará por necesidad al pensamiento en fragmentos y el saber fragmentario será siempre condición de nuestra ciencia respecto a lo absoluto.

Pero por otra parte, desde muy temprano se vió —y Schlegel no lo oculta— que la doctrina de la ironía tiene un claro precursor en la división fichteana del yo en yo y no-yo y en la idea de la libre autoformulación (*selbstsetzung*) del yo o de la autonomía del espíritu, cosa que Ingrid Strohschneider-Kohrs ha documentado hasta el tedio en su libro *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen, 1960). Si se tiene en cuenta el parentesco fichteano entonces resulte quizás más accesible el sentido de la conocida formulación acerca de la ironía del fragmento 108 del *Liceo*: “es la más libre de las licencias, pues por medio de ella uno se trasciende a sí mismo (*setzt man sich über sich selbst weg*), y sin embargo es la más ligada a la ley (*gesetzlichste*), pues es necesaria incondicionalmente”, en donde la libertad se concibe como la liberación de un contenido determinado siendo en este caso ese contenido el sujeto mismo que se “formula”

como libre y que ejerce dicha libertad. En el fragmento 37 del *Liceo* se insiste en este movimiento como limitación necesaria de sí mismo: "Mientras el artista inventa y se siente entusiasmado se encuentra en una situación cuando menos "subyugada" (*illiberal*) para la comunicación. En tal caso querrá decirlo todo, lo cual es una falsa tendencia del genio joven. . . Con eso desconocerá el valor y la dignidad de la autolimitación, la cual, sin embargo, es lo primero y lo último, lo más alto tanto para el artista como para el hombre. . . Sólo de tres errores habrá que librarse. Lo que parece y debe parecer arbitrariedad (*Willkür*) incondicionada y por lo tanto sinrazón o sobrerazón en el fondo tendrá que ser, sin embargo, absolutamente necesario y razonable; de lo contrario, el humor se torna caprichoso, surge la condición "subyugada" (*Illiberalität*) y la autolimitación se transforma en autodestrucción". En el párrafo anterior, la arbitrariedad incondicionada se funde con la necesidad y la autolimitación y ambas se oponen a esa condición que Schlegel llama *Illiberalität* y que al principio del fragmento se identifica con el entusiasmo subjetivista e ilimitado. En tal caso, la aparente arbitrariedad incondicionada (habría que aclarar que la *Willkür* del fragmento está más cerca del *arbitrium* que de nuestra "arbitrariedad" o de la moderna *Willkür* alemana) expresa ya el ejercicio de la autolimitación y de la libertad que ésta representa.⁸ Y esta libertad, como es patente, es libertad de sí mismo, de las pasiones que esa subjetividad puede despertar como también de los objetos que lo puedan entusiasmar. Lo cual quiere decir que es una libertad que nos asegura de las contingencias de la subjetividad y de la objetividad y que, por lo tanto, es más necesaria que todas ellas, a la vez que no pierde la espontaneidad que es característica de la acción del sujeto.

El mismo fragmento 37 del *Liceo* deja ver a las claras cuán fácil es trasladar el presente concepto de la ironía a los campos de la psicología en general y en específico a la del artista. Y aquí se podría entender mejor que en otras situaciones el aparente peligro de la negatividad absoluta que parece surgir cuando el acento se desplaza indebidamente hacia la superación de toda situación concreta sin tener en cuenta la necesidad de dicha superación. En tal caso la ironía afecta de raíz al mismo ser del filósofo. En los fragmentos del *Ateneo* 1, 43, 48, 53, 54, 56, 82, 99, etc., Schlegel acentuará una y otra vez que la posición del filósofo necesita también ser objeto de la ironía, necesita de la crítica y por lo tanto, de la autotrascendencia, y en tal caso, el

⁸ En la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, I 108, Fichte define así la limitación: "Limitar algo quiere decir: suprimir por negación no *totalmente*, sino solamente *en parte* su realidad. Por lo tanto, en el concepto de límite está también el concepto de la *divisibilidad* (de la *capacidad de cantidad* misma, no de una cantidad determinada), además del de realidad y negación".

filósofo se convierte en un "fenómeno filosófico interesante". Como consecuencia, se perdería la seriedad de una posición absolutamente primera y fundamental y el hombre correría el peligro de transformarse en un Proteo interminable, en donde se es a veces filósofo, a veces erudito, crítico, filólogo y en la ironía se tendría un instrumento que puede servir para todo. Y se alega que si sirve para todo, eso querría decir que en realidad nada importa nada. (Es por esa razón que tantas veces se ha afirmado que las épocas en que la ironía se ha afirmado son por necesidad épocas en que se ha aflojado la energía y la vitalidad). Pero es claro que en esta argumentación se desconoce por completo el otro aspecto necesario del movimiento de la ironía y es que la autolimitación implica no sólo un momento de autonegación sino también otro de autoafirmación, que la ironía no sólo sirve para distanciarnos del mundo sino también para proyectar más mundos.

Pero sucede que, por otro lado, no es factible para Schlegel separar la filosofía ni del arte ni de la religión. En el fragmento 117 de *Ideen* se dice: "La filosofía es una elipse. El centro al que ahora estamos próximos, es la ley propia de la razón. El otro es la idea del universo en el cual la filosofía confina con la religión." Por una parte se afirma la oposición entre el pensamiento y el mundo; por otra, se reconoce que es una oposición bastante peculiar, como lo es la de los focos de la elipse, en donde la unidad se supone siempre dentro de la oposición, o mejor, aposición. Pero de la filosofía lo que parece importar más es la belleza: "La filosofía es la patria propiamente dicha de la ironía, que se podría definir como belleza lógica." (*Liceo* 42) Y por toda su obra se puede espigar su convicción de la unidad o bien de la identidad de la filosofía y de la poesía o el arte. Y si ésta no se ha realizado, porque la historia nunca coincide con la verdad de la teoría, entonces dicha unidad se postulará como una exigencia cuasi histórica: "Toda la historia de la poesía moderna es un continuo comentario al breve texto de la filosofía. Todo arte deberá hacerse ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deberán unirse". (*Liceo* 115) En el fondo, claro está, la exigencia procede del postulado central a todo idealismo de la unidad básica del espíritu, por el cual se puede descubrir la semejanza o la identidad entre el impulso teórico y el creador. Ambos coinciden en la unidad de la autoconciencia. O invirtiendo lo mismo: lo infinito es el objeto tanto de la filosofía como del arte, porque tanto de lo que piensa como de lo que hace el espíritu es capaz de extraer la universalidad o la infinitud. En resumen, la poesía es "otra expresión más de la misma visión trascendental de las cosas (que la filosofía idealista). . . sólo difiere de ella por la forma."⁹

⁹ V. Kürschner, *Nationalliteratur*, CXLIII, 300. Citado por R. Wallek en su

Dada la unidad del arte y la filosofía, se entiende por lo anterior que el arte sea también una aspiración a la totalidad o que “la esencia del arte y su forma superior consista en la relación con la totalidad (*aufs Ganze*)”¹⁰ y que, por este camino se pueda llegar a la fusión cuasi mística del arte y del universo, y un poco más, con Dios mismo. “Todos los artistas son Decios. . . En la embriaguez de la aniquilación se revela ante todo el sentido de la creación divina.”¹¹ Pero que no se trata de un panteísmo corriente, pasivo, lo revela la identificación constante que también se afirma entre el arte y el principio creador del espíritu. No es una unidad determinada por una conciencia trascendente a los dos elementos fundidos sino una unidad obrada por la naturaleza misma del espíritu, que en esencia es creador e infinito. O sea, la poesía se concibe en el sentido de la antigua etimología, como la fuente primigenia de la *póiesis*, en su sentido de espontaneidad y actividad original, como energía creadora. Y para ser esto, según Schlegel la ironía resulta imprescindible, pues sin ella es impensable la función de la imaginación o la espontaneidad creadora, pues ella es el medio por el cual el arte se reconoce como tal, el principio por el cual el arte se hace consciente de sí misma, o sea, se hace arte. Y la ironía resulta tan importante porque en el fondo la poesía es un acto basado en la relación, una síntesis de antítesis irreconciliables, o como dice el conocido fragmento 238 del *Ateneo*: “Hay una poesía cuyo todo es la relación entre lo ideal y lo real y que por analogía con la lengua filosófica, tendría que llamarse poesía trascendental¹². . . Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuera crítica, que no representara el productor con el producto y a la vez incluyera una caracterización del pensamiento trascendental en el sistema de ese pensamiento, del mismo modo la poesía debería reunir. . . la teoría de la facultad poética con la reflexión artística y el bello reflejo (*Selbstbespiegelung*) que se encuentra en Píndaro, en los fragmentos líricos de los griegos. . . y en cada una de sus representaciones se debiera representar a sí misma y en todas las partes ser a la vez poesía y poesía de la poética.” Y claro está, lo ideal y lo real se conciben separados e irreconciliables si se les toma como algo paralizado, estático, perfilado y determinado por completo, pero en cuanto la mirada se desplaza hacia el elemento que los relaciona, que los funde, se desplaza también hacia lo vivo y común que hay en esos dos opuestos, y entonces no parece tan incongruente la aspiración de fundir lo real y lo ideal, la filosofía y la poesía, pues en el

History of Modern Criticism (1750-1950), Vol. II.

¹⁰Minor II, p. 427, citado por I. Strohschneider-Kohrs, op. cit. p. 69.

¹¹Citado por N. Hartmann, op. cit. p. 177.

¹²*Trascendental* se define en el fragmento 22 del *Ateneo* como “lo que tiene relación con la unión o separación de la realidad y del ideal.”

filósofo se convierte en un “fenómeno filosófico interesante”. Como consecuencia, se perdería la seriedad de una posición absolutamente primera y fundamental y el hombre correría el peligro de transformarse en un Proteo interminable, en donde se es a veces filósofo, a veces erudito, crítico, filólogo y en la ironía se tendría un instrumento que puede servir para todo. Y se alega que si sirve para todo, eso querría decir que en realidad nada importa nada. (Es por esa razón que tantas veces se ha afirmado que las épocas en que la ironía se ha afirmado son por necesidad épocas en que se ha aflojado la energía y la vitalidad). Pero es claro que en esta argumentación se desconoce por completo el otro aspecto necesario del movimiento de la ironía y es que la autolimitación implica no sólo un momento de autonegación sino también otro de autoafirmación, que la ironía no sólo sirve para distanciarnos del mundo sino también para proyectar más mundos.

Pero sucede que, por otro lado, no es factible para Schlegel separar la filosofía ni del arte ni de la religión. En el fragmento 117 de *Ideen* se dice: “La filosofía es una elipse. El centro al que ahora estamos próximos, es la ley propia de la razón. El otro es la idea del universo en el cual la filosofía confina con la religión.” Por una parte se afirma la oposición entre el pensamiento y el mundo; por otra, se reconoce que es una oposición bastante peculiar, como lo es la de los focos de la elipse, en donde la unidad se supone siempre dentro de la oposición, o mejor, aposición. Pero de la filosofía lo que parece importar más es la belleza: “La filosofía es la patria propiamente dicha de la ironía, que se podría definir como belleza lógica.” (*Liceo* 42) Y por toda su obra se puede espigar su convicción de la unidad o bien de la identidad de la filosofía y de la poesía o el arte. Y si ésta no se ha realizado, porque la historia nunca coincide con la verdad de la teoría, entonces dicha unidad se postulará como una exigencia cuasi histórica: “Toda la historia de la poesía moderna es un continuo comentario al breve texto de la filosofía. Todo arte deberá hacerse ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deberán unirse”. (*Liceo* 115) En el fondo, claro está, la exigencia procede del postulado central a todo idealismo de la unidad básica del espíritu, por el cual se puede descubrir la semejanza o la identidad entre el impulso teórico y el creador. Ambos coinciden en la unidad de la autoconciencia. O invirtiendo lo mismo: lo infinito es el objeto tanto de la filosofía como del arte, porque tanto de lo que piensa como de lo que hace el espíritu es capaz de extraer la universalidad o la infinitud. En resumen, la poesía es “otra expresión más de la misma visión trascendental de las cosas (que la filosofía idealista). . . sólo difiere de ella por la forma.”⁹

⁹V. Kürschner, *Nationalliteratur*, CXLIII, 300. Citado por R. Wallek en su

Dada la unidad del arte y la filosofía, se entiende por lo anterior que el arte sea también una aspiración a la totalidad o que “la esencia del arte y su forma superior consista en la relación con la totalidad (*aufs Ganze*)”¹⁰ y que, por este camino se pueda llegar a la fusión cuasi mística del arte y del universo, y un poco más, con Dios mismo. “Todos los artistas son Decios. . . En la embriaguez de la aniquilación se revela ante todo el sentido de la creación divina.”¹¹ Pero que no se trata de un panteísmo corriente, pasivo, lo revela la identificación constante que también se afirma entre el arte y el principio creador del espíritu. No es una unidad determinada por una conciencia trascendente a los dos elementos fundidos sino una unidad obrada por la naturaleza misma del espíritu, que en esencia es creador e infinito. O sea, la poesía se concibe en el sentido de la antigua etimología, como la fuente primigenia de la *póiesis*, en su sentido de espontaneidad y actividad original, como energía creadora. Y para ser esto, según Schlegel la ironía resulta imprescindible, pues sin ella es impensable la función de la imaginación o la espontaneidad creadora, pues ella es el medio por el cual el arte se reconoce como tal, el principio por el cual el arte se hace consciente de sí misma, o sea, se hace arte. Y la ironía resulta tan importante porque en el fondo la poesía es un acto basado en la relación, una síntesis de antítesis irreconciliables, o como dice el conocido fragmento 238 del *Ateneo*: “Hay una poesía cuyo todo es la relación entre lo ideal y lo real y que por analogía con la lengua filosófica, tendría que llamarse poesía trascendental¹². . . Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuera crítica, que no representara el productor con el producto y a la vez incluyera una caracterización del pensamiento trascendental en el sistema de ese pensamiento, del mismo modo la poesía debería reunir. . . la teoría de la facultad poética con la reflexión artística y el bello reflejo (*Selbstbespiegelung*) que se encuentra en Píndaro, en los fragmentos líricos de los griegos. . . y en cada una de sus representaciones se debiera representar a sí misma y en todas las partes ser a la vez poesía y poesía de la poedia.” Y claro está, lo ideal y lo real se conciben separados e irreconciliables si se les toma como algo paralizado, estático, perfilado y determinado por completo, pero en cuanto la mirada se desplaza hacia el elemento que los relaciona, que los funde, se desplaza también hacia lo vivo y común que hay en esos dos opuestos, y entonces no parece tan incongruente la aspiración de fundir lo real y lo ideal, la filosofía y la poesía, pues en el

History of Modern Criticism (1750-1950), Vol. II.

¹⁰Minor II, p. 427, citado por I. Strohschneider-Kohrs, op. cit. p. 69.

¹¹Citado por N. Hartmann, op. cit. p. 177.

¹²*Trascendental* se define en el fragmento 22 del *Ateneo* como “lo que tiene relación con la unión o separación de la realidad y del ideal.”

fondo el espíritu es tanto uno como otro. Pero esto es también lo que Schlegel llama ironía. Y si de ironía se habla, no hay que olvidar, por último, que la contradicción es la que abre, la que revela la infinitud. Sin la contradicción no se vislumbraría la relación y, por lo tanto, la posibilidad de fundirlas. Por eso, el arte irónico es más *epídeixis*, indicación, alegoría de la infinitud que inmersión en la misma.

Con el fragmento anterior Schlegel ha dado los pasos necesarios para llegar a su concepción del arte o de la poesía que él, como veremos, denomina de varios modos. Por lo pronto, pues, la filosofía de la filosofía habría de buscarse “en la poesía universal y progresiva.” Esta poesía, producto de la ironía o la función de la ironía misma, es lo que él ha llamado en el fragmento anteriormente citado “poesía trascendental”, “poesía de la poesía” y ha asociado con Píndaro, Goethe y en otros momentos con Shakespeare y Dante. Y también la puede llamar poesía romántica, moderna o poesía sin más. Eso es lo que trata de definirse en el fragmento 116 del *Ateneo*, acaso el más citado de todos ellos: “La poesía romántica es una poesía progresiva y universal. . . Sólo ella, igual que la épica, puede hacerse reflejo de todo el mundo circundante, imagen de la época. Y sin embargo, las más de las veces puede oscilar entre el representante y lo representado, libre de todo interés real o ideal, en las alas de la reflexión poética, puede potenciar de nuevo esta reflexión y multiplicarla como en una serie infinita de espejos. . . Otras especies de poesía están ya hechas y se pueden analizar por completo. Pero la poesía romántica no está terminada; justo eso es su particular esencia. Estará haciéndose eternamente, nunca se podrá terminar. . . Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre y reconoce como su primera ley que la voluntad del poeta no tolera ninguna ley sobre sí. La poesía romántica es la única que es más que una especie y casi es la poesía misma. Pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica.” De esta poesía en otros contextos se puede decir también que la mueve la insatisfacción o la perfectibilidad (o bien la nostalgia —*Sehnsucht*— romántica)¹³, que es anárquica (en cuanto no obedece a ninguna ley su estructura es más bien abierta), impura (en cuanto mezcla poesía y prosa y los distintos géneros), artificiosa (porque no es “natural” u objetiva como la antigua), amanerada (porque le interesa más la “manera” que el “estilo” objetivo), interesada (en cuanto desconoce la imparcialidad y la imperturbabilidad clásica), característica (en cuanto no le interesa ya la imitación de la naturaleza sino más bien la expresión del sujeto), etc. Todas son distinciones que se aúnan y se resumen brillantemente en la primera de las *Con-*

¹³También para Fichte la actividad del yo se proyecta al infinito.

ferencias sobre arte dramático y literatura (1808) de su hermano A. W. Schlegel y que probablemente ya a fines del siglo XVIII formaban la base necesaria para la fórmula de Friedrich de la ironía. Por romántico, ya se ha visto, no se entiende la literatura del siglo XIX (y ni siquiera son románticos para Schlegel los que lo son para nosotros), sino que el término casi se identifica con la literatura cristiana o cuando menos, con la obra de Dante o del Renacimiento hasta nuestros días.

De modo que la ironía cala en el mismo acto creador del artista o es ese mismo acto, que no puede ser sino una constante aniquilación de sí mismo y, a la vez, una creación. Y no hay posibilidad alguna de confundirla con un simple recurso del literato de romper la ilusión literaria mediante su irrupción dentro de la obra, como la practicó Tieck en el siglo pasado y Brecht en el nuestro. Si determina la creación literaria misma, es claro que la ironía de Schlegel hay que ubicarla también en el contexto histórico-literario de su momento. Y dentro de dicho contexto, la poesía irónica de Schlegel es uno de los elementos de la batalla del romanticismo en contra del clasicismo, en la cual se sabe el papel destacado que jugaron los hermanos Schlegel. Como arte basada en la contradicción es de esperarse que se opusiera al ideal de arte que aspiraba al orden, al equilibrio y a la armonía. El mismo acento en la contradicción, en la relación de lo real y lo ideal, le forzará también a rechazar el arte que parece tan ajeno a lo pasajero y a lo fugaz y tan preocupado por la substancia de las cosas y por la búsqueda de un tipo absoluto de belleza. De igual manera, la acentuación de la función del arte, del acto creador e innovador en ella, irá en contra de la concepción clasicista de la imitación de la naturaleza y la consiguiente degradación de la imagen artística a símbolo. Además de que, por esencia, el arte romántico pretende siempre trascender la imagen representada, ya que su función eminente es "apuntar" más allá de esa imagen. Asimismo, el arte romántico se distinguirá por el dominio y la supremacía sobre el contenido, por el rechazo de toda sensibilidad que acepte la sumisión al tema, al contenido o al objeto. Se niega, por lo tanto, la primacía de la "naturaleza" o de la "realidad". Importa más la hostilidad declarada al tema o a la realidad o cuando menos, la indiferencia o el distanciamiento. Si se habla de objetividad, la objetividad que se entiende es la independencia o la imparcialidad del artista frente al tema, objetividad como función del artista y no como cualidad del mundo externo. Esa nueva objetividad le dará al artista superioridad absoluta y la más completa libertad frente a la materia tratada al punto que puede sentirse con autoridad para manipularla o para jugar con ella. ("Todos los santos juegos del arte son sólo lejanas imitaciones del juego infinito del mundo, de la obra de arte que se crea eter-

namente.")¹⁴ Con todo esto, se hace claro que lo esencial del arte romántico es que el artista no debe ni puede eclipsarse tras su obra, como se desprendía de la sobriedad y de la contención y del pudor del yo que cohibían al espíritu clasicista. Si la objetividad que se impone es la del tratamiento de la obra, entonces la actividad "general" del artista será lo determinante y lo superior, a tal punto que la actividad artística no se concebirá ya sin la "conciencia" de esa actividad. No es lo determinante que el artista cree sino que lo es más la reflexión del artista sobre su creación, la conciencia sobre su mismo quehacer. Ese, me parece, es el sentido más concreto que se le puede extraer al principio de Schlegel de que la poesía romántica tiene que ser tanto poesía como poesía de la poesía. ("Cuanto más la poesía se hace ciencia, tanto más se hace arte. Si la poesía ha de hacerse arte, si el artista ha de tener cuenta cabal y ciencia de sus medios y fines, de sus obstáculos y sus objetos, el poeta tendrá que filosofar sobre su arte" —*Ateneo* 255). Por esta razón, se trata de una concepción de arte mucho más intelectualista de lo que se suele asociar con el romanticismo, pues se acentúa la intención clara del artista, la conciencia sobre su propia obra, y más aún, se hace claro que la obra de arte no depende tanto de un efecto de la inspiración o cualquier acto cuasi místico sino que el momento de la "conciencia" o de la "filosofía" es constitutivo de la misma obra de arte.

Pero la objetividad del tratamiento que implica la ironía supone también que el artista elimina toda la subjetividad empírica, aleatoria, pasional, y que si el artista no es esclavo del objeto tampoco lo es de sí mismo. Si la ironía supone el poder de sobrevolar las cosas, en esas cosas está incluido el ser mismo del poeta con sus odios, intereses y emociones particulares. Por eso la ironía coloca al artista más allá de todo optimismo y pesimismo, y es un arma espléndida en contra de todo sentimentalismo. Y en el contexto de la época, la coloca también en contra de todas aquellas teorías estéticas que creían que la intuición, la "inspiración", la unión mística con el cosmos o el desahogo emocional determinaban la obra de arte, es decir, la coloca en contra de aquellas teorías que hoy solemos denominar "románticas". Y de esta manera proclama de modo distinto la libertad fundamental del arte que es la fuerza que explica la creación artística y, por lo tanto, el principio de la poesía moderna. Y como la libertad en Fichte, es una libertad que tanto fundamenta la ironía como fundamenta la libertad; por eso es libre y necesaria a la vez. Es otro modo

¹⁴Min. II, p. 339, citado por I. Strohschneider-Kohrs, op. cit., p. 65. Claro está que, en otro sentido, este fragmento abre de nuevo la contradicción implícita en la obra de arte, pues aquí está también la conciencia de la distancia de la totalidad y de la infinitud, y en tal caso, se ilustraría de nuevo el problema de la "imposibilidad y la necesidad de una comunicación perfecta."

también de responder a la cuestión de la autonomía de la obra de arte, que tanto había ocupado a la generación anterior y tanto habría de preocupar a las posteriores.

Hegel, como es sabido, criticó acerbamente el concepto de la ironía de Schlegel y, en general, de la ironía romántica. Dicha crítica se concentra en el capítulo del “alma bella” de la *Fenomenología*, en la introducción a la *Estética*, en el parágrafo 140f de la *Filosofía del derecho*, en la reseña de los escritos póstumos de Solger y, finalmente, en el capítulo sobre Sócrates de la *Historia de la filosofía*, aunque en este última el blanco es Sócrates, como es obvio, y no los románticos. En general, podría decirse que Hegel entendió la ironía (que en la reseña de Solger llama “famosa fantasmagoría supuestamente distinguida —*berühmter, vornehm sein sollender Spuk*) como pura negatividad, “negatividad infinita y absoluta” (aun la de Sócrates la concibe de esta manera) y como característica o consecuencia de un “yo abstracto y formal” que tiene sus ascendientes en la filosofía de Fichte, como “culminación de la subjetividad abstracta que se afirma a sí misma.”

En la *Fenomenología*, la negatividad de la subjetividad abstracta se trata como una etapa de un proceso (que, por supuesto, tiene su paralelo histórico no sólo en Schlegel sino también en Schiller, Goethe —el nombre de “alma bella” procede de los últimos dos—, Novalis, etc.) que se distingue por el paso de la acción a la contemplación, o más bien, su única acción consistirá en la contemplación de su propia “divinidad”. En esa condición, el puro concepto (o sea, la autoconciencia absoluta) alcanza su universalidad pero, como resultado, se hunde en la nada de su subjetividad, pues, por oponerse a la parcialidad de la acción, se siente incapaz de salir de sí, de convertir su pensamiento en ser, de actuar y de dar al concepto un contenido externo y determinado: “Le falta la fuerza de la exteriorización, la fuerza de convertirse en cosa y de soportar el ser. Vive en la angustia de manchar la gloria de su interior con la acción y la existencia; y, para conservar la pureza de su corazón, rehuye todo contacto con la realidad y permanece en la obstinada impotencia de renunciar al propio sí mismo llevado hasta el extremo de la última abstracción y de darse substancialidad y transformar su pensamiento en ser y confiarse a la diferencia absoluta. El objeto hueco que se produce lo llena pues, ahora, con la conciencia de la vaciedad, su obrar es el anhelar que no hace otra cosa que perderse en su hacerse objeto carente de esencia y que, recayendo en sí mismo más allá de esta pérdida, se encuentra solamente como perdido. . .”¹⁵ El “alma bella” se caracterizará entonces por la

¹⁵ *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister,⁵ Leipzig, 1949, pp. 462-63.

huída frente al destino externo, por el retiro irrevocable dentro de su interioridad, en donde a lo sumo solo le llegarán ecos y nostalgias de la objetividad y, en consecuencia, morirá de falta de realidad, de languidez, de melancolía por el vacío absoluto que sobre ella se cierne.

Pero ello implica no sólo la destrucción de la objetividad sino también de la consistencia moral de la persona, como se hace más claro en la *Estética* y en la *Filosofía del derecho*. Para la ironía, forma que se origina en la absolutez del yo abstracto, “no hay nada valioso ni en sí mismo ni en sí y para sí.” “En ninguna esfera de la moralidad, del derecho, del hombre y de Dios, de lo santo y de lo profano, existe algo que no pudiera ser establecido por el hombre y, por lo tanto, también eliminado por él.” Resulta entonces la vanidad de todo lo objetivo, lo moral, lo serio (en otro lugar: “lo noble, lo grande, lo excelente”), y sólo queda la libertad de la subjetividad que lleva a la impotencia y al vacío. Puede *saber* acerca de la verdad, del derecho o del deber, pero querer y decidir de modo que viole lo que sabe. Con esto todo se reduce a apariencia, todos los nexos del hombre con la objetividad se rompen y el hombre no puede tomar nada en serio ni en el fondo nada le importa. “Lo noble no es la cosa, sino yo, y yo soy el amo de la ley y de la cosa que sólo *juega* con ellas como con su antojo y en esta conciencia irónica en que dejo que se hunda lo más alto, sólo me disfruto a mí mismo.”¹⁶

Hasta aquí la exposición del problema de la ironía en la obra de Hegel. No es nuestra intención refutarla punto por punto, en parte porque ya se ha hecho (es notable y definitivo en el asunto el artículo de Ernst Behler, “Friedrich Schlegel und Hegel” que ya hemos citado) y en parte porque es fácil constatar la distancia que media entre los dos pensadores. Aparte de que se pueda pensar que la crítica es falsa, como lo piensa Oskar Walzel, o que Hegel utilice en contra de Friedrich la crítica que Solger le hace a la ironía de A.W. Schlegel, como otros han pensado, lo cierto es que la cuestión nos devuelve a nuestro punto de partida donde destacábamos el carácter formalista de la ironía en Federico Schlegel. La posición de Hegel, en cambio, tiene un carácter netamente substancialista: “Pues la verdadera seriedad se introduce sólo por medio de un interés substancial, una cosa substancial (*gehaltreich*) en sí misma, por medio de la verdad, por la moral, etc. —por medio de un contenido que para mí ya vale como esencial, en cuanto yo me he sumergido en él y me he transformado de acuerdo a él en toda mi ciencia y en toda mis acciones.”¹⁷ Ese “interés substancial” determina que su estética sea fundamentalmente una estética de los contenidos que se preocupa en especial por la verdad de dichos contenidos, por la resonancia de los

¹⁶ *Rechtsphilosophie*. Parag. 140 f.

¹⁷ Introducción a la *Estética*, ed. Bassenge, Berlin, 1955, p. 104.

mismos en campos como la moral y el derecho, y que en definitiva aspira al saber absoluto. Dentro de estos supuestos, resulta harto comprensible la insatisfacción de Hegel con lo que él llama el carácter "abstracto" de la ironía de Schlegel; se entiende que la ironía estorbe al que aspira a lo absoluto. Pero obviamente, el problema no se origina tanto en Schlegel sino más bien en la ubicación que Hegel le ha querido dar a la ironía tanto en su *Fenomenología* como en su *Estética*. El problema es si en realidad dicha ironía se puede engastar en un sistema del tipo que Hegel propone. Y de inmediato se verá que Hegel parece renuente a entender que la ironía más que hacia la obra nos dirige a la actividad artística, al acto de creación como tal, en donde aspiran a unirse los opuestos. Ello es así porque en buena medida la estética de Hegel pretende superarse a sí misma, mientras que, en cambio, Schlegel tendió a ampliar la actividad estética hasta el punto de incluir el cosmos, de modo que el valor que se le asigna a la categoría estética tiene por fuerza que variar. De esto resulta que el pensamiento de Schlegel, como lo demuestra su obra posterior, se encaminará hacia el principio de la personalidad, hacia la infinitud dentro del individuo (que a veces llega hasta a confundirse con Dios) que no debe ser oprimida por los mandamientos y los deberes, hacia el hombre que por medio de su originalidad puede enriquecer el mundo objetivo. Hegel, dado su acento sobre la obra, el ser, lo absoluto, la verdad, no hubiera podido compartir nunca esta posición personalista e individualista.

Ello acaso le impide también darse cuenta que la ironía no supone la destrucción absoluta de los contenidos sino más bien que la llamada aniquilación está allí por cierta posición crítica frente a ellos que a lo sumo sólo redundará en un distanciamiento y que este distanciamiento es tan fundamental en la estética que a veces se ha hecho corresponder con lo que hoy se llama "distancia estética". Ha sucedido entonces que un elemento de higiene estética se ha transformado, en la visión de Hegel, en un elemento siniestro en la esfera de la moral y en la historia de la cultura. Pero, a fijarse bien, la transformación se ha debido más bien a la ubicación que le ha querido dar Hegel que a una falla inherente en la fórmula de Schlegel. Esa también debe ser la razón por la que Hegel sólo recuerda que la ironía es licencia y olvida o no repara que la licencia es "necesaria" y que nada tiene de arbitraria, como olvida también que la "licencia" entendida como autolimitación y como medio de autotrascendencia es necesaria al artista y fundamental al progreso de las artes. Pero posiblemente todo lo anterior se desprende del hecho que la estética para Hegel se ha incluido en un renglón mayor y que su autonomía no es la preocupación máxima del pensador, como lo era para los pensadores románticos.