

SÁTIRA CONTRA IRONÍA O LA SINCERIDAD DE LA FICCIÓN LITERARIA: UNA DIALÉCTICA ROMÁNTICA

Mercedes Comellas Aguirrezábal
Universidad de Sevilla

Sátira e ironía son conceptos –¿o categorías?¹– literarios complejos, que con frecuencia operan unidos, mezclándose y en ocasiones hasta confundándose. Aunque tradicionalmente se ubica a la ironía entre los tropos y a la sátira entre las formas genéricas, ambas escapan a estos límites para adquirir dimensiones más imprecisas e indefinibles: suelen presentarse en forma de actitudes, tonos o comportamientos, susceptibles de tomar parte e incluso asaltar e invadir cualquier género literario². Como maneras de expresión del desacuerdo y el descontento, ambas sirven a la carnavalización en su intención de destruir procesos retóricos, poner al descubierto falsedades, indagar en lo acartonado literario. Unidas o asociadas en ocasiones a la parodia conforman la base de los llamados contra-géneros por su facultad para dudar de la veracidad de las obras y destapar convencionalismos³. Baste recordar entre las mejores ocasiones narrativas de este encuentro en la literatura moderna, además del genial ejemplo del *Quijote*⁴, las que fueron sembrando la

[1] Paul de Man comienza su ensayo *El concepto de ironía* (Episteme, Valencia, Universidad de Valencia–Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996, p. 1) concediendo que el título del mismo es ya irónico “porque la ironía no es un concepto”.

[2] Helmut Prang (1989) “Vorüberlegungen und Abgrenzende Begriffsklärungen”, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 3. Sobre la oposición entre sátira e ironía trata el segundo ensayo de la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye (Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 293 y ss.), que observa en la sátira un criterio moral ausente en el escepticismo de la ironía. En *Retórica de la ironía* (Madrid, Taurus, 1986, p. 265 y ss.) Wayne Booth intenta hacer un recuento de algunas de las estructuras formales más importantes de la ironía para acabar concluyendo que tal catálogo podría extenderse hasta el infinito. Paul de Man se refiere a este carácter versátil e inclasificable, ya que “por una parte, parece abarcar todos los tropos pero, por otra, parece muy difícil definirlo como tropo”.

[3] Pere Ballart (*Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 422) acierta a distinguir sutilmente ironía, sátira y parodia: la ironía es, en su planteamiento, “un fenómeno claramente *intratextual*” en cuanto afecta al seno del universo de ficción; la sátira tiene motivaciones de “naturaleza *extratextual*”, y la parodia posee un mecanismo “que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones *intertextuales*”. Reconoce sin embargo que “en la práctica su mixtura puede ser enrevesada”.

[4] Según Félix Martínez Bonati (*El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 42), en el *Quijote* se opone la continuidad entre mundo ideal de ficción y mundo real cotidiano que vive el personaje, y la discontinuidad entre ambos. Pero la oposición no sólo sirve como rechazo a la imaginación literaria, sino precisamente para mostrar lo limitado de esa división. Lo que pretende es “exponer la relatividad de la imaginación institucional de la literatura”.

contra-literatura⁵ desde mediados del XVIII: Sterne, Fielding, Diderot o Goethe, hasta Flaubert o Thomas Mann⁶.

Aquella habitual convivencia se transformaría en oposición histórica con el auge de la ironía romántica, concepto clave y muy conocido de la poética del primer Romanticismo alemán -que conoció sus principales teóricos en Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Karl W.F. Solger, Jean Paul, y Hegel entre otros- y uno de los más revolucionarios y longevos⁷. En su romántica concepción, la ironía pasó de ser una figura del discurso, como técnica retórica asociada a la *dissimulatio*⁸, a una "Übersicht des Weltwesens", percepción del conflicto insoluble entre lo finito y lo infinito y un intento de superación de aquella crisis a través de la eterna autodestrucción. Como actitud literaria afecta al autor y al lector, y por ella el primero asume la función de simulador escéptico, presente a través de juegos, ambiguas poses y reflejos de subjetividad en su propia obra⁹. En último extremo, consigue transgredir el carácter ilusorio de la ficción al mostrar la relación conflictiva entre lo real y lo ideal: la misma reflexión poética que expresa la autolimitación del poeta sirve para elevarlo por encima de esa contingencia. Esta autoconciencia conforma, en expresión de Schlegel, la "poesía de la poesía" ("Poesie der Poesie"), metapoesía que se refleja a sí misma y analiza celosamente el proceso de creación poética y las técnicas de que se sirve: su función es revelar la relación de distancia que existe entre el

[5] Género que al decir de Leo Spitzer ("Sobre el significado de *Don Quijote*", *El Quijote de Cervantes*, ed. de G. Haley, Taurus, 1984, pp. 387-401) inaugurara Cervantes al "sentar el problema del libro y de su influencia sobre la vida".

[6] De algunas de ellas y otras tantas trata Lillian R. Furst (1984) en "Beware of Irony", *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857*, London, MacMillan.

[7] Entre los estudios más importantes dedicados a la ironía romántica cabe citar los de Ernst Behler (1972) *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieses Begriff*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; y el más reciente *Ironie und literarische Modernitätbewußtsein*, Paderborn, Schöningh, 1997. También a Marike Finlay (1988) *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton de Gruyter; H. Prang, *Die romantische Ironie*, op. cit.; R. Schnell (1989) *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler; Maria de Lourdes A. Feraz (1987) *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

[8] Quintiliano sitúa la ironía entre los tropos y figuras en su *Institutio oratoria* IX 2, 45. Según su definición la ironía se produce cuando la intención del orador es contraria a lo que está diciendo: "in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est", en términos que trascendieron a través de los siglos (v. Norman Knox (1961) *The Word Irony and its Context*, Durham, N.C.). En la Antigüedad se había interpretado también la ironía, por ejemplo en la obra de Aristóteles, como una actitud vital de la que es mejor ejemplo Sócrates (véase Wilhelm Büchner (1941) "Über den Begriff der Eironeia", *Hermes* 4, 341ss). De la ironía socrática trata Schlegel en el fragmento 108 del *Lyceum*, y en el número 42 la distingue de la ironía retórica: la ironía socrática o filosófica es aquella por la que la poesía se convierte en "poesía de la poesía".

[9] Según Behler (*Klassische Ironie, romantische Ironie*, op. cit., p. 16) se da cuando "der Autor die Rolle der Verstellung übernimmt, ironische Wendungen äußert und sich darüber hinaus in einer spielerischen, subjektiven, scheinbar unverpflichteten, schwebenden und skeptischen Pose gefällt".

juego limitado de la apariencia y el juego infinito del orbe. Tal contrapunto irónico entre el entusiasmo creativo y la reflexión destructiva¹⁰, entre la ficción de lo literario y la realidad empírica, pretende hacer al lector consciente de que la obra que tiene ante sí no es vida, sino literatura; pero al destruir los entresijos de la ficción literaria se logra también, a la inversa, mostrar que las sólidas estructuras de la realidad pueden desmoronarse al enfrentarse con la esfera imaginativa¹¹. Precisamente por esta condición perturbadora, la ironía era el único método de salvaguardar las producciones literarias del monstruo devorador de la historia, por lo que significaba de autorreflexión y autoinspección permanente, de conciencia vigilante. Este era, según Schlegel, el vacilante y ambiguo fundamento de la nueva manera literaria, la obligación de no creer en sí misma, de no permanecer satisfecha, de mantenerse en tensión hacia el infinito¹²: la ironía proporciona al arte moderno el atributo de lo eterno. Nacida “del esfuerzo por superar el craso dualismo de sujeto y objeto”, representa al cabo la definitiva libertad del artista y del hombre¹³.

Pero si la ironía se sirve de esa incertidumbre en la naturaleza de los mundos literarios, de esa desconfianza en la ficción, con fines positivos, como actitud que permite indagar en los procesos de la creación, la sátira, desde la posición contraria y como reacción exterior a estas dudas internas, desprestigia con su descreimiento aquellos planteamientos que sobre tan ambigua armazón se sostenían. Las revolucionarias novedades que en literatura aparejaba el movimiento romántico no podían en su extravagante singularidad sino atraer sobre sí recelos, desconfianza y maliciosas bur-

[10] En la terminología de F. Schlegel, *Selbstschöpfung* y *Selbstvernichtung*, términos que acuña en sus *Kommentar der Philosophischen Lehrjahre*. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie*, op. cit., p. 67, n.7.

[11] Por la ironía romántica puede afirmar Matthew Arnold que la literatura es una crítica de la vida, si entendemos la famosa frase como lo hace L. Trilling en *El Yo antagónico* (Madrid, Taurus, 1974, p. 12), y no como T.S. Eliot en el prólogo a *The Sacred Wood*. No estoy de acuerdo con Hauser, (*Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 351 ss.) en que la ironía romántica “se funda esencialmente en el reconocimiento de que el arte no es más que autosugestión y autoengaño, y de que se tiene siempre conciencia de su naturaleza ficticia. La definición de arte como «ilusión consciente» se remonta al Romanticismo y a ideas como aquella de Coleridge de una «voluntaria suspensión de la incredulidad». Pero la elección consciente que está en la base de esta actitud es un rasgo clásico y racionalista, que el Romanticismo sustituirá poco a poco por la ilusión inconsciente, por la turbación y la embriaguez de los sentidos, la renuncia a la ironía y a la crítica”. Bajo nuestro punto de vista, la ironía romántica requiere para tener efecto que el lector haya sido atrapado en la ficción. Si no se diera primero esta entrada ingenua en los mundos fabulosos, tampoco tendría sentido la sorpresa irónica y su juego.

[12] Según Schlegel el rasgo básico de la poesía moderna es lo interesante, esto es, lo “inconciliable con lo bello”; toma el calificativo *interesante* de Kant, que oponía lo bello —aquello que produce placer desinteresado— a lo interesante —que supone “un interés en la realidad del ideal y una reflexión sobre la relación de lo ideal y lo real”. Por esa filiación kantiana, lo interesante schlegeliano se identifica plenamente con lo irónico, clave de la poesía moderna. Sobre la ironía romántica como clave de un infinito dialéctico no historiable, véase el agudo trabajo de Paul de Man, *El concepto de ironía*, op. cit.

[13] En definición de Adam Müller (1967) en sus *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*; ed. de Walter Schroeder y Werner Siebert. Neuwied, Berlin, vol. 1, p. 234.

las. De un lado la ironía obligaba, como la cervantina, a inspeccionar las fronteras entre la ficción y la realidad hasta convertirlas en pura entelequia; de otro, la sátira dudaba que la hasta entonces hija de la imitación pudiera constituirse en realidad plena por la gracia de una supuesta espontaneidad emocional y a través de tan oscuras sendas como probara la exploración romántica¹⁴.

Las sátiras del periodo romántico atacan justamente los valores de esa tensión hacia lo eterno: los de la imaginación, los de la verdad interior, los de la búsqueda del Absoluto y sus vías esotéricas. Se ensañan con la pretendida sinceridad de la obra literaria, ese su nuevo realismo: la literatura ya no se quiere presentar como imitación formal de la realidad extraliteraria –convertida en *Dasein* inexcrutable por la metafísica kantiana¹⁵–, sino como expresión veraz y original, revelación auténtica de los mundos interiores en el caso de la lírica, de la verdad sentimental e imaginativa en el caso de la novela¹⁶, exposición intensa de las pasiones en el drama. Frente a estas explosiones antiformalistas, las sátiras antirrománticas se construyen a menudo como parodias, aprovechando sin embargo un vehículo, el de la caricatura, que es en sí claramente anticlasicista: como afirma Szondi, si el clasicismo la conocía “como tentación, como lo completamente otro, en lo que tenía que ver su enemigo mortal”, en cambio el arte moderno la relaciona con la exigencia de veracidad¹⁷. Incluso en su actitud antirromántica, o precisamente por ella, la sátira debe ser también instrumen-

[14] Jean Paul opone sátira e ironía en la lección 32 de su *Vorschule der Aesthetik. Sämtliche Werke*, ed. de Eduard Berend, Weimer, 1935, vol. I. Véase Wolfdietrich Rasch (1989) «Die Poetik Jean Pauls», en Hans Steffen (ed.) *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck, pp. 98-111. También Karl Solger opone la ironía moderna con la que él llama falsa ironía, cínica y malévola, cuya condición la asimila a la sátira. Solger (1971) *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, ed. de W. Henckmann, Munich, pp. 386-395.

[15] También para Pere Ballart (*Eironeia*, op. cit., p. 68), el concepto de ironía romántica es “perentoria respuesta al acuciante problema recién descubierto, que, repito, nace de saber que la ficción no va a poder aprehender el desconcertante mundo real, y que así que intente dar una imagen acabada del mismo, se estrellará sin remedio en la falsificación y el fracaso”.

[16] Desde las *Lettres sur la Princesse de Clèves* (1679) de Jean-Baptiste Trousset de Valincour o las *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* de Jean-Antoine Charnes se hace habitual afirmar que la verosimilitud de la novela viene dada sobre todo por la verdad psicológica y la fuerza emotiva, cuyo efecto conmovedor hace que los lectores crean y sientan que las escenas son reales; con el *Éloge de Richardson* (1762) de Diderot se anticipa lo que Roland Barthes llamó el “effet de réel”, y los mejores novelistas desde 1785 reclaman sinceridad y fidelidad en sus prefacios y obras, renunciando a las antiguas exigencias de historicidad, que empiezan a resultar una convención obsoleta. Pero es con el *Essai sur les fictions* (1795) de la Staël cuando la novela se desprende de cualquier exigencia de veracidad que tenga que ver con sus relaciones con el exterior extraliterario para justificarse únicamente en su veracidad interior y sentimental. V. English Showalter, “Prose fiction: France” y Michael McKeon, “Prose fiction: Great Britain”, *The Cambridge History of Literary Criticism 4. The Eighteenth Century*; ed. de H.B. Nisbet y C. Rawson, Cambridge University Press, 1997, pp. 210-237 y 238-263.

[17] Peter Szondi (1992) *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid, Visor, p. 28.

to de la nueva poética¹⁸. Instrumento inverso al de la ironía, pues si “en la caricatura triunfa la particularidad, [y] el rasgo interesante se hace completamente independiente frente al todo”¹⁹, la ironía pretende iniciar en su juego de espejos el ascenso a la panorámica totalizadora que une mundo y creación en aquella *Übersicht des Weltwesens*.

Así pues, ironía romántica y sátira, como actitudes complejas asociadas a la naciente literatura, apadrinaron durante aquel periodo dos posiciones contrarias en la dialéctica de la modernidad y frente al nuevo fragmentarismo de la edad contemporánea: el intento de superarlo y la parodia de aquel intento.

Al ahondar un poco en esta dualidad en los términos de la misma concepción historicista que impusiera la edad romántica, los papeles de la sátira y la ironía se presentan como fases consecutivas de una evolución. Para observarlo hay que volver a Schiller, a quien Goethe reconoce —en conversación con Eckermann, 21-IV-1830— haber colocado la primera piedra de la nueva estética. En su ensayo *Poesía ingenua y poesía sentimental* parte, como es sabido, de la que fue la filosofía que alimentara las nuevas dudas, la metafísica de Kant en la *Crítica del juicio*²⁰, y desde esta base se plantea las relaciones entre naturaleza y arte. Los términos de su oposición son también de sobra conocidos: la poesía ingenua es aquella para la que coinciden la conciencia y el noúmeno y vive la armonía entre yo y mundo; según Schiller, el poeta ingenuo sólo sigue a la simple naturaleza y a la sensación y se limita a la imitación de la realidad, se encuentra en dependencia de la experiencia. Mientras, el sentimental “comienza su operación allí donde el ingenuo culmina la suya”: no depende de lo limitado, sino que disfruta un estado de libertad; es consciente de la oposición entre yo y mundo y por tanto no puede reproducir, sino mostrar el mundo como fenómeno, producto de su mente: allí donde el otro usaba de la experiencia de lo exterior, él pone la actividad de su espíritu: “el poeta sentimental [...] metida en la impresión que le causan los objetos [...] tiene que vérselas con dos representaciones en pugna, con la realidad como límite y con su idea de lo infinito”²¹.

Menos conocida sin embargo es la propuesta de Schiller de una poesía sintética que posea la capacidad de reconstruir la sensibilidad ingenua bajo los imperativos

[18] En el *Estudio sobre la poesía griega* Friedrich Schlegel compara naturaleza y arte por la íntima confusión en que en ambas coexisten fealdad y belleza; la plenitud artística vive ese mismo caos y pugna infinita de lo bello y lo feo. *Sobre el estudio de la poesía griega*, traducción de B. Reposo, Madrid, Akal, 1996.

[19] Szondi, *Poética y filosofía de la historia*, op. cit., p. 28.

[20] Vid. S. Zecchi (1984) *La fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling*, Milano, Inicopli.

[21] F. Schiller (1985) *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, p. 95.

de la reflexión sentimental, y que sería condición del genio superior: “Esto sucedería mediante el ideal realizado, en el que el arte vuelve a encontrarse con la naturaleza”, escribe Schiller en significativa nota a pie de página y con la que presta al ideal un carácter futuro²², esbozando una dialéctica entre poesía ingenua como tesis, sentimental antítesis e *ideal* como unidad superior de infinito, “un infinito que [...] no puede ser alcanzado nunca, pero al que el hombre debe acercarse siempre”.

Tal proyecto de síntesis cobra todo su relieve al conectarlo con otra nota al párrafo *Idilio* sobre la que llama la atención Szondi y en la que Schiller explica cómo la pugna que se da en la poesía sentimental entre el ideal y la experiencia puede concretarse en tres tipos diferentes de relación: “O es la contradicción de la realidad con el ideal, o bien su armonía, lo que ocupa preferente el ánimo, o éste se siente dividido entre lo uno y lo otro”. Cada forma de relación se expresa en una *especie poética* (que no es lo mismo que género, aclara Schiller) cuya enumeración no pretende constituir una sucesión evolutiva: *sátira*, donde la incapacidad de la realidad se oponen al ideal y que se caracteriza por *el movimiento enérgico*; *elegía*, en la que la discrepancia crea la tristeza por sentir la naturaleza perdida y que “alterna la lucha y la armonía, la serenidad y el movimiento”; e *idilio*, donde naturaleza e ideal se presentan como reales en una “armonía de la vida interior”²³.

En el fragmento 238 del *Athenäum*, Schlegel recoge la tipología de Schiller y la adapta a su concepción historicista escalonando las especies en tres etapas sucesivas correspondientes a tres grados evolutivos: la tensión entre el ideal y la realidad se puede conciliar en una poesía que él llama *Transzendentalpoesie* y que comienza como sátira en la diferencia radical de ideal y real, que se transforma después en elegía, y que acaba como idilio en la identidad absoluta entre ambos opuestos²⁴. Pero para que el idilio termine ocupando la posición definitiva de la poesía trascendental, debe ser en sí mismo una reflexión sobre el arte poética y sobre su misma belleza, un espejo de la creación en el que el propio poeta se haga presente. Es el ideal que

[22] *Ibid.*, p. 127.

[23] *Ibid.*, p. 103 y 120.

[24] “Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendental poesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre [...] so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein”. F. Schlegel, *Athenäums Fragmente*, nr. 238. En *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*; ed. de Hans Eichner para la *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, dirigida por E. Behler, vol. II, Munich-Paderborn-Viena, F. Schöningh-Thomas Verlag, 1967, p. 204.

presentó Schlegel como proyecto de futuro y objetivo de la actividad siempre progresiva de la poesía en la llamada *Universalpoesie* o *Sympoesie*, identificable con el *ideal* de Schiller²⁵. Pero la *Universalpoesie* implica además una nueva manera poética, posterior al clasicismo schilleriano: la irónica, capaz de vivir las contradicciones como tensión hacia el infinito, en eterna superación. Al transformar la tipología schilleriana en una evolución histórica, Schlegel convierte la ironía en superación de la sátira: la primera entendida como enfrentamiento radical entre realidad e ideal, como fragmentación sobrevenida con la nueva edad, y la segunda como síntesis definitiva de aquella pugna, como conclusión sintética en aquella unidad absoluta que fue el mayor deseo del pensamiento estético de finales del XVIII y principios del XIX, el “signo de la época” según Szondi²⁶. (La progresión imaginada por Schlegel deja traslucir también cierto parentesco con el proceso de crecimiento que dibujara Herder para la sátira en su breve diálogo *Kritik und Satyre*²⁷, narrado por la misma protagonista: superficial y graciosa muchachita, juguetona en las antiguas comedias, fue su preceptor en la juventud el maestro extranjero *El Gusto*, que le enseñara las delicadezas y maneras más sutiles del espíritu horaciano, conocidas como ironía, nombre que ahora también merece y recupera; su nueva educación irónica la convierte en aliño para escasos y exigentes paladares y le proporciona la independencia y fuerza para actuar en solitario).

A causa de su inferioridad histórica, la sátira no acepta el ideal como meta u objetivo, pues no cree en la posibilidad de alcanzarlo; es una puesta en escena ridiculizadora, destructiva, cuya tensión converge siempre hacia la negación. Por esta condición, en el análisis que Hegel en su *Estética* sobre la sátira, la considera una de las formas de disolución del arte clásico que devienen de la irrupción de la subjetividad²⁸. Desarrolla los fundamentos de esta afirmación en la poética histórica de las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, comenzando cuando con Sócrates se hizo presente, por delante de su tiempo, el principio de la subjetividad y la reflexión y surgió la escisión entre el espíritu y la existencia exterior: sujeto y objeto se enemis-

[25] Es Szondi quien ha notado la relación entre el ideal de Schiller y el programa de la poesía universal romántica de Schlegel (*Poética y filosofía de la historia*, op. cit., p. 101).

[26] Szondi interpreta la *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul en estos mismos términos, como la búsqueda de las vías de conciliación que reduzcan a la unidad los opuestos de lo clásico y lo romántico (*Poética y filosofía de la historia*, op. cit., p. 146).

[27] En *Sämtliche Werke*, ed. de B. Suphan, editorial Carl Redlich und Reinhold Steig, 33 vols., 1877-1913, vol. 23, pp. 188-197. No ha sido recogido después ni en la edición de W. Pross (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984-89; ni en la aún inacabada de los *Deutscher Klassiker*, Frankfurt a. M., 1985-2000, que lleva 11 volúmenes publicados).

[28] Hegel (1991) *Lecciones de estética II. Desarrollo del ideal en las formas especiales del arte bello*, capítulo III: “La disolución de la forma del arte clásico”, Barcelona, Península. Dedicada a la sátira las páginas 86-90.

tan²⁹. Lo verdadero tiende a mostrarse desde ahora por la autodestrucción de la realidad, ya presente en las comedias de Aristófanes. Pero más aún que en Aristófanes, la sátira será “la forma artística que asum[a] esta forma de la oposición naciente entre la subjetividad finita y lo exterior degenerado”³⁰; con la sátira “surge el muro entre sujeto y objeto. La conciliación no se logra, ni en el sentido de la época clásica pasada como individualidad concreta, ni en el sentido del Romanticismo futuro como subjetividad infinita”. La sátira se construye como concreción de la enemistad antipoética que impide el ideal. Por ello, el punto de vista satírico no es originariamente artístico, ni el poeta satírico elabora una auténtica poesía, ya que no se goza en la belleza ni la emana, “sino que mantiene de mal humor la disonancia de la propia subjetividad y de sus principios abstractos frente a la realidad empírica, y así no produce ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte”, según Hegel. También por este carácter antipoético entiende que no se ha podido situar en el sistema de los géneros: la sátira es la forma de transición del ideal clásico³¹.

A semejanza de lo que ocurrió en aquella época antigua, en esta nueva crisis que viviera la poética postkantiana desde los ideales clásicos ilustrados a la revolución romántica, la sátira vuelve a actuar como forma de transición, como malhumorada confirmación de la escisión entre la subjetividad y el objeto, de la imposibilidad de avanzar al construirse ella misma como muro ratificando la ruptura. La ironía, más adelantada, pretende por el contrario la síntesis dialéctica, como “conciencia de la eterna agilidad, del infinito caos absoluto”³². El Romanticismo contempla la contienda entre ambas posiciones: la de la esperanza irónica y la de la desconfianza satírica, dialéctica que opone autores entre sí, pero que también tiene su asiento en el seno de un mismo autor o una misma obra.

Sin ánimo de plantear aquí un repaso detenido de esta oposición, que exigiría muy largo estudio, -al que queremos aplicarnos más adelante-, pueden señalarse ahora muy someramente algunos casos particulares de entre las posibilidades que ofrece.

En materia de géneros literarios, es conocido que todas las literaturas de la época desarrollaron variantes de la sátira, como fueron las distintas formas de paro-

[29] Del proceso trata especialmente en el capítulo “La decadencia de la eticidad griega” de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 480-487. Allí afirma que “Sócrates trajo la interioridad del hombre ante su conciencia” y “esto produjo una ruptura con la realidad; y tal, que la conciliación de la interioridad, de la subjetividad, con lo concreto, no pudo tener lugar todavía; sólo se verificó posteriormente”.

[30] Hegel, *Lecciones de estética II*, p. 87.

[31] *Ibid.*, p. 88. Comentario de Szondi en *Poética y filosofía de la historia I*, op. cit., p. 236.

[32] F. Schlegel: “Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos”, *Idee n°*

día que tenían por objetivo ridiculizar los nuevos géneros románticos³³: para el caso de la narración Gerhart Hoffmeister llama la atención sobre el fenómeno paneuropeo de las *Romanparodie*³⁴; podrían recordarse además ejemplos similares para el teatro³⁵ y, por supuesto, para la lírica. Simultáneamente, la literatura, especialmente la novela, género romántico por excelencia, vive desde Goethe y su *Wilhelm Meister* el momento álgido del juego irónico en un autoanálisis de los mecanismos narrativos abocado a convertirse en laberinto infinito entre los mundos de la realidad y la ficción.

Más allá de los géneros, los autores mismos viven esa tensión entre la sátira y la ironía, entre el escepticismo y el ideal. Haciendo un repaso al azar y muy superficialmente pueden recordarse los ejemplos de Pushkin en su *Eugenio Oneguín*, donde a cada paso asoma la voz del autor para reflexionar burlonamente sobre el decurso mismo de su poema narrativo al tiempo que cifra en el joven poeta Leskin algunos de los tópicos románticos con cierto tono sarcástico. O el de Leopardi, a un tiempo romántico y antirromántico, irónico en su decepción y melancólico en su anhelo de infinito. También puede resultar significativo el caso de Byron: las más conocidas y ácidas sátiras antirrománticas en la literatura inglesa proceden de un autor al que ciertos críticos, siguiendo a Wellek, consideran poetológicamente en un ámbito de transición³⁶. La afición satírica de Byron, de la que son buena muestra su *English Bards and Scotch Reviewers* y *The Blues: A Literary Eclogue*, convive sin embargo en la también sátira *Don Juan* con la desconfianza irónica, que asoma tantas veces cuantas el poeta habla contra la misma espontaneidad de sus sentimientos: el autor se desdobra en una dialéctica entre ilusión y aburrimiento, encanto y escepticismo, en una múltiple presencia como creador poético y como comentarador cínico³⁷.

En Francia, cuyo clima de enfrentamientos entre los ‘salvajes’ y melencólicos románticos y los clásicos empelucados puede juzgarse similar, por lo que cuenta Teófilo

[33] Lo que sólo confirma, para Friedrich Schlegel, el interés y la excelencia de aquellos: “Nur die höchsten, strengsten und vollendetsten Formen müssen parodiert werden”.

[34] Gerhart Hoffmeister (1990) *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart, Metzler, p. 125.

[35] Ana M^a Freire López (1995) “El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos”, en *Romanticismo 5. La sonrisa romántica*, ed. de E. Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 113-115.

[36] René Wellek (1983) “El concepto de Romanticismo en la historia literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*; ed. de Sergio Beser, Barcelona, Laia, p. 168 y ss.

[37] Ver sobre todo F.L. Beaty (1985) *Byron the Satirist*, Northern Illinois University Press. No he tenido ocasión de leer, aunque el título parece prometedor, el artículo de Edward Proffitt (1983) “Byron’s Laughter: Don Juan and the Hegelian Dialectic”, *The Byron Journal*, 11, pp. 40-46. En general sobre la ironía romántica en la literatura inglesa es excelente el libro de Anne Mellor (1969) *English Romantic Irony*, Cambridge, Harvard University Press.

Gautier en su *Historia del Romanticismo*³⁸, al que se vive en España, la sátira sirvió de «lúcida resistencia» a los tópicos románticos. Ironía y sátira conviven en el eclecticismo de Musset, en sus poemas como en los cuentos: la ironía sin amargura de su relato en verso *Mardoche* (incluido en el volumen de juventud *Les Contes d'Espagne et d'Italie* de 1830), en el que combina la moda del pintoresquismo localista con dramas sombríos y tono irónico, “lleno de insolencia desenfadada hacia los románticos y hacia su lector”, adelanta un lustro a *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* (1837), sátira de la nueva literatura³⁹. Todavía en la literatura francesa pueden oponerse los casos de Lamartine y Vigny: si Lamartine se obstina en su *Première Préface des Méditations* en separar contra los juegos de la ironía la vida de la poesía (la vida es la vida; la poesía no es vida, es una relajación o una consolación que surge de la propia voz)⁴⁰, Vigny, en las “Réflexions sur la vérité dans l’art”, duda de esa distancia⁴¹. Pero uno de los autores más interesantes en el tratamiento irónico entre los franceses es sin duda Gerard de Nerval, heredero en esto y en otros aspectos probablemente de Hoffmann, que fuera antes genial manipulador de los resortes de la ironía en sus narraciones⁴². Como él visionario iluminado por el fuego de extrañas apariciones, Nerval convierte la relación realidad–literatura en un laberinto inextricable, en una aventura sin regreso. Recuérdese brevemente aquel pasaje de la introducción a *Las hijas del fuego*, donde incluye una carta a Alejandro Dumas, respuesta al artículo necrológico que éste le dedicara en *Le mousquetaire*, en 1853, tras una crisis de locura que propició el falso rumor de su muerte. Dumas se refiere en aquel a la pérdida de la razón por la imaginación; Nerval le responde en líneas fascinantes sobre la identificación entre vida y literatura⁴³:

[38] Teófilo Gautier (1960) *Historia del Romanticismo y Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, Iberia, Barcelona, en muchos de cuyos pasajes domina también el tono irónico—cuando cuenta el advenimiento del Romanticismo como una batalla, en tono épico–cómico— e incluso la sátira, como cuando se refiere al drama de Boucherdy. Véase especialmente el capítulo dedicado a la famosa representación de Hernani y las pp. 3-7, 10, 21, 23, 33, 43, 50, 57, 60-1, 63, 67, 75, 78.

[39] “Le romantisme... c’est l’infini et l’étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l’oriental, le un à vif, l’étreint, l’embrassé, le tourbillonnant... C’est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s’élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes”. 1^a lettre, Intégrale, p. 877. Cit. por P. Gabaudan (1979) *El Romanticismo en Francia*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 565-6.

[40] En *Oeuvres*, París, Hachette, 1915, pp. 368-70.

[41] A. de Vigny (1948) *Cinq-Mars, Oeuvres*, París, Pléiade, II, p. 25.

[42] Sobre la ironía en Hoffmann, véase el capítulo que le dedica Helmut Prang en su *Die romantische Ironie*, op. cit., pp. 54-70, y el de I. Strohschneider-Kohrs (1960) *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen. Sobre la ironía en Nerval trata René Bourgeois (1974) *L’ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble.

[43] Aprovecha también para recordar a otro gran irónico, Nodier, identificado hasta tal punto con sus criaturas literarias que se confundía con ellas: “con qué convicción contaba nuestro viejo amigo Nodier cómo había tenido la desgracia de ser guillotinado en la época de la Revolución; uno se lo creía de tal manera que se preguntaba cómo había conseguido que volvieran a pegarle la cabeza...”.

Lo que para usted, maestro —que tan bien ha sabido divertirse con nuestras crónicas y memorias que la prosperidad no sabrá separar lo cierto de lo falso, [...]—, no hubiera sido más que un juego, a mí se me había vuelto una obsesión, un vértigo. Inventar, en el fondo, es recordar, dijo un moralista; al no poder hallar las pruebas de la existencia material de mi héroe, creí de pronto en la transmigración de las almas [...] Una vez convencido de que estaba escribiendo mi propia historia, me puse a traducir todos mis sueños, todas mis emociones⁴⁴.

El clima alemán fue menos propicio a la sátira que a la ironía hasta que el postromanticismo de la *Junges Deutschland* desterrara de la literatura cualquier posibilidad de ideal. En el contexto de este desasosiego, Heine aprovechó quizá por primera vez con refinamiento tan sutil las técnicas de la ironía en la lírica: a lo largo de su *Buch der Lieder* (1827) irrumpe la ironía cuando en vez del ser metafísico del Yo lírico, de repente y sin esperarlo, surge el Yo empírico del poeta individual⁴⁵. Las primeras canciones del libro presentan la

nostalgia de un estado de armonía, aun a sabiendas de que éste ya es del todo imposible [...] la desazón de sentirse expulsado de un paraíso en el que aún se creía en la época clásico-romántica. [...] Porque el sujeto poético tampoco puede ya abrazar la idea de anegarse en un infinito, como hacían los románticos Novalis o Brentano. El «hacha» de Heine se ve obligada, «en lugar de persistir en una armonía

[44] Traducción de Fátima Gutiérrez (1990) en su ed. de *Las hijas del fuego*, Madrid, Cátedra, 73. Ver también *Gerard de Nerval*, ed. de M. Alyn, Paris, J'aïlu, 1965.

[45] Que el ejercicio de la poesía era para él una turbadora mezcla de pasión y reflexión, de buceo en lo subjetivo y desencantado enfrentamiento con lo objetivo queda expresado en el conocido símbolo de la lanza y la lira, usado por Heine en muchas de sus variantes; puede recordarse también el poema incluido en el prólogo a la tercera edición del *Buch der Lieder* (1839), que trata simbólicamente su relación con la poesía, representada como una esfinge, hermosa mujer con garras de león que al abrazar al poeta le hiere cruelmente:

Entzückende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermesslich!
Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt,
Verwunden die Taten mich gräßlich.

Sobre ironía en Heine véase Vera Debluë (1970) *Anima naturaliter ironica. Die Ironie im Wesen und Werk Heinrich Heines*, Berna; Albert Schaefer (ed.) (1970) *Ironie und Dichtung. Sechs Essays*, München, pp. 85 y ss.; K. Brokerhoff (1964) "Zu Heines Ironie", *Heine-Jahrbuch*, pp. 37 y ss.

católica de los sentimientos, a cortarlos con implacable jacobinismo para llegar a la verdad»⁴⁶.

Del infinito sintético de la ironía, la verdad de Heine vuelve a la escisión, al «hacha» del descreimiento satírico. En *Die Heimkehr* la sátira se hace dolorosamente ridícula en aquel profesor que pretende románticamente coser los agujeros del mundo en busca de la unidad⁴⁷. El anhelo por encontrar la explicación última en una unidad perfecta ha quedado convertido en ideal grotesco; la nueva visión del mundo que se impone es irresolublemente fragmentaria.

En el contexto español merece atención la cuantía de sátiras antirrománticas, – a las que dediqué otro trabajo⁴⁸ – y que tal vez podría interpretarse como permanencia de ese espíritu de transición de lo clásico a lo romántico al que según Schlegel o Hegel pertenece su actitud. Si la sátira fue dominio de los antirrománticos⁴⁹, la ironía tiene sus mejores representantes en Espronceda⁵⁰, Larra⁵¹ y en Bécquer, tan mal en-

[46] Berit Balzer (1995) introducción a H. Heine, *Gedichte Auswahl (antología poética)*. Madrid, Ediciones de la Torre, p. 14. La renuncia se hace definitiva en los versos de *Wahrhaftig*:

[...] Doch Lieder und Sterne und Blümelein
Und Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang keine Welt.

[47] Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!
Ich will mich zum deutschen Professor begeben,
Der weiß das Leben zusammen zu setzen,
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seine Nachtmützen und Schlafrocketzen
Stopft er die Lücken des Weltenbaus.
Heine, ed. cit., pp. 92-93.

[48] Mercedes Comellas Aguirrezábal (1998) "Yo quiero ser caribe, yo quiero ser romántico!! La sátira antirromántica en la prensa española (1817-1850)", *Primer Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, pp. 357-370.

[49] A. Peers escribe en su *Historia del movimiento romántico español* (Madrid, Gredos, 1973, II, p. 119): "los eclécticos tenían, [...] más talento que los románticos, especialmente en el importante terreno de la sátira. Sea cual fuere la etiqueta que optemos por poner, por ejemplo, a Larra, a duras penas puede decirse que dirigiera muchas veces sus tiros o su artillería pesada contra los antirrománticos. Y los infortunados románticos no tenían ni un solo satírico, a menos que en virtud de una sola sátira incluyamos entre ellos a Espronceda. En las revistas del periodo no hay rasgo más patético que la impotencia de sus réplicas a los argumentos de sus adversarios".

[50] Mary Lee Bretz (1982) "Romantic Irony in *El Diablo Mundo*", *Revista de Estudios Hispánicos* 16, n.º 2, pp. 257-274; Stephen Pallady (1990) *Irony in the Poetry of José de Espronceda 1826-1842*, Lewiston, Edwin Mellen Press. También sobre la ironía en Espronceda, aunque no hace referencia a la ironía romántica, trata Donald L. Shaw (1995) "Humorismo e ironía en *El Diablo Mundo*", *Romanticismo 5. La sonrisa romántica*, ed. de E. Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 219-224.

[51] Debo agradecer a Leonardo Romero que me llamara la atención sobre el juego dialéctico que puede observarse en la obra de Larra entre la sátira y la ironía, y cómo ésta acaba por imponerse tiñendo de ambigüe-

tendido en este aspecto que ha servido para juzgarlo bajo un signo positivista⁵², cuando en realidad la reflexión metapoética irónica acaba de vincularlo precisamente a la permanencia del ideal romántico⁵³.

Cabe tal vez proponer provisionalmente -y como hipótesis que habrá de probarse en estudios más detenidos sobre los textos, que las sátiras contra el Romanticismo convierten las reflexivas dudas sobre los procesos de ficción que ensayara la ironía, en desencantadas negaciones de la nueva literatura y acaban siendo versión desalentada de la misma susceptibilidad romántica. Al fin, levantan la inquietante incertidumbre de si el Romanticismo propuso un ideal en el que ni siquiera él mismo supo creer, que sólo sirvió como anhelo de un juego irónico que nació de la sátira y acabó volviendo a la sátira. Es inevitable acabar recordando a Nietzsche y su concepción del Romanticismo como un autoengaño, una mentira que, según escribió refiriéndose a Wagner, “grita más alto cuando más duda”⁵⁴.

dades la obra final del escritor, evolución en la que debió sin duda de ser fundamental *El viaje europeo de Larra*, título del estudio que Romero Tobar dedicó al mismo asunto (Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1992). El uso de la ironía al modo cervantino se ha observado también en la novela *El Doncel de don Enrique el Doliente* y aquel “narrador indigno de confianza” (Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 437, que remite a los trabajos de Liliana Bergquist y Georges Güntert y para el perspectivismo a María Paz Yáñez).

[52] Carlos Moreno Hernández (1987) “Notas sobre Bécquer: Materialismo y romanticismo”, *Castilla* 12, pp. 95-105. Ver sin embargo una lectura de la ironía desde la poética romántica en Eugene del Vecchio (1989) “Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer”, *Hispania* 72, 2, pp. 220-5.

[53] Habría que estudiar la relación entre el “cuando siento no escribo” de la segunda de las *Cartas literarias a una mujer* y el fragmento 37 del *Lyceum* donde F. Schlegel afirmaba que “para poder escribir bien sobre un objeto, no debemos interesarnos por él...”.

[54] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II*, op. cit., p. 349.