

APARIENCIA E IRONÍA EN LA ESTÉTICA DEL JOVEN FRIEDRICH SCHLEGEL

APPEARANCE AND IRONY IN FRIEDRICH SCHLEGEL'S EARLY ROMANTIC AESTHETICS

Naím Garnica*

Recibido: 07/2017

Aprovado: 11/2017

Resumen: El trabajo intenta reconstruir la noción de apariencia estética en el período de juventud de Friedrich Schlegel, centrándose en sus escritos *Sobre el estudio de poesía griega*, los *Fragmentos* y *Conversaciones sobre poesía*. Al parecer, dicha noción no puede comprenderse por sí misma en los escritos de Schlegel, ella necesita ponerse en relación a otros conceptos de la estética romántica como la subjetividad, el concepto de modernidad y especialmente la noción de ironía romántica. La apariencia estética, en la obra de Schlegel, podría entenderse en dos momentos que no pierden continuidad, como algunos estudios plantean, gracias a la exigencia de autonomía que esta categoría posee. Para esta tarea apelaremos a los estudios de Peter Szondi, Karl Heinz Bohrer, Jean-Luc Nancy y Lacoue-Labarthe. Intentaremos confrontar tales estudios contemporáneos sobre la apariencia en la obra de Schlegel, a los fines de encontrar elementos que nos permitan delimitar su relación con otras nociones de la estética romántica. Al mismo tiempo, pretendemos valorar los límites de cada una de estas apropiaciones contemporáneas.

Palabras claves: Apariencia-Subjetividad-Ironía-Modernidad-Autonomía.

Abstract: The essay tries to reconstruct the notion of aesthetic appearance in the period of early of Friedrich Schlegel, approach on his writings *On the study of Greek poetry*, the *Fragments* and *Conversations on poetry*. Apparently, this notion cannot be understood in itself in the writings of Schlegel, it would need to relate to other concepts of romantic aesthetics such as subjectivity, the concept of modernity and specifically the notion of romantic irony. The aesthetic appearance, in Schlegel's work, could be understood in two moments that do not lose continuity, as some studies suggest, thanks to the requirement of autonomy that this category has. For this task, we will appeal to the studies of Peter Szondi, Karl Heinz Bohrer and Jean-Luc Nancy and Lacoue-Labarthe. We will effort to confront such contemporary studies on the appearance in Schlegel's work, in order to find elements that allow us to delimit its relation with other notions of romantic aesthetics. Simultaneously, we attempt to consider the limits of each of these contemporary appropriations.

Keywords: appearance-Subjectivity-Irony-Modernity-Autonomy.

Introducción

El concepto de apariencia en la estética romántica del joven Schlegel podría dividirse al menos en dos momentos. El primero, vinculado a los presupuestos que acompañan *Sobre el estudio de la poesía griega*. Y, el segundo, cuando el joven Schlegel escribe sus *Fragmentos*, como así también, sus ensayos sobre la novela y la poesía. Esta distinción nos permite organizar algunos presupuestos del concepto de apariencia estética en sus escritos.

* Investigador del Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética de la Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Catamarca, Argentina. Docente en la cátedra de Epistemología I, Dpto. de Filosofía, UNCa. Becario Doctoral Tipo I de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina (CONICET, Argentina). Director de Rigel. Revista de estética y filosofía del arte. Correo electrónico: naim_garnica@hotmail.com

Problemata: R. Intern. Fil. v. 8. n. 3 (2017), p. 103-124 ISSN 2236-8612

doi:<http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v8i3.35283>

Además, permite identificar de qué modo los estudios sobre estos momentos se apropian de los conceptos elaborados por Schlegel. Si para algunos, como Peter Szondi, el concepto de apariencia estética no puede entenderse más allá de las discusiones alrededor de la filosofía de la historia de los géneros poéticos en el contexto idealista, para otros como Jean–Luc Nancy, Philippe Lacoue–Labarthe y Karl Bohrer, la apariencia viene a mostrar el potencial ambiguo de la literatura para generar ficción y, a su vez, constituirse como una forma distintiva de comprensión de la dimensión artística que no se podría reducir a las categorías del pensamiento conceptual.

Esta última consideración sobre la apariencia estética nos concede reconocerla mediante el concepto de ironía, cuya fuerza e importancia en la estética romántica atraviesa gran parte de los análisis que aquí repasaremos. Si aceptamos que la ironía romántica es entendida por Schlegel como aquella capacidad reflexiva de postular algo y, al mismo tiempo, auto–destruirse, la apariencia, en virtud de estos análisis, pareciera caer bajo estos postulados¹. Ella, al igual que la ironía, tendría la capacidad de volverse en contra de sí misma, lo cual le permitiría a la corriente francesa y al postestructuralismo literario, reconocer en sus características la ruptura tanto con las pretensiones de verdad como con una forma de subjetividad que hace de la apariencia un juego antojadizo. Frente a este tipo de conceptualizaciones se podrían encontrar algunas observaciones que posibiliten poner en discusión los presupuestos que acompañan dichos estudios. En consecuencia, trataremos de proyectar de qué modo el concepto de apariencia estética de Schlegel se volvería dependiente, en gran parte, de las reconstrucciones históricas y tradiciones teóricas que intentan apropiarse del romanticismo, la modernidad y el concepto de subjetividad.

Apariencia estética y poesía

En su análisis de los inicios del pensamiento de F. Schlegel, Verónica Galfione sostiene que ya en *Sobre el estudio de la poesía griega* se pueden reconocer algunos elementos propios de la estética romántica, comúnmente atribuidos a la producción posterior a la elaboración de dicho ensayo. En el *Estudio* Schlegel lograba poner en tensión dos modos poéticos (el antiguo y el moderno) a los efectos de encontrar en tal tensión una nueva forma de objetividad del arte que evite la reducción subjetivista². En esa distinción, la apariencia estética del arte comenzaría, al parecer, a cifrarse a partir de los criterios que cada modo poético mantenía. De ese modo, la apariencia estética encontraba en la modernidad nuevos criterios que excedían en gran medida la imitación natural y su sometimiento a las reglas naturales de la poética

aristotélica. Galfione sostiene lo siguiente al respecto:

A diferencia de la poesía antigua, determinada por su estricta *conformidad a fin* y que se presentaba, en tal sentido, como una totalidad de carácter orgánico, en la poesía moderna las leyes de la apariencia estética quedaban subordinadas a las necesidades expresivas del autor. Por este motivo, Schlegel denominaba *objetiva* a la primera, mientras que reservaba el nombre de *poesía interesante* para la segunda; aquélla aspiraba a la belleza, ésta se limitaba a expresar la subjetividad del artista. (GALFIONE, 2015, p. 10)

La insistencia de Schlegel de que la poesía moderna logra abrir un nuevo espacio para la participación subjetiva en los criterios del arte aprehendería a la apariencia estética a las producciones que dan cuenta de tal participación. Sin embargo, en ese planteamiento existe cierta inconformidad de Schlegel a subordinar las condiciones de posibilidad del arte a un mero subjetivismo. La apelación a la poesía griega no sería en vano, en particular, si atendemos al hecho de que, a partir de sus criterios, se podría encontrar una objetividad, pero transformada históricamente.

Al final del *Estudio*, Schlegel comienza a delimitar esas condiciones que el artista debería sostener a los fines de no caer en el engaño subjetivista. Se lee en el *Estudio* a propósito de las leyes de la belleza de la obra y las reglas que el artista tendría que seguir: “[La objetividad del arte es violada] por [la] subjetividad cuando en una representación de validez general se mezcla en el juego la particularidad, se introduce furtiva y suavemente o se subleva de forma manifiesta” (SCHLEGEL, 1995, p. 123). La manifestación artística no sólo podría ser producida por las reglas propias de la individualidad, si ella queda expuesta, de esa forma, olvida la dimensión universal y general a la que toda obra debería tender. Particularidad y generalidad se ponen en tensión, de ese modo, en la producción de la poesía moderna. Pese a ello, Schlegel mantiene que las características propias de esa tensión en la historia de la emergencia de la poesía moderna serían la oposición entre objetivo y subjetivo. Antes de su descripción de los tres períodos vividos por la historia de la poesía moderna indica:

La historia de la formación de la poesía moderna no representa otra cosa sino el constante conflicto entre la predisposición subjetiva y la tendencia objetiva de la capacidad estética, y el paulatino predominio de la última. Con cada cambio esencial en la relación de lo objetivo con lo subjetivo empieza un nuevo grado de formación. (SCHLEGEL, 1995, p. 144–145)

Si la conformación de la historia de la poesía moderna es orientada por esa tensión, la apariencia estética pareciera también colocarse bajo esa dialéctica que Schlegel no pretende resolver. En un pasaje anterior al indicado,

el joven romántico sostiene con claridad:

El artista no tiene que ser todo para todos. Sólo con que obedezca las leyes necesarias de la belleza y las reglas objetivas del arte, por lo demás tiene libertad ilimitada de ser tan particular como quiera. Un extraño malentendido hace a menudo confundir la generalidad estética con la validez general que es absolutamente necesaria. (SCHLEGEL, 1995, p. 126)

Como indica el análisis de Galfione, ya en el *Estudio* comienza a manifestarse la posibilidad latente de mostrar que en esa tensión entre la resolución subjetiva de la representación y la imitación objetiva existen características reflexivas constitutivas de la obra que evitan caer en alguno de los lados de la tensión. Por ello, “la exigencia de una potenciación infinita de los procedimientos reflexivos quedaba determinada como un rasgo constitutivo de la estructura interna del arte moderno” (GALFIONE, 2016, p. 11), pues se vuelve necesaria una explicación reflexiva de esa pretensión.

En diferentes alusiones a los prejuicios que recaen sobre el arte poético de la época, Schlegel parece reconsiderar la posibilidad de entender al arte como una apariencia ilusoria. La poesía, si se quiere el arte en general, cae bajo el prejuicio platónico de ser entendido como una envoltura, un velo, una investidura que no permite acceder al verdadero conocimiento de las cosas. De hecho:

Muy generalmente extendido está otro prejuicio que le niega al Arte incluso toda existencia autónoma, toda consistencia propia; niega por completo su diferencia específica. Me temo que si cierta gente pensase en voz alta, se levantarían muchas voces diciendo: “La poesía no es otra cosa que el lenguaje infantil simbólico de la humanidad juvenil; sólo un ejercicio preparatorio para la ciencia, envoltura del conocimiento, una añadidura superflua de lo esencialmente bueno y útil. Cuanto más se eleva la civilización, tanto más inmensamente se extiende el ámbito del conocimiento claro; el ámbito propio de la representación, el crepúsculo, se encoge cada vez más ante la luz que irrumpe. El claro mediodía de la Ilustración está ya aquí. La poesía, esa gentil niña, ya no es decorosa para el último decenio de nuestro filosófico siglo. Ya es por fin un tiempo de acabar con ella de una vez (SCHLEGEL, 1995, p. 90).

En este pasaje, se abrevia gran parte de la consideración romántica de la estética de Schlegel³ acerca de la autonomía de la apariencia artística. Con cierto tono irónico, el pensador romántico reprocha a todos aquellos que entienden el arte como una mera instancia de la ficción, lo inmediato y lo falso. A juicio del joven romántico, esto haría perder al arte su condición específica y autónoma, como también, su dimensión constitutivamente reflexiva. Schlegel no abandona, en su discusión de la apariencia del arte, el papel de la reflexión en tanto el arte se ve determinado históricamente. Si la modernidad se distingue por

sus condiciones reflexivas, la apariencia del arte poético no puede renunciar a dichas características. En este sentido, el arte no resigna su aspecto aparential, de hecho, Schlegel lo parece entender como algo necesario. La pretensión ilustrada de una razón que permitiría distinguir entre la apariencia y la no-apariencia de los fenómenos, en teoría, no puede tener lugar en las consideraciones de la apariencia estética de la poesía. En un pasaje iluminador del *Estudio* Schlegel insistirá en el aspecto aparential de la poesía como algo constitutivo al arte:

Seguramente que no necesita demostrarse que la apariencia es compañera inseparable del hombre. La luz de la Ilustración puede destruir de todos modos la apariencia de la debilidad, de error, de necesidad; la libre apariencia de la imaginación lúdica no puede ser mermada por esto. Sólo que a la exigencia general de representación y manifestación no hay que imputarle una clase especial de plasticidad, ni confundir los violentos arrebatos de las pasiones de los hombres primitivos con la esencia de la poesía. (SCHLEGEL, 1995, p. 91)

Aunque la razón no puede destruir la apariencia, esta última queda prendada a las condiciones establecidas por la subjetividad. Lo interesante de destacar en este pasaje es de qué modo la apariencia se encuentra relacionada a la libertad y la infinitud. Peter Szondi, en su explicación del *Estudio* sostiene que, probablemente, Schlegel haya definido la categoría de lo interesante como rasgo distintivo de la poesía moderna, sin haber comprendido por completo la distinción kantiana entre lo bello y lo interesante. De ese modo, el joven romántico no podría conciliar lo interesante con lo bello. Szondi cree que:

Schlegel cierra su prólogo con la afirmación de que en el origen de la poesía interesante (es decir la moderna) hay una pérdida del sentido de la apariencia bella, y que lo interesante, igual que un gobierno despótico, es permitido sólo como transición necesaria. Lo interesante es aquello *que tiene un valor estético provisorio*. (SZONDI, 1992, p. 71)

Pese a esta indicación, Szondi también reconoce que existiría un segundo momento en la problemática de la apariencia según la cual Schlegel “desprenderá rápidamente el concepto de lo provisional de su negatividad” (SZONDI, 1992, p. 71). De ese modo, el joven romántico comenzará a ver en lo fragmentario, lo provisional y lo aparential huellas de lo futuro, la promesa de totalidad, es decir, su carácter irónico. La ironía en la reconstrucción de Szondi permanece todavía como algo secundario para comprender la apariencia estética. El rechazo de Schlegel a la subjetividad en el *Estudio* hace que la ironía no puede ser vista como aquella capacidad, aunque ilusoria, de generar la unidad. Al parecer, Szondi no quiere asociar en este ensayo de Schlegel estos

conceptos, en la medida en que todavía lo objetivo sigue siendo una pretensión por medio de las obras de arte clásico vistas desde la mirada moderna. Esa concepción, tanto en la problemática abordada por Szondi como por el estudio introductorio de Reinhold Münster a la versión española del *Estudio*, surge como algo insatisfactorio. La apariencia estética, en ese caso, despertaría la paradójica incomodidad, al igual que la ironía más tarde, de “no alcanza[r] la meta y eso significa [que ella]: no sólo es aludida críticamente, sino que tiene su origen en la reflexión sobre el efecto” (SZONDI, 1992, p. 87).

En ambas interpretaciones, las de Szondi y Münster, se encontraría cierta forma de interpretar la modernidad como una época de desgarramiento, de dolor y sufrimiento por la pérdida de unidad y comunidad. En ese contexto, no puede descuidarse que en el análisis de Szondi, Schlegel queda atrapado como un epifenómeno de una voluntad superior como la emergencia de la filosofía de la historia del arte elaborada por Hegel⁴. Schlegel, como también Novalis, Hölderlin, Schelling y la compañía romántica, sólo ayudan a establecer los antecedentes necesarios para una verdadera filosofía de la historia de la poética. Szondi, en sus lecciones sobre la discusión por los géneros poéticos en la época de Goethe, parece deslizar que la emergencia del primer romanticismo surgió por casualidad o azar. Indica: “En otro contexto ya he tratado de señalar cómo la intención clasicista de Schlegel se supera a sí misma en este ensayo en virtud de su penetración en el asunto y le proporciona una nueva posición, la del primer romanticismo” (SCHLEGEL, 2005, p. 89). Esto significaría que Schlegel en el *Estudio*, por su perspectiva histórica, se encontraría por azar con el romanticismo, dado que ha abandonado el clasicismo de forma inconsciente. La explicación de Szondi acerca del tránsito de Schlegel desde el clasicismo al romanticismo aparentemente queda atrapada en la determinación hegeliana de una dialéctica a la cual el joven romántico adheriría. Según este examen, cuanto más se contradeciría Schlegel mucho mejor serían sus consideraciones. Así, el paso de la teoría especulativa del *Estudio* a la teorización de la novela romántica por medio de la poesía es visto como un desarrollo reconciliador a través de un espíritu común que irá “saldando” las diferencias entre ambos momentos⁵. De ese modo, Szondi parece volver a insistir con la modernidad como una época que puede ser salvada a partir de una estética que busque una reconciliación de aquellos aspectos de la vida que han sido atomizados. Las divisiones románticas del arte como lo propio y lo ajeno, el arte y la verdad, la forma y el contenido y la apariencia y la significación, son conciliadas por el espíritu de la poética hegeliana.

La teoría de la novela de Schlegel, como gran parte de las discusiones de la época de Goethe, respondería, de ese modo, a una intención similar de unidad, aunque Szondi reconozca que la composición de la novela romántica “es *no poder estar acabada nunca, estar en trance de ser eternamente*” (SZONDI,

2005, p.118). En su indagación, finalmente, el espíritu, concepto que Schlegel no identifica si no es mediante la contradicción permanente, además de ser el único mérito que le reconocería Szondi, permitiría a la apariencia encontrar unidad. Esto supondría que el carácter artístico descubre su permanencia o consistencia, gracias a que el arte ya no sólo posee un carácter histórico que lo define, sino además una ontología ideal que facilita un criterio de justificación de la desaparición de la apariencia artística en manos de Hegel.

Pese a lo antes indicado por el examen de Szondi, Schlegel no parece renunciar al carácter objetivo en el *Estudio* y tampoco mostrar algún tipo de tendencia hacia la *transitoriedad* que iría del clasicismo al romanticismo. Si la apariencia estética es capaz de dar cuenta de la representación de sí misma no puede serlo gracias a lo interesante y subjetivo de la poesía moderna. Ella necesita proyectarse más allá de los anhelos de la subjetividad. Schlegel afirma:

La poesía objetiva no sabe de ningún interés y no tiene pretensiones de realidad. Sólo aspira a un juego que sea tan digno como la severidad más sagrada, a una apariencia que sea de validez tan general y tan normativa como la verdad más absoluta. Precisamente por eso son tan enteramente distintas la ilusión, que necesita la poesía interesante, y la verdad técnica, que es una ley de la poesía bella. (SCHLEGEL, 1994, p. 55)

En consecuencia, lo interesante, es decir, el rasgo característico de la poesía moderna siempre posee un valor provisional. Podríamos considerar, en esa dirección, que la división entre lo interesante y lo objetivo de la poesía contiene una dimensión política que disputa la autonomía artística de las esferas que pretenden reducirla a sus pretensiones. Siguiendo el análisis de Nathan Ross⁶, quien destacando el vínculo entre Kant y el ensayo *Sobre el republicanismo* de Schlegel, se podría advertir que existe una defensa de la democracia mediante la reflexión contenida en la experiencia estética. Algo similar sucede en el análisis de la poesía cuando Schlegel observa que lo interesante, como valor provisional, sería igual que la validez del gobierno despótico. Esto permite separar una defensa de la democracia republicana asociada a las condiciones objetivas de la poesía, por un lado, y el gobierno despótico y la tiranía de la subjetividad y lo interesante, por otro. Schlegel, según tal apreciación, no estaría dispuesto a aceptar que la voluntad general de los sujetos públicos sea una decisión ficcional y aparente por parte de la representación política.

En ese sentido, el joven romántico encuentra en la experiencia estética una forma de salvar la fragmentación y división de la experiencia política. La dimensión estética le ofrece a Schlegel superar la ficción de la representación política, la cual subordina la voluntad general a una voluntad particular. El gobierno despótico de la representación subjetiva sería impugnado gracias al

cultivo de la crítica estética. La tarea de tal crítica radica en formar la conciencia reflexiva de sí mismo en virtud del *sensus communis* de la experiencia estética.

En consecuencia, la apariencia estética no queda atrapada en las pretensiones de objetividad, ni en las condiciones de posibilidad de la subjetividad arbitraria como Hegel intentará remarcar sobre el romanticismo, sino en una crítica permanente de sí que se permite autodestruirse. Tal caso será el de la ironía romántica en relación a la apariencia estética. En lo siguiente intentaremos ver, partiendo de las críticas hegelianas a la ironía de Schlegel, de qué modo la apariencia puede ser entendida por medio del problema de la subjetividad.

Apariencia e ironía

En sus *Lecciones sobre estética* Hegel ataca con dureza el concepto de ironía romántica. Sus argumentos en contra de dicho concepto se encuentran relacionados con el rechazo a un modelo de subjetividad arbitraria y caprichosa que asumiría el concepto de ironía. A juicio de Hegel, la ironía de Schlegel transforma los conceptos fichteanos en estéticos a los efectos de subordinar las posibilidades objetivas y reales del conocimiento en beneficio de las capacidades imaginativas y poéticas, a partir de una subjetividad que juega y manipula todo a su antojo. A juicio de Hegel, la ironía schlegeliana halló “su fundamento más profundo, por uno de sus lados, en la filosofía de Fichte, en la medida en que los principios de esta filosofía fueron aplicados al arte” (HEGEL, 2007:49). De ese modo, Hegel identifica en la ironía un doble juego capaz de ser usado por el creador de ese mismo juego. Según su descripción, la ironía romántica de Schlegel, asumiría una subjetividad sin ninguna substancia, ni presupuesto que lo determine que no sea él mismo. Hegel indica en sus *Lecciones*:

(...) una vida irónica–artística se aprehende ahora a sí mismo como una genialidad divina para la que toda y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla. (HEGEL, 2007, p. 49–50)

En función de esta descripción el concepto de ironía parece ser identificado por Hegel como una negatividad pura carente de substancia, sin la cual no existe determinación real posible⁷. Así, existiría un modelo de individualidad que ejerce un poder absoluto por encima de toda determinación. De hecho, todas las determinaciones serían un producto de la subjetividad formal o como indica Hegel “lo que es, es sólo por el yo” (HEGEL, 2007, p.50). De ese modo, la apariencia se convierte en un elemento que puede ser empleado para

la destrucción por parte del yo. Hegel lo explica del siguiente modo:

Por eso todo lo—que—es—en—y—para—sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero aparecer a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto. (...) según este principio, yo vivo como artista cuando mi acción y mi exteriorización en general, en tanto que afectan a un contenido cualquiera, resultan para mí sólo una *apariencia* y adoptan una figura que está enteramente en mi poder. (HEGEL, 2007, p.50)

Si bien en las *Lecciones* Hegel castiga con dureza a los románticos por su modelo de subjetividad, también en la *Fenomenología del espíritu* como en *La filosofía del derecho*, el romanticismo parece ser reducido al mismo esquema⁸. Mientras en las *Lecciones* la subjetividad irónica carece de toda sustancia al punto de asemejarse con la nada, en los otros dos escritos Hegel identifica un peligro mayor de naturaleza política y ética. En tanto la subjetividad irónica no comporte ningún compromiso real, ni sustancia que la determine, ella se constituye como una amenaza para todo aquello que pueda sostener alguna posibilidad de estabilidad. Hegel identifica cierta amenaza que el arte irónico del romanticismo de Schlegel contendría, pues toda manifestación artística, esto es, su apariencia, rompería con la verdad de la ética del Estado. Esta penalización ética que Hegel le aplica a la ironía también puede entenderse en relación a la apariencia estética. El análisis hegeliano de la ironía hace que la apariencia se vuelva un mero aparecer dependiente de los antojos del yo. En *La filosofía del derecho* califica como ironía, precisamente, a ese modelo de subjetividad que, de forma irresponsable, juega con toda la legalidad y éticidad de lo real. Indica:

El ápice de la subjetividad, a considerar aún aquí, que se entiende como lo Absoluto, puede ser solamente esto: un *saberse* aún como aquella decisión y determinación respecto a la verdad, el derecho y el deber, que en las formas precedentes existe ya en sí. Ese culminar consiste, en consecuencia, en conocer así la objetividad ética, empero, no olvidándose de sí mismo ni haciendo renuncia de sí, al ahondar en la severidad de la misma y al obrar en base a ella; pero, con referencia a la objetividad, *conservarse* al mismo tiempo la misma por sí y conocerse como lo que *quiere* y *decide* de un modo dado y que puede querer y decidir igualmente, de otro modo, al Bien. (...) por eso Yo estoy más allá, puedo obrar así o de otro modo. La cosa no es lo superior, sino que yo soy el excelente y soy el dueño por encima de la ley y de la cosa; que sólo juego con ellas, como con su placer y en esa conciencia irónica, en la cual Yo dejo sucumbir lo más alto, *sólo me gozo a mí mismo*. Esto no sólo es la *vanidad de todo contenido ético* de los derechos, deberes y leyes —el mal, es decir, el mal del todo universal en sí—, sino que agrega también la forma, la vanidad subjetiva de conocerse a sí mismo como tal vanidad de todo contenido y de reconocerse en semejante conocimiento, como absoluto.

(HEGEL, 1968, p.146–147)

De alguna manera, sería la subjetividad irónica la que convertiría todo en apariencia a los efectos de manipular el contenido de lo que aparece. Hegel aquí supone que la ironía tiene la capacidad de destruir el propio contenido que produce gracias a la arbitrariedad y el poder de su genialidad. Esto establece una distancia entre el desenvolvimiento de la idea y la apariencia bajo la cual la idea debería manifestarse. En virtud de este distanciamiento, el planteamiento hegeliano condena a la subjetividad irónica por falta de reconocimiento al trasfondo ontológico de la idea que subyace al arte. En tanto la premisa de Hegel en relación al arte sea “la apariencia sensible de la idea”, su consideración respecto de una apariencia estética inestable y sometida a los antojos del artista no parece generarle demasiada aprobación. Aunque la observación hegeliana pueda manifestarse como correcta, dado que ha acompañado al romanticismo como una caracterización posible desde los textos hegelianos hasta Carl Schmitt pasando por Heine, Kierkegaard y Lukács, ella evita un elemento decisivo de la estética de Schlegel antes indicado, a saber, la autonomía estética⁹.

De alguna manera, si seguimos los estudios de Karl Bohrer en *Die Kritik der Romantik* [La crítica del romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria]¹⁰, los ensayos Nancy y Lacoue–Labarthe en *El absoluto literario* y las observaciones antes indicadas en torno al *Estudio*, podemos identificar, en la producción de los *Fragmentos* como en *Conversaciones sobre la poesía*, algunos elementos que harían de los conceptos de apariencia estética y de ironía en el período romántico de Schlegel algo más que una manipulación controlada y arbitraria de la subjetividad del artista romántico.

Lo primero que se puede señalar radica en el reduccionismo de la observación de Hegel. En su análisis de la ironía, como ya lo indicará Walter Benjamin, descuida la dimensión objetiva del arte, o como Benjamin lo denomina, ironía formal. En esa dirección, tanto Bohrer como los ensayos de *El absoluto literario*, pretenden dar cuenta de cierta objetividad del arte irónico que no se reduce a los placeres destructores de la genialidad del artista. A juicio de Bohrer, por ejemplo, la ironía no puede reducirse a una fundamentación subjetivista, sin antes reparar en el hecho de que la ironía se objetiva en el proceso de la obra gracias a la reflexión contenida en ella misma. La objetividad de la obra no permite considerar la destrucción de sus elementos mediante la arbitrariedad del sujeto irónico. Por el contrario, la destrucción de la ironía es posible a partir de la reflexión inherente a la propia obra, pues ella se refiere a un propósito más elevado, incondicionado que no puede destruirse por el antojo de la subjetividad.

En este sentido, la crítica hegeliana se equivoca, según Bohrer, ya no por considerar a la subjetividad como una vacuidad¹¹, sino al no radicalizar su crítica

a la propia subjetividad y ver cómo ella es sacrificada en la obra en beneficio de la reflexión de la propia obra. La limitación de la observación de Hegel, Bohrer la relaciona con dos reflexiones constitutivas de la estética hegeliana. La primera en torno a lo que entiende Hegel por arte, en la medida en que éste no puede verlo de otro modo que no sea la ejecución de una idea pre-existente, lo cual, además, fundamenta la idea del arte como “apariencia sensible de la idea”. La segunda reflexión que limita a Hegel, gira alrededor de una subjetividad que no considera nada como sustancial. Esto último, tanto para la ironía como para la apariencia artística, amenaza en la estética de Hegel con la autonomización de alguno de los elementos necesarios para la integración del sistema. En consecuencia, Bohrer advierte que Hegel ya no sólo reconoce el peligro de que el arte irónico sea un juego placentero, sino también que la apariencia se autonomice de la realidad social atentando contra su comprensión del arte como “aparecer de la idea”. Por ello, Hegel no ve el efecto de la obra de arte devenida en autónoma, pues en su imputación subjetivista a la ironía de Schlegel, no puede separar al arte del pensamiento como de la determinación ética¹².

Arte y pensamiento parecerían tomar distancia en el planteamiento de Bohrer como dos elementos incompatibles epistemológicamente hablando. El arte parece contener la posibilidad de un tipo de reflexión que no se reduce al sujeto del pensamiento, como tampoco, a las exigencias de objetividad, validez y legitimidad del proceso lógico del conocimiento conceptual. A juicio de Bohrer, el ataque de Hegel a la teoría de la ironía sería la primera reacción sistemática de la filosofía al devenir poético del discurso en la modernidad romántica. La equivocación de la crítica hegeliana, entonces, radica en identificar al arte romántico con un tipo de subjetividad como la subjetividad absoluta que no es propia del arte, sino del pensamiento. Al reducir el arte a un momento más del desarrollo del espíritu, Hegel obstaculiza una estética de lo moderno, dado que termina solapando la objetividad del arte en la crítica al subjetivismo individualista.

Frente a esta mala interpretación Bohrer propone determinar los conceptos estéticos y poetológicos del romanticismo por medio de dos categorías: la subjetividad reflexiva y lo fantástico. A los fines del presente trabajo sólo nos detendremos en la primera categoría dado que apariencia e ironía nos permitirán vincular la reflexión propia del arte con su autonomía estética. Bohrer parte de la siguiente observación de Novalis sobre la ironía:

Aquello que Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía, a mí entender, no es más que la consecuencia, el carácter de la verdadera reflexión – de la verdadera presencia de espíritu. El espíritu se manifiesta siempre sólo bajo una apariencia *extraña y vaporosa*. Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor. Es beneficio para la idea el que tenga más de un nombre. (NOVALIS, 2007, p. 206–7)

En virtud de esta caracterización se puede advertir que Novalis les atribuye tanto a la ironía como a la apariencia estética un tipo de lógica propia que no necesita de elementos extra-estéticos para su fundamentación. Ambas son el auténtico espíritu reflexivo que permite una fundamentación poetológica. Bohrer, de este modo, pone en juego un aspecto que cree decisivo para pensar la autonomía del arte, a saber, la diferencia estética. Gracias a la ironía Schlegel logra formular una ley estructural y objetiva de las formas del arte moderno sin depender de los criterios de lo verdadero y lo ético deducidos del yo fichteano como supone Hegel. Su planteamiento sostiene que existen estudios como los de Beda Alleman¹³, Raymond Immerwarhr¹⁴ e Ingrid Strohschneider-Kohrs¹⁵ que tratan de dar cuenta del conocimiento de dicha ley objetiva, a diferencia de otros estudios como los de Ernst Behler¹⁶ que no ven la fundamentación reflexiva de la poesía de Schlegel.

De ese modo, se puede establecer que Schlegel no deduce el concepto de ironía desde los procesos reflexivos del sujeto, sino que desarrolla el concepto de ironía por medio de la objetividad de la obra. Esto se advierte en sus trabajos sobre el *Wilhelm Meister, Conversaciones sobre poesía*¹⁷, *Discurso de la mitología* y sus observaciones sobre la figura de Shakespeare. En todos estos trabajos Schlegel alude a los procesos auto-reflexivos de la obra, antes que a las formas que hipostasias el sujeto como fuente creadora de la obra. Según Bohrer, los personajes que dan cuenta de la narrativa de la novela son puestos en relación a algo superior, es decir, lo singular se proyecta en algo absoluto. A partir de esta relación, Schlegel presenta lo absoluto mediante un método reflexivo que posibilita ver en lo singular aquel valor superior por lo cual es sacrificado. Siguiendo al pie de la letra el análisis de Benjamin sobre el romanticismo, lo absoluto tiene para Bohrer dos lados, uno formal y otro de contenido. Desde luego, como hemos indicado antes, el aspecto formal parece indicarnos las claves necesarias para pensar de qué modo lo singular muestra la totalidad a la que tiende la obra, mientras el contenido refiere al proceso finito y contingente de la misma. En este sentido, en la obra las partes singulares (los personajes) contienen simultáneamente el todo, pero no de forma armónica-mecánica sino como totalidad comprensible. Por eso, Bohrer cree que “la risa de la ironía contiene la seriedad más sagrada porque expresa la reflexión de un todo objetivo” (BOHRER, 2016, p.11). En función de esta caracterización, el autor alemán presume que la ironía se convierte en una apariencia digna dado que ella se refiere a algo por encima de sí misma y, al mismo tiempo, está dispuesta a destruirse en beneficio de ese valor. De esa manera, Bohrer define a la ironía como una “apariencia que se burla de sí misma” (BOHRER, 2016, p.11) ya que ella se destruye para relacionarse con conceptos más elevados, o con aquello que Schlegel denomina como lo incondicionado.

Un análisis de este tipo, permite reconocer la importancia del concepto de “bufonería trascendental” presente en el Fragmento N°42¹⁸ de *Lyceum* [*Fragmentos Críticos*]. Tal bufonería de la ironía no está en relación a un concepto de subjetividad como fuente de control de las decisiones creadoras del artista, sino al proceso reflexivo que le es constitutivo a la objetividad de la obra. En el análisis de Bohrer, la apariencia de la ironía no es destruida gracias a la voluntad del artista, sino por medio de las potencialidades reflexivas de la obra, lo cual le da a la obra su propia lógica y autonomía. Por eso, no es casual para Bohrer que Schlegel, cuando se refiere a la ironía, haga alusión a Sócrates. La filosofía socrática le ofrece al joven romántico poder caracterizar a la ironía bajo los rasgos objetivistas que le otorgan autonomía de las arbitrariedades subjetivistas del artista. La “belleza lógica”, el “entusiasmo lógico”, “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo”, “la urbanidad sublime”, todas estas referencias de Schlegel dirigidas a Sócrates, le posibilitan al joven romántico conectar su teoría estética con una operación que subsume la filosofía y el pensamiento a la estética. Bohrer se esfuerza en encontrar ya no sólo en Schlegel, sino en toda la tradición estética un modo de diferenciarla y enfatizar lo estético fuera de los criterios del pensamiento filosófico–histórico, afirmando eso que él denomina crítica artístico–literaria.

En esta misma dirección parece converger el estudio de los pensadores franceses Jean–Luc Nancy y Phillippe Lacoue–Labarthe. En su ensayo “Un arte sin nombre” de *El absoluto literario* sugieren que para Schlegel el comienzo mismo de la literatura se funda gracias a la lógica que la ironía romántica recupera de la ironía socrática. A diferencia de Bohrer, el estudio de los franceses prefiere no abandonar cierta dimensión subjetiva en el proceso de creación artística. En cualquier caso, el estudio parte de suponer que el romanticismo sería aquel movimiento literario que, por primera vez en la historia, establece un exigencia para la literatura sin hacerlo depender de otras esferas teóricas. Esto permite que la literatura abandone su función meramente cultural y formativa clásica y “empieza a designar el arte de escribir en general. Es decir, ese momento en que la literatura se erige en arte” (NANCY Y LACOUÉ–LABARTHE, 2012, p.326). Siguiendo el presupuesto de la “exigencia” de la literatura, los autores advierten que el romanticismo, como inauguración de la literatura, sería el “cuestionamiento infinito de sí mismo” (NANCY Y LACOUÉ–LABARTHE, 2012, p.327) y, por ende, la imposibilidad misma de responder a ese cuestionamiento.

Entonces, la pregunta por ¿qué es el romanticismo? sería igual a ¿qué es la literatura?, pero en ambos casos la intención de responder a ese interrogante se encuentra destinado al fracaso. La fundación e inauguración de la literatura, llevada a cabo por el romanticismo, muestra a la dimensión artística en un proceso interminable de diferenciación incapaz de ser completada

definitivamente (ver Fragmento 116 de *Athenaeum*). Tal imposibilidad no puede entenderse como una falta o carencia del romanticismo, sino la posibilidad de encontrar en esa ausencia de determinación su auténtica autonomía. De allí que para estos autores la pregunta por el romanticismo sea ella misma una forma de operar en contra de sus propias posibilidades de ser contestada. Hay que encontrar otro tipo de fundamentación o lógica que permita identificar lo que el romanticismo empezó a operar y ha legado en la modernidad. Por ello, creen que esto:

explica que su pregunta esté en realidad vacía y que no trate, bajo el nombre de “romanticismo” o de “literatura” (pero también de poesía, *Dichtung*, arte, religión, etc.), sino de una cosa indistinta e indeterminable, que retrocede indefinidamente en cuanto se está cerca de ella (...) algo innombrable, sin contornos, sin figura, “nada”, en última instancia. El romanticismo es aquello que no tiene esencia, ni siquiera en su carácter inesencial (NANCY Y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p.327).

De ese modo, el vaciamiento que el romanticismo opera en la dimensión artística no es a los efectos de fundar una tradición nihilista o dar un salto al vacío, sino a los fines de mostrar el proceso reflexivo propio del arte sin ninguna determinación previa como el espíritu, la idea o la verdad. Tanto la literatura como el romanticismo son puestos aquí en el mismo nivel, ambos están “destinados a la evasión de la verdad”, pero no por ser entendidos como una ficción deliberadamente falsa, sino por contener una dimensión especulativa propia que no puede reducirse a la clausura de lo verdadero.

Este hecho se puede constatar si prestamos atención a que la forma de presentación de Schlegel del arte remite a formas expositivas del pensamiento como los diálogos. Evadiendo la discusión sobre la cuestión del “género”, clave para la lectura de *El absoluto literario*, podemos dar un salto, un tanto arriesgado, y llegar a la conclusión de los autores en torno a esta cuestión: “El diálogo es, por excelencia, el “género” del Sujeto” (NANCY Y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p.332). Aquí, al igual que Bohrer, los autores franceses vinculan los escritos de Schlegel con la figura de Sócrates como la forma ejemplar de encontrar la objetividad en la dimensión artística. Si el diálogo es por excelencia la forma de manifestación del sujeto, Sócrates, en los diálogos platónicos, se constituye como el sujeto irónico, en la medida que en él se da esa ambivalencia propia de la ironía, donde obra y figura se presentan por igual. Sócrates es “el lugar” donde la obra muestra su capacidad reflexiva e incondicionada, pues lo singular del diálogo logra contener lo universal, esto es, el intercambio entre filosofía y poesía. Al respecto indican:

Y es lo que lleva, de manera paradójica, a su origen. Es decir, a Platón. Todos

los motivos, en efecto, que acabamos de ver entrecruzarse muy rápidamente aquí se reúnen y se anudan en torno a lo que el fragmento 42 de *Liceo* llama la "urbanidad sublime de la musa socrática", permitiendo comprobar, una vez más, que Sócrates (la figura y el personaje) siempre ha representado la encarnación anticipada o el prototipo del Sujeto mismo en la edad moderna de la metafísica. Esto se explica, para Schlegel al menos, por el hecho de que Sócrates –hay que entender, el Sócrates de Platón, es decir, Sócrates en Platón– es, por una suerte de privilegio absoluto, lo que podría llamarse el sujeto de la ironía: el lugar, en otras palabras, en que se efectúa –a la vez como una figura y como una obra– el intercambio mismo que define la ironía (la "belleza lógica", dice una vez más el fragmento 42 de *Liceo*) y que es el intercambio de la forma y de la verdad o, lo que es estrictamente igual, de la poesía y la filosofía". (NANCY Y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p.332)

Así, Sócrates constituye el medio a través del cual el romanticismo consigue brindarle a la ironía un trasfondo reflexivo y especulativo, abriéndose paso a la teorización de la literatura o de la teoría literaria. Asimismo, esta alusión mediante la exposición dialógica (en el Fragmento 42 de *Lyceum* se lee "exigir ironía") en la *Conversación* procura dar cuenta de:

(...) toda la fuerza de lo reflexionado, puesto que también es eso la ironía: el poder mismo de la reflexión o de la reflexividad infinita, el otro nombre de la especulación). Con todo rigor habría que decir, entonces: Sócrates, el Sujeto en su forma o su figura (el Sujeto ejemplar), es el "género" epónimo de la literatura como, indisociablemente, obra y reflexión de la obra, poesía y crítica, arte y filosofía". (NANCY Y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 332)

A diferencia de Bohrer, quien sostiene que la problemática de la ironía como apariencia que se burla a sí misma debe ser separada de la problemática de la subjetividad, los pensadores franceses creen en la necesidad de encontrar dentro del sujeto–género del diálogo de qué modo la ironía es la regla del ficcionamiento de ese mismo sujeto. Dicho sujeto no sería otra cosa que la desrealización misma del sujeto, es decir, su apariencia puesta en escena mediante la forma del diálogo. En este caso, la apariencia estética es consciente de que sus limitaciones ficcionales se encuentran proyectadas a desmontar sus propios procesos. En ese caso, Nancy y Lacoue-Labarthe proponen pensar a la obra como sujeto, en tanto mantienen dos necesidades poéticas que explican la autonomía estética y, a su vez, sus propias formas de destrucción y crítica. La primera, relacionada a la necesidad de la ironía como lógica de la reflexión de la obra y, la segunda, vinculada a los criterios de enjuiciamiento de la poesía, lo que Schlegel entiende por "poesía de la poesía".

En ambas perspectivas la apariencia artística se ve radicalizada en beneficio de un valor superior que se encuentra en la propia obra. En el caso de la primera, una reflexión permanente que hace que la obra pueda dirigirse a un

valor más allá de lo subjetivo y arbitrario. La segunda, está en la propia obra donde se encuentran expuestas las condiciones del juicio del arte¹⁹. Esto último, expone la ruptura que la apariencia estética radicaliza en relación a su determinación por fuera de los procesos auto-constitutivos. El prefijo *auto* parece ser la forma de designación que los pensadores franceses encuentran para la autonomía de la obra como sujeto, en la medida en que “no es otro que el principio de auto-constitución del Sujeto, el fundamento del poder novelesco, y como veremos más adelante, de la caracterización” (NANCY y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p.337). Frente al peligro de reducir la apariencia de la obra a un craso subjetivismo, Nancy y Lacoue-Labarthe proponen pensar a la obra misma como sujeto. Esto consiste en “no hacer pasar justamente la cuestión de la producción de la obra de arte por el sujeto a otro régimen, no la somete a ninguna instancia exterior, sino que muestra por el contrario su lógica y enuncia su ley” (NANCY y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 255).

De ese modo, la apariencia estética como ironía, es decir, como regla que expone y reflexiona sus condiciones de producción, logra encontrar una lógica propia que no permanezca reducida a la voluntad arbitraria del sujeto. En todo caso, ella encuentra sus criterios en la misma obra, como ya habíamos insistido en relación al *Estudio sobre poesía griega*. A juicio de los pensadores franceses, Schlegel designa este proceso como *símbolo*, el cual evidencia cómo “por todas partes, la apariencia de lo finito se pone en relación con la verdad de lo eterno y, de este modo, se disuelve en ella precisamente” (NANCY y LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p.258). Apariencia e ironía, en esa dirección, comparten el mismo esquema dado que ambas sacrifican su dimensión singular o particular en beneficio de su propia subsistencia infinita. Tanto para los autores franceses como para Bohrer, Benjamin habría acertado en dar cuenta que la ironía muestra al poeta como su verdad, en tanto tiende al infinito, al mismo tiempo que revela su finitud²⁰. Así, la ironía como apariencia logra radicalizar su autonomía cuando destruye su forma para lograr una obra absoluta e infinita.

A modo de cierre: apariencia, modernidad y subjetividad

Pese a los intentos de ambos planteos de radicalizar la autonomía estética de la apariencia por medio de la ironía romántica, existen algunos cuestionamientos posibles a ambas perspectivas. Contra estas interpretaciones, a pesar de sus diferencias, podemos argumentar que es problemático desatender y aislar la cuestión de la ironía del concepto de subjetividad, solo al precio de lograr considerarla como una apariencia que se vuelve contra de sí misma. Del algún modo, se está soslayando las diversas posibilidades que la subjetividad puede adquirir en relación a conceptos estéticos como la ironía o la

apariencia. Sostener una lectura de este tipo del modelo de subjetividad en la estética romántica parece buscar establecer que la subjetividad o bien está excedida por fuerzas que ella ya no controla, luego de los descentramientos de los fundamentos que daban cuenta de ella, o bien, ella se vuelve un caos incontrolable y difícil de identificar.

El planteo de ambas perspectivas parece pretender profundizar en la desaparición de los presupuesto de cualquier elemento subjetivo o extra estético relacionado con la verdad. Su posición radical en relación a evitar la domesticación de lo estético por parte de la dimensión racional de la modernidad, aparentemente, descuida los potenciales elementos críticos que la ironía tiene en la modernidad estética. Podemos advertir que reconocer en la ironía ese elemento autónomo por cual, por ejemplo Bohrer, aduce evitar la domesticación de la apariencia a las pretensiones de verdad ilustrada, son los mismos por los cuales muchos intentos de domesticación de lo estético logran su propósito, esto es, apelando a la autonomía como forma de aislamiento y separación. La reivindicación exaltada de una autonomía de lo estético puede conducir a un desprendimiento solipsista de esta dimensión, anulando toda capacidad crítica sobre otros ámbitos del saber.

Por otra parte, elevar a lo estético y su manifestación a un tipo de conciencia superadora de la razón no-estética, en beneficio de la no domesticación de lo estético, también puede conducir a algunas dificultades. Este tipo de argumento coloca a la apariencia nuevamente bajo un criterio de verdad que, aunque desdiferenciado de la razón no-estética, pretende superioridad sobre los demás órdenes de verdad. Tal argumento, en favor de la autonomización de la apariencia a partir de la enfatización de lo estético, puede ser paradójico, pues solo consigue “revalorar lo estético *contra* la filosofía sólo por medio de la filosofía” (MENKE, 2011, p.59). Si antes habíamos insistido en la forma en que Schlegel lograba identificar en la apariencia artística una lógica independiente de objetividad, no era en beneficio de su aislamiento. Por el contrario, su autonomía le permitía radicalizar su crítica en relación a otras dimensiones del saber.

En última instancia, lo que se está llevando a cabo en ese caso es una enfatización de la filosofía mediante la estética. Así, una superación de la razón no-estética mediante la metacrítica a la crítica del romanticismo que Bohrer emprende a los fines de salvar lo estético de su aplastamiento en los criterios de verdad de la filosofía, puede caer en esta oscilación entre “una dócil autolimitación en un purismo estético”, por un lado, y “una identificación adelantada con el rival en una metafísica estética”, por otro (MENKE, 2011, p.60). Tal vez, como señala Menke, sea necesario distinguir en la tradición de la modernidad estética el intento de superación de la razón mediante la enfatización del arte como romántica, de aquella tentativa de soberanía del arte que reconoce

su autonomía a lo cual él denomina “lo moderno”.

En esa dirección, no parece desatinado asumir la perspectiva de Christoph Menke, quien apela a leer a conceptos como la apariencia, la ironía de Schlegel o la fuerza de Baumgarten, mediante Adorno y Derrida. Estos autores, a juicio de Menke, ayudan a evitar el modelo romántico, en la medida en que ellos no quedan atrapados en las aporías tales como purismo estético–metafísica estética o autonomía–superación. Los intentos de ambos consiguen comprender la apariencia estética bajo los presupuestos de un modelo “de una generalización filosófica de la negatividad del arte” (MENKE, 2011, p.62). Esto no implica que la generalización de la negatividad estética deba formularse inmediatamente en las formulaciones cognitivas del conocimiento filosófico como supone el planteamiento de Bohrer. Por el contrario, la negatividad estética no radica exclusivamente en las experiencias estéticas del arte actual, sino que se extiende o “generaliza” más allá de éstas a experiencias no–estéticas. En definitiva, la apariencia estética y la ironía schlegeliana, como categorías implicadas, no pueden ser entendidas puramente bajo presupuestos puramente filosóficos o estrictamente artísticos, antes bien, ambas parecieran necesitar de un modelo crítico de comprensión que las extienda a una auto–comprensión deconstructiva de sí mismas. Precisamente, esto parece haber hecho Schlegel en su período de juventud, como hemos intentado mostrar.

Bibliografía

ALLEMANN, Beda. *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.

BARNETT, Stuart. “Critical Introduction. The Age of Romanticism: Schlegel From Antiquity to Modernity”. In Schlegel, F. *On the Study of Greek Poetry* Albany: State University of New York Press 2001. Pp. 1–16.

BEHLER, Ernst. „Friedrich Schlegel und Hegel“, en *Hegel– Studien*, ed. por F. Nicolin y O. Pöggeler, Bonn 1963, tomo 2.

_____. *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle: University of Washington Press, 1990.

BIEMEL, Walter. « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N°72, 1963. pp. 627–643

BOHRER, Karl, H. *Die Kritik der Romantik*, Suhrkamp: Frankfurt, 1989.

CASAS DUPUY, R. “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía” en *Ideas y Valores* no. 110, agosto, Colombia. 1999. Pp. 21–31.

JAMME, Christoph. *El movimiento romántico*, Madrid: Akal.

HANSSEN, B. and BENJAMIN, A. *Walter Benjamin and Romanticism*, Nueva York: Continuum. 2002.

HOWARD, Hugo. “An Examination of Friedrich Schlegel's ‘Gespräch über die Poesie’”, en *Monatshefte*, Vol. 40, No. 4 (Apr., 1948), pp. 221–231

HEGEL, G.W.F. *La filosofía del derecho*. Bs. As.: Editorial Claridad, 1968.

_____. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826) Apuntes de F.C.H.V. von Kehler*. Edición de A– Gethmann–Siefert, B. Collenberg–Plotnikov. Madrid: Abada Editores, 2006.

_____. *Lecciones sobre la estética*. España: Akal, 2007.

IMMERWAHR, Raymond. “The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel’s poetic irony”, en *The Germanic Review* 26 (1951), p. 173s.

KIERKEGAARD, Sören. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates. Escritos de Soren Kierkegaard*. Tomo I. Madrid: Trotta, 2000.

LACOUÉ–LABARTHE, P. y NANCY, J–L. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Bs. As.: Edit. Eterna Cadencia, 2012.

MENKE, Christoph. *Estética y negatividad*. México: FCE, 2011.

NOVALIS, F. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal. 2007.

ROSS, Nathan. “Friedrich Schlegel on the Cultivation of common Sense in Aesthetic and Political Critique”. *Graduate Faculty Philosophy Journal* Volume 34, Number 1, 2013. Pp. 1–22.

SANGUINETTI, Gustavo. “La salvación de las apariencias. El problema de la apariencia estética en Schiller” en *Revista Philosophica* Vol. 30 [Semestre II / 2006], Valparaíso, (33 – 49).

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Valencia, Natán. 1987.

_____. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994

_____. *Sobre el estudio de la poesía griega*. España: Akal, 1995.

_____. “Fragmentos”, en Breno Onetto en Portales, G. /Onetto, B. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Santiago de Chile: Palinodia, 2005a. Pp. 25–225.

_____. *Conversación sobre la poesía*. Bs. As., Biblos. 2005b.

_____. *Fragmentos*. Seguido de *Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot, 2009.

_____. *Ideas*. Madrid: Pretextos, 2011.

_____. “Fragmentos *Atheneum*” en Lacoue–Labarthe, P. y Nancy, J–L. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Bs. As.: Edit. Eterna Cadencia, 2012.

SCHMITT, Carl. *Romanticismo político*. Quilmes: UNQ ediciones, 2001.

STROHSCHNEIDER–KOHRS, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2. Edición ampliada y revisada, Tübingen, 1977.

SZONDI, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992.

_____. *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Visor, 2005.

VIEWEG, Klaus. “Ironía romántica como skepsis estética”. En *Estudios de Filosofía*, N° 25. Colombia: Universidad de Antioquia, 2.

¹ Christoph Jamme sostiene que “En la filosofía trascendental de Jena se encuentra el siguiente postulado de central importancia: “la filosofía tiene que habérselas con la conciencia del infinito. [...] La tendencia de la filosofía va a lo absoluto. De aquí se deducen los siguientes dos artículos para la filosofía: 1) La añoranza

del infinito debe desarrollarse en todos los hombres. 2) La apariencia del infinito debe ser liquidada; y para lograrlo, todo saber tiene que ser puesto en estado de revolución.” (JAMME, :19)

² Puede consultarse una reconstrucción de las discusiones de la época, más allá de Schlegel, en Sanguinetti, Gustavo “La salvación de las apariencias. El problema de la apariencia estética en Schiller” en *Revista Philosophica* Vol. 30 [Semestre II / 2006], Valparaíso, (33 – 49).

³ Seguimos la consideración de la introducción de Stuart Barnett al Estudio de Schlegel en su versión inglesa. Como sostiene Barnett, muchos comentaristas tienen dificultades cuando abordan la obra de Schlegel dado que tienden a reducirla a su dimensión romántica. De ese modo, el período clasicista es descuidado y suprimido como incongruente o bien como parte de otra época que no afectaría las consideraciones románticas de Schlegel. Barnett sostiene lo siguiente: “(...) the relation between the classical and Romantic writings constitutes a dimension to Schlegel's oeuvre that must be born in mind. Not only must the existence of these “classical” writings be acknowledged, but their relation to early Romanticism must also be studied.” (BARNETT, 2001, p.2)

⁴ Para una mirada del autor sobre la obra de Schlegel ver Szondi, Peter. “Friedrich Schlegel and Romantic Irony” en *On Textual Understanding and Other Essays*. Trans. Harvey Mendelsohn. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.

⁵ A los efectos de profundizar las distintas tradiciones literarias, retóricas y poéticas del Estudio, puede verse el trabajo de Hugo, Howard E.: “An Examination of Friedrich Schlegel's ‘Gespräch über die Poesie’”, en *Monatshefte*, Vol. 40, No. 4 (Apr., 1948), pp. 221–231. El autor reconstruye la obra de Schlegel en función del conocimiento cultural e histórico de la época como por ejemplo: la obra de Shakespeare, la relación con Winckelmann, los debates post-homéricos sobre la poesía, etc.

⁶ Nathan Ross. “Friedrich Schlegel on the Cultivation of common Sense in Aesthetic and Political Critique”. *Graduate Faculty Philosophy Journal* Volume 34, Number 1, 2013. Pp. 1–22.

⁷ Algunos estudios defienden la perspectiva hegeliana profundizando el aspecto ético y político que la dimensión estética descuidaría. Pueden consultarse al respecto Casas Dupuy, R.: “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía” en *Ideas y Valores* no. 110, agosto, Colombia. 1999. Pp. 21–31.

⁸ Para una defensa de la perspectiva de Hegel sobre la ironía romántica pueden verse: Kierkegaard, S. “Sobre el concepto de ironía” en *Escritos de Sören Kierkegaard Volumen 1*. Madrid: Trotta. 2000. Pp. 67–342. También Vieweg, K. “Ironía romántica como skepsis estética”. En *Estudios de Filosofía*, N° 25. Colombia: Universidad de Antioquia, 2002. Pp. 53– 70.

⁹ Walter Biemel parece interpretar en esta misma dirección la relación de la ironía romántica con el idealismo de Hegel. Biemel sostiene que es injusto el modo en que Hegel aborda la ironía, pues la expresión de libertad que ella representa no puede calificarse como un exceso de la misma. Puede verse este argumento al final del artículo del autor en Biemel Walter. « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N°72, 1963. pp. 627–643.

¹⁰ Todas las citas del texto corresponden a la traducción inédita de María Verónica Galfione. Las páginas del citado responden a la numeración de página del formato del documento de la traducción del capítulo III.

¹¹ En las *Lecciones* Hegel sostiene que la “negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido. Si el yo se queda e esta perspectiva, entonces todo se le aparece como nulo y vano, salvo la propia subjetividad, la cual deviene por ello huera y vacía y ella misma vana. (...) La insatisfacción por esta quietud (...) engendra el alma bella y la languidez enfermiza. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es efectivamente real. Pero esa ansiedad es sólo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta unidad y llenarse de contenido sustancial” (HEGEL, 2007, p.51)

¹² Indica Hegel al respecto: “lo irónico radica en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio, y así también las figuras artísticas objetivas tendrán que representar el principio de la subjetividad absoluta, pues muestran en su autodestrucción la nulidad de lo que para el hombre tiene valor y dignidad. Esto implica, pues no sólo que no se toma en serio lo legal, ético y verdadero, sino que no hay nada en lo excelso y óptimo, pues esto, en su manifestación en individuos, caracteres, acciones, se desmiente y anula en sí mismo, y es así la ironía sobre sí mismo.” (HEGEL, 2007, p.51)

¹³ Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.

¹⁴ R. Immerwahr, “The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel’s poetic irony”, en *The Germanic Review* 26 (1951), p. 173s.

¹⁵ Ingrid Strohschneider – Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2. Edición ampliada y revisada, Tübingen, 1977.

¹⁶ Ver Ernst Behler, „Friedrich Schlegel und Hegel“, en Hegele– Sutdien, ed. por F. Nicolin y O. Pöggeler, Bonn 1963, tomo 2.

¹⁷ “La mitología es tal obra de arte de la naturaleza. En su entramado lo más elevado está realmente formado; todo es relación y transformación, formado y transformado, y este formar y transformar es justamente su procedimiento propio, su vida interior, su método, si se me permite decirlo así. Aquí encuentro una gran similitud con aquel gran ingenio de la poesía romántica, que no se manifiesta en ocurrencias individuales sino en la construcción del todo, y que nuestro amigo nos ha presentado tantas veces refiriéndose a las obras de Cervantes y Shakespeare. Si, esta confusión ordenada artificialmente, esta encantadora simetría de contradicciones, esta maravillosa y eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que mora incluso en las partes más pequeñas del todo, me parece que constituyen incluso una mitología indirecta. La organización es la misma y seguramente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este ingenio, ni una mitología pueden existir sin algo originario e inimitable, simplemente indisoluble, que aun después de todas las transformaciones deje traslucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad de sentido deje traslucir el aspecto del trastornado y loco o del idiota y tonto. Pues este es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, para lo cual no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el colorido hervidero de los antiguos dioses”. (SCHLEGEL, 2005b, p.67)

¹⁸ Fragmento crítico N°42: “La filosofía es la auténtica patria de la ironía que desearía definirse como belleza lógica: pues en todas las conversaciones orales y escritas en las cuales no se filosofa sistemáticamente, hay que brindar y exigir ironía. Incluso los estoicos consideraron la urbanidad como una virtud. Además, hay una ironía retórica que utilizada con discreción tiene un efecto óptimo, especialmente en lo polémico. Sin embargo, se enfrenta a la sublime urbanidad de la musa socrática, como la magnificencia del más brillante discurso de arte se enfrenta a una tragedia antigua de alto estilo. Solo la poesía puede también elevarse desde este lugar hasta la altura de la filosofía y no está fundamentada en pasajes irónicos como la retórica. Hay poemas antiguos y modernos que respiran constantemente en el todo y por doquier el hálito divino de la ironía. En ellos vive realmente una bufonería trascendental. En el interior, el estado de ánimo que pasa todo por alto y se eleva infinitamente encima de todo lo condicionado, incluso encima de su propio arte, virtud y genialidad. En el exterior, en la ejecución, la manera mímica de un buen bufón italiano habitual”. (SCHLEGEL, 2012, p.117–118 en NANCY Y LACOUÉ–LABARTHE).

¹⁹ Fragmento de Atheneum N° 305: “La intención que va hasta la ironía y que tiene una apariencia arbitraria de autodestrucción es tan ingenua como el instinto que va hasta la ironía. Así como lo ingenuo juega con las contradicciones de la teoría y la práctica, así juega lo grotesco con extraños desplazamientos de forma y materia, ama la apariencia de lo casual y extraño y coquetea en cierto modo con una arbitrariedad incondicionada. El humor tiene que ver con el ser y el no-ser y su esencia propia es la reflexión. De ahí viene su parentesco con la elegía y con todo lo que sea trascendental. Pero de ahí viene también su soberbia y su propensión por la mística del Witz. Así como la genialidad es necesaria para lo ingenuo, la belleza pura y seria lo es para el humor. Flota preferentemente sobre las rapsodias de la filosofía o de la poesía, que fluyen liviana y claramente, y rehúye masas pesadas y trozos arrancados.” (SCHLEGEL, 2012, p.183 en NANCY Y LACOUÉ–LABARTHE 2012:183)

²⁰ Es probable que la aceptación acrítica del trabajo de Benjamin sobre el romanticismo haga aceptar a estos autores una dimensión mística y teológica que puede llegar a ser cuestionable. Al respecto pueden consultarse las críticas a los análisis de Benjamin sobre el romanticismo en Hanssen, B. and Benjamin, A. *Walter Benjamin and Romanticism*, Nueva York: Continuum. 2002, en particular los ensayos de Rodolphe Gasché y Fred Rush.