

LA IRONÍA ROMÁNTICA Y LA FILOSOFÍA  
DEL IDEALISMO ALEMÁN

WALTER BIEMEL  
Universidad de Colonia

El comienzo de una conferencia es siempre algo complicado. Uno tendría que empezar propiamente por el final y, a partir de él, expresar el propósito, los motivos que le hubiesen inducido a tratar esa determinada cuestión y el método a seguir en la exposición. Pero si procediésemos así se nos pasaría el tiempo discutiendo sobre el objeto de la conferencia, definiendo los fines que ésta se hubiera propuesto, y resultaría que en vez de tratar el tema hablaríamos de nosotros mismos y de nuestros puntos de vista sobre el mismo. Si no somos demasiado engreídos hemos de reconocer que esto sería totalmente accesorio. No se trata aquí de hablar de nuestra manera especial de ver el tema; lo que aquí intentamos hacer es más bien "poner en marcha una pregunta", presentar algo sobre lo cual valga la pena plantearse una pregunta, o mostrar, en esta puesta en marcha, tal vez lo contrario, es decir, que la pregunta misma se revela como carente de todo interés (1). Así pues en vez de dar una exhaustiva fundamentación del planteamiento de la pregunta y en vez de hablar del tema, es decir, en vez de hablar sobre él, intentaremos entrar de lleno en el corazón de la temática y movernos a su ritmo.

¿Qué relación hay entre la ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán? ¿Cómo tuvo lugar esta curiosa y repentina transformación de la antigua ironía socrática? Para comprender este cambio intentemos comparar brevemente la ironía socrática con la ironía romántica.

Todos conocemos los diálogos socráticos presentados por PLATÓN. En ellos, aparte del propio contenido filosófico que PLATÓN desarrolló, se reproduce sin duda algo de lo esencial del modo de filosofar de SÓCRATES.

SÓCRATES actúa en el diálogo como si en realidad no supiese nada sobre una cuestión determinada y quisiese recibir de su interlocutor información sobre ella. En este actuar "como si..." se encierra una cierta ficción. Pero ¿por qué es necesaria tal ficción y qué resultado se va a sacar de ella? Porque evidentemente la ficción de SÓCRATES no es un mero juego; SÓCRATES no finge para burlarse de su interlocutor sino para enseñarle y desengañarle. En el curso del diálogo SÓCRATES ataca la posición de su interlocutor. La firmeza y la solidez de esta posición quedan desenmascaradas y se manifiestan como una pura apariencia. Al faltarle una base sólida a sus afirmaciones el interlocutor muestra que su posición no era más que una pura presunción. ION sostenía que él era capaz de hablar sobre HOMERO mejor que nadie. En su conversación con SÓCRATES se pone, sin embargo, de manifiesto,

---

(1) No hay que excluir la posibilidad de que en su propio planteamiento la pregunta misma se desvanezca. Esto ocurre no sólo en las ciencias teóricas sino también muchas veces en las ciencias del espíritu.

por las preguntas que éste le plantea, que ION no entiende nada de lo que dice. El saber sobre el que se funda la brillantez del rapsoda no tiene nada que ver con el saber en sentido estricto. En el diálogo no llegamos rápidamente, sino de modo lento y por pasos, al momento en que este saber puramente aparente queda desenmascarado. En este caso es precisamente la aparente modestia del rapsoda, que dice que sus excelentes conocimientos sólo se centran en HOMERO, lo que le pierde; porque SÓCRATES puede mostrar fácilmente que el que realmente entiende en pintura debe poder juzgar a todos los pintores y no sólo a POLIGNOTO; así pues si uno es realmente conocedor del arte de los cantores debe estar en situación de poder juzgarlos a todos. Si sólo es capaz de juzgar a éste o a aquél no es conocedor de tal arte.

El objeto de la ficción irónica consiste en lograr que el atacado franquee las puertas de su fortaleza al atacante. Si el atacado conociera desde el principio al atacante como a tal, se encubriría y no habría diálogo alguno. Desde el momento en que SÓCRATES da en apariencia la razón al interlocutor (finge), le admira aparentemente, se identifica en apariencia con él — porque SÓCRATES toma la autoadmiraación de su interlocutor como punto de partida para su diálogo— desde este momento queda establecido un plano común para tal diálogo. El interlocutor desconoce que SÓCRATES ha creado este plano común con la única intención de destruirlo luego; por esto está orgulloso de las palabras de asentimiento de SÓCRATES. Pero no debemos olvidar que el resultado de este proceso no es el engaño; el engaño es sólo un medio para ayudar al otro a alcanzar el lenguaje razonable y fundamentado. Porque SÓCRATES, preguntando consecuentemente y descubriendo con sus preguntas los puntos débiles, lo disparatado y dudoso de la posición de su interlocutor, fuerza a éste a descubrirse. Justo cuando el interlocutor lleva sus afirmaciones hasta sus últimas consecuencias, las exagera y, por así decirlo, las hincha, precisamente entonces se hace visible con mayor claridad lo disparatado de su posición, lo aparente de su pretendido saber. De tal modo la tesis que en un principio parecía evidente se manifiesta ahora como atacada por su misma base. El interlocutor se encuentra indefenso ante el ataque de SÓCRATES, por lo regular no advierte el momento en que éste ya no pregunta como amigo sino como contrincante. Está tan orgulloso del reconocimiento que al principio le otorgaba SÓCRATES, de su conformidad, de sus alabanzas, que ahora se encuentra totalmente indefenso y sobre todo —y en esto consiste la habilidad de SÓCRATES— no puede retirarse fácilmente y eludir así la lucha sino que debe admitirla hasta que él mismo se da cuenta de que ya no puede seguir adelante y de que debe abandonar su posición. En este momento empieza a hablar SÓCRATES, desartolla su punto de vista sobre el tema o muestra las dificultades que plantea el desarrollo del mismo.

La ironía socrática es un arma que desenmascara una pretensión desde dentro: empieza dando la razón al interlocutor y así puede luego mostrar su sinrazón. SÓCRATES se muestra al principio de acuerdo con su contrincante, le conduce de ese modo a la conversación y puede luego poner en claro la diferencia entre ambos.

En HEGEL encontramos aún estribaciones de la ironía socrática. HEGEL

presta con su dialéctica una especial estructura a este método y, por así decirlo, fija de antemano su camino. Cuando al principio de su *Fenomenología* HEGEL dice sobre la certeza sensible:

El contenido concreto de la *certeza sensible* la hace aparecer inmediatamente como el conocimiento *más rico*, como un conocimiento de una riqueza infinita, un conocimiento para el cual no es posible encontrar límite alguno, ni en extensión en el espacio y en el tiempo donde este conocimiento se despliega, ni en penetración, en el fragmento extraído por división de esta plenitud. Este conocimiento aparece, además, como el más verdadero porque no ha prescindido aún de ningún aspecto del objeto sino que lo tiene delante en toda su plenitud.

Deja hablar a la certeza sensible, deja que se alabe a sí misma y se dé tono y de esta manera la pone ante nosotros. En realidad esta autoadmira-  
ción no dura mucho pues en la frase siguiente tiene ya lugar el cambio:

Pero en realidad esta certeza se revela expresamente como la *verdad* más abstracta y más pobre (2).

En este dejar hablar a la certeza sensible se ofrece la posibilidad de la negación de esta misma certeza. Si leemos atentamente el principio de la *Fenomenología* nos llamará la atención el parentesco entre el proceder de HEGEL y la ironía socrática. En realidad lo que HEGEL se propone aquí es un proceso abreviado, pero así como ION debió confesar al final del diálogo ser desconocedor del tema que había pretendido conocer, del mismo modo la certeza sensible debe manifestarse como el conocimiento más pobre y vacío.

En las exposiciones de *Historia de la Filosofía* de HEGEL encontramos, al hablar de SÓCRATES, una frase entre paréntesis en la que el autor da a conocer en qué forma concibe la conexión entre el método dialéctico y la ironía. Esta frase es al mismo tiempo una aclaración del propio proceder de HEGEL: "Toda Dialéctica deja valer lo que debe valer como si valiera, en esto hace que se despliegue la misma destrucción interna de lo que vale —general ironía del mundo—" (3).

Es extraño que KIERKEGAARD, que tiene un sentido tan agudo para los matices y que en sus análisis es capaz de sacar a luz elementos tan recónditos, haya negado sin embargo expresamente un elemento esencial de la ironía en el cual se funda la justificación de su ser. KIERKEGAARD ve con claridad que "la ironía es el punto de vista seguro para lo torcido, para lo adulte-

(2) "Der konkrete Inhalt der *sinnlichen Gewissheit* lässt sie unmittelbar als die *reichste* Erkenntnis, ja als eine Erkenntnis von unendlichem Reichtum erscheinen, für welchen eben so wohl, wenn wir im Raume und in der Zeit, worin er sich ausbreitet, — *hinaus* als wenn wir uns ein Stück aus dieser Fülle nehmen, und durch Teilung in dasselbe *hineingehen*, keine Grenze zu finden ist. Sie erscheint ausserdem als die wahrhafteste; denn sie hat von dem Gegenstände noch nichts weggelassen, sondern ihn in seiner ganzen Vollständigkeit vor sich. Diese *Gewissheit* aber gibt in der Tat sich selbst für die abstrakteste und ärmste *Wahrheit* aus" (Hegel-Sämtliche Werke. Bd. II, pág. 73).

(3) "Alle Dialektik lässt das gelten, was gelten soll als ob es gelte, lässt die innere Zerstörung selbst sich daran entwickeln — allgemeine Ironie der Welt" (Vd. íd., p. 62).

rado, para lo perecedero" (4) que es lo que también nosotros hemos intentado subrayar. Pero después de haber hecho constar esto, prosigue: "Al querer (la ironía) presentar sus observaciones se aparta del buen camino porque no aniquila lo capcioso..., sino que más bien robustece lo capcioso en su capacidad, hace aún más insensato lo insensato" (5). Si el sentido de la ironía fuera la exageración por la exageración y no, como intentábamos mostrar, la destrucción de lo torcido por medio de la exageración, la ironía no se distinguiría del entusiasmo. En tal caso no se comprendería de ningún modo por qué debemos considerar la ironía como algo negativo, como lo es según KIRKEGAARD quien, por otra parte —tal vez bajo la influencia de la ironía romántica—, pone de relieve el "sentirse libre" en la ironía. Si en la ironía hubiese una exageración en sentido positivo ella sería una identificación con aquél a quien la ironía se dirige, pero hemos intentado mostrar precisamente que la identificación es sólo una identificación aparente para poner al descubierto en forma tanto más explosiva la diferencia entre el ironizante y el ironizado. Podríamos decir que el placer de la ironía para el espectador que asiste al diálogo consiste en ver cómo el ironizado toma como real una identificación que el espectador ya ha visto desde el principio como aparente. El ironizante toca sobre dos teclados y su arte consiste en dejar oír sólo uno al ironizado y tan sólo al final de la discusión poner todos los registros y dejar oír los dos.

Cuando KIRKEGAARD dice que "al irónico sólo le importa una cosa: aparecer constantemente distinto de lo que en realidad es" (6) acierta sólo con una forma precaria de la ironía, aquella forma en la que la ironía es sólo ficción sistemática, la ficción por la ficción misma, la pura creación de apariencias; pero el verdadero sentido de esta creación de apariencias consiste precisamente en destruirlas.

Pero ¿qué ocurre con la ironía romántica? ¿Hasta qué punto ese carácter revelante y desenmascarador de la ironía socrática se ha mantenido en la ironía romántica? ¿Hasta qué punto se puede establecer una diferencia entre ambas?

Debemos intentar una caracterización de la ironía romántica. No sabemos aún con certeza si esta caracterización puede darse en forma de definición. Podría ser que hubiese otros caminos para aprehender una cosa. Definir algo significa delimitarlo en su qué y en su cómo. Mediante esta delimitación puede hacérsenos visible la cosa. Pero podría muy bien ocurrir que una cosa no sólo se nos hiciese accesible por vía de definición sino también por vía de presentación ante nosotros, por vía de "mostración". El haber visto una cosa es siempre una condición previa para su definición. Sólo a partir de esta visión previa podemos decidir si la definición ulterior

(4) "die Ironie der sichere Blick für das Schiefe, das Verkehrte, das Vergängliche im Dasein ist" (Kirkegaard, "Über den Begriff der Ironie". Berlin, 1929, p. 214).

(5) "Indem sie ihre Beobachtungen darstellen will, weicht sie ab, da sie das Verfängliche nicht vernichtet... sondern eher das Verfängliche in seiner Verfänglichkeit bestärkt, das Tolle toller macht." (Kirkegaard, loc. cit., p. 215.)

(6) "es ist dem Ironiker ständig nur darum zu tun, anders zu scheinen, als er wirklich ist." (Kirkegaard, loc. cit., p. 214.)

es adecuada o no. Cuando, a principio de siglo, HUSSERL proclamaba su divisa: "a las cosas mismas", tenía presente esta forma de proceder.

Quando decimos que la definición no es el método adecuado para hacernos patente la ironía romántica no seguimos únicamente a HUSSERL sino que acogemos la sugerencia de SCHLEGEL, el romántico que ha dado una caracterización precisa de la ironía y la ha colocado en primer plano. En SCHLEGEL encontramos el siguiente fragmento sobre la ironía: "La ironía es la forma de la paradoja" (7).

La paradoja es aquello que se resiste a ser reducido a opinión corriente, a "doxa", aquello que está excluido precisamente de ella, aquello que se le opone. De esta forma la dificultad para definir la ironía pertenece a la misma esencia de la ironía.

Si la ironía fuese definible sin más, ya no sería lo que ella quiere ser, es decir, algo inaprehensible, indeterminable, indelimitable. La ironía debe ser tan múltiple, tan vivamente cambiante que escape a una definición rígida. Porque en realidad tampoco sería justo decir que la ironía no acepta ningún tipo de definición. El final del fragmento citado dice: "La paradoja es todo lo que a un tiempo es bueno y grande" (8). Ésta es, en realidad, una interpretación de la paradoja que — como contradicción a evitar — se opone totalmente a la ordinaria aprehensión de la misma. A esta determinación podríamos llamarla la interpretación paradójica de la paradoja.

Este fragmento nos da a conocer la estructura paradójica de la ironía y el hecho de que la ironía como tal sea buena y grande. El por qué esto sea así, no lo dice SCHLEGEL en este fragmento. En realidad, como interpretación provisional, podríamos decir que la ironía reúne en sí rasgos contrarios y que esta contrariedad interna pertenece a su misma esencia. Podríamos decir que en la ironía socrática estaba ya en juego una cierta contrariedad en cuanto que SÓCRATES se manifiesta en la ficción distinto del que es. Luego explicaremos qué clase de contrariedad se da en la ironía romántica.

En el *fragmento 42* (Lyceumsfragmente), donde SCHLEGEL nos llama la atención sobre el hecho de que la Filosofía es la divina patria de la ironía, encontramos una caracterización más precisa de la ironía a partir de lo poético: "Hay poemas antiguos y modernos que en su totalidad respiran el divino hálito de la ironía. En ellos vive una bufonada realmente trascendental. En su interior, un sentimiento de abarcarlo todo con la vista y de elevarse indefinidamente sobre todo lo condicionado, incluso sobre el propio arte, la virtud y la genialidad; en lo exterior, este mismo sentimiento manifestado en las gesticulaciones del auténtico bufón italiano" (9). Lo que aquí llama la atención ante todo es esta equiparación del hálito divino con

(7) "Ironie ist die Form des Paradoxen" (Schlegel-Lyceums-Fragment 48).

(8) "Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist" (Schlegel-Lyceums-Fragment 48).

(9) Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transcendente Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Aussern, in der Ausführung der mimischen Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo" (Schlegel-Lyceums-Fragment 42).

la bufonada y por lo tanto con lo cómico. Esta relación de cercanía entre extremos aparentemente tan opuestos pertenece a la naturaleza de la ironía, nos muestra la ironía romántica como una reunión de contrarios. Una figura cómica, una especie de bufón que hace reír con sus extraños gestos, que dice cosas inoportunas, ésta es la forma externa de la ironía. Pero a esta forma externa pertenece un sentimiento interior determinado. El sentimiento es para los románticos un elemento esencial al ser del hombre. Basta recordar el aforismo de NOVALIS que dice que lo mejor es siempre el sentimiento. Por muy extraño que a primera vista parezca son los análisis del *gusto*, desarrollados por KANT en su *Crítica del Juicio*, lo que ha hecho posible que los románticos atribuyan tanta importancia al sentimiento considerándolo como el originario abrirse a las cosas, a los demás hombres, a la naturaleza y a lo divino. En la analítica del *juicio de gusto* KANT presenta las distintas formas del *gusto* para mostrar cómo a cada una de ellas se patentiza el ente en una forma distinta, a saber, el ente como agradable, como bello y como bueno. El *gusto* está aquí tomado en sentido estricto como camino de acceso al ente. Hay una estrecha correspondencia entre la actitud del sujeto, el gusto que experimenta y el ente que se le hace patente en este gusto, por tanto en este sentimiento. Naturalmente podemos decir que el sentimiento ha jugado un papel muy importante en la filosofía inglesa y en la francesa, pero también podemos decir que KANT ha otorgado a este sentimiento una importancia fundamental para el *juicio de gusto*, importancia que, si sopesamos el prestigio de KANT, ha obrado una influencia mucho mayor aún en la historia espiritual de Alemania.

Los románticos universalizan indudablemente la importancia del gusto. El gusto constituye un factor decisivo no sólo para el descubrimiento y el reconocimiento de lo bello, lo bueno y lo agradable, sino también, y en general, para toda relación con el ente. Debemos aclarar aún a qué apuntan y a dónde llegan los románticos con esta universalización del sentimiento.

En el fragmento citado podemos ver cómo el sentimiento no es un puro estado del sujeto, una especie de coloración afectiva sino una determinada actitud frente al ente, un determinado comportamiento en relación con el ente. El sentimiento específico que caracteriza la ironía romántica es la visión de conjunto sobre todo cuanto existe; esto condiciona a su vez un elevarse sobre las cosas. Esta visión de conjunto es una forma de conocer, una forma de saber, esto es, una prueba más de que el sentimiento está entendido como un saber originario. Mientras que el conocimiento vulgar — no el científico — se refiere a lo individual, a lo condicionado, mediante el sentimiento los románticos buscan una elevación sobre lo condicionado. Esta liberación de lo condicionado va a ser un signo decisivo de la ironía. Con ello interpretamos ya a la ironía como una ironía típicamente romántica. Esta elevación, si debe ser una elevación por encima de todo lo condicionado, debe ser también una elevación sobre uno mismo. Y precisamente sobre nuestras más excelsas propiedades: arte, virtud, genialidad.

En el fragmento 108 está formulado este rasgo de la siguiente manera: "Ella (la ironía) es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es

absolutamente necesaria" (10). Este elevarse por encima de uno mismo es el rasgo característico de la ironía romántica que encontraremos siempre repetido con toda clase de variaciones.

Hasta el momento no hemos penetrado aún del todo en los motivos que llevan a los románticos a valorar en esta forma la ironía y a colocarla — que es lo que en especial ha hecho SCHLEGEL — sobre cualquier otra actitud humana. La ironía es una forma del comportamiento del hombre frente a las cosas, a los demás hombres y frente a sí mismo. Pero ¿por qué colocan los románticos esa forma de vida por encima de las otras, por qué no colocan en primer término, por ejemplo, el sentimiento religioso, o la grandeza moral, o el gusto por lo bello?

Porque en la ironía el hombre experimenta su libertad. La libertad es el elemento de la ironía; esto hay que entenderlo en un doble sentido: por una parte no puede darse ironía sin libertad, por otra, la ironía no es otra cosa que una forma de realizar la libertad, de existir como libertad. Cuando SCHLEGEL llama a la ironía la más libre de todas las licencias quiere expresar con ello que la ironía no es una licencia más entre las posibles licencias de la existencia humana, porque en las restantes puedo zafarme de algo determinado para realizar algo especial. En la ironía en cambio no se trata de nada más que de la libertad. Por esto es propio de la ironía el juego de autocreación y autoaniquilación (11). La mera autocreación no tiene nada que ver con la ironía, pero una vez conseguida una distancia frente a lo creado, cuando el creador se aparta de lo creado, entonces es cuando se manifiesta como liberador, cuando experimenta su libertad. "Hay artistas que no es que piensen sobre el arte de una forma demasiado elevada, tal cosa no sería posible, lo que ocurre es que no son lo bastante libres para elevarse por encima de aquello que piensan como lo más elevado" (12).

En la ironía socrática el interlocutor se veía obligado a abandonar su posición, en la ironía romántica el irónico, para alcanzar la libertad, quiere obligarse a sí mismo a abandonar su posición sobre aquello que él consideraba como lo más excelso. Sólo podemos experimentar la libertad como tal libertad dentro de este *ganar distancia* frente a nosotros mismos. De tal modo es comprensible que experimentemos por una parte el dolor de ver sucumbir aquello a lo que nos sentíamos fuertemente ligados, pero al mismo tiempo, por otra parte, es comprensible también que sintamos el goce supremo de la libertad que con ello hemos alcanzado.

La reflexión es lo propio de esta libertad entendida como constante liberación de uno mismo. El salir de uno mismo y el volver a dirigir la mirada sobre uno mismo, y el hecho de que este proceso pueda continuarse contramos el siguiente aforismo: "La apariencia de autoaniquilación es apa-

(10) "Sie ist die freieste eller aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg, un doch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig" (Schlegel-Kritische Fragmente 108).

(11) (Kritische Fragmente 37.)

(12) "Es gibt Künstler, welche nicht etwa zu gross von der Kunst denken, dann ist das unmöglich, aber doch nicht frei genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben" (Schlegel-Kritische Fragmente 87).



indefinidamente, es el sentido de la reflexión. De esta forma el proceso autocreación-autoaniquilación es un proceso reversible. En SCHLEGEL enrición de la incondicionada libertad, de la autocreación" (13). La autoaniquilación así es al mismo tiempo su contrario, la autocreación. Pero sólo en la negación, en el adquirir distancia frente a mi ser determinado soy capaz de alcanzar la libertad, y únicamente en la libertad soy realmente hombre. Lo que aniquilo es mi propio yo, pero, al propio tiempo, sólo aniquilándome llego a ser yo mismo, llego a ser libre. En conexión con este devenir debemos comprender en general la concepción schlegeliana de la poesía romántica como tal. "... Las otras formas de poesía han llegado a su fin y pueden ser analizadas completamente. La forma romántica de la poesía está aún en devenir, ésta es precisamente su propia esencia, el no poder ser más que un eterno devenir, el no poder acabarse nunca..." (14).

La pregunta que ahora debemos plantearnos es ésta: ¿Por qué es la libertad aquello a lo que el hombre tiende? ¿Por qué en nombre de esta libertad debemos renunciar a todo, elevarnos por encima de todo? ¿Por qué debemos colocar el devenir por encima del ser? ¿Cómo podemos referir lo inacabado a lo acabado?

Porque la meta del romántico es la realización de lo infinito. Todo lo hecho, todo lo determinado es inevitablemente limitado por el mismo hecho de estar terminado, de permanecer y descansar en sí mismo. En el aforismo de NOVALIS que encabeza los fragmentos de *Polvo Florido*: "Por todas partes buscamos lo incondicionado y no encontramos más que lo condicionado" (15), está claramente expresada la intención y la pretensión que constituyen la base del pensamiento romántico. Lo que el pensador romántico anhela no es nada finito sino lo infinito. Pero ¿puede un ser finito alcanzar lo infinito? Con otras palabras, ¿cómo puede el hombre convertirse de un ser finito en un ser infinito? Adquiriendo distancia constantemente frente a sí mismo, reflexionando constantemente sobre sí mismo y negando luego lo que en esta reflexión había establecido.

Por el hecho de que la poesía romántica tiende al infinito, SCHLEGEL debe decir consecuentemente que la poesía romántica es una poesía universal. Esta poesía no sólo debe ser la síntesis de todos los géneros sino que también debe tomar en sí y presentar todo saber y todo conocer. Debe aspirar constantemente a la supresión de todo límite y al mismo tiempo a la "absoluta síntesis de las antítesis" (16).

A partir del anhelo de infinitud podemos comprender ahora por qué la libertad ha sido colocada en primer plano, a saber, porque en el hombre

(13) "Schein der Selbstvernichtung ist Erscheinung der unbedingten Freiheit, der Selbstschöpfung" (Schlegel-Athenäums-Fragment 116).

(14) "...Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann" (Schlegel-Athenäums-Fragment 116).

(15) "Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge" (Novalis Sämtliche Werke-Herausgeben von Ewald Wesmuth, I).

(16) "Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken" (Schlegel-Athenäums-Fragment 121).

la libertad es el momento absoluto. También podemos comprender por qué la ironía adquiere este carácter de fundamento, puesto que es actitud de autodestrucción y autoaniquilación. Porque sólo el que es capaz de ironía puede responder a la pretensión de autoliberación. La ironía ya no puede permanecer ahora en el estado de la ironía socrática. Para los románticos ésta es aún una ironía limitada; la ironía socrática hace referencia al otro, a aquél cuya presunción ha sido totalmente puesta al descubierto, en cambio la ironía romántica —entendida en una forma universal— debe ante todo referirse a mí mismo y a aquello que considero como lo más elevado.

Quizá con esto veamos ahora ya con claridad por qué no es posible aprisionar la ironía en una definición. Ése es el reproche que ALLEMANN hace a FRIEDRICH SCHLEGEL. Toda definición es ya una renuncia a la infinitud. O tal vez podríamos decir mejor que lo que hay que hacer es encontrar una definición que exprese en forma contradictoria la estructura contradictoria de la ironía. Esto es lo que SCHLEGEL ha estado intentando siempre. La ironía es para SCHLEGEL, por lo menos en un período determinado de su pensamiento, un elemento vital que penetra la totalidad del pensamiento humano: así puede hablar SCHLEGEL de pensar irónico, poesía irónica, amor irónico. Por una parte la ironía, en cuanto que desconoce lo individual, unifica; por otra parte debe precisamente individualizar, hacer que el hombre sea un ser particular. "...trasladarse arbitrariamente, no sólo con la razón y la fantasía sino con toda el alma, ora a ésta, ora a aquella esfera, como quien se traslada a otro mundo; renunciar libremente a ésta o a aquella parte del propio ser y limitarse totalmente a una tercera; buscar y encontrar ora en éste, ora en aquel individuo su unidad y su totalidad, y olvidar intencionadamente los otros individuos: esto sólo puede hacerlo un espíritu que en cierto modo contenga en sí una pluralidad de espíritus y todo un sistema de personas, y en cuyo interior el Universo — que, como se ha dicho, debe germinar en cada mónada — haya crecido y madurado" (17).

En lo desarrollado hasta este momento hemos intentado presentar algo así como una conexión estructural entre ironía romántica, libertad e infinitud. Ahora debemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cómo pudo llegarse a semejante cambio en la comprensión del ser del hombre y en la comprensión de la poesía? Tales fenómenos no ocurren por casualidad.

Nuestra tesis es que este proceso se desencadenó gracias a la filosofía del idealismo alemán, concretamente gracias a la filosofía de FICHTE y SCHELLING. Al final de esta conferencia investigaremos brevemente cómo tuvo lugar este proceso por el cual la poesía se remontó a la filosofía, y enjuiciaremos también el modo como HEGEL caracterizó la ironía romántica.

---

(17) "...sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre, wie in eine andere Welt, nicht bloss mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesem, bald auf jenem Teil seines Wesens frei Verzicht tun und sich auf einen andern ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Ein und sein Alles suchen und finden und alle übrigen absichtlich vergessen: das kann nur ein Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innern das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden ist" (Schlegel-Athenäums-Fragment 121).

Para encontrar el punto de partida de la ironía romántica debemos penetrar en el primer principio de la W. L. (18). El saber para ser absoluto, debe empezar con un primer principio que sea incondicionado, que no se apoye en ningún principio precedente ni se remita a él. La dificultad para encontrar este primer principio estriba en el hecho de que éste no puede ser ninguna determinación de la conciencia sensible; por el contrario, tal principio debe ser precisamente lo que haga posible nuestra conciencia. Para encontrarlo partamos de una constatación de la conciencia sensible e intentemos eliminar de ella el elemento empírico. Esta constatación es la frase  $A = A$ .

Es superfluo querer demostrar este primer principio. Él es sin duda aquel principio sin el cual nos es imposible hablar. De este principio indemostrable toma FICHTE la siguiente determinación esencial: con él estamos en situación de establecer algo sin que sea precisa ninguna fundamentación ulterior.

Lo que aquí queda establecido ante todo no es el ser de A, porque este principio no hace referencia alguna al ser de A. El principio establece únicamente la necesaria conexión entre los dos términos de la proposición: Si A es, es A. La conexión necesaria que comporta este principio es aquí únicamente esta relación de condicionamiento. Tan pronto como hayamos visto esta conexión, esta relación de A con A, se nos planteará la segunda cuestión que no ha de referirse ya a este enlace sino al ser de A. Esta relación está puesta por el Yo, porque éste juzga y relaciona A con A. Pero en tanto A está tomado como relacionado con A, y en cuanto esta relación está puesta en el Yo, A—visto desde el punto de vista de esta relación—está puesto en el Yo y por el Yo. Así pues A sólo existe por mediación de este poner del Yo como ser que juzga. FICHTE pasa ahora de este A puesto en el Yo, al Yo mismo. Para que el Yo sea capaz de poner algo permanente, debe haber en él algo permanente. Esta permanencia es su ponerse igual a sí mismo:  $Yo = Yo$ . Observando lo que acabamos de exponer e interpretando libremente el pensamiento de FICHTE podemos decir: el Yo sólo es capaz de expresar la igualdad de los seres porque él es igual a sí mismo. Mientras que la expresión  $A = A$  era hipotética—se apoyaba en la condición del ser de A—la frase “Yo es Yo” tiene una validez universal. “Yo soy Yo” significa “Yo soy”. Este “Yo soy” es la condición previa para todo poner en el Yo. Este estar puesto del Yo debe preceder a todo otro poner. El Yo no está puesto por algo que no sea él, en este caso no sería absoluto, el Yo está puesto por él mismo. El ponerse a sí mismo del Yo, como comienzo originario, no debe estar condicionado por otra cosa más que por el mismo Yo. Dicho de otra manera, el Yo no es más que un puro poner. Dicho por el mismo FICHTE: “El Yo se pone a sí mismo y existe en virtud de este puro ponerse a sí mismo: el Yo es y pone su ser simplemente en virtud de su ser. Él es a un tiempo el que obra y el producto de su obrar,

(18) J. G. Fichte, “Sämtliche Werke”. Ed. J. H. Fichte, Berlin, 1845, Tomo I: “Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie”.

el que actúa y aquello que se produce por medio de la actuación" (19). Aquí no se da, como estamos acostumbrados a pensar, algo que obra y algo distinto que surge como producto de este obrar, porque este obrar—el que obra—y el producto de este obrar son uno y el mismo, el Yo es *acción de hecho* (*Tathandlung*). Esto es lo que quiere expresar la fórmula "Yo soy Yo" que a primera vista puede parecer tautológica. Esta expresión no es ni una proposición sobre el Yo sacada de la Lógica formal, ni una especie de obstinación del Yo en sí mismo. El ponerse a sí mismo del Yo es el suelo absoluto que buscamos y del cual vamos a partir. Si preguntamos en qué consiste el ser del Yo debemos contestar que consiste en este ponerse a sí mismo como siendo. Para el Yo, *poner* y *ser* son una misma cosa. No es preciso ya seguir adelante en el pensamiento de FICHTE y estudiar el siguiente proceso por el cual el Yo, como posición originaria, se opone al no-Yo. Para nuestro propósito es importante señalar cómo esta interpretación del Yo como puro poner, entendido como ponerse a sí mismo, es la condición previa para la posibilidad del nacimiento de la ironía romántica. Sólo si comprendemos el Yo como *poner* y si vemos todo lo *no-yoico* como puesto por el Yo, podemos llevar a cabo la negación de esta posición, que es a lo que aspira la ironía romántica: Dicho de otra manera: sólo así podemos pensar la ironía como posición, y negación de esta posición. Detengámonos aún un momento en las observaciones de FICHTE. SCHLEGEL ha calificado a la W. L. de FICHTE, a la Revolución Francesa y al *Wilhelm Meister* de tendencias de la época. Los románticos sintieron la W. L. como algo revolucionario (Ath. Frag. 216) (20).

En el espíritu humano no es lo mismo el saber de las ciencias que las operaciones del espíritu. FICHTE llama a las operaciones del espíritu el Qué—el contenido—. Estas mismas operaciones, llevadas a cabo según una forma determinada, son su Cómo (su forma). Este Qué y este Cómo, contenido y forma, preceden al saber. Las operaciones del espíritu proceden según una determinada ley. Además es posible intentar encontrar el sistema de estas leyes. En semejante observación sistemática aprehendemos estas operaciones en su trama esencial, independientemente de que en realidad se desarrollen en el tiempo o no. En esta observación sistemática debemos empezar con aquella operación mediante la cual la inteligencia se *pone* a sí misma. No es preciso que esta operación sea consciente de sí misma como la primera.

Para realizar la W. L. no basta con sistematizar estas leyes de las operaciones del espíritu; debemos más bien fijar la atención en una operación

(19) "Das Ich setzt sich selbst, und es ist vermöge dieses blossen Setzens durch sich selbst: das Ich ist und es setzt sein Sein, vermöge seines blossen Seins. Es ist zugleich das Handelnde und das Product der Handlung, das Tätige und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird" (Fichte, "Grundlage der gesammelten Wissenschaftslehre", 1794, Sämtliche Werke I, p. 96).

(20) "Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoss nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben" (Schlegel-Athenäums-Fragment 216).

que no se da entre las demás operaciones, una operación mediante la cual la forma de obrar llega a hacerse consciente. Por no estar comprendida esta operación entre las operaciones sistemáticas y necesarias, debe mantenerse fuera de ellas, debe ser una operación de la *libertad*. Así por medio de la libertad se hace consciente la forma de obrar de la inteligencia. Mediante ella las operaciones de la inteligencia reciben una nueva forma.

La libertad se determina como operación de la reflexión por medio de la cual la inteligencia se hace consciente de su propio obrar. La humanidad ha forcejeado de mil maneras en pro de esta reflexión por medio de la cual el espíritu penetra en sí mismo. En lenguaje de FICHTE: "mediante un ciego andar a tientas llega al crepúsculo y sólo saliendo de éste llega al claro día" (21). Se trata de un proceso que empieza en un oscuro presentimiento y culmina en un conocimiento claro y distinto. FICHTE se coloca — como hará después de él HEGEL — en la cúspide de este proceso.

Lo absoluto se manifiesta en una doble forma, como *ser*, es decir, como reposo y consistencia, y como *devenir*. Si pensamos el devenir como absoluto no podemos deducirlo de algo distinto de él; el absoluto, entendido como devenir, no es posible más que como *libertad*. El saber absoluto es la fusión del ser absoluto y del devenir absoluto. FICHTE llama *yoidad* a esta total autopenetración y a este "ser para sí mismo". En la *yoidad* están unidos ser y libertad como estado de luz y visión. Como se trata del saber absoluto no podemos comprenderlo como pura quietud sino como aquello que se eleva sobre sí mismo y se ve a sí mismo desde fuera. Esto ocurre, como vimos, por medio de la reflexión. El saber es: "Un acto porque es *libertad*, un acto de la *yoidad*, del para-sí, de la autoposición, porque es libertad del *saber*" (22), en lenguaje de FICHTE: "Un interno punto viviente, en sí mismo y desde sí mismo absoluto, principio de la vida y de la luz" (23). Detengámonos aún en el momento de la libertad porque fue para los románticos de decisiva importancia. En el § 17 de la W. L. de 1801, que citamos aquí por su claridad de exposición, dice FICHTE: "El pensamiento o el saber se posee a sí mismo con absoluta libertad. Este saber presupone una autoliberación del pensar para poder aprehenderse de nuevo (objetivar), un vacío de la absoluta libertad para que el Yo pueda ser para sí mismo. La libertad se hace a sí misma sin más... Precisamente este no ser de la libertad absoluta para poder realmente ser y devenir, es lo que aquí queremos subrayar... (en el saber objetivado) *es ella* y el *ser*. Ambos no son aquí sino que devienen. En este acto surge pues el mismo saber: la *libertad* que escribe por sí misma la historia del ser: el *ser* cuya historia ha sido escrita por la libertad. En este acto ser y libertad son *ambos* para sí y sin este acto no existiría ninguno de los dos sino sólo vana ceguera y muerte. Con ello la libertad se hace propia-

(21) "er kommt durch blindes Herumtappen zur Dämmerung, und geht erst aus dieser zum hellen Tag" (Fichte, "Über den Begriff der Wissenschaftslehre". Werke I, p. 73).

(22) "Ein Akt, weil es *Freiheit* ist, ein Akt der *Ichheit*, des Für sich, des Sich-Ergreifens, weil es Freiheit des *Wissens* ist" (Fichte, op. cit. p. 24).

(23) "Ein innerer lebendiger Punkt, absoluter Anfang des Lebens und des Lichtes in sich selbst und aus sich selbst" (Fichte, op. cit. p. 24).

mente libertad. Sólo ella aporta e infunde visibilidad y luz a ambas. Ella es absoluta reflexión: su esencia es acto..." (24).

No interesa mucho para nuestro propósito dar aquí una interpretación de la filosofía fichteana; sólo importa señalar aquellos elementos que han servido de incentivo y de alimento al pensamiento romántico. Para comprender esta influencia es fundamental el fragmento que acabamos de citar.

Lo absoluto entendido como saber, el saber como reflexión, la reflexión como libertad, la libertad como devenir, como absoluto acto, he aquí los elementos sobre los que se apoya el pensamiento romántico. En esta línea se mueve la aspiración a la síntesis de las antítesis y la fusión de los contrarios en una unidad.

El autodesprenderse del pensamiento para comprenderse luego a sí mismo, el despojarse de sí mismo que realiza el saber para, a través de este despojarse y desde él mismo, volver a su autoposesión, son, a nuestro entender, lo que sirvió de modelo filosófico a la ironía romántica entendida como acto infinito. A la base de la ironía romántica que postula el elevarse sobre sí mismo, la autocreación y la autoaniquilación, la fusión de los contrarios, está la visión fichteana del saber que vuelve sobre sí mismo en una reflexión surgida de la libertad.

A lo que acabamos de decir podemos añadir también otro pensamiento básico para la ideología romántica: el ser de naturaleza espiritual descubre el ámbito de la totalidad de los seres. El siguiente pasaje podría encontrarse literalmente en NOVALIS: "La base fundamental del Universo no es *Inespiritu*, Contra-espíritu, algo cuya relación con el espíritu no fuera concebible; la base del Universo es por doquiera vida, espíritu, inteligencia: un reino espiritual, nada más" (25).

Pero no sólo FICHTE, también SCHELLING representó para los románticos una sugerencia y una incitación. Para estudiar la influencia que SCHELLING ha ejercido sobre la ironía romántica debemos remitirnos al concepto de *Potencia* tal como ha sido formulado en su tratado *Del Yo como principio de la Filosofía*: "La suprema idea que expresa la *causalidad* de la absoluta sustancia (del Yo) es la idea de *Potencia absoluta*" (26). Por el hecho de que el Yo es concebido como absoluta potencia puede "como realidad total-

(24) "Mit absoluter Freiheit ergreift sich der Gedanke oder das Wissen. Dies setzt voraus ein von sich selbst sich Losreissen des Gedankes, um dann sich wieder fassen (objektivieren) zu können, eine *Leerheit* der absoluten Freiheit, um für sich selbst zu sein. Die Freiheit macht sich selbstschlechthin... Eben dieses nicht Sein der absoluten Freiheit um doch zu sein und zu werden, ist es, worauf hier aufmerksam gemacht wird... (im objektivierten Wissen) ist sie und das *Sein*. Hier ist beides nicht, sondern wird. / In diesem Akte nun geht das Wissen sich selbst auf: die *Freiheit*, wodurch sie das Sein beschreibt: das *Sein*, das da beschrieben wird. In diesem Akte ist *beides* für sich, und ohne ihn wäre keins von beiden, sondern es wäre eitel Blindheit und Tod. Hierdurch wird die Freiheit eigentlich zur Freiheit... Sie bringt die *Sichtbarkeit*, das *Licht* erst in beide hinein und fösst es ihnen ein. Sie ist die absolute Reflexion: Ihr Wesen ist Akt..." (Fichte, op. cit. Werke II, p. 33).

(25) "Die Grundlidge des Universums ist nicht *Ungeist*, Widergeist, dessen Verbindung mit dem Geiste sich nicht begreifen liesse, sondern überall Leben, Geist, Intelligenz: ein Geisterreich, durchaus nichts anders" (Fichte, Werke II, p. 35).

(26) "Die höchste Idee, welche die *Causalität* der absoluten Substanz (des Ichs) ausdrückt, ist die Idee von *absoluter Macht*" (Schelling, Werke 1856-65, I, p. 195).

mente infinita, no determinarse a nada concreto, es decir, ponerse a sí mismo" (27).

La ley moral, a la que el Yo finito, precisamente como ser racional, debía someterse, se hace caduca, es decir, se convierte en ley natural. Con esto quiere decir SCHELLING que esta ley no habita en el Yo como imponiéndose desde fuera, sino que determina el ser del Yo desde su mismo interior. En consecuencia, para ese Yo no puede haber ya un deber en el sentido kantiano porque tal deber significaba un orden de moralidad que estaba por encima del yo. Este orden moral es sustituido por la identidad del Yo consigo mismo. "De tal modo el Yo finito no conoce ley moral alguna y existe según su peculiar forma de causalidad simplemente como absoluto, idéntico a sí mismo, concretamente como fuerza" (28).

Tales pensamientos debían inevitablemente ser un toque de atención para el pensamiento romántico. SCHELLING sigue adelante y muestra cómo en la ley moral misma está incluida ya la infinitud potencial del sujeto finito porque el fin último de la ley moral es convertirse en ley natural. La ley moral del sujeto finito establece, como exigencia, aquello que, como ley absoluta, determina la esencia del ser infinito. Esto es según SCHELLING el principio de identidad. Si comprendemos esta identidad desde un punto de vista finito, es decir, como exigencia a satisfacer, debemos formular esta ley así: sé absoluto, idéntico a sí mismo. Pero esta exigencia repugna al ser natural del sujeto como pluralidad. Para superar con la ley natural este conflicto entre la exigencia de identidad y la condicionalidad del ser finito debemos encontrar un nuevo esquema que niegue esta oposición. Este nuevo esquema es el tiempo. Ya que esta exigencia de identidad no puede realizarse en un momento a causa de la coacción de las leyes naturales, se va a convertir en una exigencia a satisfacer en el curso del tiempo. En vez de decir "sé absolutamente idéntico a ti mismo", la ley dirá ahora: "deviene idéntico a ti mismo, eleva (en el tiempo) las formas subjetivas de tu ser a formas del absoluto" (29).

La singular forma y manera en que los románticos aspiraron a la realización de esta exigencia fue la ironía.

El artista se comprende a sí mismo como sujeto finito que aspira a alcanzar lo infinito. Es propio de esta aspiración la supresión de las fronteras ordinarias, la fusión de lo diferenciado. Los románticos colocan el sentimiento en primer término porque en el sentimiento se realiza la identidad y la supresión de los límites. Por esto mismo un sentimiento como la nostalgia adquiere para los románticos un rango tan especial entre los otros sentimientos: la nostalgia por su misma esencia no es limitada, no se dirige a nada limitado ni admite frontera alguna. Al movimiento circular que según FICHTE sufre la conciencia, al necesario círculo en el que la conciencia se mueve

(27) "sich zu nichts bestimmen, als überall unendliche Realität, d. h. sich selbst zu setzen" (Schelling, loc. cit.).

(28) "Das unendliche Ich also kennt gar kein Moralgesetz, und ist seiner Kausalität nach bloss als absolute, sich selbst gleiche, Macht bestimmt" (Schelling, op. cit. p. 198).

(29) "werde identisch, erhebe (in der Zeit) die subjektiven Formen deines Wesens zu der Form des Absoluten" (Schelling, op. cit. p. 199).

en su saber, corresponde en los pensadores románticos, y especialmente en NOVALIS, el temple del estar en camino, pero no en un camino cualquiera sino en el camino hacia casa. Incluso el mismo salir hacia la lejanía es ya un volver al hogar, una etapa del retorno al hogar.

La ironía romántica, como conquista de la autodistancia, es al mismo tiempo un librarse de la facticidad de las cosas en su finitud. En las primeras páginas del tratado sobre el Yo (30) SCHELLING hace notar cómo en la palabra condicionar se expresa la acción por la cual algo se convierte en cosa. Esto es para SCHELLING la prueba de que una cosa no puede *ponerse* a sí misma, sino que está referida a un condicionar, de que no hay ninguna cosa incondicionada. “Lo incondicionado es aquello que no es cosa, que de ningún modo puede llegar a ser cosa” (31). Tal incondicionado, así dijo explícitamente NOVALIS en el primer fragmento de *Polvo Florido* (32), es la meta del anhelo romántico. El idealismo alemán ha concebido este incondicionado como *Yo*. Por esto mismo — para citar un ejemplo — se puede revelar el misterio de la naturaleza en el momento en que el aprendiz de Sais busca en su interior, emprende el camino hacia su interioridad.

Se trata aquí del Yo empírico. Este “sólo existe con los objetos y por ellos” (33). Este comercio con los objetos no significa empero que el Yo deba su “*ser Yo*” a los objetos. Solamente su ser empírico es el que vive a costa de los objetos, su “*ser Yo*” lo debe a una más alta causalidad, mejor dicho: a la causalidad absoluta “por la cual el absoluto Yo es Yo” (34). Las barreras provienen del objeto, por ellas el Yo se hace limitado. La absoluta causalidad que ya no admite ulterior fundamento es causalidad por libertad. Es importante la tesis sostenida por SCHELLING de que el Yo finito, como tal Yo, sólo se diferencia cuantitativamente del Yo infinito. Al principio del tratado, SCHELLING había determinado ya la esencia del Yo como libertad: “de otra forma no es pensable, porque sólo en cuanto absoluta potencia puede ponerse (el Yo) no como *una cosa* cualquiera, sino como puro Yo” (35). A través de la libertad queda probado el carácter de infinitud.

¿Cómo es posible pensar el Yo empírico, finito, en su identidad con el infinito? El Yo empírico es empírico por su limitación, esta limitación, como acabamos de ver, le adviene por su relación con los objetos. Si hemos de encontrar el acceso a la absoluta libertad “debemos pensar la causalidad del Yo empírico en relación (no con los objetos) sino con la negación de todo objeto. Porque la negación de los objetos es precisamente aquello en lo que las dos libertades, la absoluta y la trascendental, pueden determinarse mutuamente” (36). Los románticos intentaron mediante la ironía llevar a cabo

(30) “Vom Ich als Prinzip der Philosophie” (Manfred Schröter. München, 1927, I).

(31) “Unbedingt nämlich ist das, was gar nicht zum Ding werden kann” (Schelling, op. cit. p. 166).

(32) Vid. nota 15.

(33) “... existiert nur mit und durch Objekte” (Schelling, op. cit. p. 236).

(34) “durch welche das absolute Ich ist” (Schelling, loc. cit.).

(35) “es ist nicht anders denkbar, denn nur insofern es aus absoluter Selbstmacht sich, nicht als irgend *Etwas*, sondern als blosses *Ich* setzt” (Schelling, op. cit. p. 8).

(36) “so muss die Kausalität des empirischen Ichs in Bezug (nicht auf Objekte, sondern) auf *Negation* aller Objekte gedacht werden. Denn *Negation* der Objekte ist gerade dasjenige,



esta negación de los objetos. La ironía debe llegar incluso a negar el Yo en cuanto que prisionero de los objetos. Por esto el temple fundamental de la ironía romántica es el sentimiento de libertad, entendida como el liberarse, el desprenderse de uno mismo. Aun las supremas propiedades del Yo, como la virtud y la genialidad, siguen siendo sin embargo finitas; aun la obra más acabada es limitada. Por ello esa obra debe ser negada, por ello la inmediata impresión que pudiera avasallar al lector debe ser destruida y considerada como ilusión. Recordemos aquí los distintos procedimientos por medio de los cuales el poeta romántico destruye la ilusión. Por ejemplo, la penetración de la reflexión en un momento de efusión sentimental — en *Lucinde* — al entrar como comentador el protagonista mismo y contradecir la presentación del poeta; la supresión de la ilusión en el teatro por medio de la mezcla de sueño y realidad, de fantasía y realidad, y mediante el paso rápido de una a otra. Pero el poeta no quiere negar simplemente su obra sino todo lo que sea limitado; así encontramos a veces la negación de los puntos de vista de sus predecesores o de sus mismos contemporáneos. *Lucinde* está concebida en esta forma como una negación de la moral burguesa, como un trastrueque de las opiniones más dignas de respeto. En este sentido debe también entenderse, por ejemplo, la exaltación del holgazán vagabundo y la presentación de lo erótico de un modo que hasta entonces no había sido posible. De todas formas, tan pronto como seguimos reflexionando, si queremos movernos dentro del espíritu de la ironía romántica, incluso estas últimas reflexiones nos parecen cuestionables, y deben parecernoslo, pues de lo contrario no habríamos hecho más que sustituir una finitud por otra. Por esto la poesía romántica se entiende a sí misma como poesía en devenir, porque — como SCHELLING había señalado — sólo por medio del elemento tiempo, sólo por medio del devenir, se hace accesible lo infinito al sujeto finito.

Digamos ahora algo sobre SOLGER. No es posible hablar de la ironía romántica sin hacer mención de las reflexiones que encontramos en la parte central de la *Estética* de este autor (37).

Para SOLGER la ironía es indispensable para presentar la idea en su penetración en el seno de la realidad. "Si la idea — dice — debe convertirse en realidad, debemos comprender ésta como penetrada por la presencia de la idea. Esto es lo que llamamos *entusiasmo* artístico. Pero al mismo tiempo esta idea tiene que pasar por la prueba de ser contrastada con la realidad. De esta prueba, a la que sometemos la idea, pende así una negación de la misma idea y esta negación otorga al entusiasmo artístico el temple que llamamos ironía" (38).

---

worin beide, absolute und transzendente Freiheit, zusammenstimmen können" (Schelling, op. cit. p. 237).

(37) Curso profesado por Solger en 1819 y publicado después de su muerte. (Nota del autor.)

(38) "Soll die Idee Wirklichkeit werden, so muss diese als ausgefüllt von der Gegenwart der Idee aufgefasst werden. Dies ist es, was wir die künstlerische *Begeisterung* nennen. Die Idee selbst muss dabei aber zugleich in die Gegensätze der Wirklichkeit übergegangen sein, die sich gegen die Idee aufheben. Es ist also eine *Aufhebung* der Idee selbst damit verbunden, und diese gibt dem künstlerischen Gemüte die Stimmung, welche wir *Ironie* nennen" (Solger, "Vorlesungen über Ästhetik" 1819, herausgegeben von Heyse 1829, p. 198).

En SOLGER se trata de algo completamente distinto de lo que encontramos en los románticos. En éstos la ironía era un medio para negar lo limitado y así llegar a lo infinito. Aquí se trata de otra cosa, la idea, para realizarse, tiene que emparejarse con la realidad. Este emparejamiento está concebido aquí como algo forzado y desigual. La idea abdica de su ser. La realidad queda realzada por medio de su unión con la idea, pero, al mismo tiempo, en esta misma unión se pierde la idea. SOLGER llama entusiasmo al momento en que vemos a la realidad penetrada por la idea, y llama ironía a la pérdida y a la negación de ésta. Una calificación tal de la ironía — entendida como inversión de la ironía en su sentido ordinario — es totalmente permisible si atendemos al elemento de negatividad que acompaña siempre a la ironía. En la ironía está negado siempre algo que es insuficiente, pero esta negación beneficia lo negado. La revisión de lo insuficiente es también una característica de la ironía tal como la entendían los demás autores románticos. La ironía según éstos se caracteriza precisamente por ser la revisión de la insuficiencia como tal. SOLGER caracteriza a la ironía como el mismo “hacerse insuficiente”, un “hacerse insuficiente” que es al mismo tiempo un sacrificio.

Hasta ahora habíamos visto cómo la ironía estaba siempre acompañada de un sentimiento de claridad: gracias a la ironía socrática surgía la claridad del descubrimiento de una presunción, del poner de manifiesto una apariencia falsa; en la ironía romántica la claridad surge del sentimiento de liberación, del contraste entre la seriedad del poner y el goce del destruir; la ironía de SOLGER en cambio es una ironía melancólica, es el deplorar este inevitable proceso de finitización de la idea. Por el hecho de que éste es un sentimiento demasiado negativo, SOLGER pide, para la comprensión de la obra de arte, la conjunción de entusiasmo e ironía. Por el entusiasmo debemos experimentar la elevación de lo real al plano de la idea, por la ironía el dolor de la aniquilación de la idea, de su destrucción, de su caída. SOLGER dice expresamente: “Si la idea debe transformarse en realidad debe morar en nosotros la conciencia de que al mismo tiempo entra en buen camino” (39). Para sentir esta ironía debemos conocer la incompatibilidad y, al mismo tiempo, la mutua conexión entre idea y realidad, debemos conocer el “contraste” y la “unidad”. Sólo la más alta forma de la conciencia puede presentar y experimentar la ironía. Sin embargo, creemos que en la ironía de SOLGER se puede leer entre líneas una clara alusión a la ironía romántica: según el autor, el que experimenta la ironía no permanece en la negatividad de la idea sino que se libera de ella para justificarla luego nuevamente.

¿Cómo pues la Filosofía, que ha sido propiamente la que ha hecho posible la ironía, ha enjuiciado a su vez a ésta? Examinemos el juicio sobre la ironía romántica que HEGEL ha presentado en su *Estética*. HEGEL critica la ironía de SCHLEGEL muy agudamente y le reprocha el que en ella no haya nada “en sí” y “para sí”, pues todo está visto como producido y puesto por

(39) “Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muss das Bewusstsein in uns wohnen, dass sie dadurch zugleich in die Richtigkeit eingeht” (Solger, op. cit. p. 199).

el Yo abstracto. En consecuencia el Yo puede adoptar en ella una actitud de dueño y señor. "En ninguna esfera del orden de las costumbres, del derecho, de lo humano y de lo divino, de lo profano y de lo sagrado se da algo que no tenga que ser puesto por el Yo y por lo tanto no pueda ser destruido por el mismo" (40). La actitud irónica llega a ver a todo ente como una pura apariencia puesta por el Yo a cuyo arbitrio permanece expuesta.

El Yo, en cuanto que está relacionado con el arte, experimenta la forma de la vida irónica precisamente por el hecho de tener que realizarse y tener que vivir. Esto quiere decir que todas mis manifestaciones y mis realizaciones son vistas al mismo tiempo como aparentes. "Ni este contenido ni su manifestación y realización tienen para mí ninguna *seriedad*" (41). Toda seriedad presupone el hecho de que en mí haya realmente un contenido y que este contenido sea tan esencial que al sumirse en él me convierta yo mismo en algo esencial. Pero éste no es el caso del Yo. Mis creaciones sólo tienen realidad para aquellos que por su excesiva limitación no tienen el sentido de la ironía. Según HEGEL esto supondría la total volatilización del ser humano. En esta forma se hacen también caducas las relaciones humanas; el romántico cultiva por una parte las relaciones humanas—la importancia de la sociabilidad en el romanticismo es indiscutible—pero al mismo tiempo sólo reconoce estos lazos en cuanto que pueden ser destruidos.

Según HEGEL la ironía reduce todo lo válido a pura vanidad, por ello incluso el mismo sujeto se hace hueco y vacío y, al no poder permanecer en esta posición, cae en una nostalgia impotente, en un "embotamiento morboso". En la representación artística lo esencial se manifiesta como negativo y de esta manera se esfuma, de ahí que este arte no sea capaz de despertar ningún interés—esto ha llevado a que los románticos se quejen de la incompreensión del público—.

Según las leyes de la ironía ¿no tendríamos que negar ahora lo que acabamos de decir sobre ella misma? Esta negación sería al mismo tiempo un acrisolamiento y una comprobación de la fuerza de la ironía. Pero ¿podemos considerar la crítica de HEGEL como un juicio absoluto? Él mismo empieza por excluir a SOLGER de su crítica. En la interpretación de SOLGER ve HEGEL el descubrimiento de un momento necesario del proceso dialéctico de la idea: el momento de la negatividad, ese momento de inquietud, de disolución que para HEGEL es imprescindible—recordemos sólo la importancia que en el pensamiento de HEGEL tiene el momento de la negatividad—.

¿Qué podemos decir sobre la interpretación hegeliana de la ironía? Demos una rápida ojeada sobre el camino recorrido. Se trataba de mostrar la influencia de la Filosofía sobre la poesía romántica y la forma como ésta había recibido esta influencia. Hemos hablado de la forma como los conceptos filosóficos Yo, Reflexión, Incondicionado, Absoluto fueron asimilados

(40) "In keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre, und deshalb von Ich ebenso könnte zunichte gemacht werden" (Hegel, Werke X, I, p. 85).

(41) "Dann hat es mir weder mit diesem Inhalt noch seiner Äusserung und Verwirklichung überhaupt wahrhafter Ernst" (Hegel, Werke X, I, p. 85).

por el romanticismo temprano y dieron lugar a la concepción de la ironía romántica; en este punto hicimos observar el hecho de que esta concepción determina una actitud a partir de la cual hay que comprender la vida y la obra de una determinada época del romanticismo. En este momento los conceptos filosóficos experimentan un cambio de significado que tal vez podríamos caracterizar diciendo que son transportados inmediatamente al campo del obrar artístico y comprendidos desde él. De tal modo la reflexión filosófica se convierte en reflexión sobre la obra y en la misma obra se emprende el intento de negación de aquello que la obra ha establecido como válido y firme (cf. *Lucinde*, *Codwi*, *Gestiefelter Kater*). La reflexión se vive en una forma concreta por medio de la experiencia de la libertad. En la libertad, en el constante librarse de uno mismo, no hay, como HEGEL ha interpretado, una *pura* negación y aniquilación — aunque también este elemento juegue su papel en este proceso —. En la libertad se manifiesta la necesidad del constante superarse a sí mismo si el hombre no quiere anquilosarse en lo limitado. Lo absoluto, entendido desde el punto de vista romántico, lo infinito, sólo puede ser alcanzado por nosotros en el devenir. No debemos fijar la atención únicamente en la negación, no podemos encerrarnos en la negación sin ver que en el fondo de ella está el intento de alcanzar lo infinito en el devenir. Para los románticos, en la misma negación se da ya un elemento positivo, a saber la experiencia de la libertad. Si no fuera posible la negación, el Yo no podría experimentarse en su libertad. De ahí se origina el hecho de que el romanticismo sea una época de transición, una época revolucionaria. Y propios de toda transición y de toda revolución son el “hacer sitio”, el “adquirir distancia” frente a lo antiguo y frente a uno mismo. Naturalmente, esta actitud puede degenerar en narcisismo, pero ello sería una degeneración de la misma y no nos es lícito juzgar la ironía romántica por su exceso sino que debemos intentar comprender la justificación que está en la base de esta ironía aunque sólo sea una justificación de un determinado momento histórico. Es realmente sorprendente que la negación de la ilusión escénica, por ejemplo, que fue llevada a cabo por primera vez por los románticos, reaparezca de nuevo un siglo más tarde — en PIRANDELLO — en un momento en que se ha llegado de nuevo a un viraje histórico. Sólo podemos entrever algo de la ironía romántica si por una parte estamos convencidos de lo que significa la transposición de los conceptos filosóficos a la vida inmediata y si por otra parte sopesamos la dificultad de llevar a cabo la negación que pedían los románticos. Lo decisivo en esta negación es el momento de la liberación. No es válida la objeción de que con esto se niega toda consistencia, el derecho, las costumbres, la sociedad, etc. Porque a través de la negación, de la liberación se pide una posición, una nueva experiencia de lo válido. Pero lo válido sólo se hace válido en “el devenir” — para seguir la terminología de SCHELLING —, sólo se hace válido mientras se realiza en el tiempo. Por no haber visto esto es por lo que HEGEL es injusto con los románticos.

Al final de esta exposición tropezamos con una dificultad que no vamos a exponer detalladamente sino sólo a indicar. ¿Puede pedirse a un ser finito la realización de la infinitud? Esto nos remitiría a otra pregunta. ¿Hasta qué

punto un pensar absoluto es posible a un ser finito? A todo esto se añadiría también la pregunta sobre la posibilidad de un diálogo entre Filosofía y Poesía, Poesía y Filosofía.

En vez de llegar al efecto liberador de la ironía romántica llegamos a una sofocante acumulación de preguntas. Y no es por modestia que concluimos este ensayo con unas palabras de autocrítica, unas palabras de SCHLEGEL sobre los literatos: "no decir mucho de lo que tendría que decirse o decir mucho que no debiera haberse dicho..."