

El concepto de ironía en K.W.F. Solger

Wolfhart Henckmann

ABSTRACT (*The concept of irony in Solger*)

Solger (1780-1819) distinguishes between apparent irony (a ridiculing attitude that does not permit a person to take anything seriously at all) and true irony, which he considers to be the fundamental, genuine condition of man. Placed between the infinite and the finite, the human being can only complete his eternal destiny in this present limited and finite world. Whatever is serious and of real importance can only be found in God, and in our own lives this is realized precisely through our fall.

Tragic irony is the state of mind which illuminates this immediate presence of the divine in human existence. We can derive diverse forms of irony from irony: artistic-, religious-, moral- and dialectic irony. The only aspects Solger was able to develop in his philosophical system were those related to artistic irony—the irony of the fact that Eternal Idea fades away in sensible, tangible reality in general and in the reality of the individual as well, precisely through the understanding of art. Art is not fundamentally production, but what is more, it is the form of existence in which the Idea and its appearance in reality interpenetrate each other in perfect harmony—. This union is an instantaneous event which takes place in all artistic creation and artistic 're-creation'.

1. Normalmente se entiende por «ironía» una «actitud basada en la burla, o una manifestación que opina lo contrario de lo que expresa»¹. Pero no podemos partir de ese concepto previo si queremos obtener una noción más clara de la ironía romántica, la cual, prescindiendo del desarrollo práctico en las artes², fue elaborada teóricamente sobre todo por Friedrich Schlegel (1772-1829) y por Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), ocho años más joven que aquél. Schlegel se había limitado a

¹ *Enciclopedia Brockhaus*, tomo 9, Wiesbaden 1970, p. 244.

² *Cf.*, sobre esto, I. STROHSCHNEIDER-KORS, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tubinga 1960.

esclarecer en golpes de ingenio, expresados mediante aforismos tan provocativos como enigmáticos, el problema de la ironía. Estos aforismos aparecieron sobre todo en el *Lyceum der schönen Künste* (*Liceo de las bellas artes*), 1777, de Reichardt, y en la revista *Athenäum* (1798-1800), editada por Schlegel y su hermano. El *Ateneo* se convirtió en auténtico órgano de los jóvenes románticos, pasó a ser una revista revolucionaria, puesta al servicio de las nuevas ideas. Friedrich Schlegel, en uno de sus fragmentos, anunciaba que la Revolución Francesa, la *Teoría de la ciencia* de Fichte y la novela *Wilhelm Meister* de Goethe eran las mayores tendencias del tiempo. Con ello quería decir que los destinos humanos en la política, la filosofía y el arte han de depender de la razón autónoma, y no ya de autoridades que se habían hecho problemáticas y se consideraban anticuadas. En este contexto revolucionario aparecieron los fragmentos de Friedrich Schlegel sobre la ironía, los cuales aspiran a ser componentes de una nueva imagen del hombre que ha de dar comienzo a una nueva época de la historia universal. Sin embargo, pocos años más tarde, Friedrich Schlegel se afilió a ideas más tradicionales, cosa que él hizo manifiesta en 1808 con su conversión a la Iglesia católica ³.

Cuando en el año 1798 apareció el primer tomo del *Ateneo*, Solger comenzaba precisamente sus estudios de derecho en la Universidad de Halle. Lo mismo que su padre, había de tomar el camino del alto funcionario en el Estado prusiano. Pero el espíritu de la nueva época, las obras de Goethe, la filosofía de Fichte y de Schelling, que él conoció en Jena durante los últimos semestres, lo condujeron a estudios que prometían proporcionarle una imagen fundada del hombre, sobre todo a estudios de literatura griega, de mitología antigua y de filosofía. Después de publicar en 1808 una traducción completa de las obras de Sófocles, obtuvo un puesto de profesor en la Universidad de Francfort del Oder, y en 1811 pasó a ser profesor de filosofía y mitología en la recientemente fundada universidad berlinesa de Wilhelm von Humboldt. Las ideas de finales de siglo y la fe idealista en el futuro no parecían estar a la altura de la realidad política, pues en 1806 Prusia había sucumbido al ejército de Napoleón. Pero bajo el influjo de Fichte y Schleiermacher, la juventud seguía creyendo en el poder de la razón, si bien con menos ilusión, en forma más realista, esforzándose una vez más por conocer las bases de la existencia humana, inaccesibles a partir de los sucesos históricos contingentes, así como su destino eterno. Por ese mismo espíritu estaba guiado Solger. Él veía su tarea en reconducir las nuevas ideas a su verdadero núcleo y en someterlas a una investigación sistemática. Esto puede decirse

³ Strohschneider-Kors intenta mostrar que para Schlegel el problema de la ironía no sólo fue un tema de los tempranos fragmentos románticos, sino que permaneció relevante todavía «en las exposiciones de la obra de vejez» (l.c., p. 8).

también de la ironía. Kierkegaard, en su tesis *Sobre el concepto de la ironía*, 1841, escribía: «Solger fue el que quiso adquirir conciencia filosófica de lo que late en la ironía»⁴. Discrepan las opiniones acerca de si Solger se redujo accesoriamente a formular en un concepto filosófico lo que Schlegel había esbozado en originales golpes de ingenio, o bien llegó por sí mismo a una propia y original concepción de la ironía. No entraremos en las diferencias de su concepción respecto de la de Schlegel⁵. Para nuestros fines nos basta constar que la concepción de Solger estaba fundada en sí misma. Y digamos de paso que él la defendió durante toda su vida, por más que ésta fuera corta, pues murió poco antes de cumplir cuarenta años.

2. Acerca de la distinción entre el concepto de la ironía en Solger y la concepción generalizada a la que hemos aludido, digamos brevemente que, para él, la actitud burlona, que no toma nada en serio y trata en forma jocosa incluso los asuntos de la vida moral, política, religiosa y científica, debe rechazarse como ironía aparente. Y Solger cifra la verdadera ironía en la concepción fundamental del hombre como ser ambivalente que oscila entre lo finito y lo infinito, entre lo terrestre y lo divino. La ironía designa la constitución fundamental del hombre. Esta concepción aparece claramente en la última publicación de Solger, en la cual disputa críticamente con August Wilhelm Schlegel, en sus conocidas *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Lecciones sobre arte dramática y literatura)*, 1812. Al concepto superficial de ironía en Schlegel, Solger contrapone su propia noción de la *ironía trágica*: «La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino —incluso bajo la acepción suprema de la palabra— en este mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y parece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro ocaso se transfigura como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de esto divino que se revela en la desa-

⁴ S. KIERKEGAARD, *Über den Begriff der Ironie* (1841), Francfort 1976, p. 304 (STW, 127). Esta obra hace referencia constantemente a Sócrates.

⁵ Hegel, en su gran recensión de los *Escritos póstumos* de Solger, establece una diferencia de principio entre el concepto de ironía de Solger y el de Schlegel (HEGEL, *Berliner Schriften* [1818-1831], *Theorie-Werkausgabe*, tomo II, Francfort 1970, pp. 233 y ss., 254 y ss.). Por el contrario, O. Walzel, aun reconociendo las diferencias especialmente en lo sistemático, resaltó el gran parentesco de ambas teorías (WALZEL, «*Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger*», en *Helicon* 1, 1938, pp. 33-50). Strohschneider-Kohrs se adhirió en lo esencial a la concepción de Walzel.

parición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el temple de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas.»⁶ Solger designa como «temple de ánimo» la revelación de la constitución fundamental de la existencia humana, la ironía trágica. Pero ese término no significa una vaga disposición de ánimo, sino una forma viva, inmediatamente experimentada, de captar la situación que en principio va inherente al hombre. Significa una forma de conocimiento en la que la presencia de lo divino se nos revela o «esclarece» en y por la desaparición de nuestra realidad. Puesto que la ironía trágica es un darse cuenta de la fundamental constitución existencial del hombre, no puede limitarse a un mero principio artístico, como sucede muchas veces⁷. La teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la finitud del hombre, una teoría de la existencia.

3. A partir del concepto fundamental de la ironía trágica han de deducirse los conceptos parciales de ironía que dominan las formas fundamentales de la existencia humana. Entre los conceptos derivados de ironía, Solger estudió casi exclusivamente la ironía artística, lo cual podría dar lugar a la tergiversación de que también la ironía trágica es solamente un concepto estético. Si a Solger le hubiera sido concedido desarrollar su sistema entero de la filosofía, insinuado en una carta a Hegel⁸, él hubiera hablado extensamente de la ironía religiosa, de la moral y de la dialéctica; es decir, habría mostrado la ironía trágica en las cuatro relaciones fundamentales del hombre con el mundo, en la religión, en la moral, en la filosofía y en el arte. De las manifestaciones sobre la ironía artística puede inferirse en qué manera habría podido suceder esto.

4. En el año 1815, cuando la atención de Europa se centraba en las negociaciones del Congreso de Viena, aparecieron en Berlín los dos tomos de la obra principal de Solger sobre filosofía del arte: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (*Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte*). En esta obra, desarrollada en forma de diálogo⁹, se trata de una reducción dialéctica de concepciones contradictorias al verdadero principio del arte, a saber, la ironía artística. El procedimiento de la

⁶ El tratado publicado en 1919 apareció de nuevo en SOLGER, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, reimpresión de la edición de Berlín 1907, edición con epílogo y anotaciones de W. von Henckmann, Munich 1971, pp. 395-471; la cita se halla en las pp. 408 y ss. Hay también lugares donde la «ironía trágica» se utiliza como una expresión de filosofía del arte.

⁷ Acentuadamente, p. ej., en O. PÖGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, Bonn 1956, pp. 288 y ss.

⁸ Cf. la carta de Solger a Hegel, de mayo-junio de 1816, en J. HOFFMEISTER (ed.), *Briefe von und an Hegel*, tomo 2, Hamburgo 1935, p. 189.

⁹ Acerca de la teoría del diálogo en Schlegel, Schleiernmacher y Solger, cf. H. GIRNDT (ed.), *Das Lehren und Lernen von Philosophie als philosophisches Problem*, en prensa.

reducción dialéctica trae consigo que el concepto de ironía no se introduzca hasta las últimas páginas. Y es introducido en una mezcla de expresiones que ora son términos precisos, ora palabras del lenguaje usual, ora vocablos metafóricos, lo cual ofrece no pocas dificultades para la comprensión del pasaje:

Por tanto, cuando la idea pasa a lo particular mediante el entendimiento artístico, no sólo se imprime en ello, no sólo aparece como temporal y caduca, sino que se hace además lo real actual. Puesto que no hay nada fuera de la idea, ella pasa a ser la nulidad y el perecer mismo, y una tristeza inmensa tiene que apoderarse de nosotros cuando vemos que lo más glorioso se disipa en la nada por su necesaria existencia temporal. Y, sin embargo, no podemos cifrar la culpa de esto en otra cosa que en lo perfecto mismo, por su revelación para el conocimiento temporal. Pues lo meramente terrestre, cuando lo percibimos por sí solo, se mantiene unido por un nacer y un perecer que se compenetran y nunca se desgarran. Este momento de la transición, en el cual se anonada necesariamente la idea misma, tiene que ser la verdadera sede del arte; y allí el chiste y la contemplación, cada uno de los cuales crea y aniquila con una tendencia opuesta, han de ser una sola y misma cosa. Por tanto, aquí el espíritu del artista tiene que resumir todas las direcciones en una mirada que lo abarca todo; y a esta mirada, que flota sobre todo y todo lo aniquila, le damos el nombre de ironía. (p. 387).

Puesto que usamos las expresiones «entendimiento artístico», «chiste» y «contemplación», «creación», «espíritu del artista», podría surgir la impresión de que nos hallamos ante una estética de la producción, la cual en la actualidad se distingue de la estética de la obra y de la estética de la recepción¹⁰. Pero esta distinción es demasiado superficial para poder reproducir la intención de Solger. Más allá de estas distinciones, fundadas en la teoría de la comunicación, aquello de lo que se trata en Solger no es sino el único y supremo principio del arte en general. Uno de los dialogantes expresa esto con apoyo inmediato en el pasaje citado: «Me sorprende tu audacia..., pues disuelves la esencia entera del arte en la ironía, cosa que muchos considerarían una atrocidad» (p. 387).

No tiene base seria la objeción de que, como el concepto de ironía evoca demasiadas notas negativas del tradicional concepto de ironía, moralmente sospechoso, no pudo ser utilizado por Solger para designar la aparición de la esencia del arte. Amigos de Solger, como, por ejemplo, el historiador F. von Raumer, previnieron explícitamente contra un uso del concepto de ironía que se desvía en exceso de la acepción general del lenguaje, y Hegel finalmente dijo, a manera de compendio, que el concepto de ironía no es necesario, e incluso resulta perturbador para designar

¹⁰ Esta distinción es defendida sobre todo por la llamada «estética de la recepción». Cf. la representativa obra colectiva editada por R. WARNING, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich 1975 (UTB 303).

adecuadamente la esencia del arte. Pero Solger se puso en guardia contra esto. Ya en Sócrates se expresa un concepto de ironía como un saber del no saber fundado por una iluminación superior; y en esta opinión quería apoyarse Solger. Contra lo que supone su compañero de diálogo, Solger no pretende disolver la esencia del arte en ironía, sino mostrar que la esencia del arte consiste en aquel hecho sorprendente, en aquella transición instantánea de la idea a la aparición temporal que él designa como ironía. Por eso el arte no es ni una obra de arte ni el conjunto de todas las obras de arte existentes; no es ni la especial capacidad creativa de un artista, ni el «objeto estético» que un receptor crea a partir de los datos sensibles perceptibles de un artefacto, sino que es la forma de ser en la que la idea y la aparición pueden compenetrarse perfectamente y formar una unidad, una síntesis, lo cual sólo es posible como evento instantáneo. En otro lugar, Solger habló de la «tragedia de lo bello»¹¹, pues su auténtica esencia supraterrrestre sólo brilla en el ocaso de lo bello producido por sus contradicciones internas. A este respecto hemos de tener en cuenta que sólo puede hablarse de «ocaso» desde un *único* aspecto, a saber, en tanto lo absoluto entra en el reino de la aparición y con ello asume el destino de todo lo temporal y caduco; o sea, cuando lo divino se encarna. Y no ha de pasar inadvertido el otro aspecto: sólo por la entrada de lo divino en lo terrestre se muestra lo terrestre capaz de recibir y encarnar en sí lo divino. Este brillar de lo divino en lo terrestre produce también el arte, el cual, por ello, configura un conocimiento que va más allá de las realizaciones cognoscitivas inmersas en lo temporal, que reciben en Solger el nombre de conocimiento «común» o «inferior».

5. Puede hablarse también de un tragedia porque lo bello, la unión completa de lo terrestre y lo divino, no está dado como un objeto, sino que solamente puede producirse por una acción determinada, por una creación. A esta acción, Solger le da el nombre de «fantasía». Ésta se encuentra encaminada a la creación de lo bello, y consigue su destino y su consumación en el arte, es decir, en la generación de aquella forma de ser que Solger llama «ironía». Si en el texto citado se hablaba de «chiste», «contemplación», «entendimiento artístico», con ello quedaban designados determinados aspectos parciales de la fantasía. Por ello, sin representarse el concepto de fantasía, aunque sólo sea a modo de bosquejo, apenas es posible comprender la ironía como la suprema y auténtica realización a la que la fantasía apunta teleológicamente.

En analogía con la distinción entre ironía e ironía aparente, Solger distingue entre «fantasía» e «imaginación»¹². La imaginación, que es

¹¹ *Erwin*, ed. cit., pp. 186, 188.

¹² Sobre los límites entre la fantasía y la imaginación, cf. *Erwin*, pp. 100, 138, 211.

capaz de representar algo que no está dado inmediatamente a la percepción sensible, según Solger permanece vinculada, no obstante, en sus posibilidades de representación a la percepción sensible y, además, está condicionada por determinados intereses de la percepción¹³. En cambio, la fantasía es una forma superior de conocimiento, la cual no está ligada a un interés que vaya más allá del acto y del objeto de conocimiento, sino que se cumple perfectamente en el conocimiento. La nota específica por la que la fantasía se distingue de otras formas de conocimiento consiste en que ella «percibe la idea y la aparición como una sola y misma cosa en la aparición» (p. 138). La idea y la aparición son una misma cosa por el hecho de que no pueden concebirse como objetos de distintas fuerzas cognoscitivas, a saber, el entendimiento y la percepción sensible, como si estas fuerzas sólo llegaran a una unión recíproca accesoriamente y en forma extrínseca por completo. Más bien, a partir de un órgano más originario y unitario de conocimiento, el cual todavía no se ha diferenciado en las distintas facultades particulares de conocimiento, tales fuerzas son producidas como un solo y mismo objeto, que es juntamente ilimitado en su dimensión ideal y limitado en cuanto aparición. Es cierto que Solger evita la terminología de Schelling lo mismo que se esforzó por evitar toda terminología escolástica, pero está suficientemente clara la coincidencia entre el órgano superior de conocimiento en Solger, que está como base en la diferenciación en distintas facultades cognoscitivas, y el concepto de «intuición intelectual» en Schelling, la cual ve los arquetipos de las cosas¹⁴.

Pero Solger no sólo entiende la fantasía como la facultad originaria de conocimiento, para la que la idea y la aparición son una sola y misma cosa, sino que añade la decisiva determinación adicional de que la fantasía es la facultad que percibe la unidad de idea y aparición «en la aparición misma». De esta manera intenta mostrar que la fantasía lleva a cabo una doble unificación: por una parte, la unificación schellingiana entre la idea infinita de la razón y la limitación intuitiva; y, por otra parte, la unificación de esa intuición de la razón con el mundo terrestre, sensible y perceptible de la aparición. A este respecto, el concepto de «aparición» se presenta bajo una doble función; y, en consecuencia, también deben distinguirse entre sí las dos acciones unificantes. Se echan de ver aquí las

Asimismo SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, editados por K. W. L. HEYSE (1829), Darmstadt 1962, pp. 186 y ss.

¹³ La imaginación es aquella «fuerza en nosotros que, partiendo de las cosas reales y de nuestras experiencias sobre la aparición de las mismas, basándose en esa materia, forma figuras especiales según nuestras necesidades interiores» (*Erwin*, p. 100)

¹⁴ Nos referimos a la concepción de la intuición intelectual del tiempo de la filosofía de la identidad de Schelling. Cf. otras exposiciones en el sistema de la filosofía (1802), en SCHELLING, *Schriften von 1801-1804*, Darmstadt 1968, especialmente § 11, pp. 257 y ss.

grandes tensiones y contradicciones que la fantasía ha de superar, y cuán difícil ha de ser pensar todavía y justificar la *unidad* de las contradicciones. Ambos aspectos del concepto de aparición han de comprenderse desde la perspectiva del órgano originario de conocimiento; también el segundo, que se refiere a la mediación con el mundo de las apariciones perceptibles sensiblemente. Es decir, que ambos, y especialmente el segundo, no deben confundirse con aquel concepto de aparición que ha de reducirse a la imaginación inferior. No es sencillo constatar con precisión estas distinciones, pues Solger mismo no las articuló con suficiente detalle.

Puesto que la fantasía comprende la forma de la razón o la idea y la aparición sensible desde un único y mismo origen, a partir del cual ambas aparecen como unidad, está claro que Solger las entiende como correspondencia con la creación divina e imitación de la misma ¹⁵. Puesto que el conocimiento originario se diferencia dentro de la razón humana en las distintas facultades cognoscitivas tan pronto como llega al mundo terrestre de las apariciones, también en la fantasía tiene que reflejarse la diferenciación de las distintas facultades cognoscitivas, si bien bajo el presupuesto de la originaria acción unificante y dentro de la fantasía misma. De acuerdo con esto, Solger distingue tres «puntos de vista» distintos de la fantasía, ¹⁶. Además, los dos puntos de relación de la fantasía, la aparición perceptible sensiblemente y la intuición de la razón o la «esencia» operan estructuralmente en la fantasía, de modo que en cada uno de los tres puntos de vista resultan dos direcciones distintas de mediación de la fantasía, que Solger designa como la fantasía «simbólica» y la «alegórica» ¹⁷. Todas las formas de la fantasía son formas de aparición plenamente válidas de la misma, pues producen la mediación entre idea y aparición, por el hecho de que son a la vez conocimiento (correlativo con

¹⁵ «La fuerza en nosotros que corresponde a esa fuerza creadora divina o, mejor dicho, en la que ésta llega a la existencia real en el mundo fenoménico es la fantasía». (*Erwin*, p. 199). En otro lugar habla Solger de una «revelación de la simple y universal esencia divina» en el alma humana (*ibid.* p. 200) o de la «fuerza creadora de la esencia divina que ha entrado en lo real y particular» (*ibid.* p. 205). No queda explicado con suficiente claridad en qué sentido la fantasía es idéntica a la fuerza creadora divina y se diferencia de ella.

¹⁶ Solger habla de «puntos de vista», por ejemplo, en *Erwin*, p. 322, y sobre todo en las *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. cit. pp. 190, 198, 201, etc. En la p. 187, Solger habla también de «momentos» de la fantasía, y en *Erwin*, p. 321, de «clases» y «niveles». Ya Hegel y Kierkegaard reprocharon a Solger una oscilación en la terminología.

¹⁷ Solger entiende por símbolo, en el sentido más general, la unidad de lo universal y lo particular, en tanto aparece en lo particular (*Erwin*, p. 219), y en este sentido todo arte es simbólico. Pero la idea y la aparición, en principio, pueden unirse en dos direcciones diferentes: como símbolo en sentido estricto por la clara comprensibilidad hacia dentro y la forma completamente delimitada hacia fuera (*Erwin*, p. 226), como alegoría mediante una creación activa, que refiere entre sí la idea y lo particular (*Erwin*, p. 255 y ss.). Cf. sobre esto *El símbolo y la alegoría en K.W.F. Solger*, (ed.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, pp. 639-651.

la idea) y creación (por la que acontece la limitación en la forma intuitiva). En relación con estos dos momentos del conocimiento y de la creación lleva a cabo Solger la distinción de los tres puntos de vista. A este respecto, por conocimiento entiende en principio la mediación entre universal y particular. Solger da el nombre de «razón» a la facultad específica para el conocimiento de lo universal. El primer punto de vista de la fantasía viene dado por el predominio de la razón, y esta acuñación especial de la fantasía recibe en Solger la denominación de «fantasía de la fantasía»¹⁸. Puede reconocerse en ello que Solger se esfuerza, mediante la introducción de términos especiales, por tener en cuenta el hecho de que las diversas facultades cognoscitivas no han de abordarse en su forma particular, diferenciada, perteneciente al conocimiento inferior, sino que la atención ha de centrarse en su forma originaria de la fantasía o en la función originaria reestablecida por la fantasía. La facultad específica para el conocimiento de lo particular es en Solger la sensibilidad, que aparece como percepción sensible y como el todo de las necesidades vitales, de las «tendencias». A la correspondiente acuñación de la fantasía, Solger le da el nombre de «sensibilidad de la fantasía»¹⁹. Finalmente, el tercer punto de vista de la fantasía está determinado por el dominio de aquella facultad cognoscitiva que establece la mediación entre lo universal y lo particular por el entendimiento; y así Solger habla de «entendimiento de la fantasía»²⁰. Según que la dirección de la producción de la fantasía tienda a lo universal o a lo particular, Solger distingue los siguientes momentos: en el primer punto de vista, determinado por la razón, el de la «fantasía de la fantasía», la «formación» de «sentidos» (reflexión) de la fantasía; en el segundo punto de vista, determinado por la sensibilidad, el de la «sensibilidad de la fantasía», la «ejecución simbólica sensible» de la «sensación» y de la «emoción alegórica»; y en el tercer punto de vista, determinado por el entendimiento, el del «entendimiento de la fantasía», la «contemplación simbólica» y el «chiste alegórico». Estas últimas formas mencionadas son exactamente las dos formas de mediación entre lo universal o la idea y lo particular o la aparición, por obra del entendimiento de la fantasía, que hacen surgir la ironía en la transición de la idea a la aparición producida por ellas. Los diversos puntos de vista de la fantasía están determinados por el dominio de un particular factor cognoscitivo, y nunca por una facultad aislada de conocimiento.

Por definición, en la actividad de la fantasía actúa siempre el conocimiento como un todo. Por ello, los dos puntos de vista mencionados

¹⁸ Erwin, p. 321; *Vorlesungen über Ästhetik*, pp. 187 y ss.

¹⁹ Erwin, p. 321; *Vorlesungen über Ästhetik*, pp. 202 y ss.

²⁰ Erwin, p. 321; *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 187. En Erwin habla de «entendimiento artístico», pp. 364 y ss., etc.

primeramente, la fantasía de la fantasía y la sensibilidad de la fantasía, no son posibles sin la cooperación del entendimiento; lo mismo que, a la inversa, en el punto de vista del entendimiento de la fantasía tienen que cooperar también la sensibilidad y la razón. Pero Solger vincula la ironía a la actividad del entendimiento, la cual es la que hace consciente en forma más clara la relación entre esencia y aparición. Por eso, según la participación del entendimiento, la ironía aparece con variada intensidad en los diversos puntos de vista. Por una parte, Solger puede decir que no hay ningún arte sin ironía ²¹, pues en cada actividad de la fantasía actúa también el entendimiento de la fantasía; pero, por otra parte, se ve forzado a la afirmación de que la ironía alcanza su aparición más clara en el punto de vista del chiste y de la contemplación; y, por ello, aquí es donde se hace más transparente la esencia del arte.

6. La diferenciación del concepto de fantasía en los tres puntos de vista, con sus formas de juego que pertenecen a la forma de creación simbólica y a la alegórica, significa una estructuración sistemática de todo el reino del arte. Cada artista y cada obra de arte, en tanto se trata de arte auténtico y no de pseudoarte, en principio habría de poderse ordenar en este mapa. Con ello queda esbozado a la vez un programa sistemático para la diferenciación del concepto de ironía o para la deducción de las posibilidades de diferenciación que en principio son posibles; este esbozo apenas llegó a desarrollarse en Solger. En particular, Solger quedó deudor de una matización del concepto de ironía en relación con obras particulares de arte, hasta tal punto que Hegel pudo afirmar que, «cuando se trata de lo concreto, serio y verdadero», queda excluido el principio de la ironía; es decir, se muestra la nulidad de este principio ²². La fuerte prevención de Hegel contra todo el mundo de la ironía inaugurado por Friedrich Schlegel, que continuó en Kierkegaard con pocas diferenciaciones, lo hizo ciego para la función central del concepto de ironía en la filosofía de Solger y particularmente en su filosofía del arte. Solger insinuó la diferenciación sistemática del concepto de ironía por el hecho de que mostró la necesidad de distinguir entre la ironía del arte simbólico y la del arte alegórico ²³. Él no demostró la fundamentación de esas distinciones mediante obras particulares, pero sí analizó la concepción artística del mundo que está como base en la obra conjunta de un artista, y así pudo afirmar que en Sófocles se da la forma de aparición más consumada de la ironía en el mundo antiguo, y que en Shakespeare se consuma la ironía del arte moderno ²⁴. Alusiones particulares, sobre todo en la inter-

²¹ *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 199; *Erwin*, p. 435.

²² HEGEL, *op. cit.*, p. 260, nota 5.

²³ *Erwin*, pp. 390 y ss.

²⁴ *Cf. Erwin*, pp. 390 y ss; *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 243.

pretación de la obra de Shakespeare, muestran que Solger supo perseguir la ironía hasta en la composición, en el tratamiento del carácter y en la forma lingüística de una obra ²⁵. El concepto de fantasía se extiende desde la indicada posición fundamental hasta los problemas especiales de la técnica artística; es decir, que abarca lo universal y lo particular. Aunque esta conexión ha de pensarse como unidad, Solger, en las *Lecciones de estética* (1819), separó entre sí ambos aspectos y los trató bajo conceptos diferentes. Designa como «poesía» el aspecto de lo general, debiendo advertirse el origen del griego «poiesis», creación; y el aspecto de lo particular recibe en él la denominación de «arte», en el sentido de la habilidad artística. Por tanto, la «poesía» y el «arte» no han de entenderse como géneros artísticos, sino como dos aspectos de la fantasía. Puesto que en *Erwin* Solger sólo se ocupa de la «poesía» y sólo desarrolló para este aspecto la función de la ironía, permaneció inacabado el despliegue del problema de la ironía en el ámbito del «arte». Solger pretendía recuperar lo omitido mediante diálogos adicionales ²⁶, pero no tuvo tiempo de acabar su empresa. Las *Lecciones de estética* del semestre de verano de 1819, editadas póstumamente, tocan el aspecto del «arte», pero no están desarrolladas con rigor filosófico, de modo que no corresponde una posición esencial al despliegue del principio general de la ironía en lo particular ²⁷.

7. Sin embargo, las breves exposiciones sobre la ironía en las páginas finales de *Erwin* no fueron la última palabra de Solger sobre este problema. El 11 de mayo de 1816 escribió a su amigo, el poeta Ludwig Tieck: «De todos modos, sobre el arte guardo algunas cosas en mi ánimo. Por ejemplo, querría desarrollar todavía un diálogo sobre la coincidencia entre entusiasmo e ironía tema que en *Erwin* no aparece expuesto con suficiente claridad» ²⁸. Aquí se insinúa una correlación esencial y no una mera clarificación de las exposiciones de *Erwin*. Ciertamente que Solger había hablado ya del entusiasmo como un impulso creativo que de la divinidad pasa al artista y opera constantemente en él, pues el entusiasmo constituye

²⁵ Cf. la interpretación sistemática de Shakespeare en la recensión de Schlegel, *Erwin*, pp. 431-454. Solger habla, entre otras cosas, de la ironía consciente de personas particulares (p. 431), de la conclusión irónica de Romeo y Julieta (p. 451), de la completa penetración de las penas perdidas por la ironía (p. 442), de la ironía cómica y trágica (pp. 407-409) y de la ironía de Shakespeare en general (pp. 435-438). En la interpretación de Calderón, por el contrario, no entra en el tema de la ironía (pp. 455-463).

²⁶ Sobre todo, Solger planificaba un diálogo sobre «una división completa de la poesía que llegara hasta los mínimos detalles», tal como escribió a Tieck el 11 de mayo de 1816 (SOLGER, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, editados por L. von TIECK y F. von RAUMER, 2 tomos, Leipzig 1826, tomo I, p. 14; reimpresión por H. Anton, Heidelberg 1973.

²⁷ Cf. *Vorlesungen über Ästhetik*, pp. 249 y ss.

²⁸ *Nachgelassene Schriften*, tomo I, pp. 413 y ss.

un momento esencial de concepto de fantasía²⁹. Pero dejó de tenerlo en cuenta al tratar del concepto de ironía. En tanto la fantasía está caracterizada por el conocimiento y la creación, y en tanto el conocimiento logra en la ironía su forma de aparición más clara y perfecta, podría surgir la impresión de que queda vacío el momento de la creación. Sin embargo, esa dimensión fue tratada juntamente en los ámbitos de la actividad de la fantasía indicados mediante el chiste y la contemplación, así como mediante otras formas de aspiración y conocimiento de la fantasía. Ahora bien, después de la aparición de *Erwin*, Solger siente la necesidad de asumir también, en la forma suprema de realización y objetivación de la fantasía, la dimensión del entusiasmo, no sólo en el sentido del fundamento de motivación de la actividad artística, sino también como un momento igualmente legítimo junto a la ironía. En la recensión de Schlegel de 1819, Solger escribe acerca de la poesía, lo cual sin duda vale también de los otros géneros artísticos: «Lo terrestre como tal tiene que consumirse si hemos de conocer cómo lo eterno y esencial está presente en ello. Ambas cosas suceden mediante la ironía y el entusiasmo, cuya unidad interna, de igual significación, constituye la esencia de toda poesía» (p. 401). Y, por esto mismo, la afirmación contenida en *Erwin* según la cual la ironía es la mirada una, que lo ve todo conjuntamente y lo resume, que flota sobre todo y lo aniquila todo, tiene que limitarse considerablemente. Pues la ironía ya no es la síntesis específica que constituye el espíritu artístico, sino solamente un momento parcial, el cual, junto con el otro elemento parcial, el entusiasmo, ha de engendrar la síntesis del arte, que ya no queda determinada con mayor concreción. Este nuevo punto de vista exige que, no sólo en la consumación de un arte supremo, sino también en las diferenciaciones de los diversos puntos de vista de la fantasía, se muestre la cooperación entre ironía y entusiasmo, pues, según leemos en las *Lecciones de estética*, «el entusiasmo y la ironía son inseparables» (p. 242). Si, a pesar de todo, la ironía se separa del entusiasmo, pierde su auténtica esencia superior y, a la inversa, el entusiasmo, si se desliga de la ironía, se convierte en una exaltación de tipo místico-religioso. Las posibilidades de separarse entre sí permiten reconocer que la cooperación entre ironía y entusiasmo, necesaria para el concepto de arte, tiene una propia dinámica interna, que no puede fijarse en una determinada relación estructural. Por eso es pensable que, en los diversos puntos de vista de la fantasía, entre en juego una relación distinta en cada caso entre ironía y entusiasmo, de modo que la citada «unidad interna con igual significación» de ambas dimensiones no tiene que conseguirse en cada arte, ni tiene que conseguirse en forma completa. Sólo bajo esa

²⁹ Cf. Erwin, pp. 211-213, *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 198.

presuposición pudo Solger decir en las *Lecciones*: «El arte consigue su fin tanto más perfectamente cuanto más se funden en él la ironía y el entusiasmo»; y precisamente esto caracteriza las obras de arte verdaderamente clásicas³⁰. La razón por la que Solger se vio incitado a situar el entusiasmo junto a la ironía como un momento igualmente legítimo quizá se haya hecho ya transparente de manera indirecta. Ya en *Erwin*, y no por primera vez en reflexiones posteriores, la ironía es designada como la «mirada que lo aniquila todo», es decir, como la mirada que percibe con plena claridad la nulidad de toda acción humana, con inclusión de la creación artística. Pero no puede estar ahí el auténtico sentido y la verdadera esencia del arte. De una nulidad del arte sólo puede hablarse en relación con una norma absoluta. Y puesto que Solger no busca esta norma en una instancia extraña al arte, como, por ejemplo, en la religión, en la política, en la moral o en la filosofía, sino solamente en el arte mismo, ya que él afirma reiteradamente que sólo por el arte puede explicarse el arte, en consecuencia debe haber algo absolutamente afirmativo en la creación artística. Y sólo en relación con ello se hace cognoscible la nulidad del arte. Esto absoluto y afirmativo es el entusiasmo divino, que, en cuanto tal, sólo aparece como absoluto a la luz de la nulidad. De esa manera, entusiasmo e ironía oscilan singularmente entre el absoluto divino, inalcanzable para nosotros, y la nulidad pura, que tampoco está a nuestro alcance. Y esa oscilación entre el absoluto y la nulidad no es a su vez sino el reflejo fiel de la constitución fundamental de la existencia humana, de la «ironía trágica». Por eso, si no es pensable ningún arte que no esté rodeado de una cierta tristeza, tampoco es pensable ningún arte del que no emerja algo así como un «consuelo metafísico» (Nietzsche). La ironía es ambivalente en toda su esencia.

³⁰ *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 243.