

Del genio a la conciencia infeliz Schlegel frente a Kant y el idealismo

Luis Xavier López-Farjeat
Universidad Panamericana - México

“Ninguna actividad es tan humana
como la de completar, unir y fomentar”.

F. Schlegel

Es bien sabido que el modelo de formación espiritual en el romanticismo es el *Wilhelm Meister* de Goethe. Friedrich Schlegel no está tan lejos de engendrar en carne propia ese mismo impetu por alcanzar la armonía, en sentido helénico; cuyo intento primordial es incorporar los contrastes de la modernidad. Así, de la misma manera que Wilhelm escapa de su hogar burgués para lanzarse al mundo bohemio, a una vida de bandoleros y cómicos de legua, Schlegel es un cínico despreciable que escribe un elogio a la pereza y que adquiere una enorme compulsión gracias al alcoholismo y la glotonería. Pero así como Wilhelm se vuelve cirujano al despertar de aquél sueño que le hacía creerse el verdadero creador del teatro alemán, y se percata de que no era a él a quien estaba reservada semejante empresa, de modo similar, Schlegel, pasa de ser inmoral y desvergonzado a un católico reverente y piadoso.¹

Este giro biográfico lo mismo de Wilhelm que de Schlegel, es símbolo de que las ideas del primer romanticismo y de la filosofía idealista han madurado. A través del concepto de *Witz*, o espíritu combinatorio, Friedrich Schlegel intenta unir formas aparentemente irreconciliables: la armonía mítica de los helénicos con el sublime caos de la poesía romántica. El arte clásico, sostiene el propio Hegel, brota solamente de la libertad de espíritu y es ésta misma la que, bajo cualquier forma que aparezca, lleva consigo la supresión de la naturaleza:

1 F. Schlegel, escribe Maurice Blanchot, es el símbolo de las muchas vicisitudes del romanticismo alemán: “cuando joven, es ateo, radical, individualista, y la libertad de espíritu que demuestra, su riqueza y su fantasía intelectuales le hacen inventar cada día nuevos conceptos (...). Pasan algunos años. El mismo Schlegel convertido al catolicismo, diplomático y periodista al servicio de Metternich, rodeado de monjes piadosos mundanos, no es más que un filisteo gordo, con el habla suntuosa, goloso, perezoso y hueco, incapaz de recordar al joven que escribiera: “Una sola ley absoluta: el espíritu libre triunfa siempre de la naturaleza.” ¿Quién es el verdadero?” (*El diálogo inconcluso*, traducción de Pierre de Place. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1974, p.544).

el espíritu se eleva por encima de ella y se vuelve su propia libertad. Sin embargo, dirá Hegel, “el griego se admira ante el curso natural de la naturaleza considerada no como masa ingente en la que él mismo se encuentra, sino como un objeto que es, en primer término, extraño al espíritu, algo no espiritual, pero que a la vez inspira confianza y la general creencia de que contiene algo benévolo para el hombre, algo respecto de lo cual puede el hombre conducirse afirmativamente.”²

Así es como el espíritu libre de los helénicos concilia el contenido y la forma. Los dioses griegos, como se puede leer en la *Teogonía* de Hesiodo, se generan y se constituyen a sí mismos, se oponen a la finitud de la naturaleza, pero en su corporeidad conservan los elementos de aquella. Por eso mismo, Hegel llama al espíritu griego “artista plástico”, porque “convierte lo natural en expresión del espíritu, es decir, hace de la piedra una estatua y no presenta la piedra como piedra, y al espíritu como algo heterogéneo, sino que infunde a la piedra el espíritu y representa al espíritu en la piedra.”³ Schlegel, pues, cree también que el arte helénico encierra lo natural en lo espiritual y, gracias a ello, es armónico. El *Witz* debe conservar la armonía del ideal clásico pero, a la vez, hacerla compatible con la poesía romántica, con el sentimiento, con el ánimo, porque sólo de esa manera el espíritu tiene su existencia en sí mismo y goza entonces de infinitud y libertad.

El *Witz* shlegeliano es el único capaz de componer elementos heterogéneos y separados para que alcancen unidad y plenitud. El *Witz* es el ingenio, la facultad de la inteligencia para unir. Así las cosas, el *Witz* no solamente compone, sino que también une. Es *Übergang*, tránsito de lo diverso hacia lo no diverso.

A mi parecer, la noción de *Witz* tiene su origen en Shaftesbury⁴ y, posteriormente, en Kant y en Fichte. El genio es el puente de unión entre la aparente contradicción de la naturaleza con la libertad y, gracias a esta importante función, es el único que logra conciliar la armonía helénica con la desarmonía romántica. Desde este planteamiento intentaré mostrar: primero, la configuración del genio desde las nociones de naturaleza y libertad; segundo, la posible conciliación efectuada por el genio entre el espíritu helénico y el espíritu romántico, que no es otra cosa que la esencia de la poesía moderna; tercero, una conciliación aparente que culmina, más bien, con la frustración y el desengaño del genio, que se vuelve, según la terminología hegeliana, “conciencia infeliz”.

2 HEGEL. *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*. Traducción de José Gaos, Madrid: Alianza Universidad, 1985, p. 422.

3 *Ibidem*. p. 432.

4 Y en efecto, si la estética será para Kant mediación entre razón pura y razón pura práctica, Shaftesbury ya había notado que por nuestra naturaleza precaria y limitada no alcanzamos a conocer la estructura íntima del universo con puros conceptos, sino que sólo se podía comprender y revivir intuitivamente en la experiencia de lo bello. En ella, dice Cassirer, “desaparece la barrera entre el mundo interior y el mundo exterior, y se nos muestra que es una misma ley omnicomprendiva la que abarca los dos y la que cada uno de ellos a su manera, expresa” (CASSIRER, E. *La filosofía de la Ilustración*. Traducción de Eugenio Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 384).

El genio kantiano: síntesis de naturaleza y libertad

Aunque la teoría kantiana acerca del genio se encuentra en la *Crítica del Juicio*, el conflicto entre la naturaleza y la libertad está planteado ya, aunque de un modo teórico, desde la primera de las críticas. Es bien conocida la explicación que hace Kant en la *Análitica trascendental* acerca del juicio como la posición de la realidad, o, en otras palabras, si la realidad consiste en ser sujeto de juicio, entonces la función intelectual de formular juicios será al mismo tiempo la función intelectual de construir realidades. En otras palabras, decimos que una cosa es real tan pronto consideramos esa cosa como sujeto de muchos juicios posibles. La función del juicio será entonces la misma que la función ontológica, a saber, establecer una realidad. Cuando la función lógica se identifica con la ontológica podemos deducir del juicio todas las verdades de toda realidad posible. En efecto, las variedades de todo juicio posible contienen en sí las variedades de toda realidad posible, puesto que el juicio lógico es el acto de poner la realidad.

También en la *Análitica trascendental*, en la sección IV dedicada a los postulados del pensamiento empírico en general, Kant explica que las categorías de la modalidad tienen de particular que no aumentan nada, como determinación del objeto, al concepto al que se unen como predicado, sino que solamente expresan la relación con la facultad de conocer. En la triada de juicios asertóricos, problemáticos y apodícticos, Kant deduce las categorías correspondientes a la luz de tres postulados:

1º Lo que conforma con las condiciones formales de la experiencia (en cuanto a la intuición y a los conceptos) es **posible**:

2º Lo que está en conexión con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es **real**:

3º Aquello en que la conexión con lo real está determinado según las condiciones generales de la experiencia es **necesario** (existe necesariamente).

Cuando el concepto de una cosa es ya completo, podemos aún preguntar si esta cosa es simplemente posible, o si es real, y en este último caso si además es también necesaria. Además, en cuanto a la necesidad, Kant distingue la necesidad material en la existencia, que consiste en la conexión causal de la necesidad formal y lógica en la conexión de los conceptos, y de estas dos especies de necesidad, distingue también la necesidad moral como obligación que es el deber. Esto último es muy claro en la *Crítica de la razón práctica*.⁵ Ahí, Kant explica que lo esencial de todo valor moral de las acciones está en que la ley moral determina inmediatamente a la voluntad. Si la voluntad de la determinación ocurre en "conformidad" con la ley moral, pero sólo mediante un sentimiento de cualquier

⁵ Se lee en *Kp* vol I, I, § 3 que "todos los principios prácticos materiales son, como tales, sin excepción, de una y la misma clase, y pertenecen al principio universal del amor a sí mismo o la felicidad propia. El placer derivado de la representación de la existencia de una cosa, se funda en la "receptibilidad" del sujeto, porque "depende" de la existencia de un objeto; por consiguiente, ese placer pertenece al

clase que sea (que hay que presuponer para que ese sentimiento venga a ser fundamento de determinación suficiente de la voluntad y, por tanto, no por la ley misma) entonces la acción encerrará ciertamente “legalidad”, pero no moralidad. De modo que para proporcionar influjo sobre la voluntad a la ley moral no hay que buscar ningún motor extraño que pudiera dispensar del de la ley moral, pues todo eso produciría solamente hipocresía sin consistencia. Así pues, cómo una ley por sí e inmediatamente pueda ser fundamento de determinación de la voluntad (lo cual para Kant es lo esencial de toda moralidad) es un problema insoluble para la razón humana, y es idéntico con este otro: ¿cómo será posible una voluntad libre?

Si la voluntad libre se determina por la ley necesaria la propia posibilidad de que haya libertad está en entredicho. El problema está planteado ya en la tercera antinomia de la razón pura en donde la tesis es: la causalidad según leyes de la naturaleza no es la única de la que derivan todos los fenómenos del mundo, hay otra causalidad por libertad. Antítesis: no hay libertad, todo se desarrolla exclusivamente según leyes de la naturaleza. Sin embargo, hasta aquí Kant se refiere únicamente a la libertad trascendental, es decir, a la libertad divina como causa de la naturaleza y que, en última instancia, es el fundamento de la libertad humana.⁶ Por ello, en la *Crítica de la razón práctica*, el asunto vuelve a plantearse, pero esta vez desde el ámbito práctico. En efecto, la antinomia de la razón práctica plantea la determinación de la voluntad “libre” por las leyes. Incluso en la *Crítica del juicio* reaparece el conflicto: la tesis es que toda producción de las cosas materiales es posible según leyes puramente mecánicas; la antítesis es que algunos productos de la naturaleza no son posibles según leyes puramente mecánicas.

En la primera crítica, que versa sobre el dominio teórico, Kant estudia la causalidad necesaria (naturaleza); en la segunda crítica se encarga del dominio práctico, es decir, la

sentido (sentimiento), y no al entendimiento. el cual expresa una relación de la representación con un “objeto”, según conceptos, pero no con el sujeto según sentimientos. El placer es, por consiguiente, práctico sólo en cuanto la sensación del agrado que el sujeto espera de la realidad del objeto determina la facultad de desear. Ahora bien, la conciencia que tiene un ser racional del agrado de la vida que sin interrupción acompaña toda su existencia, es la “felicidad” y el principio que hace de ésta el supremo fundamento de determinación de albedrío, es el principio del amor a sí mismo. Así, pues, todos los principios materiales que ponen el fundamento de determinación del albedrío en el placer o dolor que se ha de sentir por la realidad de algún objeto, son completamente de “una misma clase”, en tanto en cuanto ellos todos pertenecen al principio del amor a sí mismo o la propia felicidad” (de la edición castellana de E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, Salamanca: Ed. Sígueme, 1995, p. 38).

6 HENRY E. Allison en *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa* (traducción de Dulce María Granja Castro, Barcelona: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 1992), hace un buen análisis de la tercera antinomia. Allison distingue entre la libertad trascendental en el contexto cosmológico de la razón pura y la libertad práctica en el contexto de la razón práctica. Así entendida la libertad, la disputa antinómica ha de entenderse desde la causalidad mecanicista del mundo. Es decir, la antinomia plantea si, además de la causalidad mecanicista, es posible apelar a otro tipo de causa, en este caso, la libertad trascendental, a fin de concebir un primer comienzo del mundo. Esta es, pues, una cuestión distinta de la realidad de la libertad humana, pero el asunto principal es la posibilidad de entender un primer principio trascendental y no mecánico.

causalidad libre; en la tercera crítica el objetivo es encontrar una facultad que dé unidad a ambas operaciones del sujeto, es decir, la razón teórica y la razón práctica. En otras palabras, Kant busca una facultad intermediadora entre la facultad de conocer y la facultad de desear. Esta será la facultad del sentimiento de placer.

La facultad de juzgar es la propiedad de pensar lo particular contenido en lo universal. Y aquí aparece la famosa distinción entre juicio determinante y juicio reflexionante: si lo dado es lo universal y el juicio subsume en él lo particular hablamos de un juicio *determinante*; si lo dado es lo particular y debe encontrarse lo universal, hablamos de un juicio *reflexionante*. El juicio determinante coincide con la función sintética del entendimiento que trata Kant en la *Crítica de la razón pura*. Sin embargo, en el caso del juicio *reflexionante* habría que encontrar una idea a priori que nos permitiera hallar lo universal en lo particular. No queda otro principio director de la acción que el principio de finalidad.

Este principio de finalidad está justificado tanto en la razón teórica como en la práctica. Me explico: la razón práctica ha descubierto en nosotros un fin último (bien supremo) que hemos de realizar por la conformidad de nuestra acción empírica a la ley de la libertad. Como la libertad no trabaja en el vacío sino sobre los materiales que le ofrece la naturaleza, el hombre que realiza su libertad en la naturaleza ha de suponer que la misma naturaleza es conforme a la libertad. Esto es: el hombre moral ha de concebir necesariamente la naturaleza como obra de una inteligencia suprema ordenadora, que habría adaptado la constitución de las cosas a las exigencias activas de la razón práctica.

En concreto, el juicio reflexionante se dirige a un fin explícito, a la vez teórico y práctico y, como la obtención de un fin va acompañado de un sentimiento de placer, la actividad de la facultad de juzgar se desarrolla en dos modos: por el juicio estético y por el juicio teleológico. Nos interesa, sobre todo, el primer tipo de juicio, pues ahí aparece la noción de genio.

Si entendemos la finalidad como un principio regulador estamos en condiciones de resolver la antinomia que aparece en la *Crítica del juicio*, la misma que aparece en la *Crítica de la razón pura*: la aparente irreconciliación entre la naturaleza y la libertad. Según Kant la contradicción se desvanece si consideramos el mundo material como un simple fenómeno y, dentro de él, la causalidad como constitutiva y la finalidad como reguladora. Esto es en pocas palabras el fundamento del genio. El juicio estético no es fruto del conocimiento teórico y no se explica ni siquiera por las normas del orden práctico. En otros términos, las obras de arte no se explican por ninguno de estos dos modos de la razón, en cambio, sí por el genio que es, a la vez, naturaleza⁷ y libertad.

Son dos los términos que aparecen en la definición kantiana del genio: "genio es el

⁷ Naturaleza no en el sentido que se le da en la *Crítica de la razón pura*, es decir, como lo fenoménico, sino que aquí naturaleza se refiere a "lo natural", es decir, al núcleo en donde subyacen o residen las facultades humanas.

talento (**don natural**), que le da **regla** al arte. Más aún, genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la **naturaleza** le da **regla** al arte.”⁸ Hay, pues, una limitación técnica que, sin embargo, resulta una manera de relacionarse con la naturaleza. De ahí que podamos leer en la *Crítica del juicio* que el hombre, como único ser en la tierra que posee entendimiento y, además, una facultad para proponerse arbitrariamente fines a sí mismo, es, sin duda, señor titular de la naturaleza.⁹ José L. Villacañas destaca varios puntos de este mismo parágrafo 83, de los que me detengo solamente en dos:¹⁰

1º La comprensión teleológica de la naturaleza, y la proyección de categorías técnicas sobre ella, dice Villacañas, sólo surge desde un punto de vista estético (...):

2º (...) la mediación técnica de la naturaleza sería insaciable y ni siquiera podría permitir la aparición del momento estético. Lo que testimonia la aparición de este momento estético es que el hombre encuentra agrado y gozo en desvincularse de la lucha infernal por una felicidad siempre negada como fin final. Y que, por tanto, es consciente de que no encontrará su destino en la lucha incesante y estéril por una seguridad y un dominio agotadores de sí mismo y de la naturaleza.

En la primera observación hay una clara unión entre teleología y estética. Ambas juegan un papel mediador entre la razón y la experiencia. La mediación estética contribuye, además, a la “comprensión” de la teleología, la hace más evidente. No es que la teleología sea posible gracias a lo estético, sino que es un momento que atestigua lo teleológico. Ahora bien, por ello puede entenderse que la comprensión teleológica de la naturaleza, y la proyección de categorías sobre ella surge, en la *Crítica del juicio*, de un punto de vista estético. Pero puesto que un juicio estético no es un juicio de conocimiento y la belleza no es una cualidad de los objetos en sí considerados, entonces cómo entender que es la naturaleza la que da regla al arte en el sujeto y a través del temple de las facultades de éste. Pues bien, en efecto, la mediación técnica de la naturaleza podría ser lo que testimonia la aparición de lo estético, en cuanto que es la misma naturaleza la que ha dotado al genio de un talento que le permite crear modelos ejemplares, siendo incapaz de describir o explicar científicamente cómo pone en pie su producto, pero sí a través de reglas que prescribe la naturaleza al arte y, gracias a ello, es arte bello. Esta asociación entre actividad del genio y arte bello hacen que la noción kantiana de “genio” sea muy cercana a otra noción, la de gusto. Aunque el genio armoniza y permanece ejemplarmente con el gusto, Kant entiende que podría percibirse en alguna obra de arte genio sin gusto y, en otra, gusto sin genio. De modo que la posibilidad de que el genio pueda rebasar el gusto no está descartada en la primera posibilidad, aspecto muy relevante para los románticos. En efecto, para éstos el genio no solamente puede rebasar el gusto (facultad enjuiciadora y no productiva), sino que debe hacerlo. En este caso, la armonía entre naturaleza y libertad que hay en el genio

8 *KrU I, II, B*, § 46. He utilizado la edición castellana de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarún. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991.

9 *Cfr. KrU II, II*, Apéndice, § 83.

10 *Cfr. VILLACAÑAS, José L. Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo, en Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*. Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1990.

romántico está cifrada precisamente, en su capacidad para sobreponerse libremente a la naturaleza desde la naturaleza misma.

Pero queda una cuestión más que zanjar: si es el don natural el que da la regla al arte como arte bello producto de un genio, ¿qué tipo de regla es ésta? No puede ser una fórmula específica porque entonces lo bello sería objeto de un juicio determinante y esto es justo lo que Kant no sostiene. Podemos aprender y entender todo lo que Newton sostiene gracias a la razón pura y al juicio determinante, pero para hacer poesía no basta con aprender reglas y preceptos, sino que se hacen necesarias las fuerzas del ánimo. De ahí la distinción entre arte mecánico y arte bello, el primero como simple aplicación del aprendizaje académico y el segundo como el arte del genio. El artista, el genio, trabaja con “reglas libres” que establecen sus propias facultades y su ánimo y, así, “la ley de la naturaleza, a través de la creatividad del genio, es la ley de la libertad.”¹¹ Por eso Kant piensa que para que una obra sea bella es necesario que tenga espíritu, entendido como “el principio vivificante del ánimo.”¹² Sólo de esta manera se alcanzan ideas estéticas, es decir, representaciones de la imaginación asociadas a un concepto dado, que están ligadas, a su vez, a multiplicidad de representaciones parciales de las que no se puede hallar ninguna expresión que designe un concepto determinado.

No solamente es el ánimo o espíritu (*Geist*) el que configura la genialidad, sino también las llamadas fuerzas del ánimo: imaginación (*Einbildungskraft*) y entendimiento (*Verstand*).¹³ Esta unión del espíritu libre, sus facultades y su disposición natural es la que da origen al genio. El fundamento de la creación artística es, pues, el genio. Genio es aquel

11 LABRADA, María Antonia. *La imagen del hombre en la teoría kantiana del genio*. en *Anuario Filosófico*. XXI/2. Pamplona. 1988, p. 145-154.

12 *KrU* I, II, B. § 49.

13 *Verstand* es la facultad de los conceptos, pero Kant nos ha dicho que justo en el terreno de lo bello, no hay concepto. Sobre esto hay dos posturas que María Antonia Labrada resume en “La imagen del hombre...” (*ed. cit.*) como los que afirman que el entendimiento no juega ningún papel en la producción de las ideas estéticas, y los que afirman que, por el contrario, sin el curso del entendimiento, la imaginación no puede producir ideas estéticas. La primera tesis la sostiene, por ejemplo, Pareyson, quien afirma que la relación se da entre la imaginación y la razón (*Vernunft*). A mi parecer, Schlegel y el romanticismo se instalan en esta postura y por eso para ellos *Vernunft* no es otra cosa que la intuición. La segunda tesis que sostiene que sin el entendimiento la imaginación no produce ideas estéticas la sostiene, por ejemplo, Davaul, apoyado justamente en el texto que acabamos de enunciar arriba, a saber, que las fuerzas del espíritu son imaginación y entendimiento. Para María Antonia Labrada el problema radica en dilucidar cuál es el papel del entendimiento en la formación de esas ideas estéticas y ella se apoya en que en la imaginación sí está presente el concepto, pero no está determinando ni limitando la representación de la imaginación: la imaginación desborda el concepto pero para hacerlo necesita antes de él. Manuel Fontán en su libro *El significado de lo estético*. Navarra: EUNSA. 1994, p. 459s. expone una vez más el problema. Fontán explica que Pareyson tiene un cierto apoyo textual, puesto que Kant explica que la facultad de las ideas estéticas —la imaginación— es libre respecto del entendimiento porque no se encuentra, en lo estético, “sometida a la limitación de acomodarse a los conceptos del mismo” [*KrU*. 317 (223)]. Como en el libre juego no hay concepto determinante, es pensable que el entendimiento no juegue ningún papel en las ideas estéticas. Manuel Fontán encuentra un texto en el que ambas posturas parecen unificarse: “(...) es aquél en el que se apunta que la idea estética, producida por la imaginación “cuando bajo un concepto se pone una

que con plena libertad o arbitrariedad une en forma armónica la representación en que interviene la imaginación y el entendimiento con el sentimiento de agrado. Así las cosas, entender el genio como el don de la naturaleza que da la regla al arte es una manera de entender el genio desde una estética intuitiva. Me explico: el verdadero genio no sigue un proceso de conceptualización y, por lo mismo, no aplica juicios determinantes, sino que, al contrario, sigue un modelo interior, en el sentido de una necesidad y legalidad verdaderamente internas. Pero el genio no recibe esta ley desde fuera, sino que la saca originalmente de sí y, aunque esa ley no ha sido tomada de la naturaleza, está en perfecta armonía con ella. En otras palabras enunciadas por Cassirer a propósito de Shaftesbury: "el genio no necesita buscar a la naturaleza, a la verdad; la lleva en sí y está seguro de que, de mantenerse fiel a sí mismo, tropezará siempre con ella."¹⁴ Hasta aquí, el primer objetivo del texto, a saber, la configuración del genio a partir de las nociones de naturaleza y libertad, está planteado.

El genio: síntesis de espíritu helénico y espíritu romántico

La concepción del genio en Kant puede reconocerse en el concepto del "yo absoluto", tal y como lo entiende Fichte en su *Teoría de la Ciencia*. De hecho, el mismo Fichte explica que su método no es otro que el kantiano, por ello no discute los principios formales del kantismo. La filosofía trascendental es la filosofía verdadera, sin embargo Kant, al decir de Fichte, no fundamenta ni demuestra, no deduce, presupone la ciencia de Newton sin detectar sus errores.¹⁵ Pero a pesar de lo anterior, el Yo (*Ich*) sigue siendo el fundamento de todo. Es bien conocida la oposición que sostiene Fichte entre la filosofía idealista y la filosofía

representación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que para sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto" [KrU, 315 (221)], es emparejada a ese concepto dado y lo "extiende estéticamente (...) de un modo ilimitado" [*idem*]. El texto da a entender que hay un concepto, bajo el que se pone la representación, aunque la representación ocasiona "mucho pensamiento", tanto que no se puede recoger en un concepto "dado". Y también da a entender, por otro lado, que la idea estética, emparejada al concepto, lo extiende estéticamente de un modo ilimitado." En otras palabras, el arte siempre presupone una intención, esto es, un cierto concepto previo.

- 14 CASSIRER, E., *Op. cit.*, p.358. En efecto, es a Shaftesbury a quien tanto Kant como el romanticismo deben gran parte de sus ideas. Para él, el sentimiento de la belleza pertenece a la naturaleza humana. Pero además, poseemos un sentimiento de moralidad por el que rechazamos la maldad y nos sentimos satisfechos con el bien. Así las cosas, el hombre posee una naturaleza moral y estética cuyo órgano es el sentimiento. La importancia de Shaftesbury puede estudiarse además de en el texto citado de Cassirer, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (BOZAL. Valeriano. Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1996) que dedica, a lo largo de su primer volumen, varios trabajos sobre la estética empirista y dieciochesca con importantes observaciones sobre Shaftesbury.
- 15 Al respecto hay un libro clásico y fundamental, al menos en México, para el estudio de Fichte. Me refiero a Navarro, Bernabé. *El desarrollo fichteano del idealismo trascendental de Kant*. Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. En las páginas 62 a 66 de este trabajo, Navarro trata con detalle las insuficiencias que encuentra Fichte al sistema kantiano.

dogmática que aparece en la *Primera Introducción a la Teoría de la Ciencia*. En la experiencia cognoscitiva están inseparablemente unidos la cosa y la inteligencia que la conoce. El sujeto cognoscente puede abstraer alguna de las dos: si abstrae la primera obtiene una cosa en sí, es decir, abstraída y que se presenta en la experiencia; si abstrae la segunda, obtiene una inteligencia en sí abstraída de su relación con la experiencia. Este proceder se llama idealismo; el primero es el dogmatismo. Ninguno de estos dos sistemas puede refutar directamente al opuesto, pues “el dogmático niega totalmente la independencia del yo, sobre la cual construye el idealista, y hace de él simplemente un producto de las cosas, un accidente del universo.”¹⁶

La revolución francesa, la *Teoría de la Ciencia* y *Wilhelm Meister*, son las más grandes tendencias en la época de Schlegel. De ahí la admiración y fuerte adhesión hacia el pensamiento de Fichte y de Goethe. Según lo dicho, el principio es para Fichte el yo simple en el que está negado todo contenido y, por tanto, cualquier contenido que tenga validez para el yo sólo existe como opuesto y reconocido por él. Sencillamente se trata de un “fíjate en ti mismo”: “desvía tu mirada de todo lo que te rodea y dirígela a tu interior (...) No se va a hablar de nada que esté fuera de ti, sino exclusivamente de ti mismo.”¹⁷ De este modo, incluso el No-yo es puesto por el Yo como su propio límite, contraposición que debe ser superada hasta que el No-yo aparezca como la manifestación concreta de la subjetividad absoluta que, a mi parecer, deja ver una ley interna que conserva un eco kantiano a pesar de las divergencias que pueda haber entre ambos.¹⁸

Walter Benjamin sostiene que “cuanto más completamente se contraponen el yo fichteano al no-yo, a la naturaleza, tanto más significa, para Schlegel y Novalis, una forma inferior entre las mismas infinitas formas de la mismidad. Desde el punto de vista de absoluto no se da, para los románticos, ningún no-yo, ninguna naturaleza o esencia que no devenga sí misma.”¹⁹ Friedrich Schlegel, desde la posición fichteana en la que el Yo pone y disuelve todo desde sí, propone, además de la ley interna,²⁰ un nuevo elemento en la actividad

16 FICHTE, Johann Gottlieb. *Primera Introducción a la teoría de la ciencia*. Traducción de José Gaos. Madrid: Sarpe. 1984.

17 *Ibidem*, p. 29-31.

18 Las divergencias entre Kant y Fichte se reproducen, sobre todo, en el sentido atribuido a la actividad categorial. Mientras que para Kant la función de las categorías es unificar lo múltiple, para Fichte dicha función consiste en multiplicar lo único, el Yo, de manera que el Yo absoluto se reconoce a sí mismo en las determinaciones de su experiencia concreta. Javier Hernández Pacheco trata con suma claridad el asunto en su libro *La conciencia romántica*. Madrid: Tecnos, 1985.

19 BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península. 1995, p. 86.

20 Quiero hacer notar que sí, en efecto, incluso el No-yo es un producto del Yo que tarde o temprano deviene el propio Yo, es verdad que el fenómeno que regula lo mismo el sistema fichteano que el pensamiento romántico es lo que he venido llamando “ley interna”. Más aún, si el Yo independiente es fundamento de todo, incluso de la propia libertad y la naturaleza, no tendría que suscitarse conflicto alguno. Me detengo en este asunto en la parte final del trabajo.

artística: la ironía. El propio Hegel traduce la vida irónico-artística en cierta genialidad divina. El genio divino “mira a los demás hombres desde arriba, y éstos se presentan a él como limitados y vulgares, por cuanto el derecho, la moralidad, etc., siguen siendo para ellos fijos, obligatorios y esencialmente válidos.”²¹ En otras palabras, el individuo que vive como artista, ciertamente se relaciona con los demás, tiene amigos, personas amadas, etc., sin embargo, por su condición de genio tiene por nula esta relación y se comporta irónicamente frente a ello considerando únicamente su ley interna.

Schlegel encuentra dos elementos en la interioridad del artista: genialidad e ironía. “El ingenio es expresión de un espíritu convencional; la ironía es una conciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno.”²² La ironía pone a los hombres por encima de sus conocimientos, llevándoles a superar el conflicto entre lo finito y lo infinito, entre naturaleza y libertad. Por eso Schlegel afirma: “Si piensas a un ser finito formándose en el interior de lo infinito, piensas entonces en el hombre.”²³ El hombre aspira al infinito y el *Witz*, el ingenio del poeta romántico, no se agota en ser poeta o prosista, sino que para cristalizar sus deseos por lo infinito y universal, además de tener como misión la restitución de todos los géneros poéticos, también debe ser creador de una poética universal, a saber, la poesía romántica o moderna.

La poesía romántica, a diferencia de la ciencia, no se agota en preceptos y teorías porque no es ni siquiera un producto acabado. Justamente el poetizar romántico siempre está en camino, siempre está formándose, lo mismo que el *Witz*, lo mismo que el Absoluto hegeliano. Y si lo natural al hombre es poseer una naturaleza finita e inacabada que a cada momento se esfuerza por alcanzar lo infinito, una poética ideal es precisamente la romántica, la única poesía infinita y libre que reconoce como única “ley” que el genio “no se somete a ninguna ley.” La poesía romántica es poesía idealista, lo mismo que la filosofía idealista es filosofía romántica. Por eso Schlegel propone una poética de la síntesis, una poética que una sin dejar nada suelto. Y esta unión se refiere a una empresa verdaderamente elevada: la poética romántica sintetiza no solamente la naturaleza y la libertad —la misma misión que Kant, como se ha visto, le ha otorgado— con su noción de genio, sino también la finitud con la infinitud, pero, para cumplir con semejante misión, primero ha de sustraer, para unirlos, dos espíritus que en realidad, aunque aparecen como dos mitades sueltas y distintas, se corresponden entre sí: espíritu helénico y espíritu romántico.²⁴

21 HEGEL, G. *Estética*. Traducción de Raúl Gabas. Barcelona: Península, tomo I, p. 63.

22 SCHLEGEL, F. *Fragmentos, Invitación al romanticismo alemán*. Traducción de Emilio Uranga. México: UNAM, 1958, p. 58-59. Los fragmentos acerca de la poesía pertenecen a la época de Jena en 1797.

23 *Ibidem*, p. 69.

24 En el *Diálogo sobre la poesía (Poesía y Filosofía)*, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Madrid: Alianza Universidad, 1994) de 1800, Schlegel anota que la alta ciencia de una auténtica crítica poética ha de enseñar al hombre a “formarse a sí mismo en sí mismo y, ante todo, ha de enseñarle a captar también todas las demás formas autónomas de la poesía en su fuerza y plenitud

El meollo, el núcleo que da vida a la poesía, se encuentra en la mitología griega. “En Grecia la belleza creció sin cuidados artificiales y en cierto modo de forma salvaje. Bajo aquel afortunado cielo, el arte representativo no era una habilidad aprendida, sino naturaleza originaria. Su formación no fue otra que la más libre evolución de la predisposición más propicia.”²⁵ Es esencial a todo arte vincularse a lo ya dotado en forma y, para la poesía romántica moderna, la fuente se encuentra en la Hélade que, a su vez, posee una enorme riqueza de representantes y que arranca con Homero: “en la floración de la poesía homérica vemos en cierto modo el nacimiento de toda la poesía (...)”²⁶

Schlegel, al igual que Hegel, encuentra en el modelo helénico la más feliz proporción y el equilibrio perfecto de la naturaleza humana. Los griegos asocian amigablemente los extremos ilimitados que guarda la naturaleza humana: la precisión, la serenidad, la paz interior, el propio equilibrio que proporcionan el vigor y la gracia, aparecen a un lado de la ira, el dolor, la frialdad. Por ejemplo, Aquiles, tan terrible en la ira como un león, conoce también el tierno dolor y las lágrimas apoyado en el pecho de su madre. Por ello Schlegel escribe que sólo el griego puede “conjuguar y fundir esa inflamable excitabilidad, esa terrible elasticidad como la de un joven león con tanto espíritu, moral y ánimo. Incluso [Aquiles] es más amable en la batalla, en el momento en que, arrastrado de tal manera por la ira, impasible ante las súplicas del joven, le atraviesa el pecho al enemigo vencido, sigue siendo humano; y nos aplaca con una meditación deliciosamente emotiva.”²⁷ Homero, pues, posee un talento especial que le permite representar todo tipo de desarmonías en sus personajes. Éstas después aparecen resueltas y provocan unidad y equilibrio: la desarmonía permanece, pero a la vez se hunde y se asoma como armonía.

Así pues, el conjunto de cantos de Homero es un hervidero de fuerzas y desgarramientos que se mezclan con la gloria. Y este es, para Schlegel, el origen de toda la poesía: un caos encantadoramente formado. Pero la producción literaria de la Hélade no se reduce a la forma épica de los cantos homéricos. Las obras mélicas, corales, trágicas y

clásicas, de modo que la flor y el fruto de espíritus ajenos se convierta en alimento y semilla de su propia fantasía” (p. 95). Salta a la vista la misma metáfora que utilizará Hegel, quien no simpatizara en nada con Schlegel, en el “Prólogo” a la *Fenomenología del Espíritu* (traducción de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 8): “El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquél es refutado por esta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquélla. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo.” Hegel y Schlegel, ambos opuestos y, sin embargo, comparten una misma inquietud: la unidad de los elementos contrarios los cuales se reconcilian en la infinitud de lo Absoluto.

25 SCHLEGEL, F. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Traducción de Berta Raposo, Madrid: Akal, 1996, p. 97. Schlegel publicó entero este trabajo por primera vez a finales de enero de 1797.

26 SCHLEGEL, F. *Diálogo sobre la poesía*, ed. cit., p. 102.

27 SCHLEGEL, F. *Sobre el estudio de....* ed. cit., p. 99.

cómicas de los dorios, eolios y atenienses desde Alemán hasta Safo, incluyendo a Aristófanes y a los tres grandes trágicos, constituyen el amplio cuadro de la literatura helénica. Pero es la tragedia, sobre todo, un estilo que encuentra en los sucesos y actitudes cotidianas de la vida helénica, una exaltación del carácter pasional de los individuos que a la vez reposa sobre un modelo armónico. Así, piensa Schlegel, el entusiasmo por la república lo encontramos en Esquilo, el modelo de la bella familia lo encontramos en Sócrates, pero en cambio, Eurípides muestra ya una insondable lasitud que enseña a un artista decadente. Y es que, en efecto, como sostiene Schlegel en sus estudios sobre poesía griega, en el ánimo de Sófocles están fundidos uniformemente la divina ebriedad de Dionisio, el profundo talento de Atena y la leve circunspección de Apolo,²⁸ frente a un Eurípides crítico, carente de personajes divinos a cambio de simples humanos envueltos en un destino dramático inevitable, un Eurípides acusado de misántropo por Aristófanes.

La transición que marcha de la genialidad homérica —pasando por la sensualidad de Safo, el ritmo y plenitud de Esquilo y Sófocles—, y que culmina con la crítica de Eurípides y la burla de Aristófanes, revela los grandes momentos que esbozan la originalidad de la cultura griega. Ésta alcanza una cumbre por simple evolución interna y se hunde de nuevo en sí misma formando un ciclo completo. Los romanos, en cambio, según Schlegel, tuvieron únicamente un arrebató de poesía que en el fondo siempre les fue antinatural. Desde Roma el vigor de la poesía se extinguió porque ahí quien tenía talento para la oratoria se dedicaba mejor a los asuntos legales y no a la poesía.

La historia de la poesía no se detiene ni en Grecia ni en Roma, con los germanos fluyó un manantial de poesía heroica. Pero en realidad, un verdadero y grande poeta lo es Dante, el padre de la poesía moderna. El *Dolce Stil Nuovo* reaccionó contra la monotonía poética: Petrarca, piensa Schlegel, confirió perfección y belleza a la canción, Bocaccio fue grandioso y elevó la lengua narrativa de la conversación a la sólida base de la prosa novelística, la originalidad y alegría de Dante es inigualable.²⁹ Estos tres son los maestros del estilo antiguo del arte moderno.

Este espíritu antiguo romántico de la Italia del *Dolce Stil Nuovo* no deja de tener cierta familiaridad con españoles e ingleses, cuya sensibilidad para lo romántico es grande y se compendia en dos importantes figuras: Cervantes y Shakespeare. Cervantes toma la pluma en vez de la espada y le domina el ingenio fantástico para lograr una riqueza de audaces invenciones. Lo mismo habría que decir de la luminosa fantasía de Shakespeare, de sus grandes obras llenas de inteligencia.

Este recorrido literario va configurando la poesía moderna. A las puertas del siglo XIX y durante su primera mitad una, verdadera poética descansa solamente en la nación alemana. Es la sangre germánica, según Schlegel, la que intenta volver a los modelos antiguos

28 Cfr. *Ibidem.*, p. 112.

29 Cfr. SCHLEGEL, F. *Diálogo sobre la poesía*, en *Épocas del arte poético*, ed. cit., p. 107s.

para recoger y a la vez superar aquél pasado tan rico. Winckelmann enseñó a considerar la antigüedad como una totalidad. Goethe también investigó y dio un leve reflejo de la poesía de todas las naciones a través de esbozos, ensayos y fragmentos, que ascienden la poesía hasta su origen y la revitalizan. Goethe es Homero, Eurípides y Aristófanes al mismo tiempo. Pero hace falta un paso más: recoger una nueva mitología distinta a la helénica, una mitología que ofrezca actualidad al poeta romántico, una mitología que sirva como base firme a la obra germánica: un suelo materno, un aire, un cielo vivificante.

“Yo mantengo —escribe Schlegel— que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua se puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología.”³⁰ Sin embargo, Schlegel añade que hay un intento de mitología que se forma desde lo más hondo del espíritu, es una mitología que engloba todas las formas de arte y a la vez es la más alta, es la mitología que se encuentra en el caos y el desorden del romanticismo en espera del contacto del amor para desplegarse en un mundo armónico. Mitología y poesía son un todo armónico, y una mitología moderna que pudiese nacer de lo más hondo del espíritu la encontramos en el idealismo. Schlegel entiende que el idealismo en toda forma debe, de una manera u otra, salir fuera de sí para volver a sí y permanecer en lo que es.

La antigua mitología fue un producto de la fantasía; la nueva mitología tiene su raíz en la autoconciencia que tanto defienden los idealistas. El destino del viejo Goethe es ya muy claro: en su elevado conocimiento sobre la cultura antigua habrá un momento en que deba regresar a sí mismo, a su romanticismo, a su propia autoconciencia, para crear la poesía moderna. El resultado final que anhela Schlegel debe dejar atrás el propio idealismo con el que inicia, para dar cabida a un nuevo realismo: la poética moderna, la misma que descansará sobre la armonía de lo ideal y lo real. Y esta pretensión es idéntica a la que obsesiona a Fichte en su *Doctrina de la Ciencia*, a saber, la búsqueda de una forma perfecta, un esquema universal para toda ciencia, para toda realidad, no dogmática, no idealista, sino la armonía de ambos. He aquí la semejanza con ese gran ingenio (*Witz*) que hemos intentado dibujar a lo largo de este trabajo: la construcción en conjunto de la poesía moderna que asuma el desorden de lo sublime de manera artísticamente ordenada, que haga simétricas las contradicciones. Posiblemente el ejemplo cumbre de esta universalidad idealista la hallamos en la obra de Goethe. El propio *Wilhelm Meister* se nos muestra como la síntesis más comprensiva de los diversos momentos de la literatura. Schlegel piensa que el espíritu moderno ha logrado incorporar estilos y pasiones muy diversas.

No sólo eso, *Wilhelm Meister* es un edificio articulado de pequeñas piezas que conforman un todo. En otras palabras, el *Wilhelm* es la unión de varias masas singulares que conforman una novela en sí. Por eso la novela puede ser una summa de todo lo poético y,

30 SCHLEGEL, F. *Diálogo sobre la poesía*, en *Discurso sobre la mitología*, ed. cit., p. 118.

por consiguiente, de la poesía moderna o, en términos idealistas, una denominación del absoluto poético. Tal vez Benjamin tenga razón cuando parafrasea a Schlegel: «una filosofía de la novela... sería la piedra angular» [hasta aquí Schlegel] de una filosofía de la poesía en general.³¹

Poco a poco hemos logrado configurar la esencia de la poesía moderna como un *continuum*. El genio romántico construye una mitología sobre la base de la filosofía idealista que apunta a la unidad absoluta. El artista moderno es el único que posee la suficiente conciencia histórica para entender la antigüedad desde un punto de vista trascendental y, por tanto, encontrar en su genialidad la unidad anhelada desde una visión del mundo romantizado y cristianizado. Esto quiere decir que el moderno se peca de dos cosas: primero, de que el pasado ya era romántico desde la Antigüedad, Shakespeare, Dante, Cervantes, etc., porque en todos ellos ya hay ciertos rasgos que se plantean, aunque en distinto grado, cierta trascendencia; por ello, hay que entenderlos como momentos conformadores del espíritu romántico. En segundo lugar, se ha percatado de que el arte romántico o moderno todavía es devenir, e incluso su esencia propia es inalcanzable, no agota nunca ninguna teoría. El arte romántico es ser infinito.

En este sentido, el genio jamás alcanza la función inicial que Kant le había asignado, a saber, la de unir la naturaleza y la libertad a través del arte como actividad que abre a la entera libertad por un don natural, gracias a que su propia genialidad nunca se agota. Sin embargo, si el arte es sinónimo de continuidad, de infinitud, de totalidad, el genio romántico, en cambio, no lo es. La alegre eternidad de la actividad artística no muestra otra cosa que la finitud del propio artista moderno al que no le resta ser más que conciencia infeliz. Al erigir el mundo en poesía, al concebir todo poéticamente, se ha perdido todo. Por ello, Hegel se atreve a anunciar dos cosas que vienen al caso en este estudio: los errores de Schlegel y el lamentable fin del arte. En Hegel, en efecto, se encuentran las críticas más mordaces al espíritu romántico. A pesar de su cercanía e incluso de su amistad juvenil con aquél espíritu, Hegel es mucho más ilustrado que romántico.³²

La conciencia infeliz y el fin del mundo poético

Si la poesía alcanzara la totalidad sin percatarse de que no es más que continuo devenir, en otras palabras, si el genio, en efecto, fuese quien une y recoge opuestos como la naturaleza y la libertad o el arte helénico y el romántico, entonces necesariamente habría un momento en el que dejaría de haber alteridad. Y entonces, como sucede con Hegel, sin alteridad, el arte moriría.

31 BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte...*, ed. cit., p. 143.

32 A mi parecer, la filosofía hegeliana oscila entre estos dos extremos, lo ilustrado y lo romántico. Hegel no es ni uno ni otro, pero sí una ambigua combinación entre los dos.

Hegel entiende que el artista, el genio, vive concentrado en su propio yo, en su propia felicidad y disfrute. Pero si existe algún yo con tal postura, todo se presenta para él como nulo y vano, salvo su propia subjetividad, que no tardará en hacerse ella misma hueca y fatua. De manera que la armonía del yo fichteano, que se conservaba gracias a su ley interna y su nulo contacto con el exterior, constituye retraimiento y soledad: no puede tocar nada para no renunciar a su armonía interior. Schlegel no lo había considerado así. Por eso, según Hegel, la genialidad no puede reducirse a la interioridad sin sentido, sino que el genio configura el exterior con sus propias acciones que brotan en la poesía, síntesis de finitud e infinitud.

Lo que Schlegel hizo fue inventar una nueva mediación entre los contrarios, a saber, la ironía. Una mediación que, en rigor, no alcanza identidad alguna y, en cambio, permanece en una eterna oscilación entre entusiasmo y decepción. Hegel explica desde las primeras páginas de la *Estética* cómo la raíz de la ironía se encuentra en el trascendentalismo fichteano mal entendido: el yo que se autopone como no-yo sale de sí y vuelve a sí en la forma de reflexión.³³ Sin embargo, para continuar en este proceso irá encontrando sus propias deficiencias en un proceso infinito que no le permitirá llegar jamás a nada. La poesía romántica es puro devenir. El poeta no acaba jamás de autocrearse. Lo paradójico es que para seguirse autocreando deberá autoaniquilarse a cada momento. He aquí ese movimiento entre el entusiasmo y la decepción cuya colisión existencial solamente podría sobrellevarse con ironía. Se trata, pues, de un intento de sobreponerse a la originaria insuficiencia humana. Pero al sobreponerse permanece la insatisfacción generada por la incapacidad romántica por devenir algo mejor. La ironía en el fondo es insuficiencia y decepción.

La esterilidad de la ironía schlegeliana y la romántica en general radica en el retorno al sí mismo convertido en decepción. Para Hegel esto significa que un romántico nunca pudo obtener contenidos objetivos para su conciencia y que, todo lo contrario, hizo lo posible por aniquilarlos si llegaban a asomarse por algún momento. El arte romántico podía alcanzar validez si hubiese implicado un regreso a lo real y no a la subjetividad escéptica y decepcionada. La ironía no fue una alternativa para la conciencia romántica sino una clara muestra de su insuficiencia.³⁴

33 Cfr. HEGEL, *Estética*, ed. cit., tomo I, p. 61-65.

34 Alrededor de este asunto cabe cuestionar si Hegel entendió correctamente la ironía romántica. El enfrentamiento entre las dos posturas es un lugar común en el debate filosófico contemporáneo. Hay quienes se inclinan a pensar que la interpretación hegeliana no fue del todo correcta; hay también conocidas críticas al romanticismo alemán desde el espíritu hegeliano. Daniel Innerarity, por ejemplo, piensa que lo que Hegel no entendió es que si "(...) la ironía fragmenta las totalidades asfixiantes y solemnes no es para renunciar a lo infinito [y estancarse en lo mundano, como se ha dicho en este trabajo]; lo que ocurre —sigue Innerarity— es que sabe muy bien que a este plano no se accede por vía acumulativa, que una totalidad abierta sólo puede abordarse de forma alusiva". Como hace notar Innerarity, la poca disposición hegeliana al espíritu irónico-romántico se hace más evidente en la filosofía del arte (Cfr. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993). En ese terreno Hegel muestra, desde sus primeras observaciones, una clara oposición al subjetivismo romántico porque lo que él busca es la objetividad de la belleza. En cambio, los románticos conciben una noción de belleza en constante

El genio de Schlegel y, de hecho, la genialidad romántica en general, están muy lejos de alcanzar la síntesis porque su propia actividad se desarrolla en lo mundano como una exigencia superior de la propia vida subjetiva. De ahí que, según Hegel, el artista romántico se abandona a tres sentimientos esencialmente mundanos y subjetivos, muestra de su finitud y de su insuficiencia para acceder a lo infinito: el amor, el honor y la fidelidad. En ellos se hace patente la infinita relación subjetiva del artista consigo.

1. El honor. El motivo del honor romántico es distinto al griego. En la *Iliada*, Aquiles se siente herido cuando Agamenón le despoja de su parte en el botín. Pero la ofensa desaparece cuando se le devuelve su parte. El honor romántico es de otro tipo: “en él la ofensa no se refiere al valor real objetivo, a la propiedad, al estamento, al deber, etc., sino a la personalidad como tal y a su representación acerca de sí misma, al valor que el sujeto se atribuye para sí mismo.”³⁵

El contenido del honor es muy variado, pues a él pertenece todo lo que el sujeto es, lo que hace, lo que otros le hacen. Por ello puede imputarse el honor a la patria, a la fidelidad a los príncipes, a la profesión, al matrimonio, al cumplimiento de los deberes, a la rectitud de la acción, etc. El honor entonces no aparece solamente en “mi mismo” sino también en el reconocimiento de otros. Esto significa que ningún hombre es susceptible de aislamiento para el honor que se atribuya a sí mismo, sino que depende del contenido que le den otros y, en este sentido, el honor es vulnerable: nadie puede a través de sus acciones conceder a alguien un derecho sobre él. El honor significa en el romanticismo el mantenerse firme en sí mismo y actuar desde sí, pero tal autonomía está unida a la representación de sí mismo, es decir al exterior.

El honor no se refiere a aquel virtuosismo de la Grecia antigua, sino que se vuelve un ideal confusamente delineado e inmerso por completo en la mundanidad. El honor implica autonomía absoluta, una autonomía que fracasa por la imposibilidad que tiene el hombre de aislarse.

2. El amor. En el amor ocurre lo contrario: “lo supremo [en el amor] es la entrega del sujeto a un individuo del otro sexo, la renuncia a su conciencia autónoma y de su aislado ser para sí, que se siente forzado a tener su propio saber de sí por primera vez en la conciencia

devenir. Pero la discusión no es solamente estética sino antropológica. La dialéctica hegeliana es una corrección de la negatividad del mundo, la misma que puede superarse por otra negación autorreferencial. La ironía romántica también intenta superar la misma negatividad. En este caso la conciencia vive insatisfecha y se sitúa en el umbral de la infinitud. El resultado es la “nostalgia del absoluto”. A mi parecer el resultado romántico tiene una doble cara: la nostalgia esperanzadora y la nostalgia nihilista. Hegel tenía en buena parte la razón porque en el arte moderno, el hijo inmediato del romanticismo, predominó la nostalgia nihilista. Creo, sin embargo, que la verdadera nostalgia y la verdadera ironía, fluctúan entre el nihilismo y la esperanza. ¿Cómo ser un nihilista con esperanza? La respuesta se encuentra en el entusiasmo artístico que, mientras siga creando, jamás conducirá a la nada absoluta.

35 HEGEL. *Estética*, ed. cit., tomo II, p. 129.

de otro.³⁶ Honor y amor son opuestos; sin embargo, algo hay de honor en el amor, en cuanto éste exige el reconocimiento en otra persona, implica que un sujeto según su subjetividad entera, en todo lo que ella es y contiene, penetre en la conciencia de otro y constituya su auténtico querer y saber, su aspirar y poseer, depositando ambos mundos en unidad.

El amor no tiene su origen, como el honor, en el entendimiento sino en el sentimiento, y actúa en él la diferencia sexual y por tanto las relaciones espiritualizadas. Este sentimiento de amor es el contenido general del romanticismo y, tarde o temprano, se incluye en un círculo religioso.

En el amor, el sujeto se abre a una relación según su interior, pierde su propia conciencia en la conciencia de otro, lo que implica un desprendimiento de sí, un olvido de sí, pues encuentra en el otro las raíces de su propia existencia. Todo ello constituye la infinitud del amor. Ahora bien, el amor irradia especialmente de la mujer: “el carácter femenino congrega y difunde toda la vida espiritual y real en este sentimiento; sólo en él encuentra un soporte para la existencia; y si se precipita una desgracia sobre él, lo femenino desaparece a la manera de una luz que se apaga al primer soplo brusco.”³⁷

El amor romántico se distingue del amor clásico precisamente en esta intimidad subjetiva del sentimiento. El arte clásico no concede gran importancia al amor y si se habla de él, se le considera como un momento subordinado para la representación o bajo la dimensión del disfrute sensible. En efecto, Homero representa a Penélope en el círculo de lo doméstico, Andrómaca en la forma de relaciones morales, el romance de Paris y Helena es inmoral, Briseida está sometida a la voluntad de Aquiles, etc.

En la *Antígona* de Sófocles, ésta, destinada a ser esposa de Hemón, se suicida ante la impotencia de impedir tal unión. Eurípides trata el amor con un *pathos* distinto en *Fedra*, pues aquí aparece como una desviación criminal.

Dante es significativo por su amor a Beatriz, que se transfigura como un amor religioso. En las canciones del romanticismo alemán es lo suficientemente claro que el amor es una especie de religión mundana de los corazones. En esta concepción del amor, Hegel encuentra una serie de aspectos conflictivos que califica como “colisiones del amor”.

El primer conflicto se da entre el honor y el amor, pues el honor puede recibir un contenido capaz de entorpecer y obstaculizar el amor. En otras palabras, el deber del honor puede exigir el sacrificio del amor. Este entorpecimiento lleva a un segundo conflicto: la prohibición de la realización del amor por intereses del estado, el amor a la patria o los deberes familiares. En tercer lugar, pueden ser también obstáculos el curso normal de las

36 *Ibidem*, p. 133.

37 *Ibidem*, p. 134.

cosas, la prosa de la vida, las desgracias y sucesos de todo tipo que se oponen a la belleza del alma en el amor.

Ante estos tres aspectos, el amor posee una alta cualidad, en tanto que no sólo es inclinación sexual, sino que es un ánimo rico y bello, noble en sí, que se muestra vivo, activo y capaz del sacrificio. Hegel encuentra límites al amor de los románticos: su contenido carece de universalidad. En efecto, en el amor romántico, éste ama a ésta y viceversa; esto, precisamente por la particularidad subjetiva. Cada quien ve en su amada lo más hermoso y grandioso del mundo. Hay millones de mujeres hermosas, pero se le da preferencia a una de manera absoluta, y ello responde a un asunto privado del corazón subjetivo y de la extravagancia de cada sujeto. Aunque en esta posición está reconocida la libertad superior de la subjetividad y su elección absoluta, la voluntad particular aparece como un capricho y obstinación del individuo.

El común fracaso amoroso del romántico y los sufrimientos que ello conlleva es lo más particular y subjetivo: “este sufrimiento del amor, estas esperanzas que fracasan, este estar enamorado en general, estos dolores infinitos que experimenta un amante, esta bienaventuranza y felicidad infinita que él se representa no son intereses generales en sí mismos, sino algo que le afecta solamente a él (...) si él no consigue su fin aquí, en relación precisamente con esta muchacha, por ello no se produce ninguna injusticia. Pues no es necesario en sí que él se encapriche precisamente de esta muchacha, elección que nos fuerza a interesarnos por la suprema casualidad, por el capricho de la subjetividad, que no tiene ningún alcance ni universalidad.”³⁸

3. La fidelidad. Finalmente, por fidelidad no se entiende “el mantenimiento consecuente de las palabras de amor ni la firmeza de la amistad”, pues tales aspectos conservan un cariz de juventud, época en que los individuos viven aún en la indeterminación y por tanto sus relaciones son confusas y en ellas el uno se convierte en la empresa del otro. No puede decirse lo mismo de la amistad entre hombres adultos, pues en ellos la amistad lleva un camino más individualizado. En el adulto permanece la amistad en donde cada uno vela por sí mismo, cada decisión es mía, se convierte en “mi decisión” sin convertirse en asunto del otro como en la juventud.

La amistad y el amor, según Hegel, sólo se dan entre iguales. La fidelidad se refiere a una persona superior, a un señor. La fidelidad romántica, Hegel la encuentra en *Lear* de Shakespeare: “Lear pregunta a Kent que quiere servirle: “Me conoces, ¡hombre!”. “No, ¡señor! —replica Kent— pero tenéis algo en vuestra faz que quisiera calificar de señor.”³⁹ Este es el fiel vasallaje de la caballería en donde, a pesar de que un sujeto se entrega a las órdenes de algún superior, conserva su libre descansar en sí. Esta unión al “señor” está condicionada por el honor propio, por la opinión subjetiva. La fidelidad parece ser el máximo

38 *Ibidem*, p. 139.

39 *Ibidem*, p. 140.

esplendor en el mundo exterior, no es un deber, sino que depende del capricho de cada sujeto.

Sin embargo, también la fidelidad es víctima —como el amor— de algunas colisiones: la fidelidad y obediencia al señor puede entrar fácilmente en colisión con algunos otros sentimientos o casualidades interiores o exteriores. El ejemplo más claro y bello de tal colisión se encuentra, para Hegel, en el Cid: Él es fiel al rey, pero no menos a sí mismo. Si el rey actúa rectamente, le presta su brazo; pero cuando el príncipe comete injusticia o el Cid es ofendido, él le niega su fuerte ayuda.⁴⁰

Honor, amor y fidelidad tienen como sustrato la autonomía del sujeto en sí mismo. Pero aún cuando en el romanticismo hay un fuerte sentimiento hacia lo absoluto, incluso religioso en su origen, se encuentra aún plagado de lo mundano que puede presentarse con plena independencia de la penetración en fines y sentimientos religiosos. Así, aunque el genio romántico o moderno profundizó en la propia intimidad del espíritu, su intento por nulificar la realidad de la carne fue vano e imposible y le hizo pecatarse de que no era sino una conciencia infeliz incapaz de acceder a lo absoluto. Según Hegel, la genialidad romántica no une absolutamente nada. Es una buena conciencia, un alma bella que con sus buenos sentimientos y su subjetividad pura cree haber encontrado la manera de reconciliar la libertad y el mundo natural pero, en realidad, su poética ha sido desgarradora, ha sido la vuelta a la mundanidad.

40 *Ibidem*, p. 141.

Resumen. *La noción de Witz tiene su origen en Shaftesbury y, posteriormente, en Kant y en Fichte. El genio es el puente de unión entre la aparente contradicción de la naturaleza con la libertad y, gracias a esta importante función, es el único que logra conciliar la armonía helénica con la desarmonía romántica. Desde este planteamiento el autor intenta mostrar: primero, la configuración del genio desde las nociones de naturaleza y libertad (Kant); segundo, la posible conciliación efectuada por el genio entre el espíritu helénico y el espíritu romántico, que no es otra cosa que la esencia de la poesía moderna (Schlegel, Goethe); tercero, una conciliación aparente que culmina, más bien, con la frustración y el desengaño del genio, que se vuelve, según la terminología hegeliana, "conciencia infeliz" (Hegel).*

Palabras Clave. *Genio, conciencia, naturaleza, libertad.*

Summary. *The notion of genius used by Witz was first defined by Shaftesbury and later used by Kant and Fichte. Genius is thought as a kind of link between Nature and Freedom as apparent poles. Hence, only but genius can connect Hellenic harmony and Romantic misharmony. Starting from this idea, the author first exposes the relationships between genius, nature and freedom (Kant). He then refers to this trial of conciliation, which is the core of modern poetry (Schlegel, Goethe...), and which ends in genius disappointment, in the Hegelian Unhappy Consciousness.*

Key Words. *Genius, consciousness, nature, freedom.*