

01017
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



IRONIA E IRONIA ROMANTICA EN LAS VIGILIAS DE BONAVENTURA

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ALEMANAS)
P R E S E N T A :
LIUDMILA OLALDE RICO

ASESOR: DR. DIETRICH RALL

MEXICO, D. F.



A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I. Breve historia de <i>Las vigillas de Bonaventura</i>	6
II. Sobre el concepto de ironía	13
La retórica clásica. Origen del término 'ironía'. Ironía retórica.	
Ironía socrática.....	14
III. Romanticismo e ironía.....	16
Ironía romántica	
Friedrich Schlegel.....	18
Karl Wilhelm Ferdinand Solger.....	26
La reacción de Hegel.....	33
IV. La otra ironía: <i>Las vigillas de Bonaventura</i>	37
V. El caos.....	40
VI. Entusiasmo e ironía.....	54
VII. El distanciamiento irónico	64
VIII. La locura y el amor.....	83
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	95

Introducción

Wir suchen überall das Unbedingte,
und finden immer nur Dinge.

Novalis, *Blütenstaub*

La publicación de *Las vigili*as en 1804 ha sido considerada como el fin del Romanticismo temprano.¹ El carácter excepcional de esta obra poco apreciada en su época proviene del cuestionamiento que hace del Romanticismo desde el Romanticismo,² motivo que le ganó la atención de la crítica a lo largo del siglo XX. De esta manera nos encontramos ante una autocrítica, y para un romántico que reflexiona sobre sí mismo, qué mejor medio que la ironía. Esta característica del texto es señalada prácticamente por todos los autores que han trabajado la obra, sin embargo, ninguno de ellos, al menos hasta donde me fue posible averiguar, se ocupa del tema con detenimiento. Si bien resulta obvio que el texto es irónico, también es claro que no se trata de la así llamada "ironía romántica". Así, la inquietud para realizar este trabajo fue precisamente aclarar, en la medida de lo posible, la relación existente entre la ironía en *Las vigili*as y la ironía romántica.

Ahora bien, existen diversas clases de ironía: retórica, socrática, romántica, verbal, de situación, dramática o trágica, del destino, etc. Pero en términos generales podemos distinguir el fenómeno estilístico ironía, de la ironía como principio filosófico-metafísico.³ Cuando hablamos de ironía romántica nos referimos a este último.

¹ Cf. Dieter Arendt, "Die Nachtwachen von Bonaventura", p. 534.

² A continuación se ofrecen dos comentarios al respecto: "La distancia irónica, que en cualquier caso debe concedérsele al poeta, es una prueba suficiente de que en medio del Romanticismo existe una conciencia crítica más allá del Romanticismo..." "Die ironische Distanz, die dem Dichter auf jeden Fall konzidiert werden muß, ist ein ausreichender Beleg dafür, daß mitten in der Romantik ein kritisches Bewußtsein über die Romantik hinaus ist..." Arendt, *op. cit.*, p. 533. Trad. Liudmila Olalde (en adelante las traducciones hechas por mí se indican con las iniciales L. O.). "Bonaventura renders a severe critique of romanticism in itself as dead end, but simultaneously explores possible new territory of a modern art." Gerald Gillespie, "Bonaventura's Romantic Agony: Prevision of an Art of Existential Despair", p. 699.

³ Cf. Beda Allemann, "Ironie als literarisches Prinzip", pp. 13ss.

Digamos brevemente que la ironía romántica surge ante la contradicción entre ideal y realidad, y la paradoja que representa el tratar de alcanzar lo absoluto por medio de lo finito. El romántico anhela lo ilimitado y busca la manera de evocarlo en la poesía. El poeta descubre entonces que la realidad no es sino apariencia y busca ir más allá. La ironía, a partir de los planteamientos de Friedrich Schlegel, se convierte entonces en la *capacidad* de trascender las limitaciones propias del ser humano.⁴

En *Las vigiliat* el problema fundamental es el mismo, pero las consecuencias y la actitud son distintas. Así, Peter Kohl señala que la diferencia entre Novalis y Bonaventura “radica en la forma en que formulan su insatisfacción respecto de la realidad.”⁵ Mientras que la ironía romántica se funda en el idealismo, *Las vigiliat* son a un tiempo consecuencia⁶ y crítica⁷ del idealismo. De esta manera, la ironía romántica representa la postura optimista y esperanzada; la ironía en *Las vigiliat*, el escepticismo. La primera es una forma de autotranscenderse, la segunda es autosalvación.

Debido a las características propias de la ironía, la obra ha sido interpretada de dos formas opuestas. Algunos autores la consideran nihilista⁸ y otros la leen como una sátira.⁹ Así por ejemplo, Dieter Arendt considera que *Las vigiliat* son “el reflejo negativo del idealismo de Jena,

⁴ Cf. F. Schlegel, citado por Ingrid Strohschneider-Kohrs en *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, p. 89.

⁵ “Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden Autoren [Novalis und Bonaventura] liegt doch wohl in der Art und Weise, wie sie ihr Ungenügen an der Realität formulieren.” Peter Kohl, *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der ‘Nachtwachen’ von Bonaventura*, p. 35. (Trad. L. O.)

⁶ Cf. Detlef Kremer, “Identität und Selbstauflösung. Klinger und die ‘Nachtwachen’ von Bonaventura”, p. 289.

⁷ Cf. Arendt, *op. cit.*, p. 504. Richard Brinkmann ve la obra como una parodia de la filosofía de Fichte y Kant. Cf. Brinkmann, “Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Frühromantik”, p. 143. Por otra parte Gillespie sostiene que en *Las vigiliat* “such a triumph of the ego in the Fichtean sense is denied as a delusion”. Gillespie, *op. cit.*, p. 704.

⁸ Dieter Arendt, Peter Kohl, Herman Meyer, entre otros.

⁹ Por ejemplo Andreas Mielke, Rita Terras y Kathy Brzović.

que aparece ahí de forma invertida, pervertida, como ‘nihilismo poético’ [J. Thiele]’;¹⁰ mientras que Andreas Mielke sostiene: “¡Por qué un nihilista habría de tomarse la molestia de presentarle a la sociedad un espejo, o bien un espejo deformante, si no creyera en un mundo mejor, en un mundo con valores!”¹¹, y poco después añade: “De cualquier forma me parece de antemano absurdo interpretar el texto como ‘nihilista’.”¹² Los autores que consideran la obra una sátira, sostienen que a fin de cuentas el narrador cree en *algo*, aunque no lo haga explícito, y que su crítica va dirigida a mejorar el mundo. Personalmente no me convence esta última interpretación, y no encuentro un moralismo oculto en la aparente apoteosis del nihilismo como lo sostiene Steffen Dietzsch.¹³

Considero que es prácticamente imposible determinar la “verdadera” posición del ironista, por lo que no pretendo dar con ella en este trabajo. Asimismo es necesario aclarar que en el análisis de la obra me centraré en la figura de Kreuzgang, el narrador.

Sobre la sátira me interesa destacar que en ningún caso se le puede identificar con la ironía. Aunque es común que la sátira recurra a ella, esto no significa que toda ironía sea satírica. Una no excluye a la otra. Las interpretaciones que conciben a *Las vigili*as como una sátira se desarrollan en un nivel diferente del de la ironía, centrándose sobre todo en la crítica de las costumbres y los vicios de la época (la moral, la justicia, la política, la mala literatura, etc.); y suelen encontrar un propósito moralizador.

En el presente trabajo se estudia la ironía entendida como un “principio filosófico”, como se mencionó en párrafos anteriores. Asimismo, podemos hablar de una ironía global en la obra y de ironías particulares, que pueden ser verbales (alguien ironiza) o de situación (lo que sucede es

¹⁰ “...der Negativ-Spiegel des Jenaer Idealismus, der dort in umgekehrter, in perversierter Form erscheint als ‘poetischer Nihilismus’ [J. Thiele].” Arendt, *op. cit.*, p. 489. (Trad. L. O.)

¹¹ “Warum sollte ein Nihilist sich die Mühe machen, der Gesellschaft einen Spiegel oder auch Zerrspiegel vorzuhalten, wenn er nicht an eine bessere Welt, an eine Welt mit Werten glaubt!” Andreas Mielke, *Zeitgenosse Bonaventura*, p. 1. (Trad. L. O.)

irónico). El análisis busca establecer la relación que tiene la ironía global del texto con la ironía romántica. Por lo tanto no se realiza un análisis formal de oraciones concretas. El interés principal es la actitud subyacente a lo largo del texto. Para tal fin se estudian las actitudes que adopta el narrador en determinados momentos, así como su relación con ciertos temas.

Dado que la ironía se produce siempre en relación con un contexto, que en este caso es literario, un rasgo característico de la obra es la intertextualidad. Por lo tanto es necesario conocer ese contexto para poder entender la ironía. En *Las vigillas* abundan las referencias a otros autores y eventos, así como las parodias.¹⁴ En este trabajo se destacan únicamente los intertextos relacionados con la ironía romántica.¹⁵

Por último quisiera subrayar que la ironía puede suscitar reacciones de muy diversa índole, como señala Pere Ballart:

Unas [ironías], quizá se pueda afirmar que las más corrientes, pulsán la cuerda de lo cómico y buscan arrancar del que lee una risa que generalmente no pasa de los labios y se queda en la sonrisa complacida de quien ve rendir frutos al esfuerzo de haber puesto a trabajar su inteligencia. Otras apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector hacia un personaje, hábito u opinión. Otras persiguen sobretodo que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo. Y otras, finalmente, se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino de seres temporales.¹⁶

La ironía predominante en *Las vigillas* pertenece a estas últimas.

En el primer capítulo se ofrece un resumen de la recepción de *Las vigillas* y las hipótesis sobre el autor. El segundo está dedicado al origen del término "ironía" y la manera en que fue

¹² "Unsinnig scheint mir jedoch (...) von vornherein eine Interpretation des Textes als 'nihilistisch' zu sein." *Ibid.*, p. 3. (Trad. L. O.)

¹³ Cf. Steffen Dietzsch, "Morgenröte der Moderne", p. 158.

¹⁴ Recordemos que el término 'parodia' se refiere a una "imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad." Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 391.

¹⁵ Sobre la intertextualidad en *Las vigillas* véase Linde Katritzky, *A Guide to Bonaventura's 'Nightwatches'*.

¹⁶ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 321.

transformándose hasta finales del siglo XVIII. Posteriormente se aborda con detenimiento la ironía en el Romanticismo, en especial la teoría de la ironía romántica desarrollada por Friedrich Schlegel y Karl Wilhelm Ferdinand Solger, así como la severa crítica de Hegel. En los capítulos siguientes se analiza la *otra* ironía en *Las vigiliass* a partir de temas que remiten, principalmente, al pensamiento de F. Schlegel: el caos; el entusiasmo y la ironía; el distanciamiento irónico; la locura y el amor.

I. Breve historia de *Las viglias de Bonaventura*

Desde su publicación en 1804, *Las viglias de Bonaventura* han suscitado controversia entre los críticos. Si por un lado han sido consideradas una obra genial, también han sido objeto de menosprecio y rechazo.¹ A pesar de que a lo largo del siglo XX ha predominado la admiración de la obra, su calidad artística no ha dejado de ser un problema. No obstante, la mayor preocupación ha sido descubrir al autor oculto bajo el seudónimo Bonaventura —lo cual se aprecia claramente al revisar la bibliografía—. La “dudosa” calidad de la obra depende así, en gran medida, del autor a quien se atribuyan *Las viglias*. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX se han realizado trabajos que se centran en la obra, dejando de lado la cuestión de la autoría.

A continuación se ofrece un breve panorama de la recepción de *Las viglias* en su época y de las diferentes hipótesis sobre el autor.

Luego de su publicación en la editorial Dienemann, *Las viglias* pasaron prácticamente desapercibidas. Aunque seguramente fueron leídas por varios autores del círculo de Jena o cercanos a él, sólo Jean Paul hace referencia a la obra en una carta. Lo primero que suscitó interés fue desenmascarar al autor. Dado que Schelling había publicado unos poemas bajo el seudónimo Bonaventura en el *Musen Almanach* en 1802, se le atribuyó esta extraña obra. El propio Jean Paul —en la carta antes mencionada— tras reconocer la semejanza con su *Gianozzo*, no duda que el autor sea Schelling, quien si bien no reconoció públicamente haber escrito la obra, tampoco lo negó. ¿Por qué, entonces, más allá de la incógnita sobre el autor, pasaron desapercibidas *Las viglias*? Una posible respuesta sería la editorial, como lo propone Dieter Arendt.² La pequeña editorial “F. Dienemann und Comp.” había sido fundada en 1802 por el librero Dienemann en la

¹ Sobre la recepción de *Las viglias*, véase el resumen que hace Kenneth Ralston en “In Search of the *Nachtwachen*”, pp. 1-6.

ciudad de Penig, Sajonia, con el propósito de publicar autores jóvenes poco conocidos. Ahora bien, contamos con dos versiones sobre la editorial. Por un lado Steffen Dietzsch³ cuenta que Dienemann tenía buenas relaciones con los autores del círculo de Jena, pues conocía personalmente a varios —Dienemann estudió y se doctoró en la universidad de Jena—. Si bien la mayoría de los autores que publicaron con él no prosperaron, otros se consolidaron en la literatura alemana, como es el caso de Clemens y Sophie Brentano, y los *Naturphilosophen* Ritter y Schubert. La editorial marchaba bien e incluso se abrió una sucursal en Rusia. *Las viglias* formaron parte de la serie más exitosa: el “Journal von neuen deutschen Original-Romanen”. Hasta aquí el relato de Dietzsch. Por el contrario Arendt da una versión más bien negativa de la editorial, pues expone el punto de vista de Karl August Varnhagen, quien tras haber leído la obra explicaba en una carta el origen de ese “extraño libro” de la siguiente manera: Los representantes de la escuela romántica habían salido de Alemania —F. Schlegel a París, A. W. Schlegel a Ginebra y Tieck llevaba una vida retirada— así que proliferaron los imitadores, publicados por Dienemann. Como era de esperarse, estos autores no pudieron cumplir con sus expectativas y la editorial se vio en la necesidad de buscar colaboradores. Dienemann pidió entonces a Schelling que escribiera una obra. Como este último tenía problemas de dinero, aceptó el encargo redactando la obra en unos cuantos días. Hasta aquí Varnhagen.⁴ Arendt agrega que la editorial carecía de prestigio y por lo tanto autores como A. W. Schlegel mantenían su distancia.⁵ La imagen que se ofrece aquí es la de una editorial de autores menores, que presentaban caricaturas de la literatura de su época, la cual conocían por cierto bastante bien. Es de suponer que la opinión de Varnhagen fuera compartida por muchos otros, lo cual explicaría que se haya visto en *Las viglias* una obra descuidada de Schelling, que no merecía mayores consideraciones. Pará dar

² Arendt, *op. cit.*, pp. 490ss.

³ Dietzsch, *op. cit.*, pp. 152ss.

⁴ Cf. Varnhagen, citado por Arendt, *op. cit.*, p. 490.

⁵ Cf. Arendt, *op. cit.*, pp. 492ss.

a conocer la editorial, Dienemann publicaba la *Zeitung für die elegante Welt*, donde colaboraba Jean Paul. En este periódico apareció el primer fragmento de *Las vigiliat*s —el ‘Prólogo del Bufón a la tragedia: El Hombre’— el 24 de julio de 1804.

Durante un siglo se tuvo a Schelling por el autor. A lo largo del siglo XX circularon muchas hipótesis. Algunos seguían sosteniendo que era Schelling (la edición de Michel de 1904). A su vez Franz Schulz (1909) concluyó que el autor era Wetzel, basándose en un poema donde aparece un vigilante nocturno que expresa ideas similares a las que encontramos en *Las vigiliat*s. Otros críticos propusieron a Clemens Brentano, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, por sólo mencionar algunas de las hipótesis.⁶

El enigma parece resolverse en 1973 con las investigaciones independientes de Horst Fleig⁷ y Jost Schillemeit.⁸ El punto de partida de Schillemeit es que el autor de *Las vigiliat*s debía ser uno de los colaboradores de la *Zeitung für die elegante Welt*. Es así como da con los artículos de August Klingemann. Revisando las obras de este autor, Schillemeit encuentra paralelismos relevantes entre la comedia *Freimüthigkeiten*, el drama *Der Schweitzerbund* y *Las vigiliat*s, lo cual le permite concluir que Klingemann es Bonaventura. A su vez, Horst Fleig da con Klingemann por medio de un análisis estilístico, pero es hasta 1985 que publica los resultados finales de su investigación.⁹ Sin embargo, estos trabajos, lejos de resolver el problema, causaron una gran polémica. La mayoría de los críticos se resistieron a aceptar a Klingemann como

⁶ Para un resumen bastante completo de la discusión de la autoría véase Peter Kohl, “Verfasserfrage” en *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der ‘Nachtwachen’ von Bonaventura*, pp. 11-29; y Arendt, *op. cit.*, pp. 483-489.

⁷ Horst Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemanns ‘Nachtwachen von Bonaventura’*.

⁸ Jost Schillemeit, *Bonaventura. Der Verfasser der ‘Nachtwachen’*. La información que se ofrece a continuación ha sido tomada de Kohl, *op. cit.*, pp. 11-29.

⁹ Horst Fleig, *Literarischer Vampirismus. Klingemanns ‘Nachtwachen von Bonaventura’*.

Bonaventura.¹⁰ El motivo de esta reacción es que el atribuir *Las vigili*as a un autor “mediocre”, iría en detrimento de la calidad artística de la obra.

Finalmente en el otoño de 1987 Ruth Haag¹¹ encuentra un documento en la biblioteca de la universidad de Amsterdam que comprueba que Klingemann es el autor. Se trata de un esbozo autobiográfico que data de 1830, y al parecer estaba destinado a un diccionario de seudónimos que nunca se publicó, donde aparece un listado de las obras de Klingemann que incluye a *Las vigili*as. Primero se pensó que se trataba de un manuscrito del propio Klingemann, pero más tarde se demostró que sólo las correcciones y algunos datos habían sido añadidos por él.

A pesar de todo, la autoría de Klingemann aún es tomada con reservas por la mayoría de los críticos¹² y es probable que no llegue a ser aceptada por completo. Esta discusión no es algo que deba ser tomado tan a la ligera —como lo hace Peter Kohl¹³—, sobre todo si pensamos que junto con el autor se busca también la clave para interpretar la obra. A este respecto estoy de acuerdo con quienes proponen que la anonimidad de la obra forma parte de su estructura —no es fortuito que el autor mismo se pierda bajo una máscara: el seudónimo— y que la obra ha de ser interpretada en sí misma.¹⁴

¹⁰ Este es el caso de Andreas Mielke, Jeffrey Sammons, Wolfgang Paulsen, Rosemarie Hounter-Lougeed, entre otros.

¹¹ Véase Ruth Haag, “Noch einmal: Der Verfasser der ‘Nachtwachen von Bonaventura’”.

¹² Ina Brauer-Ewers incluso afirma que Klingemann no es el autor, aunque el documento de la universidad de Amsterdam “pruebe” lo contrario. Cf. Brauer-Ewers, *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*, p. 17.

¹³ Cf. Kohl, *op. cit.*, pp. 7, 25ss.

¹⁴ Cf. Arendt, *op. cit.*, p. 489; Mielke, *op. cit.*, p. 5; y Brauer-Ewers, quien concluye lo siguiente: “Habría que quitarse la idea de que nos acercaremos más al sentido del texto reemplazando el seudónimo por un autor certificado históricamente. El seudónimo ha de considerarse más bien como un componente del texto. Aquel que se nombró Bonaventura puso, mediante su desaparición, su función como autor a disposición de una radicalidad singular para su época.” “Man wird sich von der Vorstellung freimachen müssen, dem verschlüsselten Textsinn dadurch näherzukommen, daß man das Pseudonym durch einen historisch beglaubigten Autornamen ersetzt. Vielmehr ist das Pseudonym als integrativer Bestandteil des Textes anzusehen. Der, der sich Bonaventura nannte, hat durch sein Verschwinden seine Funktion als Autor in einer für seine Zeit einzigartigen Radikalität zur Disposition gestellt.” Brauer-Ewers, *op. cit.*, p. 1. (Trad. L. O.)

Vale la pena dedicar unas líneas a Klingemann para mostrar qué aspectos hablan a favor de que él sea el autor y qué es lo que ha chocado a la mayoría de los estudiosos de *Las vigili*as.

*¿Quién era Klingemann?*¹⁵

Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831) nació en Braunschweig, Sajonia, donde pasó la mayor parte de su vida. Era hijo de un copista y su madre venía de una familia de músicos. Probablemente entró en contacto con el Romanticismo temprano en el salón de su tío Joachim Heinrich Campe. Desde los 18 años escribía obras de teatro. Su tragedia *Die Maske* (*La máscara*, que apareció como anónimo en Breslau en 1797) fue estrenada en la Weimarer Bühne por disposición de Goethe. En 1798 Klingemann fue a Jena a estudiar jurisprudencia, donde además asistió a los cursos de Fichte, Schelling y A. W. Schlegel. Ahí trabó amistad con Clemens Brentano, con quien publicó la revista *Memnon* (Leipzig, 1800), que no pasó del primer número. En 1801 regresó a Braunschweig y empezó a colaborar en la *Zeitung für die elegante Welt*, donde publicaría hasta el final de su vida sus polémicas y críticas reseñas. En 1804 apareció su comedia satírica *Freimüthigkeiten*. Klingemann vivió de sus escritos hasta 1806, año en que consiguió un modesto empleo como archivista. En 1810 se casó con la actriz Elise Anschütz y entró a trabajar como director de escena (*Oberregisseur*) en la Waltherschen Gesellschaft, de la cual sería codirector cuatro años más tarde. En 1818 fundó el Teatro Nacional de Braunschweig, que dirigió hasta 1826, cuando, por problemas de dinero, tuvo que cerrar. Sin embargo, dos meses después el duque Karl volvió a abrir el teatro y Klingemann asumió de nuevo la dirección. Este puesto lo conservará hasta poco antes de su muerte.

¹⁵ Para una biografía bastante completa de Klingemann véase Hans Burath, *August Klingemann und die deutsche Romantik*.

La situación de Klingemann mejoró considerablemente al paso de los años. Se convirtió en un dramaturgo conocido y sus obras eran representadas con frecuencia. De hecho fue él quien llevó por primera vez a escena el *Fausto* de Goethe el 19 de enero de 1829, año en el que ingresó como profesor al Collegium Carolinum.

Klingemann es autor de muchas obras, entre ellas un *Fausto* (1811) y varios dramas históricos, algunos inspirados en Schiller. Joseph Kiermeier-Debre comenta que en sus dramas históricos Klingemann hacía concesiones al gusto del público, lo cual contradecía la postura crítica de sus escritos teóricos.¹⁶

La mayor crítica que se dirige contra Klingemann es su falta de originalidad, razón por la cual se le suele calificar de autor mediocre, cuyas obras se hallan muy por debajo de *Las vigiliat*.¹⁷ No obstante, también existe la opinión contraria, que sostiene que Klingemann ha sido menospreciado injustamente. Esta es la postura de Dietzsch:

Sin lugar a dudas Klingemann no se cuenta entre los representantes intelectuales de la cultura alemana del periodo de la revolución. Sin embargo, no por ello sufría insuficiencia mental o era un mero epígono. Klingemann representa más bien un nuevo tipo del *écrivain* mundano cada vez más raro en Alemania, que en su época —sobre todo en Alemania— era relegado comúnmente a la periferia cultural, y por ello tenía siempre problemas existenciales —como Hölderlin, Forberg, Büchner, Heine, Grabbe o Nietzsche.¹⁸

El mismo punto de vista lo comparten Joseph Kiermeier-Debre y Horst Fleig: “Más allá del epigonismo que le achacaba la vieja escuela, la obra de Klingemann se muestra sumamente

¹⁶ Cf. Joseph Kiermeier-Debre, “Klingemann, August”, p. 3 (vgl. Killy Bd. 6, S. 386).

¹⁷ Esta es la actitud de quienes rechazan que Klingemann sea el autor.

¹⁸ “Klingemann zählt zweifellos nicht zu den intellektuellen Repräsentanten der deutschen Kultur der Revolutionsperiode, doch er ist deshalb kein insuffizienter oder bloß epigonaler Kopf, Klingemann verkörpert vielmehr schon einen neuen Typ des in Deutschland allerdings immer seltenen welthaften ‘écrivain’, der zu seiner Zeit —zumal in Deutschland— häufig an die kulturelle Peripherie verwiesen wurde, und der deshalb immer existentielle Probleme hatte —wie Hölderlin, Forberg, Büchner, Heine, Grabbe oder Nietzsche.” Dietzsch, *op. cit.*, p. 163. (Trad. L. O.)

compleja; sus obras se destacan por una ‘imaginación poética y un gusto por combinar’ [Fleig] sorprendentes.”¹⁹

No es mi objetivo emitir un juicio sobre la calidad de las obras de Klingemann sino tan sólo ofrecer un panorama de las diferentes opiniones que existen sobre este desconocido autor.

Sobre la recepción de *Las vigiliass* en el mundo hispánico es lamentablemente poco lo que puedo decir, puesto que casi no hay bibliografía sobre este tema. Fue apenas en 2001 cuando se publicó en Barcelona la primera traducción al español. En México, Josefina Pacheco tradujo la obra con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, pero ésta aún no ha sido publicada. No me ha sido posible encontrar literatura sobre *Las vigiliass* en español, lo que me lleva a pensar que los trabajos que con seguridad se han hecho al respecto no han sido difundidos.

¹⁹ “K[lingemann]s Œuvre erweist sich jenseits des ihm von der älteren Schule attestierten Epigontums durchaus als vielschichtig, weil seine Dichtungen durch eine erstaunl. »poetische Imagination und Kombinationsfreude« [Fleig] ausgezeichnet sind.” Kiermeier-Debre, *op. cit.*, p. 3 (vgl. Killy Bd. 6, S. 387). (Trad. L. O.)

II. Sobre el concepto de ironía

El mayor problema al hablar de ironía es que no existe una definición única, y no sólo eso, sino que las definiciones resultan en ocasiones contradictorias, ambiguas, o bien parecen referirse a fenómenos completamente distintos. Esta aparente confusión refleja la naturaleza misma de la ironía, que puede manifestarse de muy diversas formas y producir distintos efectos. Dado que la ironía no es *una*, los puntos de vista y las definiciones tampoco pueden ser unívocos. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan elementos comunes en medio de esta pluralidad de enfoques. Así, una primera definición —meramente formal— de ironía sería la siguiente: una manera de hablar en la que se dice algo diferente de lo que en realidad se quiere decir (frecuentemente lo contrario); a la que habría que agregar que el ironista, a diferencia del mentiroso, tiene la intención de ser entendido, es decir, descifrado.¹ Quizá esta definición resulte muy general, pero gracias a ello puede ser tomada como base de un fenómeno tan diverso como la ironía, la cual puede ir desde un simple recurso estilístico —la ironía retórica— hasta una “capacidad filosófica” (F. Schlegel) —la ironía romántica—. Asimismo cabe señalar que la ironía, contrario a lo que generalmente se piensa, no se identifica siempre con lo cómico y también puede ubicarse en el ámbito de lo serio o incluso de lo trágico.²

Ahora bien, la ironía no fue siempre un concepto tan amplio. En un principio estaba bastante limitado, situación que fue cambiando con el paso del tiempo. El momento clave en la historia de la ironía fue el Romanticismo, ya que fue entonces cuando el significado se extendió considerablemente.

¹ Cf. Allemann, *op. cit.*, pp. 16s; y Uwe Japp, “Ironie” p. 1 (vgl. Killy Bd. 13, S. 440).

² “La ironía está frecuentemente ligada a lo cómico, pero —vista como género— no es una subespecie de lo cómico, dado que sus efectos también pueden ubicarse en el ámbito de lo serio o incluso de lo trágico.” “Mit dem Komischen ist die Ironie zwar häufig liiert, sie ist aber —generisch gesehen— keine Unterart des Komischen, da ihre Wirkungen auch auf ernstem oder sogar tragischem Gebiet liegen können.” Japp, *op. cit.*, p. 1 (vgl. Killy Bd. 13, S. 440). (Trad. L. O.)

Observando el desarrollo del concepto es posible apreciar la relación existente entre las diferentes concepciones de ironía que pueden encontrarse actualmente. Por este motivo a continuación se ofrece un breve panorama histórico con especial atención en el Romanticismo alemán. Esto último por dos razones, en primer lugar porque fue principalmente en éste donde la ironía captó la atención de la crítica literaria y se desarrolló una teoría al respecto.³ En segundo lugar, porque el objeto de la presente investigación es una obra del Romanticismo alemán temprano.

La retórica clásica

Origen del término 'ironía'. Ironía retórica. Ironía socrática

La palabra 'ironía' proviene del griego *eiron*, “encubridor, hipócrita”,⁴ que designaba a aquel que decía menos de lo que en realidad pensaba. Tenía una connotación negativa y era usado más bien como un insulto. Así, llamar a alguien *eiron* sería el equivalente de lo que hoy en día queremos decir al comparar a una persona con un zorro.⁵ Fue en este sentido que se calificó a Sócrates de *eiron*, por su costumbre de fingir ignorancia al dialogar con alguien. Esta estrategia (la mayéutica) recibió el nombre de *eironia* —literalmente disimulación—,⁶ término que más tarde asumió el significado tradicional de ironía como figura retórica en la que se dice lo contrario de lo que se quiere dar a entender.

El *eiron* (o falso tonto) se volvió uno de los personajes de la comedia griega junto a su antagonista *alazon* (el falso sabio) quien fanfarroneaba mientras aquel disimulaba no saber nada.

³ Cf. Ernst Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, p. 43.

⁴ “Fehler und Heuchler”, Eleanor Newman Hutchens, “Die Identifikation der Ironie”, p. 47. (Trad. L. O.)

⁵ Cf. Ernst Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, p. 16.

⁶ Newman Hutchens, *op. cit.*, p. 48, y Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie...*, pp. 16ss.

Lo que ahora entendemos por “ironía socrática” proviene de Aristóteles, quien en la *Ética nicomaquea* ejemplificó la noble postura (irónica) de Sócrates.⁷ De esta manera la ironía se volvió un fenómeno ético-pedagógico, un elemento educativo que Helmut Prang califica como “el esfuerzo honesto (...), por sacar al otro de su confianza en sí mismo, hacerlo reflexionar y dudar, para reconocer los límites y las cualidades de su capacidad de pensar.”⁸

La ironía socrática es, en palabras de Gert Ueding, una “dialéctica metódica” que hace tambalear lo que parece firme y seguro, no para alcanzar una disolución total, sino para poner a prueba un concepto y llegar finalmente a su contenido substancial.⁹

Posteriormente la ironía pasó a ser una mera arma retórica para persuadir o confundir a un interlocutor.¹⁰ Sin embargo, Quintiliano en su *Institutio oratoria*, hace una distinción importante, pues por un lado se refiere a la ironía retórica, que puede ser un tropo o bien una figura, pero también reconoce que existe una forma de la ironía que abarca toda la vida de un ser humano y cita como ejemplo a Sócrates. Quintiliano traza claramente lo que podría llamarse la división fundamental entre las dos formas básicas de la ironía, que a grandes rasgos puede ser *a)* una estrategia verbal, o *b)* una actitud frente a la razón, la realidad y la verdad, que se acerca más a la filosofía.

⁷ Cf. Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie...*, p. 18.

⁸ “das redliche Bemühen (...), den anderen in seiner Selbstsicherheit aufzustören, ihn nachdenklich und stutzig zu machen, um die Grenzen und Qualitäten seines Denkvermögens zu erkennen.” Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, p. 1. (Trad. L. O.)

⁹ Gert Ueding, “Ironie und Fragment”, pp. 126s.

¹⁰ Cf. Ballart, *op. cit.*, p. 38.

III. Romanticismo e ironía

Así como el Romanticismo representa un momento fundamental en la historia de la ironía, ésta juega un papel esencial en el pensamiento romántico. La ironía representa una actitud ante el mundo y en particular ante el arte, estrechamente ligada al idealismo trascendental. De esta manera, en el Romanticismo, la ironía no es en absoluto un simple juego de palabras para confundir o divertir, sino que es considerada una “capacidad filosófica”,¹¹ fundamental en el proceso creativo.

Se puede distinguir por un lado la ironía como tema de reflexión, y la ironía como elemento constitutivo de una obra. En otras palabras, algunos autores hablan sobre la ironía, mientras que otros crean obras irónicas. En la mayoría de los casos los teóricos no coinciden con los creadores, pero esto no quiere decir que no hubiera quienes hicieran ambas cosas.¹²

Al pensar en ironía y Romanticismo, lo primero que viene a la mente es la llamada “ironía romántica”. Sin embargo, es necesario aclarar que esta no es la única forma de ironía que podemos encontrar. Si el problema fundamental del idealismo y del Romanticismo era la relación entre la realidad (material y limitada) y la idea (el absoluto), la ironía, entendida como “capacidad filosófica”, significa una posición, una actitud frente a esa contradicción. Así, la diferencia entre la “ironía romántica” y el resto de las ironías en el Romanticismo consiste precisamente en la actitud que se toma respecto de un mismo conflicto. A grandes rasgos puede decirse que hay dos tipos de ironía: la “romántica” concibe algo *más allá* de la contradicción (el absoluto, la idea, la armonía, la unidad, Dios, etc.), mientras que la *otra* ironía sólo descubre la nada, como es el caso

¹¹ “philosophisches Vermögen”, F. Schlegel, citado por Ingrid Strohschneider-Kohrs en *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, pp. 89, 90, 223, *passim*. (Trad. L. O.)

¹² Este sería el caso de F. Schlegel pues si bien lo predominante es su teoría, su texto “Über die Unverständlichkeit” es un ejemplo de ironía “aplicada”. Véase Ralf Schnell, “Ironische Alchemie. Friedrich Schlegels Essay ‘Über die Unverständlichkeit’” en *Die verkehrte Welt*, pp. 13-25. Mientras que

de *Las vigiliat de Bonaventura*. En consecuencia, el efecto de la ironía, los estados de ánimo que suscita, son muy distintos.

Antes de entrar de lleno en la teoría de la ironía romántica, me parece importante hacer algunas aclaraciones sobre los términos. Ernst Behler en su estudio filológico *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe (Ironía clásica. Ironía romántica. Sobre el origen de estos conceptos, 1972)* explica que con el término ‘romántico’ Schlegel no se refería a su época ni a sus contemporáneos, sino a los “antiguos modernos”, esto es Cervantes, Shakespeare, la poesía italiana, la época de los caballeros, del amor y de los cuentos de hadas.¹³ Así, lejos de “inventar” a la ironía romántica, Schlegel le otorgó ese nombre a ciertas formas ya existentes de la literatura europea, que él encontraba en la Edad Media y el Renacimiento. Asimismo, Behler menciona que una técnica frecuente en Schlegel era la de recurrir a conceptos de la antigüedad clásica para describir fenómenos de la literatura moderna, modificando de esta manera el significado original. De tal forma, el concepto de ironía es el ejemplo más relevante, pero no el único. Por otra parte Schlegel hablaba de ironía, el adjetivo ‘romántica’ lo utilizó en escasas ocasiones y de hecho no aparece en los textos que publicó.¹⁴ Probablemente conservó ese calificativo para distinguirla de la ironía clásica.

Como teoría, la “ironía romántica” se refiere fundamentalmente a Friedrich Schlegel y a los autores que retomaron su planteamiento, como es el caso de Adam Müller y Karl Wilhelm

en autores como Tieck o E. T. A. Hoffmann es posible encontrar una manifestación de la ironía, a pesar de que no hayan elaborado una teoría sobre el tema.

¹³ “Da suche und finde ich das Romantische, bei den alten Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt”, F. Schlegel, “Gespräch über die Poesie”, p. 72 (vgl. Schlegel-KFSA, 1. Abt. Bd. 2, S. 335). Las citas de F. Schlegel han sido tomadas de los textos de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluidos en la *Digitale Bibliothek*, tomo 1, *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka* (ver ...

Ferdinand Solger; puesta en práctica, se encuentra tanto en los autores a los que hace referencia F. Schlegel como en autores románticos.

Finalmente quisiera aclarar que si bien el término “ironía romántica” es entendido comúnmente como la ruptura de la ilusión en la obra por medio de una referencia al autor y al proceso creativo, la ironía romántica, como se aclaró en párrafos anteriores, no se reduce a este juego estilístico. La ruptura de la ilusión es tan sólo una de las formas en que se manifiesta. Para comprender la relevancia de la teoría de la ironía desarrollada en el Romanticismo es necesario observarla en su totalidad, es decir, como un fenómeno que refleja un cambio en la visión del mundo y en la concepción del arte.

Ironía romántica

Friedrich Schlegel (1772-1829)

El concepto de ironía estuvo muy bien delimitado hasta finales del siglo XVIII. Aunque ya era utilizado en un sentido más amplio —por ejemplo con Swift—, fue Friedrich Schlegel quien marcó el comienzo de una nueva concepción de la ironía con la publicación de sus *Fragmentos del Liceo* (originalmente *Kritische Fragmente*) en 1797, donde proclama que:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, *se debe ofrecer y exigir ironía...*

15

bibliografía). En adelante se indica el título de la obra y el número de página. En el caso de las *Ideen* y los fragmentos se indica el número de fragmento entre corchetes.

¹⁴ Cf. Raymond Immerwahr, “The Practice of Irony in Early German Romanticism”, p. 82.

¹⁵ “Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall, wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch

Schlegel, pensando en Sócrates, encuentra un vínculo estrecho entre filosofía e ironía, y otorga a esta última un lugar central dentro de la estética romántica. Recordemos que para los románticos el ser humano se encontraba en un estado imperfecto. Había existido una Edad Dorada en la cual reinaba la armonía y la unidad, pero había terminado. De tal manera el ser humano se encontraba incompleto, separado del resto de la naturaleza y necesitaba transformarse para recuperar la unidad perdida. El papel del poeta era entonces hacer que los seres humanos recordaran ese estado originario y buscar, por medio de la poesía, la manera de regresar a él.¹⁶ Con su teoría de la ironía, Schlegel toca este problema fundamental del Romanticismo, pues justamente proponía una forma de superar las limitaciones del ser humano, elevándose por encima de ellas.

La ironía en Schlegel va de la mano con su concepción de la historia, como lo plantea Peter Szondi en su breve estudio “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie” (“Friedrich Schlegel y la ironía romántica”, 1954). Schlegel, explica Szondi, concebía a la historia como un proceso dialéctico, en el cual tesis, antítesis y síntesis correspondían al pasado, presente y futuro, respectivamente. La antigüedad o tiempo de la unidad (*Zusammenhang*) se oponía de esta manera al presente o época de la fragmentación (*Zerstückelung*). A su vez, el futuro representaba la utopía, un tiempo que no sería repetición del pasado sino algo nuevo. El presente es entendido aquí como negatividad, es decir, como un tiempo intermedio entre lo que *ya no* es y lo que *aún no* es.¹⁷ Pero esto no significa que Schlegel se quedara en la negación. Ésta constituía un paso en el proceso y finalmente se resolvería en la síntesis, en este sentido estaba próximo a Hegel. Sin embargo, la síntesis queda relegada a un futuro más allá de la muerte, se tiene la esperanza de una conciliación, pero no para el ser humano tal y como es en este mundo, pues “en la vida mixta —

philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern...” F. Schlegel, *Liceo* [42]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó. Las cursivas son mías.

¹⁶ “Es bello lo que nos recuerda a la naturaleza y despierta así el sentimiento de la infinita plenitud de la vida”, “Schön ist was uns an die Natur erinnert, und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt” F. Schlegel; *Ideen* [86]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

¹⁷ “als eines Nichtmehr und Noch-nicht”, Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie”, p. 398.

explica Schlegel— el ser humano, compuesto, sólo puede *acercarse infinitamente* a su naturaleza pura, sin alcanzarla jamás del todo”.¹⁸ En consecuencia, el ser humano intuye el absoluto, tiende hacia él, pero éste al igual que el horizonte, se aleja incesantemente. A lo más que puede aspirar el ser humano es a *acercarse*, entrando en un devenir infinito, en el cual se autotranscende una y otra vez: “El asunto y la fuerza de la vida —escribe Schlegel— es el juego de la comunicación y del acercamiento, sólo en la muerte hay perfección absoluta”.¹⁹

Esto último vale también para la poesía, por lo tanto la obra no se completa —el término alemán *Vollendung* significa por un lado ‘perfección’, pero *vollendet* también quiere decir que algo está acabado, terminado, concluido—. La ironía romántica reconoce así a la poesía, y en términos generales al arte, en su carácter provisorio e inconcluso y en este sentido, afirma Wolfgang Preisendanz, desmiente la idea clásica del arte como una unidad conformada orgánicamente, cerrada en sí misma y perfecta.²⁰ Pensemos por ejemplo en Schiller, quien concebía al arte como “la realización de lo infinito en la finitud”²¹, de manera que en la obra artística lo singular es al mismo tiempo lo universal; en ella se logran la armonía, el equilibrio y la conciliación. Por el contrario, según la visión de Schlegel, la obra —incompleta e imperfecta— es siempre “*signo*, medio para la contemplación del absoluto”²² y por lo tanto sólo *remite* al infinito. Sin embargo, esto no quiere decir que Schlegel le reste valor a la creación poética, lo que hace es plantearla en otros términos, pues a pesar de esta limitación fundamental, es en la obra donde el absoluto *se muestra*. A esto se refiere Schlegel cuando dice que la ironía romántica es

¹⁸ “denn der zusammengesetzte Mensch kann im gemischten Leben sich seiner reinen Natur nur ins Unendliche nähern ohne sie je völlig zu erreichen.” F. Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, p. 109 (vgl. Schlegel-KFSA, I. Abt. Bd. 1, S. 290). Trad. Alexander Bruck. Las cursivas son mías.

¹⁹ “Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode.” F. Schlegel, “Gespräch über die Poesie”, p. 5 (vgl. Schlegel-KFSA, I. Abt. Bd. 2, S. 286). (Trad. L. O.)

²⁰ Cf. Wolfgang Preisendanz, “Ironie bei Heine”, p. 106.

²¹ “Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit”. Schiller citado por Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, p. 229. (Trad. L. O.)

“epideixis de la infinitud”²³ —el mostrarse de lo infinito—. ²⁴ El artista se enfrenta entonces a una paradoja, pues su obra es al mismo tiempo distancia y acercamiento. Lo que le permite sobreponerse ante este conflicto irresoluble es la ironía, que Schlegel declara por lo tanto “incondicionalmente necesaria”. ²⁵

A pesar de esta limitación, el poeta es de vital importancia para los seres humanos, porque sólo él percibe el absoluto. De tal suerte, le corresponde ser mediador, pues en sus obras logra que el absoluto se muestre al resto de los hombres:

A Dios no lo vemos, pero vemos por todas partes lo divino; no obstante, lo vemos sobre todo y de la manera más propia en el centro de un hombre lleno de sentido (*sinnvoll*), en la profundidad de una obra humana viva. Puedes sentir inmediatamente, pensar inmediatamente la naturaleza, el Universo; pero no la divinidad. Sólo el hombre entre los hombres puede cultivar la poesía y pensar de acuerdo con la divinidad, y vivir con religión. Nadie puede ser mediador directo para sí mismo, ni siquiera para su espíritu, porque el mediador tiene que ser un puro objeto, cuyo centro pone fuera de sí el que lo contempla. Uno elige y se establece para sí el mediador, pero uno sólo puede elegir y establecerse como mediador a quien ya se ha establecido a sí mismo como tal. Un mediador es aquel que percibe en él mismo lo divino y, aniquilándose, renuncia a sí mismo para proclamar, comunicar y presentar lo divino a todos los hombres con sus costumbres y sus actos, con sus palabras y sus obras. Si este impulso no tiene éxito, es que lo percibido no era divino o no era realmente propio. Mediar y ser mediado es toda la vida superior del hombre, y todo artista es un mediador para todos los demás. ²⁶

²² “Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen.” F. Schlegel citado por Behler en *Klassische Ironie, Romantische Ironie...* p. 70. (Trad. L. O.)

²³ “epideixis d[er] Unendlichkeit (sic.)”, F. Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*, citado por Japp, *op. cit.*, p. 2 (vgl. Killy Bd. 13, S. 440). (Trad. L. O.)

²⁴ “als das Sich-Zeigen des Unendlichen”, Japp, *op. cit.*, p. 2 (vgl. Killy Bd. 13, S. 441). (Trad. L. O.)

²⁵ “unbedingt notwendig” F. Schlegel, *Liceo* [108]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

²⁶ “Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches; zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen, in der Tiefe eines lebendigen Menschenwerks. Die Natur, das Universum kannst du unmittelbar fühlen, unmittelbar denken; nicht also die Gottheit. Nur der Mensch unter Menschen kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben. Sich selbst kann niemand auch nur seinem Geiste direkter Mittler sein, weil dieser schlechthin Objekt sein muß, dessen Zentrum der Anschauende außer sich setzt. Man wählt und setzt sich den Mittler, aber man kann sich nur den wählen und setzen, der sich schon als solchen gesetzt hat. Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen, und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze

El artista no ha de perder conciencia de su situación: su obra señala al absoluto, tiende hacia él pero no lo alcanza. Gracias a la conciencia, el poeta se eleva sobre sí mismo, lo cual representa la máxima aspiración del ser humano.²⁷ Aquí encontramos la influencia de Fichte, quien concebía a la filosofía como “conciencia de la conciencia, de manera que estoy consciente de lo que hace mi conciencia”.²⁸ Para Schlegel el verdadero arte sólo se da cuando el artista está consciente de que está creando y de que su obra es limitada. Lo que le permite moverse libremente en lo que pareciera ser un callejón sin salida es la ironía, en sí misma “forma de lo paradójico”.²⁹

Ahora bien, ¿cómo se refleja la ironía en el proceso creativo? Ante todo, como *autolimitación*. Al igual que Platón, Schlegel veía el origen de la poesía en el furor divino, en la inspiración. La función de la ironía es dominar ese impulso creativo,³⁰ es decir, refrenar la exaltación poética originaria, de manera que el artista se distancie. De esta manera la inmediatez de la expresión se suprime y la conciencia se activa.³¹ Schlegel aborda este punto en el fragmento 37 del Liceo:

Para poder escribir bien sobre un asunto es necesario no interesarse más por él; el pensamiento que se ha de expresar con serenidad debe haber pasado ya del todo, no ocuparle ya más a uno realmente. En tanto que el artista crea y está entusiasmado se encuentra cuando menos en una posición iliberal para la comunicación. Querrá entonces decirlo todo, lo cual es una falsa tendencia de los genios jóvenes, o un prejuicio legítimo de viejos ignorantes. De este modo, no sabe apreciar el valor y la dignidad de la *autolimitación*, que es, sin embargo, para el artista como para el ser humano en general, lo

höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.” F. Schlegel, *Ideen* [44]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

²⁷ “Es propio de la humanidad que tenga que elevarse por encima de la humanidad” “Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß.” F. Schlegel, *Ideen* [21]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

²⁸ “Bewußtsein über das Bewußtsein, so daß ich Bewußtsein habe von dem, was mein Bewußtsein tut” Fichte citado por Behler en “The Theory of Irony...”, p. 57. (Trad. L. O.)

²⁹ “Ironie ist die Form des Paradoxen”, F. Schlegel, *Liceo* [48]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

³⁰ “Meisterung des künstlerischen Schaffensdranges”, Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie...*, p. 68. (Trad. L. O.)

³¹ “Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist aufgehoben, das Bewußtsein schaltet sich ein.” Szondi, *op. cit.*, p. 405. (Trad. L. O.)

primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, *creación y destrucción de sí mismo...*³²

En este fragmento encontramos tres conceptos clave en el pensamiento de Schlegel: autolimitación (*Selbstbeschränkung*), creación de sí mismo (*Selbstschöpfung*) y destrucción de sí mismo (*Selbstvernichtung*). Estos términos, que originalmente se encuentran en Fichte, fueron desarrollados por Schlegel, quien los aplicó al ámbito de la creación poética. Así, Behler explica que con 'creación de sí mismo' Schlegel se refería a la "emoción desbordada, el entusiasmo del impulso poético hacia la configuración",³³ mientras que 'destrucción de sí mismo' designaba "el escepticismo circunspecto, limitador, contra la propia capacidad creativa".³⁴ Es en este contexto que Schlegel, en el fragmento 51 del *Ateneo*, define a la ironía como el "cambio constante entre la creación y la destrucción de sí mismo".³⁵ De tal forma el carácter destructivo (*vernichtend*) de la ironía ha de ser entendido como limitación, no como destrucción total.

La ironía, entendida como conciencia y autolimitación, resulta claramente contraria a la llamada concepción 'romántica' del arte, como apunta Strohschneider-Kohrs:

³² "Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. Solange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch verkennt er den Wert und die Würde der *Selbstbeschränkung*, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt, wodurch man Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, *Selbstschöpfung* und *Selbstvernichtung...*" F. Schlegel, *Liceo* [37]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó. Las cursivas son mías.

³³ "aufschäumende poetische Begeisterung, der Enthousiasmus des dichterischen Gestaltungsdranges", Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie...*, p. 67. (Trad. L. O.)

³⁴ "rückwinkende, limitierende Skepsis gegen das eigene Produktionsvermögen" *Loc. cit.* (Trad: L. O.)

³⁵ "steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung", F. Schlegel, *Ateneo* [51]. (Trad. L. O.)

La concepción de la ironía, con su interpretación del arte, se opone diametralmente a aquellas visiones románticas que interpretan al arte como un fluir inmediato del interior, como una conexión con los orígenes cósmicos de la vida, como el "lenguaje de Dios", y que entienden el proceso creativo del artista como producto de un furor divino o de una elevación santificadora o de un profundo movimiento secreto inseparable de la causa original.³⁶

Si bien Schlegel le concede un papel fundamental a la conciencia, no rechaza el entusiasmo (*Begeisterung*) o furor poético. Lo que hace es agregar otro paso en el proceso creativo, el distanciamiento irónico, mediante el cual el artista se eleva y flota (*schweben*) por encima de sus limitaciones, pues crea movido por el entusiasmo, pero sin olvidar que lo que anhela no se encuentra ahí. Al final de su vida Schlegel apuntaría que la verdadera ironía "proviene del sentimiento de la propia incapacidad de algún día lograr aprehender en palabras y alcanzar completamente con el lenguaje la plenitud de lo divino, tal y como el espíritu lo reconoce en la verdad".³⁷

Por otra parte, Schlegel encuentra la manifestación del absoluto en la pluralidad y la diferencia. En todo lo que nos rodea hay una chispa de divinidad, de tal manera lo más cercano al absoluto no será un sistema cerrado, que se base en la identidad de todo lo que parece contradictorio, sino una expresión que abarque el mayor número de formas en que la idea se muestra en la realidad. No se trata entonces de buscar puntos medios, lo cual nos llevaría a crear una unidad falsa, sino de que lo particular sea más particular, para poder así percibir la manera en que el absoluto se manifiesta específicamente en cada caso. "La falsa universalidad es aquella

³⁶ "Die Konzeption der Ironie ist mit ihrer Deutung der Kunst jenen romantischen Anschauungen diametral entgegengesetzt, die die Kunst als ein unmittelbares Ausströmen des Innern, als eine Verbindung mit dem kosmischen Grunde allen Lebens, als 'Sprache Gottes' deuten und den schöpferischen Prozeß im Künstler aus einer heiligen Besessenheit oder heiligenden Erhöhung oder als eine tiefe vom Urgrunde ungeschiedene Geheimnisbewegung verstehen möchten." Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, p. 225. (Trad. L. O.)

³⁷ "aus dem Gefühl des eignen Unvermögens hervorgeht, die Fülle jenes Göttlichen, so wie der Geist es nach der Wahrheit erkennt, niemals in Worte zu fassen und mit der Sprache ganz erreichen zu können." F. Schlegel, *Dresdner Vorlesungen* (1828-29) citado por Behler en *Klassische Ironie. Romantische Ironie...*, p. 82. (Trad. L. O.)

que, lima todas las formas de cultura particulares y se basa en el término medio”.³⁸ Hay que dejar de rechazar lo que se contradice, puesto que todo es creación divina —el mundo es un poema—, sólo que se encuentra en estado bruto. El universo es para Schlegel un caos, pero no un caos completamente negativo, digamos que es más bien la materia prima con la cual el ser humano debe *conformar* un mundo: “Sólo es un caos la confusión de la que puede surgir un mundo”.³⁹ Así, lo que el artista conforma en su obra, es tan sólo una muestra de lo que el ser humano, en general, debiera hacer con el mundo sin sentido que le rodea. En este contexto, Schlegel escribe que “la ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud”.⁴⁰ De esta manera el caos representa la posibilidad de una infinidad de conformaciones que, en mayor o menor medida, se acerquen al absoluto. Por ello su proyecto de la poesía universal proponía la unión de todas las artes, pues ésta, al conjuntar un mayor número de formas de la conformación, sería más completa.

Ante todo Schlegel conserva una postura optimista. El reconocimiento de la limitación liberaba al poeta y lo exaltaba, dada su enorme capacidad de elevarse de tal manera sobre sí mismo. Sin embargo, cabe señalar que lo que hace posible esta “liberación” es la esperanza de una armonía más allá de la muerte —recordemos *Anhelos de la muerte* de Novalis— como escribe Szondi:

El saber acerca del *eschaton* aligera la existencia en lo negativo, pues éste se vuelve provisorio. La representación de la inmanencia del *eschaton*, de su futura llegada a partir de una reversión dialéctica, conlleva la inversión de la misma negatividad. Es por esto que no se lleva a cabo un rechazo del entendimiento ni

³⁸ “Die falsche Universalität ist die welche alle einzelne Bildungsarten abschleift und auf dem mittlern Durchschnitt beruht”, F. Schlegel, *Ideen* [123]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

³⁹ “Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.” F. Schlegel, *Ideen* [71]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

⁴⁰ “Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos“ F. Schlegel, *Ideen* [69]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

de la reflexión. El romántico temprano cree alcanzar lo positivo a través de la radicalización de lo que se reconoce como negativo.⁴¹

Pero la promesa de un futuro armónico no existe para todos los poetas, como se verá más adelante.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819)

Algunos años después de las primeras publicaciones de F. Schlegel sobre la ironía, el filósofo Karl Wilhelm Ferdinand Solger retomó el concepto en dos de sus obras: *Erwin* (1815) y las *Lecciones de estética (Vorlesungen über Ästhetik, 1819)*. Solger, a diferencia de Schlegel, hablaba de “ironía artística” (*künstlerische Ironie*), con lo cual se refería a un fenómeno propio de todas las manifestaciones artísticas y no sólo de la poesía.

Aunque las ideas de Solger se acercan mucho a las de Schlegel, existen diferencias importantes. Si bien ya ha sido señalado que Schlegel no “inventó” la ironía romántica, también es cierto que con sus escritos proponía un programa para la poesía. Solger, por el contrario, se ocupa del arte en general y encuentra que la ironía es inherente a la actividad artística, por lo que está presente a lo largo de toda la historia del arte, aunque el papel que juega y la relevancia que tiene no sean los mismos en todos los casos.

En sus *Lecciones de estética* Solger define el arte como un actuar (*Handeln*) gracias al cual la unidad originaria de la idea se hace presente. En el artista lo bello está completo y perfecto, por lo que al crear sólo lo trae a la conciencia. De esta manera, en la creación artística se

⁴¹ “Das Wissen um das Eschaton erleichtert das Sein im Negativen, indem dieses zum Vorläufigen wird. Die Vorstellung seiner Immanenz, seines künftigen Hervorgehens aus dialektischen Umschlag, gewährt die Umwertung der Negativität selbst. Deshalb erfolgt keine Absage an Verstand und Reflexion; durch

hace realidad algo que ya estaba ahí. El artista únicamente lo descompone (*zerlegen*) para hacerlo claro a su conciencia.

Ahora bien, Solger plantea que la actividad artística es al mismo tiempo negativa y positiva respecto de la realidad. Negativa, porque la disuelve para convertirla en idea; y positiva, en tanto que es en ella donde la idea se hace presente. La creación artística consta así de dos lados: el entusiasmo (*Begeisterung*) y la “ironía artística”. En el primero, la idea se apodera del espíritu (*Gemüt*) artístico y se revela por medio de la realidad —el lado positivo—. Mientras que en la ironía, el mundo real, en tanto apariencia y expresión de la idea, debe ser destruido por el artista —el lado negativo—. La ironía expresa así una contradicción inherente al quehacer artístico, pues mediante ella “nos damos cuenta que la realidad es despliegue de la idea, pero en y por sí misma es nimia y sólo vuelve a ser verdad cuando se disuelve en la idea”.⁴²

El artista crea gracias a la fantasía, que es “la capacidad de transformar la idea en realidad”.⁴³ Por lo tanto la actividad artística es en principio siempre la misma, lo que cambia es la posición (*Standpunkt*) del artista. Solger distingue tres posiciones a lo largo de la historia del arte: *a*) la fantasía de la fantasía, *b*) la sensibilidad (*Sinnlichkeit*) de la fantasía y *c*) el pensamiento (*Denken*) o entendimiento (*Verstand*) de la fantasía. En la primera se presupone la idea; en la segunda, la realidad; y la tercera es el punto medio entre las anteriores, ya que en ella idea y realidad se entremezclan. Solger analiza entonces la manera en que el artista actúa en cada una de ellas.

Radikalisierung des als negativ Erkannten glaubt der Frühromantiker zum Positiven zu gelangen”. Szondi, *op. cit.*, p. 404. (Trad. L. O.)

⁴² “Sie ist die Stimmung, wodurch wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist und erst wieder Wahrheit wird wenn sie sich in die Idee auflöst.” Solger, “Von der Poesie in allgemeinen und ihrer Einleitung”, p. 323. (Trad. L. O.)

⁴³ “die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln”. *Loc. cit.* (Trad. L. O.)

a) La fantasía

En la fantasía se concibe primero la idea, por lo tanto predomina el entusiasmo, que constituye la presencia inmediata de la idea en la realidad. Solger ubica aquí el arte de los antiguos y cita como ejemplo a Homero. La fantasía puede ser de dos tipos: conformadora (*bildende*) o reflexiva (*sinnende*). La diferencia entre ambas consiste en que la conformadora “toma el concepto mismo como idea viva y lo representa como tal”,⁴⁴ Solger la define como actividad simbólica. Por el contrario la fantasía reflexiva es alegórica pues en ella “también encontramos el concepto y lo particular unidos en la idea, pero de tal forma que ambos son absorbidos en la idea sólo por *relación*, mediante reflexión”.⁴⁵

Como ya ha sido mencionado, Solger, al igual que Schlegel, consideraba que la ironía era necesaria:

El entusiasmo tiene que estar, sin embargo, acompañado de una cierta expresión de ironía, pues *sin ironía no hay arte*. Si la idea ha de transformarse en la realidad, debe entonces existir en nosotros la conciencia de que al hacerlo se integra a la nimiedad. Si el artista llegara a perderse por completo en la presencia de la idea en la realidad, el arte cesaría y en su lugar surgiría una suerte de fanatismo, una superstición, que creería encontrar de forma sensible los conceptos fijados en los objetos. El artista debe estar consciente de que su obra es símbolo, que la idea sólo se integra en la realidad bajo conceptos fijados y por lo tanto la idea, como actividad pura, se disuelve en el símbolo.⁴⁶

La conciencia del artista de que sus obras son símbolo no es una conciencia de que engaña a propósito y que lo que representa no es verdadero,

⁴⁴ “ergreift den Begriff selbst als lebendige Idee und stellt ihn als solche dar”. *Ibid.*, p. 325. (Trad. L. O.)

⁴⁵ “auch in ihr finden wir Begriff und Besonderes in der Idee vereinigt, jedoch so daß Beides durch Beziehung, durch Reflexion in die Idee versenkt wird”. *Loc. cit.* (Trad. L. O.) Las cursivas son mías.

⁴⁶ Esta misma concepción la encontramos en otro teórico de la ironía romántica, Adam Müller: “Sin importar cuán elevada y sería sea la figura en que la religión se muestre al corazón humano, habrá siempre una figura aún más elevada, infinitamente más elevada; así pues, aquel hombre que tome la figura, en cualquiera de sus momentos, por la elevación suprema, perdiéndose en ella con beatería, aquel será tan irreligioso en su misticismo como lo es el blasfemo en su frivolidad.” “In wie hoher und ernster Gestalt die Religion dem menschlichen Herzen auch erscheinen mag, immer wird es eine noch höhere und unendlich höhere Gestalt geben; welcher Mensch nun die Gestalt irgendeines Augenblicks für die höchste nimmt und sich in dieser dumpf und bigott verliert, der ist in seinem Mystizismus ebenso irreligiös als der Religionsspötter in seiner Frivolität.” Adam Müller citado por Behler en “The Theory of Irony in German Romanticism”, p. 67. Trad. Alexander Bruck.

sino que, en la realidad, sólo puede ver la idea bajo conceptos fijados, con lo cual ésta se disuelve a sí misma.⁴⁷

b) La sensibilidad

En la sensibilidad se parte de la realidad. La actividad artística consiste en desarrollar, en la realidad, la vida de la idea y regresar (*zurückführen*) a esta última. Al contrario de la fantasía, en la sensibilidad predomina la ironía, ya que la conciencia está hundida en la existencia y la idea sólo se desarrolla en los opuestos de la realidad. En consecuencia, la pluralidad forma la unidad pero no la completa.

Lo universal aparece sólo como lo que siempre conecta la diversidad, sin completar jamás una unidad. Si en la fantasía lo particular aparece como el concepto mismo, que se configura como realidad, aquí, por el contrario, la diversidad, en su interminable diferencia, está presente como infinitud dada y lo universal, que se opone a la diversidad, es sólo la generalidad de la autoconciencia empírica o bien la conciencia del sujeto que percibe.⁴⁸

Lo importante es entonces reconocer la *relación* que existe entre la realidad y la idea. El artista está consciente de que existe algo más alto, esencial, en este mundo de apariencias. Éste, dice Solger, es el arte de los modernos, por lo que F. Schlegel se ubica aquí.

⁴⁷ “Mit dieser Begeisterung aber muß notwendig zugleich eine gewisse Äußerung der *Ironie* verbunden sein; denn ohne Ironie gibt es überhaupt keine Kunst. Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muß das Bewußtsein in uns wohnen, daß sie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht. Verlöre sich der Künstler ganz in die Gegenwart der Idee in der Wirklichkeit, so würde die Kunst aufhören und eine Art Schwärmerei, ein Aberglaube an die Stelle treten, der die fixierten Begriffe in den Objekten sinnlich zu finden glaubt. Der Künstler muß sich bewußt sein, daß sein Werk Symbol ist, daß die Idee nur unter fixierten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß sich mithin im Symbol die Idee als reine Tätigkeit auflöst. // Das Bewußtsein des Künstlers, daß seine Werke Symbol sind, ist aber nicht ein Bewußtsein, daß er absichtlich täuscht und das, was er darstellt, nicht wahr ist, sondern daß er die Idee nur unter fixierten Begriffen in der Wirklichkeit schauen kann, wodurch die Idee selbst sich auflöst.” Solger, *op. cit.*, p. 327. (Trad. L. O.) Las cursivas son mías.

⁴⁸ “Das Allgemeine erscheint nur als das, was die Mannigfaltigkeit immer verknüpft, ohne je eine Einheit zu vollenden. Wenn in der Phantasie das Besondere als der Begriff selbst erscheint, der sich als Wirklichkeit gestaltet, so ist hingegen hier das Mannigfaltige in unendlicher Verschiedenheit als gegebene Unendlichkeit gegenwärtig, und das Allgemeine, welches dieser entgegensteht, ist nur die Allgemeinheit des empirischen Selbstbewußtseins überhaupt oder das Bewußtsein des wahrnehmenden Subjekts.” *Ibid.*, p. 328. (Trad. L. O.)

Asimismo, Solger destaca una posición de la sensibilidad, que “representa al arte en su sentido más alto”⁴⁹: el humor (*Humor*), término que retoma de Shakespeare. En el humor el artista percibe cómo la idea es principio de la existencia pero al mismo tiempo se disuelve y se destruye en la existencia.

Esta contradicción sólo puede ser conciliada por el entendimiento artístico. Tenemos que reconocer que la idea perece en la existencia, por lo que un sentimiento de lo trágico está ligado con el humor. Pero al mismo tiempo tenemos que percibir que la idea es en todo el principio de lo singular y que se encuentra en la diversidad, y en esto estriba lo cómico. Ninguno de ellos puede entonces aparecer en estado puro. Ambos deben entremezclarse indiferenciadamente, puesto que ambos principios están ahí desde su origen. Por ello nada es completamente risible en lo realmente humorístico, sino que todo está ligado a una cierta melancolía, y lo trágico, a su vez, siempre lleva consigo un toque de lo cómico.⁵⁰

El humor desemboca en el sentimiento de un vacío, pero éste no es negativo, ya que el sentimiento de esta falta despierta un instinto positivo: el anhelo (*Sehnsucht*) que se dirige hacia lo eterno.

c) El entendimiento

El entendimiento representa el punto más alto de la actividad artística, la madurez del arte en su historia y sus géneros. Solger lo llama también: “dialéctica artística”, pues es el reconocimiento, la conciencia, de que los opuestos no son sino el despliegue (*Entfaltung*) de la unidad de la idea: “Aquí lo universal y lo particular se encuentran fundidos completamente y el equilibrio entre

⁴⁹ “Der Humor stellt die Kunst in ihrer höchsten Bedeutung dar” *Ibid.*, p. 331. (Trad. L. O.)

⁵⁰ “Dieser Widerspruch läßt sich nur durch den künstlerischen Verstand heben. Wir müssen erkennen, daß in der Existenz die Idee zugrunde geht, so daß ein Gefühl des Tragischen mit dem Humor verbunden ist; in demselben Moment aber müssen wir zugleich wahrnehmen, daß die Idee überall das Prinzip des Einzelnen ist und sich in der Mannigfaltigkeit findet, und darauf beruht das Komische. Keines von beiden kann mithin hier rein vorkommen; beide müssen ungesondert ineinander übergehen; denn beide Prinzipien sind in ihrer Geburtsstätte da. Daher wird in dem echt Humoristischen nichts ganz lächerlich, sondern alles mit einer gewissen Wehmut verbunden sein, und das Tragische hinwiderum wird immer den Anstrich des Komischen mit sich führen.” *Loc. cit.* (Trad. L. O.)

estos dos lados se vuelve el elemento de nuestra existencia, por lo que no hace falta salir de nosotros mismos, sino tan sólo ser completamente quienes somos”.⁵¹

También aquí Solger distingue dos direcciones: la contemplación (*Betrachtung*) y el ingenio (*Witz*). En la contemplación la idea es algo positivo, “a partir de la idea se desarrolla la idea como concepto y diversidad (...) con la permanente conciencia de que todo es una y la misma idea.”⁵² Por el contrario, en el ingenio la realidad es concebida como tal y no como despliegue de la idea. Esta última se vuelve entonces negativa. El ingenio percibe cómo la idea al mismo tiempo se pierde en los opuestos y se revela en la realidad, por lo tanto yace en él una contradicción entre la idea y la existencia, pero al mismo tiempo que el sentimiento de su unidad esencial. Solger explica la coexistencia del ingenio y la contemplación de la siguiente manera:

El arte presupone la unidad originaria de los opuestos de la realidad. Para el desarrollo de la unidad, el arte debe mostrarnos necesariamente que lo universal y lo particular son sólo el despliegue de la misma idea. Esto sucede en la contemplación. Pero el arte también puede, mediante síntesis, recogimiento y absorción de los opuestos en la idea, mostrarnos la realidad como algo nimio. Esto sucede en el ingenio, el cual sólo es posible por medio de la contradicción.⁵³

En resumen, Solger plantea que el arte será más perfecto cuanto más entremezclados estén el entusiasmo y la ironía. Ejemplo de ello son Sófocles y Shakespeare. Al igual que Schlegel, Solger le da a la ironía artística un papel esencial en la creación, dado que:

[la ironía artística] constituye la esencia del arte, su sentido interno, puesto que es la disposición de ánimo en la cual reconocemos que nuestra realidad no sería,

⁵¹ “Allgemeines und Besonderes sind hier ganz verschmolzen, und das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Seiten wird das Element unseres eigenen Daseins, so daß wir nicht mehr aus uns herauszugehen, sondern nur ganz wir selbst zu sein brauchen.” *Ibid.*, p. 332. (Trad. L. O.)

⁵² “aus der Idee [wird] die Idee als Begriff und als Mannigfaltigkeit entwickelt (...) mit dem steten Bewußtsein, daß alles die eine und selbe Idee ist.” *Ibid.*, p. 333. (Trad. L. O.)

⁵³ “Die Kunst setzt ursprüngliche Einheit der Gegensätze der Wirklichkeit voraus, zu deren Entwicklung sie uns notwendig zeigen muß, wie Allgemeines und Besonderes nur die Entfaltung der einen Idee seien; dies geschieht in der Betrachtung. Sie kann uns aber auch im Gegenteil die ganze Wirklichkeit durch Zusammenfassen, Aufheben und Versenken der Gegensätze in die Idee als etwas Nichtiges zeigen; und dies geschieht im Witze, welcher daher nur durch Widerspruch möglich ist.” *Ibid.*, p. 334. (Trad. L. O.)

si no fuese revelación de la idea, pero precisamente por ello, con la realidad, la idea se vuelve algo nimio y perece. La realidad es sin duda parte de la existencia de la idea, pero al mismo tiempo conlleva la supresión de la misma. (...) A toda percepción de lo divino está ligado necesariamente un sentimiento de nuestra propia nimiedad.⁵⁴

Por esta razón el artista debe situarse siempre por encima de su obra. El arte se vuelve así un consuelo, gracias al cual el artista conserva su serenidad y contento, pues cobra conciencia de que incluso lo más horrible en la realidad, es nada frente a la idea. A pesar de saber que su obra es nimia, la crea, sacrificándola a la idea.

La "ironía falsa"

Si bien Solger considera que la ironía es algo necesario y positivo en la creación artística, también reconoce la existencia de una ironía negativa, que denomina "ironía falsa".

La ironía pierde todo valor para el arte cuando sólo busca ridiculizar y se vuelve una simple broma.⁵⁵ Pero también existe una ironía peligrosa —y es esto lo que nos interesa—, que al mostrar cómo, en la realidad, conceptos esenciales están expuestos a imperfecciones, pone en duda la vida misma de los conceptos. Solger la define como:

...la disposición de ánimo en la cual se considera que el ser humano no puede tomar en serio nada relacionado con lo Bello y lo noble. Se reconocen los conceptos como abstractos, pero se niega su existencia en la realidad. (...) Por una gran confusión varios autores nuevos han preferido esta ironía. Sólo que aquí no se trata de condescendencia con las debilidades de individuos, sino con las de la naturaleza humana, y esta ironía es siempre repulsiva. Quien la ejerce, sufre de un extravío total de la imaginación, de una enfermedad estética.⁵⁶

⁵⁴ "Sie [die künstlerische Ironie] macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemütes, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich notwendig zur Existenz der Idee; aber damit ist immer zugleich die Aufhebung derselben verbunden [...] Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen ist notwendig das Gefühl unserer eigenen Nichtigkeit verbunden". *Ibid.*, p. 335. (Trad. L. O.)

⁵⁵ Aunque también comenta que la ironía falsa puede servir al arte cuando provoca un contraste entre la nimiedad de la apariencia y un valor especial, asignado por ella misma.

⁵⁶ "...die Stimmung, in welcher man meint, daß es mit nichts, was auf das Schöne und Edle Bezug hat, dem Menschen Ernst sein könne. Die Begriffe werden als abstrakte anerkannt, ihr Dasein aber in der Wirklichkeit gezeugnet. (...) Durch eine große Verirrung haben gleichwohl viele Neuere solche Ironie

Behler encuentra en Solger un cambio del optimismo inicial de Schlegel hacia el pesimismo que predominará en la segunda mitad del siglo XIX. Solger considera a la ironía como algo positivo, fructífero y liberador, pero reconoce que con ella se despierta un sentimiento de tristeza. Esto marca una diferencia importante respecto de Schlegel, quien sostenía que el único estado de ánimo ligado a la ironía era el contento. Para Solger el anhelo es un impulso dirigido a lo infinito, pero también conlleva un sentimiento de melancolía. La ironía libera, pero también abre un vacío. Es importante recordar que Solger señala que es el lado positivo el que debe predominar en la ironía. En ningún momento duda de que haya una idea, algo esencial más allá de la realidad.

La reacción de Hegel

La teoría de la ironía romántica (o artística) causó controversias, sobre todo la teoría de F. Schlegel. Quizá la crítica más relevante sea la de Hegel, quien hizo referencia a la ironía romántica en sus *Lecciones de estética*, donde de hecho atacaba directamente a Schlegel y sus seguidores. Los planteamientos de Hegel respecto de la ironía resultan interesantes porque pueden ser leídos como un diagnóstico de la época, donde Schlegel, con su subjetivismo ilimitado, es el primer síntoma de un peligroso mal, que se extendería hasta el siglo XX, a saber,

liebenswürdig gefunden; allein es ist hier nicht von Nachsicht mit den Schwächen Einzelner, sondern mit denen der menschlichen Natur überhaupt die Rede, und diese ist immer abscheulich. Wer solche Ironie übt, leidet an gänzlicher Verkehrtheit der Einbildungskraft, an einer ästhetischen Krankheit." *Ibid.*, pp. 337s. (Trad. L. O.)

la angustia que provoca reconocer que vivimos en una convención carente de contenidos esenciales.

Hegel argumentaba que Schlegel había retomado, muy a su manera, el pensamiento de Fichte aplicándolo al arte, y argumentaba que Fichte “vefa en el *yo*, el *yo* abstracto y formal, el principio absoluto de todo saber, de toda razón, de todo conocimiento. (...) Todo lo que es no es sino por el *yo* y todo lo que existe por el *yo* puede igual ser destruido por el *yo*”.⁵⁷ De manera que “nada aparece con un valor propio, sino sólo el que le imprima la subjetividad del *yo*”.⁵⁸ Schlegel, continúa explicando Hegel, se quedó en estas formas vacías originadas por el *yo* abstracto —a diferencia de Schelling que había ido más allá—, por lo tanto en su concepción “el *yo* se convierte en amo y soberano de todo y no existe nada, ni en moral ni en derecho ni en lo humano y lo divino, ni en lo profano y lo sagrado que no deba ser planteado anticipadamente por el *yo* y del mismo modo no pueda surpirarse por él. Así pues, *todo lo que existe en sí y para sí no es más que apariencia...*”⁵⁹ Esta es la interpretación que hace Hegel del arbitrio (*Willkür*) schlegeliano.

Por otra parte, continúa Hegel, si el *yo* en Fichte era también el individuo viviente y activo que buscaba realizarse, para Schlegel esta realización consistía en vivir *artísticamente*. La libertad del artista estriba entonces en reconocer que todo es producto de su propio arbitrio, lo cual quiere decir que el artista no toma en serio lo que hace. Sin embargo, no todos los humanos son capaces de descubrir la verdadera actitud del artista y es esto lo que lo hace sentirse superior. Al actuar así, el artista se comporta *irónicamente*.

⁵⁷ “daß Fichte zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis das Ich feststellt, und zwar das durchaus abstrakt und formell bleibende Ich. (...) Was ist, ist nur durch das Ich, und was durch mich ist, kann Ich ebenso sehr auch wieder vernichten.” Hegel, “Die Ironie”, p. 93. Trad. Alfredo Llanos.

⁵⁸ “so ist nichts *an und für sich* und in sich selbst wertvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjektivität des Ich hervorgebracht.” *Ibid.*, p. 94. Trad. Alfredo Llanos.

⁵⁹ “Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich

Para Hegel, la ironía afirma “la *vanidad* de lo concreto, de lo moral, de todo lo rico de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y lo que posee valor inmanente”⁶⁰ y por lo tanto es sólo *negatividad*. No obstante, este planteamiento difiere de la teoría de Schlegel, quien también consideraba que la ironía daba un giro positivo al convertirse en una motivación hacia la autotranscendencia. Si Hegel concibe únicamente la ironía en su negatividad no se debe a que no haya entendido bien a Schlegel,⁶¹ sino a que rechazaba la idea de una progresión infinita que no estuviera dirigida hacia algo más elevado, existente y alcanzable, sino hacia un devenir interminable.⁶² Sus comentarios sobre Schlegel y sus seguidores dejan ver la aversión que le provocaba la ironía. Así, considera un consuelo que “estos deshonestos e hipócritas no se impongan al gusto y que los hombres sólo consientan en interesarse por algo vivo y real, con caracteres plenos de contenido”.⁶³

Asimismo, Hegel distingue la ironía de lo cómico argumentando una diferencia de contenidos (*Gehalt*). Mientras que en lo cómico se destruye algo desprovisto de valor en sí mismo, en la ironía se trata de un contenido substancial.

La opinión que Hegel tenía de Solger y Tieck era muy distinta, pues a su parecer, éstos habían convertido la ironía en “el principio supremo del arte”.⁶⁴ Solger, a diferencia de Schlegel, era un verdadero filósofo, sólo que su temprana muerte no le permitió darse cuenta que la negatividad no era sino un “momento” y no toda la idea.

erst zu setzen wäre, und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*...” *Loc. cit.* Trad. Alfredo Llanos. Las cursivas son mías.

⁶⁰ “die *Eitelkeit* alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden.” *Ibid.*, p. 96. Trad. Alfredo Llanos.

⁶¹ Como lo plantea Helmut Prang, *op. cit.*, p. 80.

⁶² Cf. Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, p. 234.

⁶³ “es ist ein Trost, daß diese Unredlichkeit und Heuchelei nicht zusagt, und den Menschen dagegen ebensosehr nach vollen und wahrhaften Interessen verlangt, als nach Charakteren, die ihrem gewichtigen Gehalte treu verbleiben.” Hegel, *op. cit.*, p. 98. Trad. Alfredo Llanos.

⁶⁴ “höchstes Prinzip der Kunst”. *Loc. cit.* Trad. Alfredo Llanos.

Hegel vislumbró una consecuencia de la ironía schlegeliana que este último no consideraba: la insatisfacción del *yo* ante el reconocimiento de la vanidad de todo lo que le rodea:

Cuando el *yo* adopta este punto de vista [el de Schlegel], todo le parece vano y mezquino con excepción de su propia subjetividad que por ese hecho deviene hueca y trivial. Por otra parte, el *yo* puede no sentirse satisfecho por ese goce de sí mismo, sino que se halla incompleto y experimenta la necesidad de algo firme sustancial, con intereses precisos y esenciales. De ello resulta una desdichada y contradictoria situación: el sujeto que tanto aspira a la verdad y a la objetividad se siente impotente para arrancarse de su aislamiento, de su retiro, de esta interioridad abstracta e insatisfecha. El sujeto se sume entonces en una lánguida tristeza de la cual ya encontramos síntomas en la filosofía de Fichte. La insatisfacción que resulta de este reposo y esta impotencia —que impiden que el sujeto actúe y aborde cualquier cosa, en tanto su nostalgia de lo real y de lo absoluto le hace sentir su vacío y su irrealidad, que son una redención de su pureza— engendra un estado mórbido, como lo es el de un *alma bella que muere de hastío*. Un alma verdaderamente bella actúa y vive en lo real. Pero el hastío proviene del sentimiento que el sujeto tiene de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su impotencia de escapar a esta vanidad y poder llenarse con un contenido sustancial.⁶⁵

Hegel expone aquí los síntomas del *mal du siècle* que predominará a lo largo de todo el siglo XIX.

⁶⁵ "Bleibt das Ich auf diesem Standpunkte stehen, so erscheint ihm alles als nichtig und eitel, die eigene Subjektivität ausgenommen, die dadurch hohl und leer und die selber *eitle* wird. Umgekehrt aber kann sich auf der anderen Seite das Ich in diesem Selbstgenuß auch nicht befriedigt finden, sondern [muß] sich selber mangelhaft werden, so daß es nun den Durst nach Festem und Substantiellem, nach bestimmten und wesentlichen Interessen empfindet. Dadurch kommt dann das Unglück und der Widerspruch hervor, daß das Subjekt einerseits wohl in die Wahrheit hinein will, und nach Objektivität Verlangen trägt, aber sich andererseits dieser Einsamkeit und Zurückgezogenheit in sich nicht zu entschlagen, dieser unbefriedigten, abstrakten Innigkeit nicht zu entwinden vermag und nun von der Sehnsüchtigkeit befallen wird, die wir ebenfalls aus der Fichteschen Philosophie haben hervorgehn sehen. Die Befriedigungslosigkeit dieser Stille und Unkräftigkeit —die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt— läßt die krankhafte Schönseiligkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren eiteln Subjekts, dem es an Kraft gebricht, dieser Eitelkeit entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich erfüllen zu können." *Ibid.*, p. 96. Trad. Alfredo Llanos.

IV. La otra ironía: *Las viglias de Bonaventura*

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
 Sprach ich, was ich gefühlet;
 Ich hab mit dem Tod in der eigenen Brust
 Den sterbenden Fechter gespielet.

Heinrich Heine

Los planteamientos de Schlegel, Solger y Hegel, permiten ubicar a la que he llamado *otra ironía*. El problema, como ya ha sido señalado, es siempre el mismo: la contradicción entre la idea o el absoluto y la realidad, pero el papel que juega la ironía en cada caso es diferente. En Schlegel, la esperanza en un futuro utópico hace que la ironía descomboque en una postura optimista. Ya Solger reconoce que la ironía también despierta un sentimiento de tristeza: el anhelo, pero este estado se supera finalmente. La ironía meramente negativa —y peligrosa— no es para Solger verdadera ironía. Por el contrario Hegel no ve en ella sino una especie de enfermedad, provocada por la pérdida de todo contenido sustancial. De esta forma se puede observar un cambio que va del optimismo a la desesperación. Ernst Behler y Albert Schaefer coinciden en que se da un cambio de actitud alrededor de 1830 —Behler lo sitúa en la muerte de Hegel, en 1831⁶⁶ y Schaefer en la de Goethe, en 1832⁶⁷—.

En el Romanticismo tardío predomina en Europa una postura pesimista, que se manifiesta en el *ennui* y en la predilección por la enfermedad, la decadencia o el lado oscuro (negativo) de la naturaleza.⁶⁸ Sin embargo, esto no significa que la desesperanza haya venido hasta años más

⁶⁶ “Hegel died in 1831, and during the thirties the romantic generation had completely lost the belief in ‘progress in the consciousness of freedom’ and the underlying premise that reason governs history. This change of attitude can be best illustrated by the topic of God’s death...” Behler, “The Theory of Irony...”, p. 77.

⁶⁷ “Mit Goethes Todesjahr schließt eine Epoche ab, und Heines ironisches Bild bekundet, daß eine neue begonnen hat.” A. Schaefer, “Vorwort” en *Ironie und Dichtung*, p. 9.

⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 46.

tarde. En realidad la postura pesimista surge al mismo tiempo que el esperanzado Romanticismo temprano, es decir que hay una autocrítica desde el principio, que se desarrolla de diferentes formas y, ciertamente, predominará en la segunda generación romántica. De tal forma, podemos considerar a *Las vigillas de Bonaventura* como un producto de esa “enfermedad” llamada escepticismo que diagnosticara Hegel. En esta obra la promesa de un futuro de la conciliación desaparece y lo único que se reconoce es un mundo absurdo, donde todo sentido último o sustancial, no es más que una construcción arbitraria, un invento del propio ser humano. *Las vigillas* representarían así la postura más radical dentro de la crítica al Romanticismo, pues no se trata únicamente de la imposibilidad de trascender, en términos prácticos, la vida vana y mundana de la sociedad burguesa —quien no se adapta se muere de hambre, es considerado loco, va a prisión, o se suicida—, sino que tal trascendencia es imposible porque no hay nada *más allá*. La existencia de ese mundo armonioso, que según Novalis, F. Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Eichendorff, somos incapaces de percibir, se revela en *Las vigillas* como una mera ilusión. No se trata entonces de despertar los sentidos, ni de llevar una vida *diferente* que nos acerque a la naturaleza y a nosotros mismos. Porque la armonía que anhelamos no existe; la poesía y la ciencia lejos de reestablecerla, crean tan solo una ficción. Esto nos suena ahora sumamente familiar y actual, pues se ha convertido en una especie de lema de nuestra época —y el papel de la ciencia es ahora muy distinto al que tenía en el siglo XVIII—, pero la situación era distinta en 1804.

Las vigillas son narradas por un poeta que ha dejado la poesía y se ha convertido en vigilante nocturno. La biografía de este personaje —narrada fragmentariamente a lo largo de toda la obra— resulta bastante peculiar. Hijo de un alquimista y una gitana, fue concebido durante la noche de Navidad ante los ojos del diablo. Su madre no obstante decide entregarlo a manos cristianas. De esta manera guía a un zapatero al lugar donde podrá desenterrar un tesoro días más

tarde. El zapatero regresa, pero al abrir el cofre en vez del tesoro descubre al niño y decide adoptarlo. El nombre que le da es Kreuzgang (Claustro), ya que fue ese el lugar donde lo encontró. Según los relatos del zapatero, Kreuzgang nació poeta, de niño entendía el lenguaje de la naturaleza y manifestaba su intención de comunicar algún día a los demás lo que escuchaba (en palabras de Schlegel, volverse mediador). Cuando crece ejerce el oficio de poeta, acompañando a su padre en el taller. En esa época siente cómo un volcán despierta violentamente en su interior, y es entonces cuando empieza a escribir sátiras, lo cual le lleva a prisión. Al ser liberado se vuelve rapsoda y se dedica a complacer a su público con composiciones criminales, pero estas pequeñas historias terminan aburriéndole y se da a la tarea de escribir una obra mayor sobre los crímenes perpetrados por la Iglesia y el Estado. La consecuencia es un proceso por delito de injurias donde es declarado loco y confinado en un manicomio. Ahí se enamora y se abandona por completo al entusiasmo, pero fracasa (su enamorada y el hijo de ambos mueren). Al salir del manicomio lleva una vida de ermitaño, hasta que entra a colaborar en un teatro de marionetas, pero la obra que representan atenta contra las autoridades. Las marionetas son entonces confiscadas, el director del teatro se suicida y Kreuzgang se convierte finalmente en vigilante nocturno.

La visión que ofrece el narrador resulta particularmente interesante, pues al hacer una crítica del Romanticismo también hace una crítica de sí mismo. En los siguientes capítulos se analizan diferentes posturas que adopta el narrador así como la forma en que se abordan temas importantes en la teoría de la ironía romántica.

V. El caos

Como ya se mencionó en la primera parte, Friedrich Schlegel consideraba el mundo como un caos “positivo”, es decir, una armonía en potencia. El mundo se encontraba en estado bruto y la tarea del ser humano era conformar (*bilden*), a partir de ese caos, un nuevo mundo. En el Romanticismo temprano el presente era entendido como un momento negativo, pero pasajero. El poeta se convertía en un profeta, pues su percepción y su capacidad conformadora le permitían vislumbrar el absoluto. La poesía, a su vez, se erigía en la nueva religión que guiaba a los seres humanos hacia su verdadera naturaleza y con ello a recuperar la unidad perdida.

*Las vigili*as muestran el fracaso de este ideal, como lo explica Herman Meyer: “Al contenido Idealismo del Romanticismo temprano, que al fin de cuentas confiaba necesariamente en el poder y la bondad del espíritu humano, se le opone aquí una imagen mucho más oscura, profundamente pesimista del ser humano.”¹ Es por ello que *Las vigili*as han sido calificadas como producto de la desilusión² y la desesperanza.³ La visión que nos ofrece el narrador está ya muy lejos del esperanzado contento de Schlegel. Las cosas no van a cambiar: no hay forma de pasar de el estado negativo en que nos encontramos. Esta actitud se refleja en la manera en que el caos y la naturaleza, dos motivos del Romanticismo temprano, son retomados en *Las vigili*as.

El caos

*Las vigili*as coinciden con el Romanticismo en su rechazo de la Ilustración, oponiéndose al orden racional que el ser humano había impuesto sobre la naturaleza y sobre sí mismo, negando así la

¹ “Dem freudigen, letzten Endes unbedingt auf die Macht und Güte des menschlichen Geistes vertrauenden frühromantischen Idealismus steht hier ein ungleich dunkleres, tiefgründig pessimistisches Menschenbild gegenüber.” Herman Meyer, “Friedrich Gottlob Wetzel, *Die Nachtwachen des Bonaventura*”, p. 135. (Trad. L. O.)

² Gillespie, *op. cit.*, p. 720; y Arendt, *op. cit.*, p. 507.

noción de progreso. Al igual que Schlegel, Kreuzgang reconoce que el mundo se encuentra en un estado de confusión, sin embargo, el caos del que habla Kreuzgang es muy diferente. En la sexta vigilia leemos:

Yo soy ya un fracaso desde los años de mi juventud, de algún modo, ya desde el huevo, puesto que, si se puede ver a otros muchachos instruidos y prometedores cómo se esfuerzan por crecer en sabiduría y sensatez, yo, al contrario, he mostrado siempre una especial debilidad por las locuras, siempre dispuesto a llegar en mí hasta la confusión más absoluta, precisamente para alcanzar el caos más perfectamente acabado a partir del cual, como al buen Dios, me fuera posible organizar, si es que me venía en gana, un mundo más o menos ordenado.

En ciertos momentos de exaltación ha llegado a parecerme incluso que la Humanidad, en su precipitación por darse un orden, haya incluso destruido el Caos, con lo cual nada puede ocupar ya su lugar apropiado; el Creador debería hacer pronto lo posible para borrar y eliminar el mundo como un sistema fracasado. (NW: 60)⁴

En este fragmento encontramos una clara alusión al caos schlegeliano —“Sólo es un caos la confusión de la que puede surgir un mundo”⁵— cuando Kreuzgang menciona que ha rechazado la razón “para alcanzar el caos más perfectamente acabado a partir del cual, como al buen Dios, me fuera posible organizar, si es que me venía en gana, un mundo más o menos ordenado”. Sin embargo, existen diferencias importantes. Para Kreuzgang el caos del mundo moderno es completamente negativo y no puede ser tomado por el poeta como materia prima para crear un

³ Kohl, *op. cit.*, p. 40 y Ueding, *op. cit.*, p. 477.

⁴ “Ich [Kreuzgang] bin leider in den Jugendjahren und gleichsam im Keime schon verdorben, denn wie andere gelehrte Knaben und vielversprechende Jünglinge es sich angelegen sein lassen immer gescheiter und vernünftiger zu werden, habe ich im Gegenteile stets eine besondere Vorliebe für die Tollheit gehabt, und es zu einer absoluten Verworfenheit in mir zu bringen gesucht, eben um, wie unser Herrgott, erst ein gutes und vollständiges Chaos zu vollenden, aus welchem sich nachher gelegentlich, wenn es mir einfiele, eine leidliche Welt zusammenordnen ließe. - Ja es kommt mir zu Zeiten in überspannten Augenblicken wohl gar vor, als ob das Menschengeschlecht das Chaos selbst verpfuscht habe, und mit dem Ordnen zu voreilig gewesen sei, weshalb denn auch nichts an seinen gehörigen Platz zu stehen kommen könne, und der Schöpfer bald möglichst dazu tun müsse die Welt, wie ein verunglücktes System auszustreichen und zu vernichten. —” (6. NW: 48) El título de *Las vigilia*s se abrevia con las siglas NW. Inmediatamente después de las citas en español se indica el número de página de la edición española de *El Acanalado*; y después de las citas en alemán, las de la edición de Reclam, Stuttgart. Las traducciones de *Las vigilia*s son de Marisa Siguan y Eduardo Aznar.

mundo nuevo. Haría falta que el poeta *construyera* primeramente ese caos positivo, y Kreuzgang sólo comenta que lo intentó, no que lo hubiera logrado. A su vez, ese caos sería producto de la confusión, no de un acto consciente que el poeta pudiera controlar, lo cual se opone a la idea que Schlegel tenía del proceso creativo (mezcla de entusiasmo e ironía). Finalmente, en el caso de que pudiese surgir un mundo nuevo, éste sería tolerable,⁶ aceptable, pero no armónico. De esta manera Kreuzgang desmiente la existencia de un caos que “solamente espera el contacto del amor para desplegarse en un mundo armónico”.⁷

Si bien Kreuzgang, como buen romántico, considera que el progreso sólo ha impuesto un “orden” arbitrario que no ha hecho sino violentar el estado natural de las cosas, “con lo cual nada puede ocupar ya su lugar apropiado” (NW: 60),⁸ su crítica va más allá. Tal y como lo expresa en ocasión del falso Juicio Final, rechaza no sólo el progreso sino buena parte de la actividad humana:

En este momento final de la historia sometamos a examen, por tanto, lo que hemos hecho desde que el globo surgió del caos. Muchos años han transcurrido desde Adán, a menos que queramos adoptar el calendario chino, y ¿qué hemos logrado tras todo ese tiempo? Nada, me parece. (NW: 63-64)⁹

A lo largo de la historia el ser humano no ha logrado absolutamente nada. En su discurso Kreuzgang ataca a los filósofos, los sabios, los teólogos, los juristas y los hombres de Estado. Pero hay que destacar que no menciona a los poetas. Podemos leer este pasaje como la afirmación de la nimiedad de la realidad, de la que hablaba Solger. Desde esta perspectiva nos encontramos ante una

⁵ “Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.” Schlegel, *Ideen* [71]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

⁶ En la versión española el adjetivo *leidlich* es traducido como “más o menos ordenado”.

⁷ “...welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten...” F. Schlegel, “Rede über die Mythologie” en *Gespräch über die Poesie*, S. 87067 (vgl. Schlegel-KFSA, I. Abt. Bd. 2, S. 313) Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

⁸ “...weshalb denn auch nichts an seinen gehörigen Platz zu stehen kommen könne...” (6.NW: 48)

⁹ “...läßt uns deshalb in dieser letzten Stunde, da wir die Weltgeschichte abschließen wollen, nur kurz und summarisch überschauen, was wir, seit dieser Erdball aus dem Chaos hervorgestiegen, auf ihm getrieben und ausgeführt haben. Es ist seit Adam her eine lange Reihe von Jahren - wenn wir nicht gar die Zeitrechnung der Chineser als die gültige annehmen wollen - was haben wir aber darin vollbracht? - Ich behaupte: Gar nichts!” (6.NW: 51)

“ironía peligrosa”, que sólo niega y destruye la realidad pero no regresa a la idea. Y no regresa porque para Kreuzgang no hay nada más allá —llámese idea, absoluto, eternidad—. La ironía es aquí mera negatividad, tal y como la consideraba Hegel. Todo lo que parecía tener valor es desenmascarado como vano y hueco. Vivimos en un mundo de apariencias, formado por máscaras superpuestas que, al igual que las cáscaras de una cebolla, sólo encubren la nada. “Entre idealidad negada y realidad negada”, sostiene Dieter Arendt, Kreuzgang se encuentra en la nada.¹⁰

En ninguna otra parte de *Las vigiliás* es tan severa la crítica al progreso como en el pasaje del Juicio Final. Kreuzgang lo desenmascara revelándolo como un conjunto de sistemas arbitrarios y represivos que eliminan cualquier posibilidad de cambio. En la sociedad moderna, el ser humano se ha convertido en una máquina: “Vosotros, hombres de Estado, que reducís el género humano a meros principios de la mecánica” (NW: 65).¹¹ *Las vigiliás* constituyen así una denuncia del “orden” social —por ello se acercan mucho a la sátira¹²—, que hace imposible que el poeta (mediador) logre su objetivo. La sociedad no lo permite —la biografía de Kreuzgang es un ejemplo—, para tal fin se ha creado la censura. Los seres humanos no escuchan a los poetas y por el contrario los enmudecen; quien no se ajusta a las normas sociales se muere de hambre: “hoy en día quien quiera vivir que no escriba versos” (NW: 10),¹³ o bien es encerrado en prisión o en el manicomio.

Pero la obra no se limita a una crítica de los sistemas sociales, también cuestiona al propio ser humano. Lo que se pone en tela de juicio no es sólo la posibilidad, en la sociedad moderna, de llevar a cabo el proyecto romántico, sino la misma naturaleza y capacidad del ser humano de alcanzar tal ideal. No es únicamente el Estado con sus sistemas represivos quien elimina la esperanza de crear un nuevo mundo, en ese caso estaríamos ante una obra comprometida

¹⁰ “[Kreuzgang steht] zwischen negierter Idealität und negierter Realität im Nichts”, Arendt, *op. cit.*, p. 505. (Trad. L. O.)

¹¹ “[I]hr Staatsmänner, die ihr das Menschengeschlecht auf mechanische Prinzipien reduziertet.” (6.NW: 52)

¹² Kathy Brzović, Andreas Mielke, Rita Terras, Jörg Schönert, entre otros, leen la obra como una sátira.

¹³ “...wer jetzt leben will, der darf nicht dichten!” (1. NW: 6)

políticamente que buscaría la manera de salvaguardar la libertad y el bienestar de toda la sociedad. En *Las vigili*as ha desaparecido ya la confianza en una *formación* (*Bildung*) de la humanidad, que permitiría llegar al futuro utópico de la conciliación. Lo que se ofrece es, por el contrario, una “desmitificación del ser humano”.¹⁴ En el “Prólogo del Bufón a la tragedia *El Hombre*”, el poeta compara a los seres humanos con las aves de rapaña:

Acceptemos pues, con el doctor Darwin, que los monos son nuestros antepasados antes de que nos veamos constreñidos a aceptar que otro doctor nos busque ascendencia en animales más feroces, lo que sin duda podría fundamentar sobre muy buenas razones, ya que la fisonomía de la mayor parte de los hombres, si se les cubre la parte inferior de la cara, la boca [con la que derrochan brillantes palabras], muestra una sorprendente similitud muy específica con las rapaces, particularmente con buitres, halcones, etc. ¿Acaso la antigua nobleza no hace que sus árboles genealógicos se remonten a los animales de rapaña y no a los simios? Esto explicaría su gusto por el pillaje, durante la Edad Media, y además explicaría sus blasones, en los que la nobleza exhibe con frecuencia leones, tigres, águilas y otras bestias de lo más salvaje. (NW:90)¹⁵

Asimismo encontramos un misántropo: el portero del convento, quien no encuentra en los seres humanos sino hipocresía:

»¿Conoces al ser —decía el portero— cuyo rostro ríe alevosamente cuando la máscara antepuesta derrama lágrimas, que nombra a Dios cuando piensa en el diablo, que en su interior guarda, como manzana del mar muerto, polvo venenoso, mientras su roja piel invita a la degustación, que exhala sonos melódicos a través del tubo acústico artísticamente elaborado, mientras llama a la sedición, que, como la esfinge, sólo sonríe amablemente cuando destruye, y como la serpiente sólo abraza efusivamente para hundir el mortal aguijón en el pecho? ¿Quién es este ser, dime, negro? «

¹⁴ “Entmythisierung des Menschenbildes”, Kohlschmidt, *op. cit.*, p. 96. (Trad. L. O.)

¹⁵ “Es ist doch besser, mit dem ersten Doktor Darwin die Affen für unsere Vorfahren anzunehmen, als so lange zu zögern bis ein zweiter gar andere wilde Tiere zu unserm Adszendenten macht, welches er vielleicht durch eben so gute Wahrscheinlichkeitsgründe belegen könnte, da die meisten Menschen, wenn man ihnen das Unterteil des Gesichts und den Mund, mit dem sie die gleißenden Worte verschwenden, verdeckt, in ihren Physiognomien eine auffallende Geschlechtsähnlichkeit besonders mit Raubvögeln, als z.B. Geiern, Falken u.s.w. erhalten, ja da auch der alte Adel seine Stammbäume eher zu den Raubtieren, als Affen hinaufführen kann, welches, außer ihrer Vorliebe zur Räuberei im Mittelalter, auch noch aus ihren Wappen erhellet, in denen sie meistens Löwen, Tiger, Adler und andere dergleichen wilde Tiere führen.” (8. NW:73) (Las palabras entre corchetes son una traducción mía, puesto que no aparecen en la edición española.)

»El ser humano«, graznó el animal de forma desagradable. (NW: 110)¹⁶

Como puede observarse, las contradicciones en *Las vigili*as no son únicamente del orden más bien abstracto al que se refería Schlegel cuando planteaba su ideal de universalidad, sino completamente reales y en ocasiones atroces. Kreuzgang, lejos de *flotar* (*schweben*) por encima de las contradicciones del mundo real, está atrapado en ellas. El flotar de Schlegel es incluso parodiado con los suicidios del poeta y el director del teatro de marionetas, como bien señala Michael Ebmeyer. Ambos logran *flotar* una vez que han muerto: los dos se cuelgan y penden sobre el suelo.¹⁷ Para Schlegel y Solger el artista se elevaba sobre sí mismo cuando intuía *algo* más allá, pero Kreuzgang sólo vislumbra la nada, lo cual lo lleva a un callejón sin salida. No hay forma de salir de la realidad finita e imperfecta, pues este mundo de apariencias sólo oculta el vacío. Así pues, el reproche que Hegel lanzara contra la ironía romántica le va bien a Kreuzgang: “todo lo que existe en sí y para sí no es más que apariencia”.¹⁸ En consecuencia, no hay consuelo alguno frente a las contradicciones de la realidad, ya que éstas no son sino la prueba de que la anhelada unidad no existe. Para liberarse, Kreuzgang recurre a la ironía, pero, si bien ésta le asegura una distancia que le permite protegerse, no lo libera por completo. Kreuzgang se da entonces a la tarea de desenmascarar todo lo que en apariencia es sólido.

Un tema presente en toda la obra es la contradicción entre lo que predica la religión cristiana y lo que en realidad hacen los miembros de la Iglesia. En la segunda vigilia el cura toma la forma

¹⁶ “»Kennst du das Wesen«, sprach der Pförtner, »dessen Antlitz tückisch lacht, wenn die vorgehaltene Larve Tränen vergießt, das Gott nennt, wenn es den Teufel denkt, das im Innern, wie der Apfel am Toten Meere, giftigen Staub enthält, indes die Schale blühend rot zum Genuß einladet, das durch das künstlich gewundene Sprachrohr melodische Töne von sich gibt indem es Aufruhr hineinruft, das wie die Sphinx nur freundlich lächelt, um zu zerreißen, und wie die Schlange bloß deshalb so innig umarmt, um den tödlichen Stachel in die Brust zu drücken? - Wer ist das Wesen, Schwarzer?«

»Mensch!« krächzte das Tier auf eine unangenehme Weise.”(10.NW: 90)

¹⁷ Cf. Michael Ebmeyer, “Die Subversion des Sinns in Bonaventuras *Nachtwachen* und Flann O'Briens *The Third Policeman*”, p. 76.

¹⁸ “Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein Schein”, Hegel, *op. cit.*, p. 94. Trad. Alfredo Llanos.

del demonio al amenazar al librepensador y en la décima las monjas emparedan a una de sus compañeras por haber dado a luz. Pero también critica la teología, como leemos en el Juicio Final: “Vosotros teólogos, que (...) aquí abajo organizáis verdaderas carnicerías, dividís a los hombres en sectas irreconciliables, en vez de unirlos...” (NW: 64).¹⁹

Asimismo, Kreuzgang está en conflicto permanente con la Justicia —lo metieron a la cárcel, lo declararon loco, cerraron el teatro de marionetas, le prohibieron sonar su cuerno, etc.—. En la tercera vigilia, la Justicia se encarna en una marioneta: “el frío justiciero me causó la impresión de una máquina de muerte que trabaja sin voluntad propia” (NW: 26);²⁰ durante el Juicio Final también lanza un ataque en su contra: “...vosotros, los juristas, hombres por mitad, deberíais completar el hombre entero con los teólogos, de los que sólo os separasteis, en mala hora, para destruir los cuerpos, como ellos destruyen las almas” (NW: 65).²¹

La naturaleza

La relación que Kreuzgang tiene con la naturaleza cambia a lo largo de su vida. De pequeño, según lo describen las xilografías, era todo un romántico a la Heinrich von Ofterdingen, que miraba el mundo con asombro y entendía el lenguaje de la naturaleza, como lo narra su padre adoptivo, el zapatero:

No deja de resultarme chocante este Claustro cuando pienso en él (...) No puedo educarlo con la horma habitual, hay en él algo de exuberante, un poco como ocurría con el viejo Böhme, que también, profundizando en el arte del zapatero, acabó sumergiéndose en el Misterio. Este pobrecillo parece seguir sus pasos; las

¹⁹ “Ihr Theologen, die (...) hier unten eine leidliche Mördergrube veranstaltet und die Menschen statt sie zu vereinigen in Sekten auseinanderschleudert...” (6.NW:52)

²⁰ “...der kalte Gerechte kam mir vor wie die mechanische Todesmaschine, die willenlos niederfällt...” (3. NW:19)

²¹ “Ihr Juristen, ihr Halbmenschen, die ihr eigentlich mit den Theologen nur eine Person ausmachen solltet, statt dessen euch aber in einer verwünschten Stunde von ihnen trennet um Leiber hinzurichten, wie jene Geister.” (NW: 52)

cosas más comunes resultan insólitas a sus ojos: así sucede con la salida del sol, que no deja de producirse a diario y sobre la que nosotros, comunes mortales, no solemos pensar nada extraordinario. Del mismo modo, las estrellas del cielo y las flores de la tierra, a las que hace hablar entre sí y entablar prodigiosas relaciones. (...) Asimismo, dice de las flores que son una escritura que simplemente no sabemos leer y que lo mismo ocurre con las piedras multicolores. Espera poder aprender un día este lenguaje y promete que entonces informará acerca de cosas maravillosas. A menudo se apresta a escuchar a escondidas a las moscas y mosquitos que zumban al sol, creyendo que discuten de temas importantes ni siquiera sospechados hasta el momento por el hombre. Si cuenta estos pensamientos suyos a los muchachos y a los aprendices de mi taller y todos se burlan, él los declara con toda seriedad ciegos y sordos que no ven ni oyen lo que ocurre a su alrededor. (NW:35)²²

Las alusiones a la novela de Novalis han sido señaladas por casi todos los autores que se han ocupado de *Las vigiliat*. El proceso por el que atraviesa Heinrich es invertido, parodiado en esta obra —Kreuzgang escucha atentamente a las moscas y los mosquitos—. El Kreuzgang maduro que narra *Las vigiliat* está ya muy alejado de su infancia. El contraste entre este breve pasaje y la naturaleza muda a la que se enfrenta en el resto de la obra viene a demostrar una vez más la imposibilidad de llevar a cabo el ideal romántico.

Más tarde, cuando es liberado de prisión al morir el zapatero, se encuentra completamente solo en el mundo y busca un refugio en la naturaleza, pero fracasa: "...tuve que procurarme alguna cosa para no morir de hambre, ya que los hombres se habían apropiado de todo bien común de la naturaleza, hasta del pájaro en el cielo y el pez entre las olas, sin estar dispuestos a darme un solo

²² "Wunderlich wird mir gar oft zumute, wenn ich den Kreuzgang betrachte (...) Über einen gewöhnlichen Leisten kann ich ihn nicht schlagen, denn es ist etwas Überschwengliches in ihm, etwa wie in dem alten Böhme, der auch schon früh über dem Schuhmachen sich vertiefte und ins Geheimnis verfiel. So auch er; kommen ihm doch ganz gewöhnliche Dinge höchst ungewöhnlich vor; wie z.B. ein Sonnenaufgang, der sich doch tagtäglich zuträgt, und wobei wir andern Menschenkinder eben nichts Absonderliches zu denken pflegen. So auch die Sterne am Himmel und die Blumen auf der Erde, die er oft untereinander sich besprechen und gar wundersamen Verkehr treiben läßt. [...] Ebenfalls nennt er die Blumen oft eine Schrift, die wir nur nicht zu lesen verständen, desgleichen auch die bunten Gesteine. Er hofft diese Sprache noch einst zu lernen, und verspricht dann gar wundersame Dinge daraus mitzuteilen. Oft behorcht er ganz heimlich die Mücken oder Fliegen wenn sie im Sonnenschein summen, weil er glaubt sie unterredeten sich über wichtige Gegenstände, von denen bis jetzt noch kein Mensch etwas ahnete: Schwatzt er den Gesellen und Lehrburschen in der Werkstatt dergleichen vor und sie lachen über ihn, so erklärt er sie sehr ernsthaft für Blinde und Taube, die weder sähen noch hörten, was um sie her vorginge." (4.NW:26)

grano de no haberlo pagado con moneda contante y sonante” (NW: 75).²³ Kreuzgang no puede entrar en contacto con la naturaleza porque ésta ha sido convertida en propiedad privada —como lo es actualmente— y sin dinero no se puede sobrevivir en ella.

Sin embargo, cuando sale del manicomio, tras la muerte de Ofelia y su hijo, huye a la naturaleza para alejarse de los hombres y en esta ocasión ésta sí lo recibe. Durante un tiempo lleva una vida de ermitaño, acompañado únicamente por la “vieja madre Naturaleza”:

...yo viajaba con la ventaja de que nadie me reclamara pago alguno o que tuviera que agradecer la cena a nadie más que a la vieja madre Naturaleza, pues la tierra guardaba aún suficientes raíces en su regazo y no me las negaba, y ofrecía al labio sediento la bebida fresca y espumante del salto de agua en el cuenco de la roca. Me sentía libre, alegre y podía odiar a los hombres a placer por su pequeñez, por arrastrarse de forma tan mezquina e inútil a través del gran templo solar. (NW: 151)²⁴

Es en la naturaleza donde Kreuzgang logra sentirse “libre y alegre”. No obstante, ha perdido el vínculo que tenía en su infancia. Ahora vive en ella pero ya no la escucha. Es un ser pasivo que no entra en un proceso de re-conocimiento. La naturaleza le es ahora favorable, pero ajena. Por lo tanto Kreuzgang no se erige ni en modelo ni en mediador para los demás seres humanos.

A su vez, en el “Ditrambo sobre la primavera” se manifiesta la escisión del ser humano y la naturaleza:

»Apareces, y asustado huye tu oscuro hermano, y los escudos y corazas con que se pertrechaba resuenan mientras caen en desorden y se quiebran. Y mira: sonrojada en el fulgor de la mañana aparece la joven tierra como una virgen floreciente, y besas a la amada, joven, y ciñes sus rizos con la corona nupcial. Los últimos hielos se funden y el elemento aprisionado por el hielo se libera y

²³ “Zu etwas mußte ich indes greifen um nicht zu verhungern, hatten sie [die Menschen] doch alles freie Gemeingut der Natur bis auf die Vögel unterm Himmel und die Fische im Wasser an sich gerissen, und wollten mir kein Fruchtkorn zugestehen ohne gute bare Bezahlung.” (7.NW: 61)

²⁴ “Ich reisete überdies mit dem Vorteile, nirgend um meine Zeche gemahnt zu werden, oder mich für die Nachtmahlzeit bei jemand anderm, als bei der alten Mutter selbst bedanken zu müssen; denn die Erde hatte noch Wurzeln in ihrem Schoße, die sie mir nicht verweigerte, und sie reichte der durstigen Lippe in der dargebotenen Felsenschale den frischen brausenden Trank des stürzenden Wasserfalls. - Ich war recht froh und frei und halbe die Menschen nach Belieben, weil sie so klein und nichts-nützig durch den großen Sonnentempel hinschlichen.” (15.NW:125)

fluye silencioso entre las flores, cubierto de verde follaje; los montes elevan al azul del cielo sus alquerías y las manadas de reses pintas pacen por sus laderas. Florecen las plantas y sueñan con el amor, y el ruiseñor lo canta entre los arbustos. Los árboles enlazan sus ramas en olorosas guirrnaldas que alcanzan al cielo; el águila asciende rezando al sol, como hacia Dios, y la alondra le sigue gorjeando, vertiendo su gozo sobre el mundo engalanado. ¡Cada cáliz fragante se convierte en cámara nupcial, cada hoja es un pequeño mundo y todo se imbuye de vida y amor en el ardiente corazón de la madre! Solamente el ser humano... « (NW: 129)²⁵

En este pequeño fragmento el estilo es completamente diferente al resto de la obra. El autor recurre a un lugar común como es la unión amorosa de la primavera (que en alemán es de género masculino) y la tierra. Las flores sueñan con el amor, la alondra gorjea, “todo se imbuye de vida y amor en el ardiente corazón de la madre”. La armonía de la naturaleza es presentada sin comentarios y sin contrastes hasta que Kreuzgang se interrumpe en el momento en que menciona al ser humano. Después de un silencio el ditirambo se vuelve un reproche y continúa:

»¿Has escrito sólo hasta esta palabra, madre naturaleza? ¿Y a qué mano le cedés la pluma para que continúe? ¿No puedes solucionar el problema de por qué todas tus criaturas son felices soñando mientras sólo el ser humano se mantiene despierto e interrogante, sin obtener respuestas? ¿Dónde está el templo de Apolo, dónde la voz, la única que responde? No oí más que un eco, el eco de mi propio discurso, ¿es que estoy solo?

»¡Solo!, grita la voz perversa. Madre, madre, ¿por qué callas?« (NW: 130)²⁶

²⁵ “Du erscheinst, und erschrocken flicht dein finsterer Bruder, und die Schilde und Panzer, worin er gewaffnet dastand, rasseln durcheinanderstürzend und zerbrechen; und siehe errötend in Morgenglut tritt die junge Erde hervor, wie eine blühende Jungfrau; und du küsst die Geliebte, Jüngling, und schlingst ihr den Brautkranz in die Locken. Da sinkt der letzte Gletscher und das erstarrte Element wird frei, und fließt still dahin zwischen Blumen und überwölbt von grünen Gebüsch, die Berge halten ihre Sennenhütten hoch in die blaue Luft, und an ihren Abhängen kleben die gefleckten Herden. Blumen blühen und träumen Liebe, und die Nachtigall singt sie in den Gesträuchen. Die Bäume schlingen ihre Zweige in duftige Kränze, und reichen sie zum Himmel empor; der Adler steigt betend in den Sonnenglanz auf, wie zu Gott, und die Lerche wirbelt ihm nach, jubelnd über der geschmückten Erde. Jeder duftende Kelch wird zu einer Brautkammer, jedes Blatt ist eine kleine Welt, und alles saugt Leben und Liebe an dem heißen Herzen der Mutter! - Nur der Mensch...” (13. NW: 106)

²⁶ “Hast du nur bis zu diesem Worte geschrieben, Mutter Natur? Und in wessen Hand überlieferst du die Feder zur Fortsetzung? - Kannst du es nimmer lösen, warum alle deine Geschöpfe träumend glücklich sind, und nur der Mensch wachend dasteht und fragend - ohne Antwort zu erhalten? - Wo liegt der Tempel des Apollo - wo ist die Stimme, die einzig antwortend? Ich höre nichts, als Widerhall, Widerhall meiner eigenen Rede - bin ich denn allein?// Allein! ruft die hämische Stimme. Mutter, Mutter, warum schweigst du?” (13.NW: 107)

La naturaleza no habla más. La armonía existe, pero no para el ser humano. Éste es incapaz de unirse a ella. La felicidad y la unidad están ahí pero sólo para ser contempladas. El ditirambo continúa:

»Oh, no deberías haber escrito la última palabra de la creación si es que querías interrumpirla así. Paso hojas y más hojas del gran Libro, y no encuentro nada más que esta única palabra sobre mí seguida de puntos suspensivos, como si el poeta hubiese mantenido en su mente el personaje que quería crear y sólo hubiese expuesto su nombre. Si acaso el personaje era demasiado difícil de realizar, ¿por qué no eliminó también su nombre, que ahora queda solo, asombrado de sí y sin saber qué hacer consigo mismo?
 »¡Cierra el libro, nombre, hasta que al poeta le venga en gana llenar con su escritura las hojas vacías de las que tú no eres más que título! « (NW: 130)²⁷

Una vez más encontramos el motivo romántico del ser humano inconcluso, inacabado, pero en este caso no hay un devenir, un proceso mediante el cual el ser humano se forme y se autotranscenda. Por el contrario, ese estado imperfecto e inconcluso se asume como propio a la condición humana, y por lo tanto irremediable. El ser humano es una criatura fallida, producto de una negligencia del Creador. En consecuencia no puede “completarse” —autotranscenderse— a sí mismo como lo proponía Schlegel. Kreuzgang es incapaz de salir de la confusión (o elevarse por encima de ella) y pide en balde una respuesta. No se trata pues de un carácter abierto que se traduzca en la libertad de transformarse infinitamente. La condición, limitada e imperfecta, del ser humano es reducida a un simple error.

Este motivo es retomado en el monólogo del demiurgo loco, donde el ser humano aparece una vez más como producto del descuido y el apresuramiento. La chispa de divinidad que habita en

²⁷ “O du hättest das letzte Wort in der Schöpfung nicht schreiben sollen, wenn du dabei abrechnen wolltest. Ich blättere und blättere in dem großen Buche, und finde nichts, als das eine Wort über mich, und dahinter den Gedankenstrich, wie wenn der Dichter den Charakter, den er vollführen wollte, im Sinne behalten, und nur den Namen hätte mit einfließen lassen. War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er aus sich

el hombre no tiene un valor positivo, puesto que es el origen de la enorme confusión en la que éste se encuentra.

Peró ese polvo miserable al que he inspirado la vida y he denominado hombre, gracias a la chispa divina que con las prisas añadí en su creación y que le ha vuelto loco, cada vez me irrita más. Debiera haberme dado cuenta inmediatamente de que tan mísera cuantía de divinidad no podía llevar a nada bueno. La pobre criatura no sabe a qué atenerse, y la intuición de Dios que en ella existe le lleva a alejarse de la visión clara de las cosas y la sume en una confusión cada vez mayor. (NW: 99)²⁸

Esa chispa de divinidad que en autores como Schlegel y Novalis era precisamente lo que guiaba al ser humano en su regreso al estado original y le ayudaba salir de este caos, no es aquí el remedio sino el origen de esa gran confusión. La intuición de Dios no lleva al ser humano a nada bueno y sólo lo extravía cada vez más. De esta manera se rechaza por completo el camino de la religión y de la mística. Kreuzgang anuncia lo que Peter Kohl —haciendo alusión a Bloch— denomina el "principio desesperanza".²⁹

La estructura

Schlegel había introducido el fragmento como un nuevo género en el cual se ponía de manifiesto la *tendencia hacia el absoluto* de la obra de arte. El fragmento de Schlegel deriva de su concepción de la de poesía universal: "El poetizar romántico está siempre en camino, ello justamente constituye su

selbst machen soll./ Schlag das Buch zu, Name, bis der Dichter bei Laune ist, die leeren Blätter, vor denen du nur als Titel stehst, vollzuschreiben!" (13.NW: 107)

²⁸ "Aber dies winzige Stäubchen, dem ich einen lebendigen Atem einbließ und es Mensch nannte, ärgert mich wohl hin und wieder mit seinem Fünkchen Gottheit, das ich ihm in der Übereilung anerschuf, und worüber es verrückt wurde. Ich hätte es gleich einsehen sollen, daß so wenig Gottheit nur zum Bösen führen müsse, denn die arme Kreatur weiß nicht mehr, wohin sie sich wenden soll, und die Ahnung von Gott, die sie in sich herumträgt, macht daß sie sich immer tiefer verwirret, ohne jemals damit aufs reine zu kommen." (9.NW:81)

²⁹ "Prinzip Hoffnungslosigkeit", Kohl, *op. cit.*, p. 40. (Trad. L. O.)

esencia, eternamente formándose, nunca acabada.”³⁰ El fragmento correspondía al carácter incompleto del propio ser humano y era al mismo tiempo manifestación de la diferencia entre ideal y realidad, y anticipación del futuro.³¹

Ahora bien, *Las vigili*as no obedecen al concepto de fragmento elaborado por Schlegel, pero sí tienen una estructura innegablemente fragmentaria —la obra está ensamblada por diferentes pedazos—. Los fragmentos en *Las vigili*as corresponden a una realidad incongruente. La forma, la estructura, explica Richard Brinkmann, “corresponde a lo que ha de representarse con ella: la disolución de lo firme y ordenado parece ser la principal necesidad.”³² Los fragmentos manifiestan el estado inconcluso y caótico del mundo, pero no tienden, no señalan hacia algo positivo.

La composición no es así producto del descuido o la incompetencia del autor. Es una intención congruente con una visión del mundo.³³

¡Qué no daría yo por saber relatar con la sencillez y coherencia de otros honrados protestantes, escritores y poetas, que consiguen de ese modo sus laureles, que saben trocar ideas de oro en no menos áureas realidades! Es evidente que a mí no me ha sido concedido ese don. Yo nunca he poseído talento, y a pesar de que esta simple y breve historia de asesinatos me haya costado sudores y fatigas, sigue pareciendo aún bastante descabellada e incoherente. (NW: 60)³⁴

³⁰ “Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.” F. Schlegel, *Ateneo* [116]. Trad. Emilio Uranga.

³¹ Cf. Ueding, *op. cit.*, p. 135.

³² “entspricht dem, was damit vorgestellt werden soll: Auflösung des Festgefügen und Geordneten scheint da ein Hauptbedürfnis”, Brinkmann, *op. cit.*, p. 139. (Trad. L. O.)

³³ La estrecha relación entre forma y contenido ha sido señalada por varios autores, por ejemplo Gillespie: “The approach here is primarily through internal evidence of the congruence between the structure of the novel and its message, a conformity exhibiting deliberate metaphoric purpose.” Gillespie, *op. cit.* p. 697; Kremer: “...en todo momento *Las vigili*as procuran reflejar también en la forma, su resistencia anárquica contra el ‘teatral orden moral’ de la Ilustración” “...immer versuchen die *Nachtwachen* ihren anarchischen Widerstand gegen die ‘moralische Theaterordnung’ der Aufklärung auch in der Form zu reflektieren”, Kremer, “Identität und Selbstauflösung. Klinger und die ‘Nachtwachen von Bonaventura’”, p. 295. (Trad. L. O.)

³⁴ “Was gäbe ich doch darum, so recht zusammenhängend und schlechtweg erzählen zu können, wie andre ehrliche protestantische Dichter und Zeitschriftsteller die groß und herrlich dabei werden, und für ihre goldenen Ideen goldene Realitäten eintauschen. Mir ist's nun einmal nicht gegeben, und die kurze simple

Aunque en este pasaje leemos que Kreuzgang se declara incompetente para escribir “bien”, lo que comunica es su rechazo a esa forma de narración que presenta un mundo que no corresponde a la realidad en que vivimos. Si narra de manera confusa se debe a que los mismos sucesos son confusos e incongruentes. De manera que se mantiene en su postura de no imponer un orden artificioso a un mundo caótico: “Y ésa es la razón por la que sólo he conocido fragmentariamente y sin coherencia el desenlace de aquel suceso; por lo tanto, tendrá que ser también de un modo incoherente como os lo cuenta” (NW: 22).³⁵

Por otra parte la obra está llena de interrupciones, lo que recuerda a una de las técnicas de la ironía romántica. Sin embargo, el objetivo no es recordarle al lector que se encuentra ante una obra literaria. La arbitrariedad con la que Kreuzgang se interrumpe puede leerse como una parodia del arbitrio (*Willkür*) schlegeliano, por ejemplo cuando en la séptima vigilia, al citar de memoria su “Oración fúnebre para el nacimiento de un niño”, concluye diciendo: “Se me ha olvidado el resto del discurso” (NW: 72).³⁶

Así pues, el elemento más radical de la obra es la negación del *eschaton*, es decir, de la promesa de un futuro. Nos encontramos en un caos negativo y perenne. *Las vigiliass* muestran un mundo desencantado, que no esconde ningún misterio; un mundo hueco como una cebolla.³⁷

Mordgeschichte hat mich Schweiß und Mühe genug gekostet, und sieht doch immer noch kraus und bunt genug aus.” (6. NW: 48)

³⁵ “Aus diesem Grunde erfuhr ich denn auch von dem Ausgange jener Begebenheit nur Unzusammenhängendes, das ich ebenso unzusammenhängend mitteilen will.” (3. NW:15)

³⁶ “Das übrige von der Rede habe ich vergessen.” (7.NW:58)

³⁷ Dieter Arendt señala que “En *Las vigiliass* la relación temporal futuro-utópica es consecuentemente desmascarada como ilusoria”. “In den Nachtwachen wird konsequentermaßen der futuristisch-utopische Zeitbezug als illusionär entlarvt.” Arendt, *op. cit.*, p. 525. (Trad. L. O.)

VI. Entusiasmo e ironía

Ne suis-je pas un faux accord
 Dans la divine symphonie,
 Grâce à la vorace ironie
 Qui me secoue et qui me mord?

Charles Baudelaire, "L'Héautontimorouménos"

Según la teoría de la ironía romántica el proceso creativo consta de dos momentos (Schlegel) o lados (Solger): el entusiasmo, donde el poeta entra en contacto con la idea (Solger) o el absoluto (Schlegel); y la ironía, donde toma distancia y contrasta idea y realidad, lo finito y lo infinito. El impulso creativo surge como entusiasmo, inspiración, pero es refrenado por la ironía. No hay que olvidar que para ambos autores debía encontrarse el equilibrio entre entusiasmo e ironía, de manera que el resultado fuera positivo. En Schlegel culminaba en la autotranscendencia mientras que en Solger el arte constituía un consuelo, pues el artista crea una obra que sabe nimia en aras de evocar la idea, y descubre asimismo que todas las contradicciones de la realidad no son nada ante la idea. Es así que Steffen Dietzsch ve en la ironía romántica una forma de resignación:

De tal suerte, la ironía en los románticos alemanes es también una forma de resignación —ante la vida— frente a la falta de firmeza y el horror en la realidad, sobre todo en tiempos de órdenes quebrantados. Así, la ironía y lo cómico, el ingenio y la parodia, ayudan a una "descarga del asco del absurdo" [*Nietzsche, El nacimiento de la tragedia*]¹

En *Las vigiliás* hallamos claras alusiones a la ironía romántica, lo cual deja ver que el autor tenía amplio conocimiento de ella. Sin embargo, como lo señala Dietzsch,² ésta es aquí llevada al extremo. Podemos decir entonces que en *Las vigiliás* encontramos una ironía radical que, al predominar sobre el entusiasmo, se vuelve más negativa, ya que su carácter destructivo no se revierte. A fin de describir qué es lo que sucede con la ironía romántica en esta obra, se

¹ "So ist Ironie bei den deutschen Romantikern auch eine —dem Leben zugewandte— Form der Resignation angesichts der Bodenlosigkeit und auch des Grauens in der Wirklichkeit, zumal zu Zeiten zerbrechender Ordnungen. So hilft Ironie und Komik, Witz und Parodie zu einer 'Entladung vom Ekel des Absurden' [*Nietzsche, Die Geburt der Tragödie*]" Dietzsch, *op. cit.*, p. 154. (Trad. L. O.)

analizará la figura del narrador, con especial atención en dos aspectos: el proceso creativo y su posición ante el mundo.

Lo primero que llama la atención es que el narrador-protagonista es un “poeta retirado”. Abandonó el oficio de poeta porque en esta sociedad no le está permitido ejercerlo, pero también porque ha perdido la esperanza y ya no cree en el poder redentor de la poesía. A pesar de todo, no ha dejado de ser poeta. Como él mismo relata, *nació poeta*, tiene una vocación:

¡Oh amigo poeta, hoy en día quien quiera vivir que no escriba versos! *No obstante, si el canto es en ti algo innato y no puedes prescindir de él, hazte vigilante nocturno, como yo; es la única ocupación estable en la que cantar no te lleva a morir de hambre.* (NW: 10)³

Lo que ha hecho es cambiar de oficio, pero sigue considerándose un ser excepcional. Otra prueba de que no ha dejado de ser poeta son los momentos de inspiración que describe siendo ya vigilante nocturno, a saber, “La carrera por la escala tonal” y el “Ditrambo sobre la primavera”.⁴

El primero ocurre cuando observa cómo entierran viva a la monja en el convento de las monjas de Santa Úrsula:

El espectáculo suscita el terror de cualquier observador con inclinaciones dulces y poéticas, justamente por esta manera terriblemente mecánica con la que era llevado a cabo, del mismo modo que la musa trágica resulta más conmovedora cuanto menos se retuerce las manos. Mi ánimo, sin embargo (que semeja un instrumento de cuerda premeditadamente mal afinado, sobre el que, por tanto, nunca se puede tocar en una tonalidad pura a no ser que el diablo dé un concierto con él), sólo se conmovió un poco, y en el fondo no se produjo otra cosa que una enloquecida carrera por la escala tonal, que pasó aproximadamente por las notas siguientes, para finalizar en una disonancia... (NW: 112)⁵

² Cf. *loc. cit.*

³ “O Freund Poet, wer jetzt leben will, der darf nicht dichten! *Ist dir aber das Singen angeboren, und kannst du es durchaus nicht unterlassen, nun so werde Nachtwächter, wie ich, das ist noch der einzige solide Posten wo es bezahlt wird und man dich nicht dabei verhungern läßt.*” (1.NW: 6) Las cursivas son mías.

⁴ La historia de Juan y Ponce de la quinta vigilia no me parece ser un momento de inspiración dado que narra lo que escuchó la noche anterior para no aburrirse. En todo caso se trata de una evasión de la realidad mundana, pues el insomnio le obliga a “...aburrirme durante una jornada de vida burguesa en medio de tantos despiertos durmientes.” (NW: 51) “...mich in dem bürgerlichen Leben und unter den vielen wachen Schläfern langweilen.” (5.NW: 41).

⁵ “Der ganze Akt hätte für einen poetisch weichlich gestimmten Zuschauer etwas Schaudererregendes, eben durch die fast mechanisch schreckliche Weise auf die er vollzogen wurde, gehabt, so wie denn die

Este momento es descrito con bastante frialdad. Está observando un acto atroz y declara que su ánimo se conmovió un poco. Sin embargo, hay que tomar con reservas lo que dice —es un ironista—. Salta a la vista su esfuerzo por autolimitarse, que llega al extremo de pretender que la escena no lo conmueve. Ahora bien, el poeta —porque Kreuzgang sigue siéndolo— es comparado aquí con un instrumento desafinado y lo que crea es una disonancia, metáfora de la escisión. Esto marca una ruptura con la analogía del poeta como una caja de resonancia donde la armonía del universo se hacía escuchar. Kreuzgang está consciente de que lo que crea es algo fallido. Para él, la poesía no es ya la cura del mundo, pues ni siquiera ella misma logra evocar la armonía.

El segundo entusiasmo tiene lugar en la décimotercera vigilia, y es motivado por un paisaje idílico, donde la naturaleza despierta a la primavera. “Abajo, en el valle, un pastor hacía sonar el cuerno de los Alpes, y los sonidos hablaban del modo más dulce de un país lejano, de juventud, de amor y esperanza, tanto, que compuse para acompañarlos el siguiente *ditirambo sobre la primavera...*” (NW: 129).⁶ La primera parte del ditirambo continúa describiendo la naturaleza, pero se detiene abruptamente al recordar al ser humano. En este momento el entusiasmo es refrenado por la ironía. Si en un principio la primavera aparece como metáfora del renacer, de la esperanza, esta imagen cambia radicalmente en la segunda parte. El ditirambo termina constatando la escisión entre el ser humano y la naturaleza. No está en manos de éste completar el proceso de formación que ha quedado inconcluso. El ditirambo culmina paradójicamente en la desesperanza.

tragische Muse, je weniger Händeringens sie macht, um so mehr erschüttert. Mein Gemüt indes, (das einem mit Vorsatz widersinnig gestimmten Saitenspiele gleicht, auf dem daher niemals in einer reinen Tonart gespielt werden kann, wenn nicht anders der Teufel einmal ein Konzert darauf ankündigt) wurde wenig ergriffen, und es kam im Grunde nichts weiter als ein toller Lauf durch die Skala zuwege, der ohngefähr durch die folgenden Töne ging und in einer Disharmonie stehen blieb:...” (10.NW:92)

⁶ “Unten im Tale blies ein Hirte das Alphorn, und die Töne sprachen so lokaend von einem fernen Lande, und von Liebe und Jugend und Hoffnung; ich dichtete zu ihrer Begleitung folgenden *Dithyrambus über den Frühling...*” (13.NW:106)

Como se puede observar en los últimos dos ejemplos, el entusiasmo y la ironía no llevan al contento del poeta. Lo que sucede con Kreuzgang se acerca más a lo que planteaba Solger: la ironía, al destruir el mundo real y afirmar la nimiedad de la existencia, despierta dos emociones opuestas: por una parte el anhelo (*Sehnsucht*), por la otra, el sentimiento de un vacío. En Kreuzgang es este último el que predomina pues como ya ha sido señalado aquí no hay una *idea* más allá de la realidad como en Solger. No obstante, está lejos de ser un “alma bella que sufre de hastío”⁷. De la desilusión ha pasado a la desesperación. En vez de suicidarse, tal y como lo hicieron el poeta de la mansarda y el director del teatro, decide rebelarse, decisión que lo lleva a asumir una actitud ambigua. Nos encontramos ante un poeta “sobrio” completamente consciente de sus limitaciones, que se refugia en la ironía para escapar del entusiasmo. Los ejemplos señalados anteriormente muestran cómo, aunque a veces se deje llevar, no se abandona por completo.

Ahora bien, cuando Kreuzgang narra su pasado trata de convencer al lector de que nunca fue un poeta esperanzado. No obstante, dice más de sí mismo cuando le habla al poeta de la mansarda:

...yo recordaba esas horas ultrapoéticas, cuando el alma es pura tempestad, la boca quisiera hablar tronando y la mano, en lugar de la pluma, desearía atrapar el rayo para escribir con palabras encendidas... En tales momentos el espíritu vuela de polo a polo y se cree capaz de abarcar el universo entero..., y, cuando al fin consigue proferir alguna palabra, sólo llega a articular pueriles expresiones y nuestra mano desgarrá inmediatamente el papel donde se han escrito. (NW: 15)⁸

La destrucción se vuelve aquí literal, el poeta destruye lo que acaba de crear haciendo trizas el papel. Si Kreuzgang ha abandonado la poesía no se debe sólo a la imposibilidad de

⁷ “die krankhafte Schönselichkeit und Sehnsüchtigkeit”, Hegel, *op. cit.*, p. 96. Trad. Alfredo Llanos.

⁸ “Ich erinnerte mich an ähnliche überpoetische Stunden, wo das Innere Sturm ist, der Mund im Donner reden, und die Hand statt der Feder den Blitz ergreifen möchte, um damit in feurigen Worten zu schreiben. Da fliegt der Geist von Pole zu Pole, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn er zuletzt zur Sprache kommt - so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier.” (2.NW: 10)

sobrevivir como poeta en la sociedad. También lo hizo movido por la decepción de no poder aprehender con palabras lo que quería expresar.⁹

Desde antes de volverse vigilante nocturno Kreuzgang ya luchaba contra el entusiasmo: “Acostumbraba exorcizar en mí mismo al diablo poético, que se refa con sorna de mi impotencia, mediante el conjuro de la música. Hoy, con soplar bien fuerte en mi cuerno, consigo el mismo efecto” (NW: 15).¹⁰ Así pues, cambiar de oficio fue el punto culminante de un proceso largo, en el cual poco a poco se fue desengañando. Probablemente le sucedió lo mismo que al poeta de la mansarda: “El poeta de la mansarda era también uno más de esos idealistas que a fuerza de acreedores, castigos y multas había sido convertido al realismo del mismo modo que Carlomagno enviaba al río a los paganos, a golpe de espada, para que fuesen bautizados en la fe de Cristo” (NW: 81).¹¹

Ahora bien, regresemos por un momento a Solger, quien afirmaba: “a toda percepción de lo divino está ligado necesariamente el sentimiento de nuestra propia nimiedad (...) Igualmente inseparables son el entusiasmo y la ironía. Aquél en tanto percepción de la idea divina en nosotros, ésta en tanto percepción de nuestra nimiedad, del decaer de la idea en la realidad”.¹² Según Solger el artista asume una posición sublime cuando, con plena conciencia de la nimiedad de su obra, la crea con el más grande amor.¹³ Para Solger la obra es nimia en relación con la idea; para Kreuzgang es absolutamente nimia (no hay idea), por ello decide dedicarse a otra cosa. En cierto sentido logra elevarse sobre sí mismo, pues niega su verdadera vocación, pero está lleno de

⁹ Sobre este problema véase Novalis, “Monolog”.

¹⁰ “Ich bannte diesen poetischen Teufel in mir, der am Ende immer nur schadenfroh über meine Schwäche aufzulachen pflegte, gewöhnlich durch das Beschwörungsmittel der Musik. Jetzt pflege ich nur ein paar mal gellend ins Horn zu stoßen, und da geht’s auch vorüber.” (2. NW:10)

¹¹ “Der Stadtpoet auf seinem Dachkämmerchen gehörte auch zu den Idealisten, die man mit Gewalt durch Hunger, Gläubiger, Gerichtsfone usw. zu Realisten bekehrt hatte, wie Karl der Große die Heiden mit dem Schwerte in den Fluß trieb, damit sie dort zu Christen getauft würden.” (8.NW:66)

¹² “Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen ist notwendig das Gefühl unserer eigenen Nichtigkeit verbunden. (...) Ebenso sind Begeisterung und Ironie untrennbar, jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, diese als Wahrnehmung unserer Nichtigkeit, des Unterganges der Idee in der Wirklichkeit.” Solger, *op. cit.*, p. 335. (Trad. L. O.)

resentimiento como se aprecia en las palabras que dirige al poeta de la mansarda: "En el tiempo de mis expansiones poéticas, tan parecidas a las tuyas, igual que tú, moría de hambre y cantaba para oídos sordos; ciertamente esto último sigo haciéndolo, pero al menos se me paga por cantar a aquellos oídos."¹⁴ Está convencido de que la poesía no ayuda a mejorar a los seres humanos, porque estos no escuchan; duermen un sueño imperturbable. Ni siquiera le está permitido sonar su cuerno.

Si bien Kreuzgang rechaza el entusiasmo, esto no significa que lo considere superfluo o prescindible, lo repele para no seguir creando. Resulta interesante tratar de descubrir cuál pudo haber sido su postura ante el entusiasmo mientras todavía se dedicaba a la poesía. El discurso que sostiene durante el proceso por delito de injurias puede arrojar luz a ese respecto. Ante los jueces, Kreuzgang se defiende apelando a Platón: el poeta, al crear en un estado de furor (o locura), no sabe lo que está diciendo, por lo cual no debería de ser enjuiciado:

Se me imputa una *injuria oralis*, y, con mayor propiedad, una injuria cantada, según el párrafo β. Esto ya bastaría por sí solo para probar la inconsistencia de la acusación, puesto que los cantantes pertenecen a la casta de los poetas; a éstos debiera permitírseles injuriar y blasfemar en su raptó entusiástico tanto como su corazón les dicte, pues, según lo que dicen las doctrinas modernas, no persiguen ninguna intencionalidad. No hay duda: ni cantantes ni poetas pueden ser imputados de injuriosos; el raptó es como la ebriedad, escapa a la condena siempre y cuando el ebrio no sea *culpose* de tal estado, lo que no se puede suponer en el entusiasmo, don de los dioses. (NW: 78)¹⁵

Su discurso es al mismo tiempo una crítica de la concepción de la poesía como producto de un arrebato irracional, donde el poeta crea en estado de embriaguez. Aparentemente en ese

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 337.

¹⁴ "Als ich noch in der Nacht poesierte, wie du, mußte ich hungern, wie du, und sang tauben Ohren; das letzte tue ich zwar noch jetzt, aber man bezahlt mir dafür." (I.NW:6)

¹⁵ "Mir ist hier eine iniuria oralis und zwar nach der Unterabteilung β eine *gesungene* Injurie zur Last gelegt. Ich dürfte schon hier einen Grund der Nullität der Anklage finden, indem Sänger offenbar sich zu der Kaste der Dichter zählen, und es diesen letztern, eben weil sie nach der neuern Schule keine Tendenz bezwecken, erlaubt sein müsse in ihrer Begeisterung zu injurieren und blasphemieren so viel sie nur wollten. Ja es dürfte einem Dichter und Sänger schon deshalb dies Verbrechen nicht zugerechnet werden, weil die Begeisterung der Trunkenheit gleichzusetzen ist, die ohne weiteres, wenn der Trunkene sich nicht

momento de su vida Kreuzgang no repelía el entusiasmo, que como se ha visto siempre toma parte en el proceso creativo, pero estaba convencido de que no era suficiente para crear una obra de arte. Puede decirse entonces que en este punto estaba de acuerdo con la ironía romántica.

Volvamos una vez más a Solger, quien si bien consideraba que el objetivo del arte era fundir entusiasmo e ironía, también apuntaba que en las obras donde esto no se logra aparecen ciertas características más superficiales de la ironía como por ejemplo “el sentimiento de que la obra de arte no es lo esencial, sino sólo la cubierta de la idea interior”.¹⁶ Esto nos lleva a un tema central de *Las vigiliat*: el arte no cubre la idea sino la nada. La noción de cubierta implica que hay algo que es cubierto. En *Las vigiliat* esa cubierta cobra una forma prosaica, la de la cáscara de una cebolla, puesto que una cebolla no cubre sino más cáscaras. “La humanidad se organiza exactamente a la manera de una cebolla: sobreponiendo una capa a otra hasta la más pequeña, tras la que aparece, minúsculo, el hombre” (NW: 94).¹⁷

Kreuzgang niega la existencia de un contenido fuera del que coloca el propio ser humano. Todo es apariencia, la sociedad es un eterno baile de máscaras, donde los individuos carecen de identidad.¹⁸

¿Quién sería, si desapareciesen las máscaras? Dadme un espejo, máscaras de carnaval, para que pueda contemplarme a mí mismo, me harto de contemplar constantemente vuestros rostros cambiantes. Negáis. ¿Cómo? ¿No aparece ningún Yo en el espejo cuando me pongo delante? ¿Soy sólo el pensamiento de un pensamiento, el sueño de un sueño? (...) ¡Ay! Qué terriblemente solo se está aquí en el Yo cuando os oculto, máscaras, y pretendo mirarme tan sólo a mí mismo... Todo es un eco que se extingue de un sonido que ha desaparecido... En ningún lugar objeto alguno, y sin embargo veo..., ¡debe ser la nada lo que veo! (NW: 113)¹⁹

culpose in diesen Zustand versetzt hat, welches offenbar bei einem Begeisterten nicht anzunehmen ist, indem die Begeisterung eine Gabe der Götter, von der Strafe befreit.” (7.NW:64)

¹⁶ “die Empfindung, daß das Kunstwerk nicht das Wesentliche sei, sondern nur die Hülle der inneren Idee.” Solger, *op. cit.*, p. 337. (Trad. L. O.)

¹⁷ “Die Menschheit organisiert sich gerade nach Art einer Zwiebel, und schiebt immer eine Hülle in die andere bis zur kleinsten, worin der Mensch selbst denn ganz winzig steckt.” (9.NW:77)

¹⁸ Sobre el problema de la pérdida de identidad véase Detlef Kremer, “Identität und Selbstauflösung. Klinger und die ‘Nachtwachen von Bonaventura’”.

¹⁹ “Wer bin ich denn, wenn die Larven verschwinden sollten? Gebt mir einen Spiegel ihr Fastnachtsspieler, daß ich mich selbst einmal erblicke - es wird mir überdrüssig nur immer eure

Lo que se describe en estas líneas es el vértigo que provoca descubrir que no hay nada firme ni certero.

Kreuzgang ha dejado de crear porque para él no existe ni idea ni absoluto ni un *más allá* que le dé sentido a lo que hace. De esta forma se acerca a la ironía que Hegel rechazaba fervientemente, aquella que afirma "la vanidad de lo concreto, de lo moral, de todo lo rico en contenido y lo que posee valor inmanente"²⁰. Pero, si bien es cierto que Kreuzgang sufre de insatisfacción, ésta no se traduce en una lánguida nostalgia que le suma en la pasividad. Por el contrario reacciona; recurre a la ironía como forma de supervivencia, no es víctima de ella, de ser así se hubiera suicidado. Esto marca una diferencia importante con respecto al diagnóstico de Hegel. A final de cuentas la ironía resulta no ser tan negativa para Kreuzgang, ya que es gracias a ella que puede seguir viviendo.

Digamos entonces que la ironía romántica llevó a Kreuzgang hacia otro tipo de ironía. Una en la que descubre la nulidad de todo el quehacer humano, y *más allá* sólo divisa la nada. Por lo tanto el ser humano no se dirige hacia ninguna parte, y no sólo porque no hay hacia donde dirigirse, sino porque además ha construido un intrincado sistema social que vigila celosamente que el "orden" impuesto no sea alterado por ningún "loco" poeta.

La ironía le permite protegerse de diversas formas. Por una parte le sirve para combatir el entusiasmo. Por la otra, le ayuda a no tomar nada en serio, por lo menos en apariencia. De esta manera puede sobrellevar las contradicciones de la realidad. Asimismo, la ironía se traduce en un

wechselnden Gesichter anzuschauen. Ihr schüttelt - wie? steht kein *Ich* im Spiegel wenn ich davor trete - bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traumes (...) Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte, ihr Masken, und ich mich selbst anschauen will - alles verhallender Schall ohne den verschwundenen Ton - nirgends Gegenstand, und ich sehe doch -- das ist wohl das Nichts das ich sehe!" (10.NW:92)

²⁰ "die Eitelkeit alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden." Hegel, *op. cit.*, p. 96. Trad. Alfredo Llanos.

estilo grotesco que mezcla constantemente lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo banal.²¹ Un papel esencial es el que desempeña la risa, por lo que resulta necesario preguntarse qué tipo de risa es éste. En la introducción de su estudio sobre Rabelais, Bajtin señala que mientras en la Edad Media y el Renacimiento la risa tenía un carácter ambivalente, negaba y afirmaba al mismo tiempo, en el Romanticismo²² “deja de ser jocosa y alegre” y su “aspecto *regenerador* y positivo (...) se reduce extremadamente.”²³ Como ejemplo cita una parte del siguiente fragmento de *Las vigiliat*:

¿Qué mejor remedio hay para desafiar todas las burlas del mundo, incluso las del destino, que la risa? ¡El enemigo mejor armado se asusta ante esta máscara satírica, incluso la desgracia se aparta atemorizada de mí si oso reírme de ella! ¡Demonios, esta tierra entera, junto a su sentimental acompañante, la Luna, no merece otra cosa que la burla! ¡Y si aún conserva algún valor es porque la habita la risa! Como todo en la Tierra estaba tan bien organizado, y con tanta sensibilidad, el diablo, que en una ocasión se distraía contemplándola, se enfureció. Para vengarse del maestro de obras envió a la risa, quien, hábil, se apropió subrepticamente de la máscara de la alegría; los humanos la acogieron de buena voluntad hasta que se quitó la careta y apareció su rostro malévol, el de la sátira. ¡Dejadme conservar la risa durante toda la vida, y seré capaz de resistir aquí abajo! (NW: 152)²⁴

²¹ Para un análisis de lo grotesco en *Las vigiliat* véase Mijaíl Bajtin, “Introducción. Planteamiento del problema” en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, pp. 40ss. Y la tesis doctoral de Ina Brauer-Ewers, *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*.

²² Bajtin habla de “grotesco romántico” como oposición al grotesco medieval y renacentista.

²³ Bajtin, *op. cit.*, p. 40.

²⁴ “Wo gibt es überhaupt ein wirksames Mittel jedem Hohne der Welt und selbst dem Schicksale Trotz zu bieten, als das Lachen? Vor dieser satirischen Maske erschrickt der gerüstete Feind, und selbst das Unglück weicht erschrocken von mir, wenn ich es zu verlachen wage! - Was beim Teufel, ist auch diese ganze Erde, nebst ihrem empfindsamen Begleiter dem Monde, anders wert als sie auszulachen - ja sie hat allein darum noch einigen Wert weil das Lachen auf ihr zu Hause ist. Es war alles auf ihr so empfindsam und gut eingerichtet, daß es dem Teufel, der sie einst zum Zeitvertreiber sich beschaute, zum Ärger gereichte; um sich an dem Werkmeister zu rächen, schickte er das Gelächter ab, und es wußte sich geschickt und unbemerkt in der Maske der Freude einzuschleichen, die Menschen nahmen's willig auf, bis es zuletzt die Larve abzog und als Satire sie boshaft anschaute. - Laßt mir nur das Lachen mein lebelang, und ich halte es hier unten aus!” (15. NW:126)

Bajtín reitera que en *Las vigiliat* “se glorifica su fuerza liberadora [de la risa] pero no se alude a su fuerza regeneradora y de allí que pierda su tono jocoso y alegre.”²⁵ De esta manera Gerald Gillespie ve en la risa una reacción ante el absurdo.²⁶

Si bien es cierto que la risa libera —y es en ese sentido que Dietzsch la califica de terapéutica²⁷— también es una expresión de angustia.²⁸ Bajo la máscara de la alegría se oculta la desesperación. Por lo tanto no debe ser tomada a la ligera. Para Kreuzgang la risa es un remedio que le ayuda a tolerar la existencia en este mundo.²⁹

²⁵ Bajtín, *op. cit.*, p. 40.

²⁶ Gillespie, *op. cit.*, p. 725.

²⁷ Dietzsch, *op. cit.*, p. 158.

²⁸ Cf. Kremer, *op. cit.*, pp. 294ss.

²⁹ Un interesante análisis de la risa como elemento deconstructivo se encuentra en Michael Ebmeyer, “Die Subversion des Sinns in Bonaventuras *Nachtwachen* und Flann O’Briens *The Third Policeman*”.

VII. El distanciamiento irónico

La ironía, fiel a su significado original, es siempre disimulación. El ironista, explica Pere Ballart, “es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es, ni mucho menos completa.”¹ Por lo cual resulta sumamente difícil, o incluso imposible,² distinguir cuál es la postura del ironista, o dicho en otras palabras, en qué cree realmente.

Así, uno de los rasgos de la ironía es el distanciamiento, que podemos calificar como una estrategia mediante la cual el ironista se coloca por encima de lo que observa. La autolimitación que postulaba Schlegel era una forma de distanciamiento: “Para poder escribir bien sobre un asunto es necesario no interesarse más por él; el pensamiento que se ha de expresar con serenidad debe haber pasado ya del todo, no ocuparle ya más a uno realmente...”³ Si bien es cierto que Schlegel veía el distanciamiento como condición necesaria para la libertad del poeta, también advertía:

Sólo hay que guardarse de tres errores. Lo que parece y ha de parecer arbitrio incondicionado y, por consiguiente, irracional o suprarracional debe ser sin embargo, en el fondo, de nuevo absolutamente necesario y racional; en caso contrario, la disposición se torna capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación se convierte en autodestrucción. En segundo lugar, no hay que tener demasiadas prisas con la autolimitación y hay que dejar primero espacio a la creación de sí mismo, a la creatividad y al entusiasmo, hasta que se hayan culminado. En tercer lugar, no se debe exagerar la autolimitación.⁴

¹ Ballart, *op. cit.*, p. 318.

² Esto depende de la forma en que se entienda la ironía. Si se piensa que hay un momento en que la ironía se detiene, o se neutraliza, será posible determinar qué es lo que realmente piensa el ironista (véase Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*). Si por el contrario se concibe a la ironía como un profundo cuestionamiento a la verdad, el ironista no reposa sobre ninguna certeza, no afirma nada como verdadero (véase Ballart, *op. cit.* y Paul de Man, “El concepto de ironía”).

³ “Um über einen Gegenstand schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigten...” F. Schlegel, *Liceo* [37]. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

⁴ “Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.” *Loc. cit.* Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.

En *Las vigillas* la propuesta schlegeliana es llevada al extremo, pasando por alto la advertencia final. Desde el principio de la obra la disimulación de Kreuzgang se hace manifiesta en su disfraz de vigilante nocturno. A este respecto apunta Herman Meyer: "el atuendo de vigilante nocturno no es signo de una profesión real, sino disfraz [...] [y] coloca a este hombre en la posición excepcional desde donde le es posible reírse y mofarse del mundo."⁵ Este disfraz nos presenta a un personaje que no se involucra más en nada. Sin embargo, debajo se oculta un hombre que aún no ha logrado distanciarse por completo.

El problema central de *Las vigillas* es la posición del narrador, como explica Andreas Mielke: "En el fondo encontramos (...) en *Las vigillas* variaciones de la clásica paradoja de Epimenides, aquella que surge cuando un hablante sostiene que todo lo que dice es falso o es mentira."⁶ En el mismo sentido afirma Kenneth Ralston que la obra escapa a nuestra comprensión;⁷ Michael Ebmeyer señala que el movimiento irónico socava todas las posiciones;⁸ Jörg Schönert apunta que "no hay una posición que no sea cuestionada, a no ser la posición del preguntar mismo",⁹ y Dieter Arendt destaca la contradicción entre distancia y compromiso en la posición del narrador.¹⁰

⁵ "Das Nachtwächterkleid ist nicht Zeichen eines wirklichen Berufs, sondern Vermummung. (...) [und] verleihet diesem Menschen die Ausnahmestellung, in der es ihm möglich ist, die Welt auszulachen und seinen Schabernack mit ihr zu treiben". Meyer, *op. cit.*, p. 136. (Trad. L. O.)

⁶ "Im Grunde haben wir (...) in den 'Nachtwachen' Variationen des klassischen Epimenides-Paradoxes, des Widerspruchs also, der sich ergibt, wenn ein Redner behauptet, daß alles, was er sagt, falsch oder gelogen sei." Mielke, *op. cit.*, p. 11. (Trad. L. O.) Aunque Mielke se refiere aquí al problema de encontrar la "verdadera" opinión de Bonaventura considero que el problema es el mismo al intentar definir la posición del narrador.

⁷ Cf. Ralston, *op. cit.*, p. 3.

⁸ Cf. Ebmeyer, *op. cit.*, p. 76.

⁹ "Es gibt keine Position, die nicht in Frage gestellt würde, es sei denn die Haltung des Fragens selbst." Jörg Schönert, "Fragen ohne Antwort", p. 222. (Trad. L. O.)

¹⁰ Cf. Arendt, *op. cit.*, p. 499.

En este capítulo se analizan algunas de las posiciones que adopta el narrador. El objetivo es distinguir cómo la distancia que toma éste no es siempre igual; en ocasiones es grande, pero en otras es tan pequeña que parece expresar su “verdadera” opinión.

Kreuzgang concibe el mundo como un gran teatro,¹¹ donde él ha decidido jugar el papel de espectador, “pues es muy divertido y vale la pena asistir como espectador hasta el último acto de esta gran tragicomedia que es la historia universal” (NW: 41).¹² De esta manera presenta ciertos episodios en forma de escena. Les llamo escenas porque el espacio se estructura a la manera de un teatro, es decir, hay un escenario, que puede ser el interior de una habitación (por ejemplo la del librepensador y la del poeta de la mansarda) o cualquier otro lugar (como el patio del convento, el bosque, el museo, etc.), en donde se desarrolla una escena que Kreuzgang observa desde fuera (ya sea asomándose por la ventana, ocultándose o guardando una distancia prudente), para pasar desapercibido. Estas escenas pueden ser clasificadas en dos tipos: a) las que el narrador únicamente observa, como es el caso de la muerte del librepensador, el suicidio fallido del inmortal, el emparedamiento de la monja, etc.; b) las que el narrador observa primero detenidamente para después intervenir, por ejemplo la escena de infidelidad, o cuando trata de impedir que el actor cometa suicidio.¹³ Si bien en todos los casos existe una distancia entre el narrador y los hechos, ésta no es siempre igual. Aunque Kreuzgang se esfuerza por llegar a la indolencia, “Estoy casi solo conmigo mismo (...) y odio o amo lo menos posible” (NW:114),¹⁴ aún no lo ha logrado, por lo que hay ocasiones en que tiene más éxito que en otras. Contrario a lo que podría pensarse, Kreuzgang

¹¹ Esta visión del mundo es propia del Romanticismo, según lo señala René Bourgeois: “The world is a stage: this lesson of the Baroque is taken up again by Romanticism in all its forms”. R. Bourgeois, “Modes of Irony in Nineteenth-Century France”, p. 111.

¹² “...denn es ist doch spaßhaft und der Mühe wert, dieser großen Tragikomödie der Weltgeschichte bis zum letzten Akte als Zuschauer beizuwohnen...” (4.NW:32)

¹³ Otro personaje también recurre a la estructura dramática para presentar su historia, a saber, el inmortal de la cuarta vigilia. Resulta interesante el hecho de que no sea únicamente Kreuzgang quien recurra a esa

interviene únicamente cuando ha logrado tomar la distancia suficiente para no involucrarse. Las veces que llega a conmoverse se abstiene de participar. Si finalmente se inmiscuye en la vida de los demás es para desenmascarar, no para evitar que algo malo suceda, a excepción del momento en que trata de impedir que el actor se suicide y —¡oh ironía!— resulta que éste sólo ensayaba un papel. Esta postura la hace explícita en la cuarta vigilia cuando ve al inmortal ponerse de rodillas y sacar el puñal:

No tenía la más mínima intención de dar ninguna señal de alarma en el caso de que le hubiese visto hacer algo verdaderamente grave, y mucho menos contaba con estarme tras los bastidores como el confidente que en el quinto acto se prepara para, en el momento justo, salir a escena y sujetar el brazo del héroe; su vida semejava la vaina artísticamente trabajada que conservaba en su mano, hecha para esconder un puñal entre los trabajos esmaltados de colores, o parecida al cesto de Cleopatra, bajo cuyas rosas se escondía la serpiente venenosa, ya que una vez que el drama de la vida se desata con toda su fuerza no se debe turbar la trágica catástrofe. (NW: 38)¹⁵

Kreuzgang no se propone salvar a nadie porque no confía en que las cosas puedan mejorar en este mundo. Cuando en una fría noche de invierno se topa con un mendigo a punto de morir él mismo se pregunta: “¿Engañaré a la muerte escamoteándole la vida del mendigo? ¡Demonio, si supiera qué es lo mejor, ser o no ser!” (NW: 107)¹⁶ y finalmente lo deja morir. No le detiene la indiferencia sino la desesperanza, pues ¿qué sentido tiene salvar a un hombre que no tiene posibilidades de sobrevivir?

forma de distanciamiento. Sin embargo, no forma parte de las escenas a que he hecho referencia, pues se trata de una narración.

¹⁴ “Ich bin fast mit mir allein (...) und hasse oder liebe eben so wenig als möglich!” (10.NW:94)

¹⁵ “Feuerlärm hatte ich eben nicht Lust zu machen, im Falle er etwas Ernsthaftes unternehmen würde, eben so wenig wollte ich als Vertrauter in der Kulisse stehen, um im fünften Akte bei dem Stichworte zu rechter Zeit bereit zu sein, meinem Helden den Arm zu halten; denn sein Leben kam mir vor gleichsam wie die schön gearbeitete Scheide in seiner Hand, die in der bunten Hülle den Dolch verbarg, oder wie der Blumenkorb der Cleopatra, unter dessen Rosen die giftige Schlange lauschte, und wo das Drama des Lebens sich einmal so zusammengestellt hat, muß man die tragische Katastrophe nicht abwenden wollen.” (4.NW:29)

¹⁶ “Soll ich den Tod betrügen um das Bettlerleben? Beim Teufel ich weiß es ja nicht was besser ist - Sein, oder Nichtsein!” (10.NW:87)

Analícemos entonces de qué manera se involucra Kreuzgang en una escena donde tan sólo observa. Ésta tiene lugar durante la primera vigilia, cuando pasa junto a la casa de un librepensador moribundo. Por la ventana alcanza a verlo en su lecho de muerte, rodeado por sus tres pequeños hijos, mientras que su mujer le seca el sudor de la frente. En la habitación se encuentra además un cura, que enfurecido amenaza al hombre con el infierno. Cuando este último muere el cura continúa amenazándolo al oído “fíel al dicho de que el oído del hombre es todavía sensible tiempo después de la muerte” (NW: 13),¹⁷ y sale. Kreuzgang lo confunde con el demonio y lo detiene con su pica, el cura lo manda al diablo y se va. A partir de este momento Kreuzgang describe la escena de la siguiente manera:

En la estancia, la escena se había tornado todavía más dolorosamente afectuosa. La bella mujer había tomado en sus brazos al pálido amante como a un durmiente; en su ignorancia, aún no advertía la muerte, y creía que el sueño le devolvería el vigor y la vida —dulce confianza que en sentido elevado no la engañaba. Los niños, circunspectos, estaban arrodillados alrededor del lecho, tan sólo el más pequeño se esforzaba por despertar al padre, mientras que la madre, haciéndole silenciosamente signos con los ojos, posaba la mano sobre su cabeza y le acariciaba el cabello rizado.

Demasiado bella era la escena; me di la vuelta para no asistir al momento del desencanto.

Con voz contenida entoné un canto fúnebre bajo la ventana, para sustituir en el oído todavía despierto los gritos inflamados del cura con mis suaves modulaciones. (NW: 13)¹⁸

Kreuzgang describe la escena detenidamente en un tono serio, sin hacer bromas o comentarios que provoquen un extrañamiento. Aunque no habla de sus sentimientos, manifiesta su empatía con el libre pensador al cantarle para apagar las palabras del monje. La escena lo conmueve

¹⁷ “...der Bemerkung gemäß, daß das Gehör bei Verstorbenen noch eine längere Zeit reizbar bleibt...” (I.NW:8)

¹⁸ “Ach! dort im Zimmer war die Szene lieblicher worden. Das schöne Weib hielt den blassen Geliebten still in ihren Armen, wie einen Schlummernden; in schöner Unwissenheit ahnte sie den Tod noch nicht, und glaubte, daß ihn der Schlaf zum neuen Leben stärken werde - ein holder Glaube, der im höhern Sinne sie nicht täuschte. Die Kinder knieten ernst am Bette, und nur der jüngste bemühte sich den Vater zu wecken, während die Mutter, ihm schweigend mit den Augen zuwinkend, die Hand auf sein umlocktes Haupt legte. // Die Szene war zu schön; ich wandte mich weg, um den Augenblick nicht zu schauen, in dem die Täuschung schwände. // Mit gedämpfter Stimme sang ich einen Sterbegesang unter dem Fenster, um in dem noch hörenden Ohre den Feuerruf des Mönchs durch leise Töne zu verdrängen.” (I. NW: 9)

a tal punto que prefiere irse antes de que la mujer y los niños descubran que el hombre ha muerto. Me parece importante hacer un breve paréntesis para destacar que la continuación de este episodio, si bien evoca la atmósfera de la novela de terror, está lejos de ser un fragmento fantástico dentro de la obra. Si Kreuzgang describe más tarde —en la segunda vigilia— a los monjes como demonios: “...tres sombras camavalescas se deslizaron a lo largo del muro del cementerio. Les di el alto, mas se hizo de nuevo la obscuridad y ya no alcancé a ver otra cosa que un reguero de luz fosforescente y dos ojos inflamados sobre un lejano fragor de tormenta...” (NW: 16)¹⁹, no es porque en realidad los confunda y se sienta rodeado de espíritus. Los ve como demonios por la manera en que conjuran en contra del librepensador excomulgado, pero sabe bien que son monjes. Esto puede apreciarse, cuando Kreuzgang se mezcla entre ellos y les habla:

El diablo me inspiró, de manera que cuando remontaron la calleja me deslicé entre ellos con presteza. Sorprendidos al ver que un cuarto se dejaba caer entre ellos, vacilaron un instante. “Pero, ¡qué demonios!, el propio Diablo es capaz de enseñar en ocasiones el recto camino —dije acompañándome de una sardónica carcajada—. Venga, no puede molestaros que yo os alcance en el camino extraviado. ¿No veis que soy de los vuestros, compañeros, y quiero hacer causa común con vosotros”

Tras estas palabras su turbación fue completa. Uno de ellos soltó un tremendo: “¡Dios nos ampare!” y se persignó, lo cual no dejó de sorprenderme, de manera que exclamé: “Hermano Lucifer, no violentes el orden de las cosas hasta ese punto, que acabaré por dudar de ti y tenerte por santo o, al menos, por consagrado. Aunque, si bien lo pienso, mejor te felicito por haber digerido finalmente la cruz y, diablo encarnado en un principio, por haberte educado en la apariencia de un santo.”

Debieron comprender finalmente por mi lenguaje que yo no era uno de ellos; entonces los tres a la vez se abalanzaron sobre mí prorrumpiendo en excomunionen y cosas por el estilo en un tono auténticamente clerical, como si yo hubiese venido a entorpecer sus asuntos. (NW:19)²⁰

¹⁹ “...da schlichen drei an der Kirchhofsmauer hin wie Kamevalslarven. Ich rief sie an, doch war's schon wieder Nacht ringsum, und ich sah nichts, als einen glühenden Schweif und ein paar feurige Augen...”(2.NW:11)

²⁰ “Mich faßte in dem Augenblicke der Teufel bei einem Haare, und als sie die Gasse heraufführen, mischte ich mich rasch unter sie. Sie stützten, wie wenn sie auf bösen Wegen gingen, über den vierten ungebetenen der zu ihnen stieß. »Nun zum Teufel! Kann der Teufel auch auf guten Wegen gehen!« rief ich wildtöndend aus. »Drum laßt euch nicht irren, daß ich euch auf bösen antreffe. Ich bin euresgleichen, Brüder, ich mache mit euch Gemeinschaft!« -// Das brachte sie wahrhaftig in Verlegenheit. Der Eine stieß ein »Gott sei bei uns!« aus, und kreuzte sich, was mich Wunder nahm, weshalb ich ausrief: »Bruder Teufel, fall nicht so hart aus dem Charakter, ich möchte sonst beinahe an dir selbst verzweifeln und dich für einen Heiligen halten, zum mindesten für einen Geweihten. - Überlege ich's indes reiflicher, so muß

Todo el pasaje es irónico, lo que va implícito es una fuerte crítica a la Iglesia. Kreuzgang decide estorbar un poco a los monjes para atacarlos, fingiendo ingenuidad —como *elron*—. La escena no lo conmueve, le enoja, por lo tanto no es vulnerable. Sin embargo, en este caso interviene sólo para atacar verbalmente a los monjes, no para impedir que entren a la habitación donde velan el cuerpo del librepensador.

Veamos ahora una escena en la que decide inmiscuirse. En la tercera vigilia Kreuzgang, recargado en la estatua de Crispinus, es confundido con la estatua misma, por lo que es testigo de la siguiente escena: dos amantes acuerdan una cita por la noche en casa de la mujer, que por cierto es casada. Kreuzgang decide asistir, así que llega media hora antes y se introduce en la casa. En uno de los salones observa al marido, un juez que firma sentencias de muerte mecánicamente. La mujer entra, y se desarrolla un breve diálogo entre ambos. El marido se retira y Kreuzgang decide desenmascarar esa noche a los amantes: “Improvise una idea diabólica: antes del alba le entregaría a su mujer [al marido] entre las garras del código penal para que fuese él quien pudiese disponer de su destino.” (NW: 27).²¹ Espera entonces la llegada del amante, y una vez que él y la mujer se han retirado a una de las habitaciones y “todo se iba acomodando para una escena de alcoba” (NW: 28),²² hace sonar su cuerno y se coloca en el pedestal destinado a una estatua de la Justicia, que aún no había sido entregada, donde permanece inmóvil. Al poco tiempo los amantes y el esposo aparecen por las dos puertas y se encuentran en el salón. El amante toma a Kreuzgang por el convidado de piedra mientras que el esposo cree que su estatua ha sido terminada. Kreuzgang

ich dir wohl eher Glück wünschen, daß du endlich auch das Kreuz verdauet hast, und von Haus aus ein eingefleischter Teufel, dich dem Scheine nach zu einem Heiligen ausbildetest!« // An der Sprache mochten sie es endlich weg haben, daß ich nicht einer ihresgleichen wäre, und sie fuhren alle drei auf mich ein, und sprachen nun gar in einem echt klerischen Tone von Exkommunizieren, u.dgl., wenn ich sie in ihrer Handtierung stören würde.” (2.NW:13)

²¹ “Ich beschloß in dem Augenblicke teuflisch genug, ihm [dem Ehemann] noch, wo möglich, diese Nacht seine Frau in die hochnotpeinliche Halsgerichtsordnung auszuliefern, damit er Macht über sie erhielte.” (3.NW:20)

pronuncia entonces un largo discurso sobre la justicia y dialoga un poco con el marido mientras los otros dos yacen desmayados sobre el suelo. Finalmente se retira y declara no saber cómo terminó la historia. En esta escena Kreuzgang juega el rol de Crispín. Arruina el encuentro de los amantes y los delata ante el marido, con lo cual denuncia la falsa moral de una sociedad donde la infidelidad es tácitamente aceptada. Los amantes transgreden la ley "sólo para mantener la paz doméstica (...) ¡Cuántas mujeres no atormentarían hasta la muerte a sus esposos si uno de estos amigos de la familia no se presentase pronto a convertirse en un canalla por pura exigencia moral!"(NW: 30)²³ Su largo discurso es también una crítica a la impartición de la justicia: "la justicia es fría como el mármol y no posee corazón alguno en su pecho de piedra" (NW: 29).²⁴ En este caso no hay empatía entre Kreuzgang y los personajes, por lo tanto no le importa lo que suceda con ellos. En realidad, toma a los amantes como pretexto para denunciar la injusticia en una época frívola. Asimismo encontramos una estrategia de la ironía romántica, a saber, la interrupción de la historia en el punto climático. Mediante este gesto se le recuerda al lector que lo importante en la narración no es el convencional triángulo amoroso.

Por lo general Kreuzgang interviene en las escenas a que asiste para provocar un extrañamiento, por lo cual sus reacciones son exactamente lo contrario a lo que se esperaría en esas circunstancias.

Hasta tal punto esta maldita contradicción ha echado raíces en mí que, por ejemplo, el papa, cuando reza, seguro que no resulta más piadoso que yo mismo cuando blasfemo. Y a la inversa, aunque después lea alguna obra buena y edificante, mi pensamiento cae siempre en la peor de las tentaciones. Mientras otras almas sensibles y razonables se dirigen a la naturaleza para levantar capillas y tabernáculos, yo colecciono sólidos y selectos materiales para edificar un manicomio universal, en el que me gustaría reunir a espíritus poéticos y prosaicos. Ya van [varias] veces que me ven reír en misa, y que se me expulsa

²² "...das Ganze ein Gardinenstück zu werden begann..." (3.NW:20)

²³ "...bloß um den Hausfrieden aufrechtzuerhalten [...] Wie manche Frau würde nicht ihren Mann zu Tode quälen, wenn nicht ein solcher Hausfreund sich einfände, und aus reiner Moralität zum Schurken würde." (3.NW:22)

²⁴ "...die Gerechtigkeit ist kalt wie Marmor, und hat kein Herz in der steinernen Brust..." (3.NW:21)

de la iglesia; y otras tantas que he sido arrojado de lupanares por haberme puesto a rezar. (NW: 70)²⁵

Según explica, la contradicción forma parte de su naturaleza y es por ello que no puede evitar reaccionar como lo hace. Sin embargo, no hay que tomar esto en serio, pues se trata más bien de una falsa excusa. En realidad está en completo dominio de sus actos y si actúa como lo hace es con la intención de tomar, por una parte, él mismo una clara distancia respecto de lo que sucede y por otra, provocar un extrañamiento en los demás. Así pues, Kreuzgang tiene la costumbre de reírse en las tragedias, y llorar durante las comedias “ya que la verdadera audacia y la grandeza pueden interpretarse siempre desde los dos extremos opuestos” (NW: 42).²⁶ En esta afirmación va implícita la siguiente actitud: no hay nada que pueda ser tomado en serio. Así, Kreuzgang actúa en la mayoría de los casos como *Hanswurst*,²⁷ personaje bastante polémico en su época al que vale la pena dedicar unas líneas.

¿Quién era Hanswurst?

Desde la segunda mitad del siglo XVI la Comedia del Arte y las compañías de teatro inglesas habían ejercido influencia en la comedia popular alemana y austriaca. A mediados del siglo XVIII los personajes de la Comedia del Arte —Pantalón, Colombina, Arlequín, etc.— estaban aún presentes en los escenarios populares. Normalmente las comedias eran improvisaciones sobre los modelos preestablecidos, donde se ofrecía una caricatura de los vicios humanos. El papel principal

²⁵ “Dieser verdammte Widerspruch in mir geht so weit, daß z.B. der Papst selbst beim Beten nicht andächtiger sein kann, als ich beim Blasphemiren, da ich hingegen wenn ich recht gute erbauliche Werke durchlese, mich der boshafteften Gedanken dabei durchaus nicht erwehren kann. Wenn andere verständige und gefühlvolle Leute in die Natur hinauswandern um sich dort poetische Stifts- und Taborshütten zu errichten, so trage ich vielmehr dauerhafte und auserlesene Baumaterialien zu einem allgemeinen Narrenhause zusammen, worin ich Prosaisten und Dichter beieinander einsperren möchte. Ein paar Male jagte man mich aus Kirchen weil ich dort lachte, und ebensooft aus Freudenhäusern, weil ich drin beten wollte.” (7.NW:57) (Entre corchetes se señala una corrección de Marlene Rall a la traducción de Aznar y Siguan.)

²⁶ “...indem das wahrhaft Kühne und Große immer zugleich von den beiden entgegengesetzten Seiten aufgefaßt werden kann!” (4.NW:33)

era el desempeñado por *Hanswurst* —la versión alemana del Arlequín italiano— figura que había surgido en Austria como adaptación del *Polichinelle* francés. Polichinelle representaba al “sirviente astuto y perspicaz con el humor grosero de los campesinos y la habilidad de salir ileso al salvar todas las tribulaciones de un mundo incomprensible.”²⁸ Pero Hanswurst, además de conservar las características de Polichinelle, cumplía con otras funciones, como se explica a continuación:

No sólo sirve para brindar interludios de alivio cómico, sino que se ve integrado a la trama como comentador e intermediario de las acciones de sus superiores, algunas veces ayudando, otras obstaculizando pero siempre reflejando con sus propias palabras y actos, en un nivel de incomprensión mundana, los sentimientos y gestos de los protagonistas nobles.²⁹

Aunque la comedia popular tenía éxito entre la gente, no entraba dentro del proyecto moralizador de Gottsched, quien se dio entonces a la tarea de reformar la comedia popular, con el apoyo de la compañía de teatro de Caroline Neuber. En 1734 Neuber escribía en una petición a la corte sajona: “Nuestro empeño ha sido en todo momento mantener la más estricta moral en nuestras presentaciones, evitar todas las bufonadas vanas y los burdos doble sentidos, y cumplir con la que ha de ser la finalidad auténtica y racional del teatro, no sólo hacer reír a los espectadores, sino mejorarlos.”³⁰ Es así que Gottsched y Neuber expulsan al Hanswurst de la escena. El emperador austriaco, que también deseaba su desaparición, impulsó la reforma hacia el drama serio, con el objetivo de seguir el ideal ilustrado, usando el teatro como medio para educar a la gente. Sin embargo, el proyecto de Gottsched no prosperó por completo, puesto que Hanswurst fue expulsado

²⁷ En las traducciones española se le suele llamar “bufón”.

²⁸ “...the sly, knowing servant with coarse peasant humour and a knack of finding his way unscathed through all the trials of an incomprehensible world.” *The Oxford Companion to the Theatre*, p. 56. Trad. Adriana Santoveña.

²⁹ “...is not employed merely to provide interludes of comic relief, but has his role integrated into the plot as commentator and go-between in the acts of his betters, sometimes helping, sometimes hindering, but always in his own words and deeds reflecting on a level of mundane incomprehension the elevated sentiments and gestures of the noble protagonists.” *Loc. cit.* Trad. Adriana Santoveña.

³⁰ “Unsere Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unsere Vorstellungen die strengste Moral beizubehalten, alle leere Possen und unerbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden, und welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schau Plazes seyn soll, die Zuschauer nicht sowohl zum

sólo en apariencia; en realidad siguió estando presente en los escenarios, sólo que con nombres y vestuarios diferentes.

La reacción a la reforma de Gottsched no se había hecho esperar. Entre los defensores de Hanswurst se encontraban Justus Moser (“Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen”, 1761), Lessing (en la *Hamburgische Dramaturgie*, 1767), y August Wilhelm Schlegel (en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* 1801-1808).

A principios del siglo XIX la discusión seguía vigente. Para ese entonces el drama sentimental (*Rührstück*) de Iffland y Kotzebue había triunfado en los escenarios. La figura del Hanswurst fue retomada por algunos románticos para hacer una crítica al “buen gusto” del público, que se había acomodado bien a ese tipo de obras. Este es el caso de Tieck, que en *El gato con botas* (1797) introduce un pequeño diálogo entre Hanswurst y el gato Hinze, donde el primero relata su desgracia:

HANSWURST:³¹ El hombre es lo que es, señor cazador. No todos podemos dedicarnos a lo mismo. Soy un pobre desterrado, un ser que hace mucho tiempo fue gracioso, que ahora se ha vuelto tonto y que ha entrado a servir nuevamente en un país extranjero, en donde por algún tiempo se le vuelve a tomar por gracioso.

HINZE: ¿De qué país sois?

HANSWURST: Infortunadamente soy sólo un alemán. Mis compatriotas llegaron en cierta época a ser tan sabios, que bajo amenaza de castigo prohibieron toda diversión. Allí donde se notaba mi presencia, me eran siempre dirigidos insultos increíbles, como cursi, indecente, excéntrico, y [mi buen y honrado nombre Hanswurst fue rebajado a un insulto. Oh, noble alma, las lágrimas asoman a tus ojos, y gruñes de dolor, ¿o se debe al olor del asado que sopla por tu nariz? Sí, estimado sensible?,³² quien se reía de mí era como yo perseguido, por todo lo cual tuve que partir al destierro.

HANSWURST: Pobre hombre.

[...]

Lachen zu reizen als solche zu verbessern.” Caroline Neuber, citada por Karl Holl en *Geschichte des deutschen Lustspiels*, p. 120. (Trad. L. O.)

³¹ En la traducción se le llama “bufón”, pero como se trata de precisar el carácter particular y el contexto de Hanswurst, he preferido conservar el nombre alemán.

³² El fragmento de la cita entre corchetes no se encuentra en la edición en español (ver bibliografía) por lo cual la he completado con una traducción mía.

(Murmulo en la luneta: "un Hanswurst, un Hanswurst")³³

La reforma del teatro es también un tema importante en *Las vigiliat*. De hecho el narrador hace una crítica explícita a la comedia "regenerada" por Gottsched que se representaba en los teatros:

...esos pequeños autores de comedias agradables que se refugian en historias familiares sin atreverse, como Aristófanes, a reírse incluso de los propios dioses, me repugnan profundamente, al igual que esas almas débiles y sensibles que, en vez de aniquilar toda la vida de un hombre para elevar al propio ser humano, se limitan a sus pequeñas miserias y colocan al médico al lado de su martirizado enfermo para prescribirles el grado justo de tortura con la finalidad de que el pobre bribón, aunque con los huesos rotos, pueda salvar la piel... (NW: 38)³⁴

Para Kreuzgang el carácter formativo de la comedia no reside en hacer valer la (falsa) moral sino, por el contrario, en desenmascarar por completo la hipocresía de la sociedad.

Hanswurst aparece en diversas ocasiones. Es uno de los personajes del sainete para marionetas de la cuarta vigilia; el poeta de la mansarda lo incluye en su tragedia *El hombre*; y finalmente es el papel que Kreuzgang interpreta cuando trabaja en el teatro de marionetas.

³³ HANSWURST. Der Mensch ist, was er ist, Herr Jäger, wir können nicht alle dasselbe treiben. Ich bin ein armer verbannter Flüchtling, ein Mann, der vor langer Zeit einmal spaßhaft war, den man nachher für dumm, abgeschmackt und unanständig hielt, und der nun in einem fremden Lande wieder in Dienst getreten ist, wo man ihn von neuem auf einige Zeit für unterhaltend ansieht.

HINZE. So? - Was seid Ihr für ein Landsmann?

HANSWURST. Leider nur ein Deutscher. Meine Landsleute wurden um eine gewisse Zeit so klug, daß sie allen Spaß bei Strafe verboten; wo man mich nur gewahr ward, gab man mir unausstehliche Ekelnamen, als: gemein, pöbelhaft, niederträchtig, ja mein guter ehrlicher Name Hanswurst ward zu einem Schimpfworte herabgewürdigt. O edle Seele, die Tränen stehn dir in den Augen, und du knurrt vor Schmerz, oder macht es der Geruch des Bratens, der dir in die Nase zieht? Ja, lieber Empfindsamer, wer sich damals nur unterstand, über mich zu lachen, der wurde ebenso verfolgt, wie ich, und so muß ich denn wohl in die Verbannung wandern.

HINZE. Armer Mann! [...]

(Gemurmel im Parterre: ein Hanswurst! ein Hanswurst!)

Tieck, *Der gestiefelte Kater*, II, iv. Trad. Marianne O. de Bopp y Eduardo García Máynez.

³⁴ "Die kleinen Witzbolde und gutmütigen Komödienverfasser [...], die sich nur bloß in den Familien umhertreiben, und nicht, wie Aristophanes, selbst über die Götter sich lustig zu machen wagen, sind mir herzlich zuwider, eben so wie jene schwachen gerührten Seelen, die statt ein ganzes Menschenleben zu zertrümmern, um den Menschen selbst darüber zu erheben, sich nur mit der kleinen Quälerei beschäftigen, und neben ihrem Gefolterten den Arzt stehen haben, der ihnen genau die Grade der Tortur bestimmt,

El sainete para marionetas reúne las características del teatro de marionetas de finales del siglo XVIII. Se trata de un triángulo amoroso, donde los personajes son tipos: Colombina, Pantalón, Arlequín, Hanswurst; y la misma música de Mozart al principio es la que solía acompañar las representaciones. El inmortal recurre a esta forma de representación para evitar cualquier identificación con los personajes que pudiera conmovirlo a él o a Kreuzgang, a quien desde el principio le advierte: “que no asome en tu rostro la más mínima señal de gravedad, ya que en ese preciso momento cesaría mi relato.” (NW: 42)³⁵

A su vez el poeta escribe una advertencia a su tragedia donde se disculpa por introducir a Hanswurst en una tragedia, al cual le otorga una función importante:

»El coro de la tragedia griega apartaba la atención de los acontecimientos pavorosos que se sucedían en la escena mediante consideraciones de orden general y así conseguía aplacar los espíritus. A mi parecer, ya no es tiempo de aplacar los ánimos, sino de encolerizarlos, encender la revuelta, pues de otro modo nada podría ya conmover a la humanidad, reducida a una condición de blanda perversidad, incapaz de reaccionar si no es de manera mecánica y dándose a sus vicios secretos sólo por aburrimiento. Es necesario ayudarla a reaccionar, igual que se hace con un enfermo asténico; por todo ello he introducido en la obra a mi Bufón [Hanswurst], para que le dé un tono verdaderamente salvaje. Si, como dice el proverbio, la verdad está en la boca de los niños y de los locos, que los locos y niños exalten lo horrible y lo trágico presentándolo, los primeros, de manera inocente; a modo de farsa, los segundos. Los modernos estetas me darán la razón. « (NW: 88)³⁶

damit der arme Schelm, obgleich geradebrecht, doch mit dem Leben zuletzt noch davongehen kann...” (4.NW:29)

³⁵ “...laß dir keine ernste Miene dabei entwischen, sonst machst du mich in dem Augenblicke stumm!” (4.NW:33)

³⁶ “»Die alten Griechen hatten einen Chorus in ihren Trauerspielen angebracht, der durch die allgemeinen Betrachtungen die er anstellte, den Blick von der einzelnen schrecklichen Handlung abwendete und so die Gemüter besänftigte. Ich denke es ist mit dem Besänftigten jetzt nicht an der Zeit, und man soll vielmehr heftig erzürnen und aufwiegeln, weil sonst nichts mehr anschlägt, und die Menschheit im Ganzen so schlaff und boshaft geworden ist, daß sie's ordentlicher Weise mechanisch betreibt, und ihre heimlichen Sünden aus bloßer Abspannung vollführt. Man soll sie heftig reizen, wie einen asthenischen Kranken, und ich habe deshalb meinen Hanswurst angebracht, um sie recht wild zu machen; denn wie, nach dem Sprichworte, Kinder und Narren die Wahrheit sagen, so befördern sie auch das Furchtbare und Tragische, indem jene es unschuldig hart vortragen, und diese gar darüber spotten und Possen damit treiben. Neuere Ästhetiker werden mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen.«” (8.NW:72)

La función que el poeta le otorga al Hanswurst en su tragedia se parece mucho a la actitud de Kreuzgang. En esta advertencia el poeta ataca un drama complaciente que se limita a distraer a un público que ya no se conmueve con nada, y propone un tragedia nueva, que provoque una reacción violenta en el espectador, en buena parte mediante del contraste que producen las intervenciones de Hanswurst.

Por último, Kreuzgang interpreta a Hanswurst en el teatro de marionetas. Pero la censura no permite que sigan las representaciones; las marionetas son confiscadas, y es entonces cuando Kreuzgang se vuelve vigilante nocturno. Si Ofelia se pierde por completo en el papel que representa y es incapaz de recuperar su identidad, Kreuzgang la imita cuando decide no salirse de su papel de Hanswurst. Sólo que en su caso se trata de una decisión lúcida, consciente. Kreuzgang se disfraza de vigilante nocturno para desempeñar el rol de Hanswurst.³⁷ No sólo se encarga de destruir la ilusión con su *antipoeticum* en el punto climático, sino que también lleva al extremo su función: el desenmascaramiento no se detiene. No hay un contenido debajo de las máscaras, “todo es representación” (NW: 144).³⁸ La realidad es un carnaval que sólo oculta la nada, la ausencia de sentido. El humor del Hanswurst se ve opacado en *Las vigiliass* por el vértigo del vacío que Kreuzgang descubre tras este mundo de apariencias.

Un caso aparte son los episodios donde Kreuzgang relata su pasado, que no considero como escenas porque son recuerdos de su vida antes de convertirse en vigilante nocturno. Lo que se da aquí en un desdoblamiento entre el Kreuzgang-vigilante y el Kreuzgang en los diferentes momentos de su vida (poeta, injuriador, loco, enamorado, etc.). En los casos anteriores Kreuzgang observa a otros fuera de escena, tiene la opción de intervenir o no y hace comentarios

³⁷ Dieter Arendt también observa esta relación entre el Hanswurst y la forma de actuar de Kreuzgang: “[la] Hanswurstiada es prototípica de los discursos del vigilante nocturno, que tienden de igual manera al desenmascaramiento...” (“[die] Hanswurstiade ist prototypisch für die Reden des Nachtwächters, die alle gleicherweise demäskierende Tendenz haben....”) Arendt, *op. cit.*, p. 502. (Trad. L. O.)

sobre lo que sucede. Mientras que en sus recuerdos puede observarse a sí mismo, pero no puede modificar nada. No interrumpe abruptamente recurriendo a contrastes entre lo cómico y lo trágico, y los comentarios que hace son escasos. En muchos casos se limita a citar textos, ya sea escritos por él mismo o por otros personajes (por ejemplo el relato del zapatero).

Kreuzgang se muestra reticente al hablar de sí mismo. Su autobiografía es narrada fragmentariamente en diversas vigiliias (cuarta, séptima, novena, decimocuarta, decimoquinta y decimosexta). Sus primeros años los relata cuando, por aburrimiento, comienza a ojear su singular historia, compuesta de textos y xilografías. En esta parte se limita a referir lo que se ve en los grabados y a leer los textos, sin hacer mayores comentarios: “No iré más allá en el comentario de la xilografía, ya que resulta una ostentosa representación de mi originalidad. Leeré, mejor, lo relativo al capítulo tercero así, para mí, en voz baja.” (NW: 35)³⁹ Tampoco hace observaciones al terminar esta parte de la narración, pues es interrumpido por otro personaje: “Hasta aquí el relato del honrado zapatero; de pronto, fui interrumpido por una extraña aparición.” (NW: 37)⁴⁰

El resto de la autobiografía es narrado en primera persona. Kreuzgang cita algunos de los textos que escribió años antes — la “Oración fúnebre para el nacimiento de un niño”, sus poemas a la luna y al amor y sus cartas a Ofelia—, así como discursos que sostuvo en diferentes circunstancias —su defensa durante el proceso de injuria, el informe que rinde en el manicomio, el “Discurso a los paisanos” y su monólogo sobre la risa—. Aunque al momento de la narración Kreuzgang aparenta encontrarse en una posición serena, que le permite elevarse, puesto que ya no cree en lo que creía antes, no es capaz de reírse de sí mismo. Hay incluso momentos en que prefiere no proseguir su relato: “No me siento de humor para seguir con mi relato; es mejor que

³⁸ “...es ist alles Rolle...”(14.NW:119)

³⁹ “Weiter mag ich nicht im Erklären gehen, weil in dem Holzschnitte von meiner eigenen Originalität zuviel die Rede ist. Ich lese also lieber das hiezugehörige *dritte Kapitel* für mich in der Stille.” (4.NW:26)

me eche a dormir." (NW: 80)⁴¹ Asimismo, la época en que estuvo enamorado sigue teniendo valor para él:

Por suerte he podido encontrar en la vida, entre tantas espinas, al menos una bella rosa florida, si bien se hallaba protegida por tantos pinchos que no podía cogerla sin herirme la mano. Con todo, la cogí y su perfume moribundo me hizo mucho bien. (NW: 94)⁴²

Si bien a primera vista uno puede creerle a Kreuzgang y pensar que ya nada tiene valor para él, en realidad hay dos cosas que aún respeta: el amor y la poesía. Aunque está convencido de que ambos están condenados al fracaso, no menosprecia a quienes todavía guardan la esperanza. El mejor ejemplo es su relación con el poeta de la mansarda, quien por cierto nunca se da cuenta de la presencia del vigilante nocturno. Kreuzgang se identifica con este personaje: "¡Cómo te comprendo (...) que en otro tiempo fui como tú!" (NW: 10),⁴³ pero también se encuentra en una posición más elevada puesto que ya pasó por esa época de entusiasmo:

...he renunciado a esa ocupación a cambio de un honrado trabajo que me alimenta y que, para quien sabe encontrársela, no carece en absoluto de poesía. Plantado aquí en medio de tu camino, como un satírico Esténtor, recordando el tiempo y la transitoriedad a intervalos regulares, desde aquí abajo en la tierra interrumpo los anhelos de inmortalidad que sueñas allá arriba en las alturas. (NW: 10)⁴⁴

De nueva cuenta Kreuzgang se limita a observar al poeta. En ningún momento entra en contacto directo con él, le habla pero éste no lo escucha. Aunque se siente cercano a él no le

⁴⁰ "So weit mein ehrlicher Schuhmacher, als ich plötzlich durch eine sonderbare Erscheinung unterbrochen wurde." (4.NW:28)

⁴¹ "Es ist zu arg, ich mag heute nicht weiter rekapitulieren, und will mich schlafen legen." (7.NW:65)

⁴² "Es freut mich daß ich in den vielen Dornen meines Lebens doch wenigstens *eine* blühende volle Rose fand; sie war zwar so von den Stacheln umschlungen, daß ich sie nur mit blutiger Hand und entblättert hervorziehen konnte; doch aber pflückte ich sie, und ihr sterbender Duft tat mir wohl." (9.NW:76)

⁴³ "Ich verstehe dich wohl, denn ich war einst deinesgleichen!" (1.NW:6)

⁴⁴ "...ich habe diese Beschäftigung aufgegeben gegen ein ehrliches Handwerk, das seinen Mann ernährt, und das für denjenigen, der sie darin aufzufinden weiß, doch keinesweges ganz ohne Poesie ist. Ich bin dir gleichsam wie ein satirischer Stentor in den Weg gestellt, und unterbreche deine Träume von Unsterblichkeit, die du da oben in der Luft träumst, hier unten auf der Erde regelmäßig durch die Erinnerung an die Zeit und Vergänglichkeit." (1.NW:6)

brinda ayuda. En este sentido es congruente en todos los casos, manteniendo siempre la convicción de no intentar mejorar nada.

La escena que realmente conmueve a Kreuzgang-vigilante es el suicidio del poeta. Si en cada ocasión que se encuentra en una circunstancia seria o trágica, la neutraliza con la risa, en este caso no lo consigue.

El poeta de la mansarda había finalizado su tragedia *El hombre* y esperaba la respuesta del editor, Kreuzgang va a visitarlo movido por la curiosidad. Al llegar a la mansarda descubre que se ha suicidado, colgándose de la cuerda con que venía atado el manuscrito rechazado por el editor. Al interior de la habitación la tragedia es roída por los ratones. Kreuzgang pretende no saber qué actitud tomar: “Pobre diablo —dije levantando hacia él mi mirada—, no sé si tomarme en serio o en broma esta tu última ascensión.” (NW: 83)⁴⁵ Lo que sigue es un discurso en contra de la época en la que vive, donde critica sobre todo el progreso. Kreuzgang concluye diciéndole al poeta que ha hecho bien en irse de este mundo. Pero su buen humor es interrumpido en el momento en que se topa con un retrato del poeta:

De pronto mi buen humor desapareció, como aquel que acaba llorando después de mucho reír, cuando vi en un rincón la propia infancia del muerto, su única alegría, al mismo tiempo que su único mueble conservado, por decirlo así, que miraba con elocuencia al pálido difunto: se trataba de un viejo cuadro de colores ya apagados, como ocurre, si hacemos caso de la superstición, en el retrato de un difunto donde se difumina la cara del retratado. Se representaba al poeta jugando alegre y despreocupado en el regazo de su madre, al lado de aquel dulce rostro, primer y único amor del poeta que sólo con la muerte le había traicionado. En el cuadro, la infancia le sonreía todavía, todavía podía oler en el jardín de primavera, lleno de capullos de rosas, el perfume de aquellas flores que pronto se trocarían en veneno mortal. Tuve que apartar mis ojos con un escalofrío al comparar la copia, la sonriente cabeza de niño, con el original de ahora, el rostro hipocrático del ahorcado contemplando su juventud, oscuro y horrible como cabeza de Medusa. Parecía como si en el último instante hubiese querido mirar hacia el cuadro, pues estaba colgado en dirección a él, mientras la lámpara alumbraba delante como frente a un retablo. (NW: 85)⁴⁶

⁴⁵ “»Armer Teufel, sagte ich zu ihm hinaufblickend, ich weiß nicht ob ich deine Himmelfart komisch oder ernsthaft nehmen soll!» (8.NW:68)

⁴⁶ “Ich wurde aber plötzlich in meiner guten Laune gerührt, so wie ein heftig Lachender zuletzt in Tränen ausbricht, als ich in einen Winkel blickte, wo seine Kindheit gleichsam als die einzige Freude und

El recuerdo de la esperanzada infancia del poeta ante la desesperación que finalmente lo lleva a la muerte conmueve profundamente a Kreuzgang. La escena se conforma de contrastes que representan la brutal contradicción entre ideal y realidad. Así, en el mismo espacio se reúnen la infancia, simbolizada en la primavera, y la muerte; el retrato del niño sonriente contrasta con el cadáver rígido. Además, podemos leer las flores como una metáfora de la poesía. Su aroma despierta el anhelo del poeta durante su infancia —al igual que en Kreuzgang— pero termina convirtiéndose en un veneno cuando sus ideales se ven frustrados. Su anhelo es insaciable, pero también el hambre, porque la poesía no le deja nada.

Kreuzgang decide conservar lo que queda de la tragedia *El hombre*, que rescata de los ratones, para publicarla a sus expensas, “si el cielo, contra toda esperanza, me proporcionase una mejor condición”(NW: 87),⁴⁷ y repartirlos gratuitamente entre la gente. Para dar a conocer algo de la obra del poeta introduce un fragmento de la tragedia en su relato, el “Prólogo del bufón a la tragedia: *El hombre*”. Lo que esto demuestra es que Kreuzgang aún no se ha desprendido completamente de los seres humanos. Bonaventura, comenta Gillespie, “never dispises genuine artists, of whom he mentions more than a dozen in passing: true artistry is virtually the only value he respects.”⁴⁸ Aunque no tenga fe en la humanidad, reconoce que hay excepciones, como es el caso del poeta: “En el país de los cojos, el que no lo es provoca la risa de todo el mundo, que no

zugleich als die einzige zurückgebliebene Möbel dem Erbläßen stumm und bedeutend gegenübergestellt war; es war ein altes verwittertes Gemälde, auf dem die Farben schon halb verlöscht, so wie dem Aberglauben nach auf den Porträten Verstorbener die Wangenröte verfliegt. Es stellte den Poeten dar, wie er als ein freundlicher lächelnder Knabe an der Brust seiner Mutter spielte; ach das schöne Antlitz war seine erste und einzige Liebe und sie war ihm nur sterbend untreu geworden. Hier in dem Bilde lachte die Kindheit noch um ihn, und er stand in dem Frühlingsgarten voll geschlossener Blumenknospen, nach deren Dufte er sich sehnte und die ihm nur als Giftblumen aufbrachen und den Tod gaben. Ich mußte mich schauernd abwenden als ich die Kopie, den lächelnden umlockten Kindskopf, mit dem jezigen Originale dem schwebenden Hippokratischen Gesichte verglich, das schwarz und schrecklich wie ein Medusenhaupt in seine Jugend schauete. Er schien noch in der letzten Minute den letzten Blick auf das Gemälde geworfen zu haben, denn er hing dagegen gekehrt und die Lampe brannte dicht davor wie vor einem Altarblatte.” (8.NW:69)

⁴⁷ “Bring mich der Himmel unverhofft einmal in eine bessere Lage...” (8.NW:71)

ve en él sino un *lusus naturae*" (NW: 83).⁴⁹ A pesar de que éste ha muerto y nunca sabrá que su manuscrito fue finalmente conservado, Kreuzgang asume un compromiso, con él y con su obra.

⁴⁸ Gillespie, *op. cit.*, p. 704.

⁴⁹ "...in einem ganzen Lande von Hinkenden wird eine einzige Ausnahme als ein seltsames verschrobenes *lusus naturae* verlacht..." (8.NW: 68)

VIII. La locura y el amor

El relativismo es la base del pensamiento irónico, dice Pere Ballart.¹ Afirmar y negar al mismo tiempo, tal y como lo hace el ironista, desata un proceso en el que toda certeza es puesta en tela de juicio. Por ello, afirma Ballart, “la relatividad que la ironía impone a todo enunciado es el trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta.”² La idea fija del narrador de *Las vigiliass* es precisamente esa, vivimos en un mundo de mentiras. Como ironista su función es descubrir la arbitrariedad de todo lo que parece válido, la fragilidad de todo lo que en apariencia es firme, y de esta manera hacernos partícipes del vértigo que le aqueja.³

En su rechazo de todo lo que se ostenta verdadero, Kreuzgang se rebela contra la razón, que para la Ilustración era el medio para llegar a verdades absolutas y establecer el orden. La postura de Kreuzgang es la siguiente: Ya que todo es completamente arbitrario, quién podría probar que es él quien se halla en el error y no los demás. “Una de dos: o soy yo o son los hombres los que viven en el error. Si ha de ser la mayoría quien decida la cuestión, estoy perdido” (NW: 71).⁴ En vista de que no forma parte de la sociedad y de que no le interesa regresar a ella, Kreuzgang ensaya otro camino: la locura.

En el Romanticismo la locura tiene un carácter particular. Arendt la relaciona con la ironía: “La locura romántica no es sólo la máscara de la sátira, sino de la ironía. (...) Las relaciones del mundo, suprimidas en la máscara de loco de la ironía romántica, dejan la mirada

¹ Cf. Ballart, *op. cit.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Esta sensación de vértigo se hace explícita en el *Lauf durch die Skala*: “...y las máscaras giran en danza loca a mi alrededor (alrededor de mí, cuyo nombre es hombre) y me tambaleo en medio del círculo, su vista me produce vértigo...” (NW:113) “Und die Larven drehen sich im tollen raschen Tanze um mich her – um mich der ich Mensch heiÙe – und ich taumle mitten im Kreise umher, schwindelnd von dem Anblicke...” (10. NW:92)

libre para la potencial manifestación del absoluto.”⁵ Kreuzgang no es pues la excepción al ver en la locura una posibilidad de sobrepasar las limitaciones del mundo racional.

Por otra parte Bajtín señalaba que el tema de la locura “permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista ‘normal’, o sea por las ideas y los juicios comunes.”⁶ De esta manera la locura representa también una forma de libertad en la sociedad, pues al loco le está permitido salirse de la norma —un personaje demente que “no sabe” lo que dice suele ser una estrategia para escapar a la censura—. Pero de igual manera constituye una forma de represión, ya que con frecuencia aquél que atenta contra el orden es recluido en un manicomio. En *Las vigiliat* la locura tiene este carácter ambivalente: durante el proceso por delito de injurias los jueces declaran loco a Kreuzgang y lo encierran; sin embargo, la estancia en el manicomio lejos de ser un castigo representa el único periodo de felicidad en su vida: “Entre tantas lunas de invierno y de otoño viví mi estación de las flores... en el manicomio”(NW: 94)⁷

El entendimiento y la razón son para Kreuzgang tan solo una forma de locura generalizada (“normal”); el mundo no es sólo un gran teatro sino también un gran manicomio. “Algo parecido sucede con el manicomio universal, en cuyas ventanas pueden verse tantas cabezas, algunas con locura total, otras sólo parcialmente locas; y también aquí se han construido, insertos, manicomios más pequeños para locos especiales.”(NW: 94)⁸ Es en uno de estos últimos donde lo recluyen.

La locura aparece vinculada a dos temas fundamentales en la obra: la poesía y el amor.

⁴ “Eins ist nur möglich: entweder stehen die Menschen verkehrt oder Ich. Wenn die Stimmenmehrheit entscheiden soll, so bin ich verloren.” (7.NW:57)

⁵ “Romantisches Narrentum —das ist die Maske nicht nur der Satire, sondern der Ironie (...) Die in der Narrenmaske der romantischen Ironie aufgehobenen Relationen der Welt geben den Blick frei für die Potentielle Manifestation des Absoluten.” Arendt, *op. cit.*, p. 501. (Trad. L. O.)

⁶ Bajtín, *op. cit.* p. 41.

⁷ “Diesen einen Wonnemonat unter den übrigen Winter- und Herbstmonden verlebte ich —im Tollhause.—“ (9.NW:77)

⁸ “Ebenso ist es mit dem allgemeinen Irnhause, aus dessen Fenstern so viele Köpfe schauen, teils mit partiellem, teils mit totem Wahninne; auch in dieses sind noch kleinere Tollhäuser für besondere Narren hineingebaut.” (9.NW:77)

La poesía

Para Platón la poesía era producto de un momento de inspiración, es decir, de una locura divina en la que los dioses hablan por la boca del poeta. Esta concepción fue retomada por los románticos, quienes consideraban que no cualquiera podía hacer poesía puesto que el poeta era un “elegido”. Sin embargo, Platón también había expulsado a los poetas de su República por considerarlos nocivos. La poesía no era una forma de conocimiento, ya que el poeta creaba en un éxtasis, movido por una fuerza divina, sin saber lo que estaba diciendo. La actitud de los románticos a este respecto era radicalmente opuesta; para ellos la poesía constituía una forma de conocimiento y al poeta le correspondía guiar a la humanidad.

Kreuzgang retoma irónicamente a Platón para criticar el demérito en que ha caído la poesía en su época:

...dado que la poesía es en nuestros tiempos, y de acuerdo con Platón, un arrebatado furioso, con la única diferencia de que Platón lo hacía derivar de los cielos y no del manicomio.

En cualquier caso, la poesía resulta hoy en día un mal asunto, pues, desaparecidos casi por completo los locos de la faz de la tierra y habiendo, en cambio, tanto sabio, éstos pueden pretender acaparar para sí todos los campos, incluida la poesía. En tales circunstancias no hay lugar para un puro demente como yo. Y es por eso que me contento con girar alrededor de la poesía: me he convertido en humorista y, como vigilante nocturno, dispongo de toda la tranquilidad requerida. (NW: 16)⁹

La imagen negativa del poeta se ha acentuado, puesto que ya ni siquiera se le reconoce un vínculo con lo divino. Sus obras no son más que un parloteo sin sentido. En cualquier caso, la poesía y el poeta no tienen cabida en el mundo racional que difunde la idea de que el poeta —el

⁹ “...da man in jetziger Zeit mit Plato die Poesie für eine Wut zu halten pflegt, mit dem einzigen Unterschiede, daß jener diese Wut vom Himmel und nicht aus dem Narrenhause herleitete.//Mag dem indes sein, wie ihm wolle, so bleibt es doch heutzutage mit der Dichterei überall bedenklich, weil es so wenig Verrückte mehr gibt, und ein solcher Überfluß an Vernünftigen vorhanden ist, daß sie aus ihren eigenen Mitteln alle Fächer und sogar die Poesie besetzen können. Ein rein Toller, wie ich, findet unter

verdadero, que no el escritor complaciente— es un ser trastornado que no sabe lo que dice y por lo tanto no merece ser escuchado.

Durante el proceso por delito de injurias, Kreuzgang argumenta que el poeta no debería ser sujeto a juicio dado que crea en un estado de embriaguez provocado por los dioses, no por su voluntad. Bajo este aparente menosprecio de la actividad poética se esconde un ataque contra la sociedad. Lo que se pone de manifiesto es que el desprecio por el poeta no es sino una máscara, más que menosprecio, el poeta provoca miedo. Esos “locos” representan un grave peligro, por ello se actúa en su contra.

La de los poetas es una pequeña grey inofensiva, con sus sueños y arrebatos, sus cielos llenos de dioses griegos a los que, con su fantasía, sacan de paseo por todas partes. Pero se convierten en un peligro en cuanto se atreven a medir la realidad según su ideal, y, furiosos, arremeten a golpes contra ella, con la que no deberían tener nada que ver. (NW: 81)¹⁰

Así pues, Kreuzgang es confinado en un manicomio. Una vez ahí se acomoda bien a su nuevo papel en la sociedad: “En esta pequeña habitación de loco estaba yo echado, como si de la cueva de una esfinge se tratara, encerrado con mi enigma, y me hallaba ya casi en la vía feliz de profesar la locura como único sistema sostenible, precisamente porque era cotidiana la ocasión que se me ofrecía de comparar los resultados de esta escuela universal con los de las otras particulares.”(NW: 136)¹¹ La locura es así el único sistema que Kreuzgang llega a considerar sostenible precisamente porque no es un sistema; no pretende imponer una verdad ni un orden. Conscientemente decide volverse loco, paradoja que se expresa ya en el subtítulo de la novena

solchen Umständen kein Unterkommen. Ich gehe deshalb auch nur jetzt bloß noch um die Poesie herum, das heißt, ich bin ein Humorist worden, wozu ich als Nachtwächter die meiste Muße habe.” (2.NW:10)

¹⁰ “Die Dichter sind ein unschädliches Völkchen, mit ihren Träumen und Entzückungen und dem Himmel voll griechischer Götter, den sie in ihrer Phantasie mit sich umhertragen. Böseartig aber werden sie sobald sie sich erdreisten ihr Ideal an die Wirklichkeit zu halten, und nun in diese, mit der sie gar nichts zu schaffen haben sollten, zornig hineinschlagen.” (8.NW:65)

¹¹ “In diesem Narrenkämmerchen lag ich, wie in einer Höhle der Sphinx, mit meinem Rätsel eingeschlossen, und war fast auf dem glücklichen Wege, mich wahrhaft zur Tollheit, als dem einzigen haltbaren Systeme, zu bekennen, eben weil ich täglich Gelegenheit hatte die Resultate dieser allgemeinen Schule mit denen der einzelnen zu vergleichen.”(14.NW:112)

vigilia “El loco razonable” (“Der vernünftige Narr”). La locura le ofrece —al menos en un principio— la posibilidad de actuar libremente.

A partir de la lista que hace de sus compañeros (*Mitnarren*), podemos darnos cuenta de que la mayoría no están locos. Entre ellos encontramos dos filósofos; un hombre que se adelantó a su tiempo; otro que “producía discursos demasiado inteligibles” (NW: 97)¹²; un poeta, un dramaturgo, y otro que piensa que el Estado le robó —“cosa que no le está permitido hacer en ningún otro sitio que no sea el manicomio” (NW: 103)¹³—. Esto comprueba que la “locura” responde más bien al control que se ejerce sobre los individuos que a un verdadero padecimiento. Para Kreuzgang es más loco quien cree en el poder de la razón y el entendimiento, y se ajusta a las convenciones, que quien los rechaza. La lucidez está más cerca de la locura y viceversa: “¿cómo se puede ir contra una enfermedad cuando ni tan siquiera se es uno mismo, de acuerdo con el sistema? Por otro lado, existe el peligro de que confunda al enfermo con el que revienta de salud y viceversa.” (NW: 104)¹⁴

Según concluye el propio Kreuzgang, la locura se origina en una idea fija: “Ésa es mi idea fija: me tengo por más razonable que la razón construida en sistemas deductivos y por más sabio que la sabiduría que se imparte en las cátedras.”(NW: 104)¹⁵ Con esta actitud se sitúa una vez más fuera del ir y venir de los seres humanos, en una posición superior (exterior). Su problema —si es que se trata realmente de un problema— parece ser más bien un exceso de conciencia, que le ha hecho descubrir que todos los sistemas y certezas contruidos por el ser humano no son sino un engaño.

¹² “hielt zu verständige und verständliche Reden”. (9. NW: 79)

¹³ “das darf er aber nur im Tollhause”. (9.NW:84)

¹⁴ “...wie kann man gegen Krankheiten sich auflehnen wollen, wenn man selbst, wie Sie wissen, mit dem Systeme nicht im reinen ist, ja wohl gar das für Krankheit hält, was höhere Gesundheit ist, und umgekehrt.” (9.NW:85)

¹⁵ “...es ist eben meine fixe Idee, daß ich mich selbst für vernünftiger halte als die in Systemen deduzierte Vernunft, und für weiser als die dozierte Weisheit.” (9.NW:85)

Sí, ¿quién podrá esclarecer alguna vez si somos nosotros, los locos del manicomio, los que erramos magistralmente o si son los profesores universitarios quienes lo hacen en los hemiciclos?, ¿si el error no es en realidad verdad; la locura, sabiduría; la muerte, vida, por mucho que la razón intente mostrarlos como opuestos? ¡Oh, soy incurable! ¡Soy yo el primero en darme cuenta de ello!(NW: 104)¹⁶

Richard Brinkmann concluye que “a la convertibilidad de locura y lucidez le corresponde la del error y la verdad (...) a final de cuentas todos los opuestos son intercambiables (...) nada es unívoco y certero.”¹⁷

A pesar de que Kreuzgang parece haber sufrido el desencanto desde muy joven, su actitud no le impidió entregarse él también a una ilusión, el amor.

El amor

Si bien la locura de Kreuzgang es fingida, hay un momento en que las cosas se salen de su control y sucumbe a otro tipo de locura: el amor. La historia comienza tiempo antes de su llegada al manicomio. Una ocasión en que representaba a Hamlet en una compañía de teatro, la actriz que hacía el papel de Ofelia, alcanzada por la mano de Shakespeare, no logra salirse de su papel. Todos los esfuerzos son vanos y termina recluida en el manicomio. Es ahí donde tiempo después se vuelven a encontrar. Kreuzgang se enamora de ella y asume una vez más el papel de Hamlet. Hay que destacar que son dos personajes de Shakespeare y no dos individuos quienes se enamoran. El manicomio se convertirá en el lugar más sincero de toda la obra. Quizás el hecho de que ambos tomen conciencia de que representan un papel y reconozcan la “falsedad” de la

¹⁶ “Ja, wer entscheidet es zuletzt, ob wir Narren hier in dem Irrhause meisterhafter irren, oder die Fakultisten in den Hörsälen? Ob vielleicht nicht gar Irrtum Wahrheit, Narrheit Weisheit, Tod Leben ist — wie man vernünftigerweise es dermalen gerade im Gegenteile nimmt! — O ich bin inkurabel, das sehe ich selbst ein.” (9.NW:86)

¹⁷ “Der Konvertibilität von Narrheit und Vernünftigkeit entspricht die von Irrtum und Wahrheit (...) Vertauschbar sind schließlich alle Gegensätze (...) nichts ist eindeutig und bestimmt.” Brinkmann, *op. cit.*, p. 145. (Trad. L. O.)

situación sea lo más cercano a un sentimiento verdadero. O tal vez, a pesar de todo, Kreuzgang comparta la opinión de que el arte es lo más verdadero en este mundo de apariencias.

Ofelia ha perdido su identidad, pero es consciente de su situación. Se abandona al amor porque forma parte de su papel y con ello busca recuperar su extraviado yo: "Pues bien, ya que no puedo releer el papel yendo hacia atrás hasta volver al principio, seguiré leyéndolo hasta el *exeunt omnes*, tras el cual es probable que se halle mi verdadero Yo." (NW: 146)¹⁸ A su vez Kreuzgang-Hamlet reconoce que el amor es sólo una máscara más, que ha terminado por seducirlo:

Sé con seguridad que el malvado enemigo se cierne con sonrisa burlona sobre el mundo y que sobre él ha lanzado el amor como máscara encantadora que se disputan todos los seres humanos para ponérsela durante un minuto. Mira también yo, desgraciadamente, la he adoptado, y galanteo escondiendo mi calavera, y por el diablo que siento un gran deseo de meterme contigo a reproductor de la especie humana.[sic.] (NW: 142)¹⁹

Al narrar esta época de su vida Kreuzgang se observa, tomando distancia de sí mismo. La forma en que describe su enamoramiento es una muestra de ello:

Sin embargo, conmigo nada funcionaba, los síntomas eran cada vez más críticos y empecé a deambular absorto en mí mismo, y me sentía pusilánimemente humano frente al mundo. Una vez llegué a pensar incluso que éste podía ser el mejor de los mundos posibles, y que el ser humano era algo más que el primero entre los animales de la tierra, que tenía algún valor y que podía ser, quizás, incluso inmortal.(NW: 140)²⁰

La esperanza aparece aquí como malestar de un loco enamorado, pues sólo un demente podría confiar en el ser humano y creer en la promesa de un tiempo nuevo. El amor es una

¹⁸ "So will ich denn, da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortlesen bis zum Ende und zu dem *exeunt omnes*, hinter dem dann doch wohl das eigentliche Ich stehen wird." (14.NW:121)

¹⁹ "Ich weiß gewiß, der böse Feind schwebt hohnlachend über der Erde, und hat die Liebe, als eine bezaubernde Maske, auf sie herabgeworfen, um die sich jetzt alle Menschenkinder reißen, sie auf eine Minute lang vorzuhalten. Sieh, auch ich habe sie leider gefaßt, und minaudire mit dem Totdenkopfe recht zärtlich hinter ihr, und habe beim Teufel Lust das Menschenkind mit dir fortzupflanzen." (14.NW:117)

²⁰ "Es schlug indes alles fehl bei mir, ja die Symptome wurden immer kritischer, und ich fing gar an in mich vertieft umherzuwandern, und fühlte mich fast human und kleinlaut gegen die Welt gestimmt.

enfermedad, puesto que le sobrecoge y no hay nada que pueda hacer para protegerse. Sin embargo, Kreuzgang no niega que este delirio haya sido “un pedazo del cielo sobre esta árida estepa terrestre” (NW: 138).²¹ Pero al igual que todo ideal, el amor es sólo una ilusión condenada al fracaso.

El amor no es hermoso, es el sueño de amor el que extasía. ¡Escucha mi oración, joven sensato! Si ves sobre mi pecho a lo que amo, cógela enseguida, la rosa, y cubre con blanco velo su rostro en flor. La rosa blanca de la muerta es más hermosa que su hermana, pues recuerda la vida y la convierte en deseable y cara. Sobre el túmulo de la amada flota su figura eternamente joven y coronada, y la realidad no desfigura nunca su rostro, no la roza de manera que se enfríe y termine el abrazo. Rapta enseguida a la amada, joven, que la raptada regrese en mis sueños y cantos; ella trenza la corona de mis canciones y asciende hacia el cielo con mis acentos. ¡Sólo se muere la viva, la muerta permanece conmigo y eterno es nuestro amor y nuestro abrazo!(NW: 108)²²

Aunque este fragmento recuerda a los *Himos a la noche* de Novalis, dentro del contexto de la obra se convierte en una parodia. Sí, el amor es irrealizable, pero en *Las vigiliias* la figura de la amada no se sublima. El amor no es el umbral hacia el más allá (porque no hay *más allá*), es tan solo una hermosa ilusión. En la última vigilia encontramos otra referencia a los *Himnos*. Un hombre acude al cementerio a una cita con su amada muerta, pero mientras él cree estrecharla en sus brazos Kreuzgang observa cómo abraza solamente aire: “Allá enfrente, sobre la tumba, está

Einmal meinte ich gar, sie könnte doch wohl die beste sein, und der Mensch selbst wäre etwas mehr, als das erste Tier darauf, ja er habe einigen Wert und könne vielleicht gar unsterblich sein.” (14.NW:116)

²¹ “ein Flicker vom Himmel auf dieser dürrer Steppe der Erde” (14.NW:113)

²² “Die Liebe ist nicht schön - es ist nur der Traum der Liebe der entzückt. Höre mein Gebet, erster Jüngling! Siehst du an meiner Brust die Geliebte, o so brich sie schnell die Rose, und wirf den weißen Schleier über das blühende Gesicht. Die weiße Rose des Todes ist schöner als ihre Schwester, denn sie erinnert an das Leben und macht es wünschenswert und teuer. Über dem Grabhügel der Geliebten schwebt ihre Gestalt ewig jugendlich und bekränzt und nimmer entstellt die Wirklichkeit ihre Züge, und berührt sie nicht daß sie erkalte und die Umarmung sich ende. Entführe sie schnell die Geliebte, Jüngling, denn die Entflohene kehrt wieder in meinen Träumen und Gesängen, sie windet den Kranz meiner Lieder und entschwebt in meinen Tönen zum Himmel. Nur die Lebende stirbt, die Tote bleibt bei mir, und ewig ist unsre Liebe und unsre Umarmung!” (10.NW:88)

aún aquel que veía los espíritus y abraza²³ la nada” (NW: 172)²⁴ —Esta es la penúltima frase que pronuncia antes de concluir su relato—.

Por un corto tiempo el amor tiene el poder de sacar a Kreuzgang de su escepticismo. Es entonces que se entrega por completo al entusiasmo, convirtiéndose en un enamorado convencional:²⁵ “con gran horror por mi parte escribí varios poemas en verso, contemplé la luna, e incluso en alguna ocasión acompañé por la noche el canto de los ruiseñores en torno al manicomio.” (NW: 138)²⁶ Como puede observarse, Kreuzgang no abandona la ironía al relatar su historia de amor. Pero, como bien lo señala Werner Kohlschmidt,²⁷ la ironía se dirige aquí sobre todo en contra de una convención estilística, más que contra el amor mismo. Kreuzgang evita caer en el lugar común de la poesía amorosa, por lo que los textos y las cartas que cita rompen por completo con las expectativas que despierta un texto “amoroso”. Así, leemos: “Queridísima —quisiera poder decir odiosísima, al menos eso significaría que nada me sujetaba ya a esta estúpida pelota y que me podría lanzar alegre y despreocupadamente a la nada eterna—, así que, desgraciadamente, ¡queridísima!” (NW: 142)²⁸

La esperanza que había nacido en Kreuzgang se viene al suelo brutalmente cuando Ofelia muere poco después de dar a luz. El amor fracasa, no porque Ofelia muera, sino porque el amor carece de toda fuerza regeneradora: su hijo nace muerto. El amor tiene un gran poder, pero sólo para engañar y proporcionar algunos momentos de felicidad, no para restituir la unidad y la armonía.

²³ En la traducción aparece “abrazaba”, pero me parece más indicado conservar en este caso el presente del original.

²⁴ “Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts!” (16.NW:143)

²⁵ En este punto coincide con Schlegel y Solger, del puro entusiasmo, sin ironía, no surge poesía.

²⁶ “...ich machte zu meinem eigenen Ensetzen mehrere Gedichte in Versen, schaute auch in den Mond, und sang gar zuzeiten mit, wenn draußen um das Tollhaus her die Nachtigallen piffen.” (14.NW:113)

²⁷ Werner Kohlschmidt, “Das Hamlet-Motiv in den *Nachtwachen* des Bonaventura”, p. 98.

²⁸ “Teuerste - ich wollte daß ich Verhaßteste sagen könnte, es gäbe dann doch wenigstens nichts, was mich an diesen dummen Ball fesselte, und ich-könnte ganz froh und lustig mich von ihm hinunterstürzen in das ewige Nichts - also leider Teuerste!” (14.NW:117)

El fracaso le hace derramar la primera lágrima: “Yo me mantenía furiosamente junto al lecho y en mí el furor buscaba aire, como para una risa salvaje; me asusté, pues no fue risa sino la primera lágrima, y lloré. Cerca de mí aún lloraba otro; pero era solamente la tormenta que silbaba a través del manicomio.” (NW: 149)²⁹

Tras la muerte de Ofelia sólo volverá a sentir amor por Hanswurst, su marioneta, que también le será arrebatada. Es por ello que al momento de la narración Kreuzgang evita cualquier sentimiento cercano al amor. “¡Yo no quiero amar, quiero permanecer frío y yerto, para poder reír en el momento en que la mano gigante me aprisione destrozándome a mí también!”(NW:170)

³⁰ Dado que éste no ha logrado salvarlo, prefiere alimentar el odio hacia los seres humanos, tal y como le aconseja su madre: “Es más grande odiar al mundo que amarlo; ¡quien ama desea, quien odia se basta a sí mismo y no necesita a nadie más, no necesita nada más que el odio en el pecho!” (NW:164)³¹

Detlef Kremer destaca la oposición entre las ideas de F. Schlegel y las que se expresan en *Las vigiliat*. Si en el centro de la confusión Schlegel encontraba el amor, y confiaba en que éste tenía el poder de remediar el error, *Las vigiliat* terminan reivindicando al odio. A diferencia del amor, el odio no es la cura de la humanidad entera, sino un remedio individual, un paliativo que permite tomar distancia y contrarrestar cualquier chispa de esperanza. De esta manera asistimos a lo que Gillespie denomina “una reversión total de los valores románticos y del sentido de la visión romántica de la evolución.”³²

²⁹ “Ich stand stürmisch aufgereizt neben dem Lager und in mir machte es sich zornig Luft, wie zu einem wilden Gelächter - ich erschrak, denn es wurde kein Gelächter, sondern die erste Träne, die ich weinte. Nahe bei mir heulte noch einer; - doch war es nur der Sturm, der durch das Tollhaus pfiff.” (14.NW:123)

³⁰ “Ich will nicht lieben und recht kalt und starr bleiben, um womöglich dazu lachen zu können, wenn die Riesenhand auch mich zerdrückt!”(16.NW:142)

³¹ “Es ist größer die Welt zu hassen, als sie zu lieben; wer liebt begehrt, wer haßt, ist sich selbst genug, und bedarf nichts weiter als seinen Haß in der Brust und keinen dritten!” (16.NW:137)

³² “...a total reversal of romantic values and of the sense of romantic vision of evolution.” Gillespie, *op. cit.*, p. 714. (Trad. L. O.)

Conclusiones

En este trabajo me ha interesado destacar que la ironía no es fortuita, sino que responde a una actitud respecto del ser humano y sus limitaciones. En *Las vigiliás* la naturaleza ha dejado de ser la fuente donde el sentido y la unidad serán recobrados: “Todo es un eco que se extingue de un sonido que ha desaparecido...”(NW:113)¹ En estas condiciones, la ironía se convierte para Kreuzgang en una forma de sobrevivir, pues tal y como lo sostiene Jankélévitch, “l’ironie nous donne le moyen de n’être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu’elle se refuse à l’enchantement.”²

Cuando empezaba a elaborar el proyecto que se convertiría en esta tesis, asistí a una presentación de Marcel Marceau. Uno de los números que presentó me parece ser una espléndida imagen de la ironía. Se trata de un hacedor de máscaras que se prueba diferentes máscaras. Entre éstas encuentra al llanto y a la risa. Comienza a jugar intercambiando rápidamente una y otra hasta que la máscara de la risa se le queda pegada al rostro. Entonces intenta desprendérsela pero no lo consigue; tras numerosos intentos comienza a llorar, pero la cara que da al público es la risa.

El número de Marceau pone de manifiesto un aspecto importante de la ironía, a saber, la vulnerabilidad de quien disimula y se oculta tras diferentes máscaras. No es sólo el espectador quien pierde la certeza en medio del vertiginoso cambio de máscaras; el propio fingidor, atrapado en la risa, no puede regresar a su verdadero rostro, lo cual cuestiona, en última instancia, la existencia de un “verdadero rostro” —recordemos que para Kreuzgang todo es representación—.

¹ “alles verhallender Schall, ohne den verschwundenen Ton”. (10.NW:93)

² Vladimir Jankélévitch, *L’Ironie*, p. 32.

La ironía puede liberar, pero no resuelve las contradicciones. Por lo tanto el ironista corre constantemente el riesgo de sufrir lo que Víctor Bravo denomina “el vértigo del sentido”.³ Es en el relativismo y la duda donde reposa la ironía. De esta manera quien recurre a ella hace las veces de equilibrista, pues le es imposible instalarse en alguna certeza. Este carácter de la ironía es lo que puede hacerla peligrosa. El narrador de *Las vigiliás* pasa constantemente de una posición a otra, ya que gracias a este ir y venir toma distancia, pero este movimiento también involucra al lector, que se vuelve partícipe de la reflexión.

Al establecer las similitudes y diferencias entre la ironía romántica y la *otra* ironía de *Las vigiliás* he buscado destacar que la ironía responde a un cambio importante en la manera en que el ser humano se concibe a sí mismo. El mundo ajeno y carente de sentido al que se enfrenta Kreuzgang no es muy diferente del nuestro, de esta manera *Las vigiliás* son tan solo un ejemplo de un mal general que persiste hasta nuestros días.

³ Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía*, p. 87.

Bibliografía

- Nachtwachen von Bonaventura*. Wolfgang Paulsen (ed.), Reclam, Stuttgart, 1964.
- Klingemann, August, *Nachtwachen von Bonaventura*. Jost Schillemeit (ed.), Frankfurt, Insel, 1974.
- Nachtwachen. Von Bonaventura*. Steffen Dietzsch (ed.), con grabados de Michael Diller, Reclam, Leipzig, 1991.
- Las vigilijs de Bonaventura*. Trad. Marisa Siguan y Eduardo Aznar, El Acantilado, Barcelona, 2001.
- Allemann, Beda, "Ironie als literarisches Prinzip" en *Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini und Paul Böckmann*. Albert Schaefer (ed.), C. H. Beck, München, 1970. (Becksche schwarze Reihe, 66), pp. 11-37.
- Arendt, Dieter, "Die Nachtwachen von Bonaventura" en *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. Band II, Max Niemeyer, Tübingen, 1972, pp. 483-536.
- Arnaldo, Javier, "El movimiento romántico" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1, Valeriano Bozal (ed.), Visor, Madrid, 2000, pp. 201-211.
- Bajtín, Mijail, "Introducción. Planteamiento del problema", *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1999, pp. 7-57.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Behler, Ernst, *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972.
- _____, "The Theory of Irony in German Romanticism" en *Romantic Irony*. Frederick Garber (ed.), Akadémia Kiadó, Budapest, 1988. (A Comparative History of Literatures in European Languages, 8), pp. 43-81.
- Beristáin, Elena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1997.
- Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1986.

- Bourgeois, René, "Modes of Romantic Irony in Nineteenth-Century France" en *Romantic Irony*. Frederick Garber (ed.), Akadémia Kiadó, Budapest, 1988. (A Comparative History of Literatures in European Languages, 8), pp. 97-120.
- Brauer-Ewers, Ina, *Züge des Grottesken in den Nachtwachen von Bonaventura*. Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1995. Tesis doctoral.
- Bravo, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía*. Monte Ávila, Caracas, 1996.
- Brinkmann, Richard, "Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Frühromantik?" en *Die deutsche Romantik, Poetik, Formen und Motive*. Hans Steffen (ed.), Kleine Vandenhoeck-Reihe, Göttingen, 1967, pp. 134-158.
- Brzović, Kathy, *Bonaventura's Nachtwachen: A Satirical Novel*. Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt-Paris, 1990. (Studies in Modern German Literature, vol. 36). Tesis doctoral.
- Burath, Hugo, *August Klingemann und die deutsche Romantik*. Vieweg, Braunschweig, 1948.
- De Man, Paul, "El concepto de ironía", *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, Altaya, Barcelona, 1999, pp. 231-260.
- Dietzsch, Steffen, "Morgenröte der Moderne" en *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Steffen Dietzsch (ed.), con 16 grabados de Michael Diller, Reclam, Leipzig, 1991, pp. 151-164.
- Ebmeyer, Michael, "Die Subversion des Sinns in Bonaventuras *Nachtwachen* und Flann O'Briens *The Third Policeman*", *Komparatistik Mitteilungen 1998*. Editado por el Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Dresden University Press, Dresden, 1998, pp. 65-100.
- Fleig, Horst, *Literarischer Vampirismus. Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*. Max Niemeyer, Tübingen, 1985.
- _____, 'Zersprungene Identität', *Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*. Selbstverlag, Nebel-Amrun, 1974 (manuscrito).
- Garber, Frederick (ed.), *Romantic Irony*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1988. (A Comparative History of Literatures in European Languages, 8).
- Gillespie, Gerald, "Bonaventura's Romantic Agony: Prevision of an Art of Existential Despair" en *Modern Language Notes*. 85 (1970), pp. 697-726.
- Guelbenzu, José María, "*Las vigiliat de Bonaventura*", *El País*. Madrid, 2 de septiembre de 2001, (reseña).
- Haag, Ruth, "Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen von Bonaventura'", *Euphorion*. 81 (1987), pp. 286-295.
- Hass, Hans-Egon y Gustav-Adolf Mohrlüder (eds.), *Ironie als literarisches Phänomen*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1973. (Neue wissenschaftliche Bibliothek, 57).

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, "Die Ironie" en *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke*. Band 13, Suhrkamp, Frankfurt, 1997. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 613), pp. 93-99.
- _____, "Ironía y romanticismo" en *Lecciones de estética*. Trad. Alfredo Llanos, La Pléyade, Buenos Aires, 1977, pp. 104-112.
- Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*. 2a ed., J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990.
- Holl, Karl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig, 1923.
- Immerwahr, Raymond, "The Practice of Irony in Early German Romanticism" en *Romantic Irony*. Frederick Garber (ed.), Adadémia Kiadó, Budapest, 1988. (A Comparative History of Literatures in European Languages, 8), pp. 82-96.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*. Flammarion, Paris, 1964.
- Japp, Uwe, "Ironie" en *Walther Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bertelsmann Lexikon Verlag-Directmedia, Berlin, 1998. (Digitale Bibliothek, Band 9).
- Jarque, Vicente, "Filosofía idealista y romanticismo" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1, Valeriano Bozal (ed.), Visor, Madrid, 2000, pp. 212-232.
- Katritzky, Linde, *A Guide to Bonaventura's Nightwatches*. Peter Lang, New York, 1999. (Ars interpretandi/The Art of Interpretation, vol. 9).
- Kiermeier-Debre, Joseph, "Klingemann, August" en *Walther Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bertelsmann Lexikon Verlag-Directmedia, Berlin, 1998. (Digitale Bibliothek, Band 9).
- Killy, Walther (ed.), *Walther Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bertelsmann Lexikon Verlag-Directmedia, Berlin, 1998. (Digitale Bibliothek, Band 9).
- Kohl, Peter, *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der "Nachtwachen" von Bonaventura*. Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York, 1986. Tesis doctoral.
- Kohlschmidt, Werner, "Das Hamlet-Motiv in den *Nachtwachen* des Bonaventura", *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*. Francke Verlag, Bern-München, 1965, pp. 93-102.
- Kremer, Detlef, "Identität und Selbstauflösung. Klinger und die 'Nachtwachen von Bonaventura'" en *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*. Harro Zimmermann (ed.), Cal Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, pp. 285-311.

- Meyer, Herman, "Friedrich Gottlob Wetzel, *Die Nachtwachen des Bonaventura*", *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. K. May y W. Höllner (eds.), Carl Hanser Verlag, München, 1963, pp. 135-138.
- Mielke, Andreas, *Zeitgenosse Bonaventura*. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 132). Tesis doctoral.
- Newman Hutchens, Eleanor, "Die Identifikation der Ironie" en *Ironie als literarisches Phänomen*. Hans Egon Hass y Gustav-Adolf Mohrlüder (eds.), Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1973. (Neue wissenschaftliche Bibliothek, 57), pp. 47-56.
- Novalis, "Monolog" en *Novalis Dichtungen*. Ernesto Grassi (ed.), Rowohlt, Hamburg, 1994. (Deutsche Literatur Band 11), p. 5.
- Prang, Helmut, *Die romantische Ironie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972.
- Preisendanz, Wolfgang, "Ironie bei Heine" en *Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini und Paul Böckmann*. Albert Schaefer (ed.), C. H. Beck, München, 1970. (Becksche schwarze Reihe, 66), pp. 85-112.
- Ralston, Kenneth M., "In Search of the Nachtwachen" en *The Captured Horizon. Heidegger and the "Nachtwachen von Bonaventura"*. Max Niemeyer, Tübingen, 1994. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 69), pp. 1-15. Tesis doctoral.
- Schaefer, Albert, "Vorwort", *Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini und Paul Böckmann*. Albert Schaefer (ed.), C. H. Beck, München, 1970. (Becksche schwarze Reihe, 66), pp. 7-10.
- Schillemeit, Jost, *Bonaventura. Der Verfasser der 'Nachtwachen'*. München, Beck, 1973.
- Schlegel, Friedrich, *Schriften zur Literatur*. Wolfdieterich Rasch (ed.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985.
- _____, *Fragmente [Athenäums-Fragmente]*, texto de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).
- _____, *Ideen*, texto de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).
- _____, *Kritische Fragmente [Lyceums-Fragmente]*, texto de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).
- _____, "Über das Studium der griechischen Poesie", texto de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).

- _____. "Gespräch über die Poesie", texto de la Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).
- _____. *Poesía y filosofía*. Trad. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, Alianza, Madrid, 1994, pp. 47-68.
- _____. *Fragmentos*. Tad. Emilio Uranga, UNAM, México, 1958.
- Schnell, Ralf, *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1989.
- Schönert, Jörg, "Fragen ohne Antwort", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 14 (1970), pp. 183-229.
- Schulz, Gerhard, *Romantik. Geschichte und Begriff*. C. H. Beck, München, 1996.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, "Von der Poesie in allgemeinen und ihrer Einleitung" en *Ironie als literarisches Phänomen*. Hans Egon Hass y Gustav-Adolf Mohrlüder (eds.), Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1973. (Neue wissenschaftliche Bibliothek, 57), pp. 320-339.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 2a ed. corregida y aumentada, Max Niemeyer, Tübingen, 1977.
- Szondi, Peter, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck", *Euphorion*. 48 (1954), pp. 397-411.
- Terras, Rita, "Juvenal und die satirische Struktur der Nachtwachen von Bonaventura", *The German Quarterly*. 52 (1979), pp. 18-31.
- The Oxford Companion to the Theatre*. Phyllis Hartnoll (ed.), 3a ed., Oxford University Press, London, 1967, pp. 137-166.
- Tieck, Ludwig, *Der Gestiefelte Kater*. Texto de la edición de Marianne Thalmann incluido en *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*, Directmedia, Berlin, 1997. (Digitale Bibliothek, Band 1).
- _____. *El blondo Eckbert y El gato con botas*. Trad. Marianne O. de Bopp y Eduardo García Máynez, UNAM, México, 1965.
- Ueding, Gert, "Ironie und Fragment" en *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Rolf Grimmering (ed.), vol. 4, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815* por Gert Ueding, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1987, pp. 124-135.