

UNA HERMENÉUTICA FRAGMENTARIA: FORMAS BREVES, SÍMBOLO E IRONÍA EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

SARA MOLPECERES ARNÁIZ
Universidad de Valladolid

RESUMEN:

El presente trabajo se ocupa de la conexión existente entre tres formas breves, la máxima, el aforismo y el fragmento, entre los siglos XVII, XVIII y XIX, y en cómo estas formas se relacionan con la cosmovisión de la época y de los autores que las utilizan, reflejando uno de los momentos más significativos de la historia del pensamiento Occidental: el paso de la Ilustración al Romanticismo. Especialmente nos centraremos en el fragmento romántico, en sus características y en su relación con otros conceptos importantes dentro de la poética del Romanticismo alemán del Círculo de Jena, como son la ironía o el símbolo.

PALABRAS CLAVE:

Hermenéutica, Romanticismo alemán, formas breves, símbolo, ironía.

ABSTRACT:

This paper deals with the close connection between three forms of brief discourse such as maxim, aphorism, and fragment during the 17th, the 18th and the 19th Centuries. It also deals with how these three forms are related to the spirit of the different centuries and authors, illustrating one of the most important moments in the history of Western thought: the transition from Enlightenment to Romanticism. We will pay special attention to the particular characteristics of the Romantic fragment and its connections to other Romantic concepts such as 'irony' or 'symbol' in Early German Romanticism (Jena Romanticism).

KEYWORDS:

Hermeneutics, German Romanticism, forms of brief discourse, symbol, irony.

1. Introducción

Al igual que los temas, personajes y mitos de una cultura se actualizan y reutilizan una y otra vez por las diferentes generaciones de autores, adaptándose a las idiosincrasias de cada momento histórico-cultural y a la cosmovisión del autor concreto; también la forma, inseparable del contenido que vehiculiza, vive estas transformaciones. De ahí que ciertos géneros y formas expresivas, generalmente los más permeables y lábiles, se vayan adaptando a las necesidades de épocas, generaciones y escuelas; a las cosmovisiones y teorías de los autores concretos que los utilizan y renuevan. Más que simples continentes o vehículos de expresión, estas formas

pueden llegar a ser verdaderas metáforas de una época o un movimiento literario o filosófico.

Este es el caso particular del uso que se hace de determinadas formas breves (la máxima, el aforismo y el fragmento) en los siglos XVII, XVIII y XIX; estas formas son tres diferentes momentos en una misma línea de evolución que nos habla de un cambio de paradigma en la historia del pensamiento occidental que creemos está relacionado y reflejado en la atención que se presta en cada momento histórico a cada una de estas formas breves.

El presente trabajo se propone, por tanto, realizar una reflexión sobre el paso del racionalismo de los siglos XVII y XVIII al Romanticismo a través de la conexión entre las tres formas breves mencionadas; prestando especial atención al fragmento en el contexto del primer Romanticismo alemán o Romanticismo de Jena ¹. El fragmento en la estética y poética de este grupo constituye no una simple forma expresiva, sino que tendrá importantes implicaciones a nivel gnoseológico y hermenéutico, relacionándose íntimamente con otros conceptos capitales para este grupo como son los de ‘ironía’, ‘símbolo’, ‘mitología’ o ‘Witz’.

2. Las formas breves: máxima, aforismo y fragmento

Antes de profundizar en el tema propuesto, conviene asegurar a nivel terminológico qué diferencias presentan las formas antes señaladas. Tal cosa no resulta fácil, pues existe cierta ambigüedad en el empleo de la terminología a la hora de hablar de las formas breves, así como también variabilidad en su clasificación (González, 2013: 17). Por otro lado, ha de decirse que las formas breves se funden entre ellas, de tal manera que no pueden ser estudiadas de manera aislada, sino teniendo en cuenta sus relaciones a nivel sincrónico y diacrónico (González, 2013: 21).

No obstante, hay al menos dos evidentes rasgos genéricos comunes a estas formas (Roukhomovsky, 2005: 4-5): la brevedad y la densidad significativa. Nos encontramos con un pensamiento completo expuesto en pocas palabras, pero pleno de significado. A esto tenemos que sumar un elemento que resulta especialmente relevante para este trabajo: estas formas se encuentran en un lugar fronterizo entre la filosofía y la literatura, y, de hecho, algunas han servido de vehículo expresivo para el pensamiento filosófico, sobre todo en aquellos casos en los que nos encontramos

¹ El Círculo de Jena estaba formado principalmente por los hermanos Friedrich y August W. Schlegel, así como Tieck, Novalis y, en cierta medida, Hölderlin, Schleiermacher y Schelling. Sus primeras publicaciones, generalmente utilizando la forma del fragmento, tienen lugar en las revistas *Lyceum* (1797) y *Athenäum* (1798-1800). Sobre esta cuestión, ver Roger Ayrault (1969: 11 y ss.).

con autores o corrientes que, desengañados de los grandes sistemas filosóficos especulativos o de las grandes conceptualizaciones abstractas, buscan expresar un conocimiento relacionado con la experiencia de la vida y el mundo (Bundgaard, 2002: 69). Para tal objetivo las formas discursivas tradicionales de la filosofía parecen ser ineficaces y no encajan con este otro tipo de saber, más práctico; por ello determinados autores recurren a formas breves de expresión “híbridas o sintéticas entre lo conceptual abstracto y lo figurativo artístico” (Bundgaard, 2002: 69).

Dicho esto, conviene proporcionar ahora unos breves apuntes sobre las formas breves antes señaladas: la máxima, el aforismo y el fragmento.

Hermana de la sentencia, que expone de manera breve verdades generales y universales sobre el hombre o el mundo con carácter a veces prescriptivo (González, 2013: 23), la máxima nace en la tradición europea ligada a un contexto bien concreto: el de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII, especialmente a La Rochefoucauld, que es, de hecho, quien formula la máxima a partir de la sentencia (Yllera, 2008: XXVII). Ambas formas breves, máxima y sentencia, comparten una cuestión clave; ambas

tratan de establecer verdades universales e intemporales, cuya validez es independiente de la voz que la formula. Enuncian una verdad que no vale sólo para un individuo singular, sino para el hombre universal, y por eso recurren con frecuencia a fórmulas impersonales y emplean términos de valor colectivo (González, 2013: 25).

La verdad de la sentencia y la máxima no es una verdad discutible o interpretable, sino que se autoimpone como autoridad; es una certeza definitiva e inalterable, válida independientemente de contextos y situaciones. Este elemento las diferencia de manera evidente del aforismo, donde se tiende a plasmar la visión del sujeto concreto (González, 2013: 26). En este sentido, conviene ya mencionar a un autor que trataremos con más profundidad en puntos siguientes: Chamfort, moralista francés del XVIII, autor que se aleja del modelo impersonal de la máxima e introduce elementos subjetivos y personales, convirtiéndose en el antecedente de la escritura aforística de la modernidad (Roukhomovsky, 2005: 112). El aforismo sería

un enunciado corto con pretensión de verdad, paradójico, pregnante e irónico que transmite indirectamente, sin argumentación discursiva, un conocimiento, una idea repentina o reflexión súbita sobre circunstancias relacionadas con la naturaleza y las condiciones de la vida humana en general (Bundgaard, 2002: 76).

Es decir, a las características de brevedad y significado independiente, se suma la idea de que el aforismo comunica el descubrimiento de algo insólito que, además, “invita a la reflexión a la vez que produce fruición estética, debido a la elaboración lingüística que se aprecia en su forma” (Bundgaard, 2002: 76). El aforismo también se entrecruza con otras formas breves, como el epigrama, que comparte con el primero su espíritu crítico, su mordacidad e ironía (Bundgaard, 2002: 78); o como el fragmento, quizás porque la forma aforística se presenta a menudo como una breve línea, pero también como un párrafo de mediana extensión (González, 2013: 21).

No obstante, cabe señalar que el fragmento es una forma breve pero incompleta (Roukhomovsky, 2005: 89), que hace siempre referencia a una totalidad ausente de la que forma parte (González, 2013: 27), ya sea porque es el avance de una obra por construir o porque es lo que conservamos de una obra construida que no nos ha llegado (Roukhomovsky, 2005: 89-90); mientras que la formulación moderna del aforismo, como apunta José Ramón González, a pesar de ser fragmentaria, “no aspira a la totalidad, ni la implica” (2013: 28) ².

3. Formas breves en los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII

Se conoce como ‘moralistas franceses’ a una serie de autores franceses de los siglos XVII y XVIII cuya obra, que puede recurrir tanto al ensayo como a la forma breve, busca analizar el corazón humano y describir las costumbres de su época, llegando, en algunos casos, a aconsejar o prescribir normas de conducta (Yllera, 2008: XV-XVII). Entre ellos destacan Pascal (1623-1662), La Rochefoucauld (1613-1680), La Bruyère (1645-1696), Vauvenargues (1715-1747) y Chamfort (1740-1793).

Estos autores, que hoy encuadraríamos en el ámbito de la literatura o del pensamiento no estrictamente filosófico, pero que en su época eran considerados filósofos (Yllera, 2008: XV), muestran una clara preferencia por las formas breves como medio de expresión, en particular por la máxima; algo fácilmente entendible si tenemos en cuenta que es común a estos autores el rechazo y la desconfianza hacia formas más sistemáticas del discurso (Yllera, 2008: XI) y el interés por el ámbito concreto de lo humano, por la observación de la relación entre el individuo y la sociedad (Bundgaard, 2002: 79).

² Precisamente, sobre el aforismo moderno, véase José Ramón González (2013: 27 y ss.). Advertimos que a partir del apartado siguiente de este trabajo (punto 3. Formas breves...) toda mención del término ‘aforismo’ se referirá, aunque no se especifique, a la formulación del aforismo utilizada por Chamfort y otros autores de su época, no al concepto moderno de aforismo.

Dirigidas a transmitir conocimiento concreto sobre el hombre, así como cierta crítica social, las máximas de estos autores se basan en una observación que se manifiesta como juicio de carácter universal que “no se presenta como postulado, sino que, debido a la estructura irónica de la enunciación aforística, resulta contradictorio y ambiguo, como la vida misma” (Bundgaard, 2002: 79).

Hablamos de un conjunto de autores que pertenecen a dos siglos distintos, el XVII y XVIII, los dos grandes siglos del racionalismo francés; y aunque se les incluye en un mismo grupo en base a sus similares características –como el ser, por supuesto, testimonio de su época; su pesimismo (Yllera, 2008: XII); tener la cultura cortesana de salones parisinos como objeto de análisis (Bundgaard, 2002: 79)–, lo cierto es que también presentan diferencias marcadas y dos resultan de especial interés: por una parte, cada uno supone un estadio en la evolución del uso de las formas breves señaladas aquí y, por otra, se observa en ellos un progresivo abandono de una verdad universal en pos de una verdad individual y concreta.

De esta última idea da cuenta el abismo existente entre un La Rochefoucauld que busca la expresión de un pensamiento de validez universal envuelto en humor, ingenio y agudeza (Yllera, 2008, XIX), y un Chamfort que abandona la expresión sentenciosa impersonal e intemporal buscando la formulación de una verdad subjetiva, individual y contextual. Entre los dos extremos que suponen La Rochefoucauld y Chamfort nos encontramos a Pascal, quien, si la muerte no le hubiera sorprendido joven, hubiera terminado el gran tratado religioso que proyectaba (Yllera, 2008, XX), y del cual los *Pensées* no son sino esbozos. Otro autor que resulta especialmente reseñable en este conjunto es Vauvenargues, que ya en pleno siglo XVIII presenta una diferencia clara frente a las máximas moralistas del XVII, aunque esta diferencia no es formal, sino temática: frente al pesimismo de Pascal y La Rochefoucauld, Vauvenargues es profundamente optimista, y no se trata de un caso de optimismo ilustrado, sino, muy por el contrario, del optimismo casi prerromántico que defiende aquellas virtudes humanas que nacen de los sentimientos y las emociones, y a los que se opone la razón (Yllera, 2008: XXXIX-XL).

Aunque considerado el último de los grandes moralistas franceses, Chamfort resulta un autor especialmente interesante, ya que innova la fórmula de la máxima heredada de sus antecesores de tal manera que Friedrich Schlegel llega a hablar de ‘la forma de Chamfort’ (Roukhomovsky, 2005: 110). Al igual que sus compañeros moralistas del XVII y a diferencia de Vauvenargues y la mayor parte de los ilustrados franceses del XVIII, Chamfort es un pensador profundamente pesimista (Yllera, 2008: XLIV). Para nuestro autor, la sociedad es un conjunto de individuos necios, corruptos, insensibles, frívolos y vanidosos; solamente le queda al filósofo, por tanto, observar con mirada desengañada y distante (Yllera, 2008: XLV).

Quizás sea esa sensación de desengaño de un mundo que no se puede cambiar, quizás esa posición del sujeto como observador huidizo o alejado, pero lo cierto es que Chamfort presenta un cambio significativo y determinante, y este tiene que ver con el abandono de esas verdades universales propias de sus antecesores, con la inclusión del ‘yo subjetivo’ y, consecuentemente, con el deslizamiento de la máxima hacia el aforismo. Nuestro autor, cuyas máximas-aforismos pueden ser breves o párrafos más desarrollados, huye absolutamente de generalizaciones abstractas y prefiere los rasgos concretos a las fórmulas generales (Yllera, 2008: XLV). Son multitud las ocasiones en las que se nos hace referencia a un sujeto, él mismo, que observa y reflexiona –“J’ai vu, dans le monde, qu’on sacrifiait sans cesse...” (1968: 58, nº 33); “Je conseillerais...” (1968: 94, nº 203); “Il me semble que...” (1968: 100, nº 230)–, que nos habla de los hombres de su tiempo, lejos de cualquier implicación universal –“De nos jours, ceux qui aiment...” (1968: 66, nº 78); “En France, tout le monde...” (1968: 71, nº 89); “...notre siècle a remis les mots” (1968: 73, nº 100); “Le public de ce moment-ci est come...” (1968: 102, nº 240)–, o que incluso se confiesa –“Quand j’étais jeune...” (1968: 124, nº 323); “J’ai détruit mes passions” (1968: 124, nº 325)–. Todo ello supone un modelo muy alejado de esa visión universalista, impersonal e intemporal que ofrecía la máxima; frente a ella, efectivamente, Chamfort nos ofrece un modelo cercano al aforismo que enfatiza la visión subjetiva del yo, y que, por tanto, nos lleva a reconsiderar la vigencia de las verdades universales en pos de las opiniones personales y subjetivas, sujetas a un contexto de tiempo y lugar. Todo ello hará las delicias del Romanticismo temprano, especialmente de Friedrich Schlegel, como veremos a continuación.

4. El ámbito alemán y el contexto del fragmento romántico: Chamfort y Schlegel

Aunque será Chamfort el antecedente directo de Friedrich Schlegel y del fragmento romántico, hay en Alemania, en las décadas anteriores al nacimiento del Romanticismo, práctica de formas breves y de influencia francesa. Uno de los autores alemanes de formas breves más conocidos es Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), autor a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo que inicia “la tradición germánica de las máximas” (Bundgaard, 2002: 79).

Curiosamente, aunque Lichtenberg nunca llegó a llamar ‘aforismos’ a sus obras, así fueron llamados por su editor (Pérez Varas y Montesinos Caperos, 2009: 95), y lo cierto es que, aunque el mismo Lichtenberg menciona muchas veces a La Rochefou-

cauld o Voltaire (Pérez Varas y Montesinos Caperos, 2009: 73), la forma que utiliza parece estar más cercana al modelo de Chamfort (Bundgaard, 2002: 80).

Además de Lichtenberg, son varios los autores de la generación inmediatamente anterior a los románticos que utilizan formas aforísticas o epigramáticas en su escritura: G. E. Lessing (1729-1781), F. H. Jacobi (1743-1819), J. G. von Herder (1744-1803), J. W. von Goethe (1749-1832) o Friedrich Schlegel (1759-1805). Schlegel llega incluso a comentar las obras y la forma usada por algunos de estos autores, como por ejemplo Lessing (Ayrault, 1969: 112); no obstante, es Chamfort y no otro el que con su ‘forma’ particular pone en Schlegel la semilla de lo que será el fragmento romántico ³, género literario por sí mismo (Roukhomovsky, 2005: 92) que será practicado exhaustivamente por los románticos (Hernández-Pacheco, 2010: 20).

Como indica Alicia Yllera (2008: XLV-XVVI), Chamfort tiene más influencia en el extranjero que en Francia (precisamente por la recepción que tiene este autor en el Romanticismo alemán) y sus obras completas se publican, póstumamente, en 1795, pocos años antes que las colecciones de fragmentos que marcan el comienzo de la actividad del grupo de Jena (dos años antes de los *Lyceums-Fragmente* y tres años antes de los *Athenäums-Fragmente*). Cabe preguntarse qué posee este autor para que haya ejercido esa influencia en Friedrich Schlegel y, a partir de él, en otros miembros del Círculo.

Schlegel considera a Chamfort un renovador del género (Roukhomovsky, 2005: 110); le atrae de ‘la forma de Chamfort’ el abandono de aquello que caracteriza a la forma tradicional de los moralistas: la máxima. Frente a la impersonalidad, atemporalidad y pretensión de verdad universal de la máxima, Chamfort opta por la visión del yo, la contextualización del tiempo y el espacio, y la opinión personal (Roukhomovsky, 2005: 110). Es esa hibridación de la forma de Chamfort, que es concisa y compacta, pero a la vez no busca universalidad (Roukhomovsky, 2005: 109), lo que enamora a Schlegel y lo que le permite vislumbrar las posibilidades de una nueva forma de expresión que se adapte a su credo (Roukhomovsky, 2005: 109). De ahí que, en una carta dirigida a su hermano August en 1797, Schlegel hable de escoger la forma de Chamfort e incluso de hacer una “chamfortade critique” (Ayrault, 1969: 114).

No obstante, no todo son alabanzas hacia el autor francés. Schlegel admira *l’esprit* de Chamfort, su *Witz* (Ayrault, 1969: 115), su ingenio, su agudeza; esa especial facultad del entendimiento (que para los románticos está por encima de la razón

³ Aclaremos aquí que son diversas las variantes del fragmento como forma –Roukhomovsky, por ejemplo, diferencia entre fragmento filológico y fragmento literario (2005: 90-93)–. No obstante, a lo largo de este trabajo haremos referencia siempre, aunque utilicemos el término genérico de ‘fragmento’, a la variante especial del fragmento literario que es el fragmento romántico.

analítica) que permite descubrir conexiones no visibles en la realidad, correspondencias secretas (Roukhomovsky, 2005: 121). No obstante, en opinión de Schlegel, Chamfort no ha aplicado su capacidad, su *Witz*, a un objeto digno de ella (Ayrault, 1969: 116). Mientras que Chamfort hace ‘filosofía práctica’ (Ayrault, 1969: 116), Schlegel piensa que la agudeza y el género breve han de tener un fin en sí mismos (Ayrault, 1969: 116). Un fin más alto, más abstracto: no la crítica social propia del aforismo –dice Schlegel: “Es un grave error querer restringir el ingenio [*Witz*] a la vida social” (2009b: 168, n° 394)–, sino la tendencia a la utopía, a lo Absoluto, que caracterizará al fragmento romántico (Bundgaard, 2002: 81).

Schlegel no llama a la nueva forma aforismo, sino fragmento. Quizás porque en el ámbito alemán el término ‘aforismo’ era peyorativo –se relacionaba con lo frívolo y bufonesco (Bundgaard, 2002: 77)–. Quizás porque, en realidad, lo que Schlegel tiene en mente no es en absoluto un aforismo: frente a la coherencia y estructura cerrada de este último, frente a su completud formal (Roukhomovsky, 2005: 110), el fragmento romántico, cuyo fin es estético y no moral (Bundgaard, 2002: 84), es una reflexión inacabada: “a pesar de estar completo en sí mismo, es necesario que siempre parezca que falta algo, como si no fuera del todo coherente” (Schlegel, 2009b: 163, n° 383).

Y tal cosa es así porque Schlegel huye de la cerrazón del pensamiento sistemático, de todo aquello relacionado con los sistemas filosóficos cerrados del pasado; aunque también es consciente de que alguna formulación del pensamiento habrá de encontrarse –“Resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, probablemente tendrá que optar por combinar ambas cosas” (Schlegel, 2009b: n° 53)–. Schlegel busca un género nuevo construido en base a paradojas y enlace de contrarios (Bundgaard, 2002: 88); una versión más abierta, más libre que el aforismo de Chamfort (Ayrault, 1969: 112), pero a la vez una forma autosuficiente –“como una pequeña obra de arte [...] en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo” (Schlegel, 2009b: n° 206)–; una forma que conjugue asistematicidad y practique el sistema sin imponerlo sobre su objeto (Bundgaard, 2002: 88); una forma cuya tensión de significados no sea inmanente (una relación forma-contenido), como sucede en el aforismo (Bundgaard, 2002: 88), sino que sea polifónica y dialógica, porque traspasa su propio texto (Bundgaard, 2002: 88).

El acercamiento hermenéutico al fragmento pide siempre al lector completar lo que el texto “ofrece como semilla para el pensamiento” (Bundgaard, 2002: 90), porque el fragmento, como una hermosa ruina griega, remite a un algo ausente (Roukhomovsky, 2005: 93). De hecho, es el fragmento, precisamente, metáfora y morada de lo ausente (Roukhomovsky, 2005: 93), ya que

frente al trozo perdido que carece de significado, el fragmento guarda la referencia a la totalidad en la que cobra sentido. Y así, en la visión romántica las cosas no son sino fragmento de sí mismas. Aunque a cambio de esa, por así decir humildad, se convierten en reflejo de lo divino (Hernández-Pacheco, 2010: 21).

No tenemos, por tanto, como en el caso de la ruina griega, la añoranza por un pasado perdido, sino “el deseo de una escritura del porvenir” (Asensi, 1991: 48); el anuncio de un proyecto de futuro (Bundgaard, 2002: 89), del proceso de encontrar lo Absoluto. Un Absoluto del que el fragmento, que articula en sí “lo particular y lo universal” (Bundgaard, 2002: 88), es reflejo, pero del que no puede dar cuenta en su totalidad: esa es la vana ilusión de los grandes sistemas filosóficos racionalistas.

5. La hermenéutica inconclusa del Romanticismo de Jena: el fragmento, la ironía, el símbolo, la mitología y el *Witz*

Hemos hablado ya de manera superficial del fragmento como forma representativa del credo del primer Romanticismo alemán y hemos aludido a su interrelación con otros elementos claves en la cosmovisión estética e ideológica del Círculo de Jena. Conviene ahora profundizar en estas cuestiones.

Al exponer aquí la favorable opinión que Schlegel tenía de Chamfort, hemos conectado el fragmento con el concepto de *Witz* —esa capacidad de descubrir semejanzas y relaciones y de combinar ideas (Bundgaard, 2002: 87), o como diría el mismo Schlegel, “el reencuentro inesperado de dos pensamientos amigos tras una larga separación” (2009b: 67, n° 37)—, y también hemos señalado que Schlegel llega al concepto huyendo de los sistemas filosóficos que buscan verdades universalistas.

Ambos elementos están absolutamente relacionados. Mientras que la actividad de esa facultad humana que es el *Witz* se plasma en el fragmento, la facultad que corresponde al sistema filosófico es la razón conceptual y analítica, que, a pesar de haber sido considerada a lo largo de la evolución cultural de Occidente la ‘Razon’ con mayúsculas, para Schelling no es sino una clase más de razón que está incluso por debajo de la “razón ígnea y espesa” que está detrás del ingenio del *Witz* (Schlegel, 2009a: 48, n° 104). La primera es un tipo de razón analítica y la segunda es de tipo sintético⁴; a la primera le corresponde un entendimiento mecánico, a la segunda

⁴ Se trata, como expone Félix Duque, de la oposición entre un “modo de saber que pretende «comprender» (*verstehen*) y las ciencias con aspiración de «explicar» (*erklären*)” (1991: 12), oposición (y ensalzamiento de la comprensión frente a la explicación) sobre la que se construye gran parte del pensamiento romántico alemán.

la genialidad fragmentaria del Witz, que conjuga una forma chispeante o ingeniosa con la síntesis de elementos (Bundgaard, 2002: 87), aunque sin llegar a una fusión, sino manteniendo “un determinado estado caótico en el sentido de que reproduce o manifiesta la dislocación fragmentaria” (Asensi, 1991: 58).

Hay que entender este rechazo de Schlegel de los sistemas filosóficos y de la razón lógica y analítica dentro del contexto de la visión que tienen los románticos del periodo anterior: una Ilustración que ha abusado de las pretensiones de verdad absoluta y universalmente válida de la razón. De hecho, es precisamente contra las verdades universalmente válidas frente a lo que se posiciona la estética del Romanticismo temprano que ejemplifica el fragmento. Como apunta el mismo Schlegel,

las verdades supremas de cualquier clase son completamente triviales, y por eso mismo nada resulta más necesario que expresarlas siempre de una forma nueva y, en la medida de lo posible, siempre más paradójica, para que no se olvide que siguen ahí y que jamás pueden ser expresadas del todo (2009c: 227).

Esta reflexión describe mejor que ninguna otra la necesidad que lleva a Schlegel a contrar una nueva forma y que esta sea de tipo fragmentario. Mientras que el racionalismo lógico, sistemático y deductivo, busca dividir la Totalidad en sus partes y, analizándolas por separado, reducir la naturaleza de lo Total a una característica; el pensamiento ingenioso y sintético que Schlegel abraza encara la Totalidad, lo Absoluto, en su rica dispersión de elementos, aceptando que no se puede elegir un solo aspecto de la Totalidad de manera aislada, pues se perderían las conexiones con los demás y no habría Totalidad. El camino, por tanto, es el de la multiplicidad, el de la coimplicación de elementos, la contradicción no resuelta; ya que no se puede apostar por un elemento solamente. De ahí la elección como forma del fragmento, que alude la imposibilidad de llegar al conocimiento total de la verdad: “la forma del fragmento pretende mostrar que la filosofía nunca alcanza una meta definitiva...” (Bundgaard: 2002, 89).

Esto no significa que para el romántico no haya ‘verdad’⁵, o no haya una Totalidad, simplemente se pone en tela de juicio la posibilidad de acceso lingüístico

⁵ Precisamente a causa de este rechazo de la pretensión de verdad universalista de los grandes sistemas filosóficos, se considera a los románticos como antecedentes modernos de la Postmodernidad; y, efectivamente, aunque comparten muchos elementos –“el gusto por la fragmentariedad, por el pensamiento aforístico y por un cierto minimalismo estético, que valora formas marginales, no estrictamente ilustradas, de interpretar la tradición humanista” (Hernández-Pacheco, 2010: 28) –, no ha de olvidarse una cuestión de base: al contrario que el postmoderno, el romántico no renuncia nunca a la ‘expresión de lo inefable’ (Hernández-Pacheco, 2010: 29 y ss.).

y de representación de ese Absoluto, Totalidad o Verdad. Todo intento, necesariamente, es parcial, es fragmentario; por eso la forma elegida, el fragmento, es teoría y práctica fragmentaria: es forma fragmentada y hace referencia a lo fragmentario de su naturaleza. El fragmento nos recuerda de manera ineludible que la Totalidad es irrealizable (Bundgaard: 2002, 89), pero lo hace implicando esa misma Totalidad que no alcanza, ya que en “lo fragmentario va implícita la idea de una totalidad” (Bundgaard: 2002, 88). Fragmento y Totalidad son opuestos coimplicantes que se afirman mutuamente, así el fragmento, sin tratar de reflejar la Totalidad, simplemente expresando su imposibilidad de hacerlo, implica esa Totalidad.

Eso no quiere decir que se renuncie, por su imposibilidad, a transitar el camino de lo Absoluto, sino que los esfuerzos del poeta –que es el “que descubre en el mundo los fragmentos de lo absoluto, no para lamentar la ruptura sino para enfrentarse a la tarea de su recomposición” (Hernández-Pacheco, 2010: 23)– son instantes en un proceso hacia el Infinito, son un proyecto de algo por venir, ya que los proyectos son “fragmentos del futuro” (Schlegel, 2009b: 63, n° 22) .

A pesar de que la labor del poeta romántico y la naturaleza de la poesía romántica poseen este carácter contradictorio, ya que aspiran a un Absoluto cuya imposibilidad es manifiestamente evidente, esto no se debe a que haya otras disciplinas más aptas para llegar a lo Absoluto, como la ciencia –para los románticos poesía y ciencia están enfrentadas (Asensi, 1991: 42)– o la filosofía –la poesía romántica en realidad es punto de unión de los distintos géneros literarios y sistemas artísticos, subsume literatura, filosofía o retórica (Schlegel, 2009b: 81, n° 116)–. Todo lo contrario. La poesía romántica (entendamos, por tanto, no solo el género lírico ni solamente la literatura en sentido tradicional) es la única capaz de “convertirse en un espejo del mundo que la rodea, en una imagen de la época” (Schlegel, 2009b: 82, n° 116), y todo ello se debe precisamente a su posición de mediadora, a que es capaz de flotar entre lo real y lo ideal, entre el fragmento y el Todo (Schlegel, 2009b: 82, n° 116).

De hecho, no hay disciplinas externas que puedan posicionarse por encima de la poesía romántica y juzgarla críticamente (Asensi, 1991: 39), no hay teoría que la pueda agotar (Schlegel, 2009b: 82, n° 116). En cuanto que es simbólica, pues remite a sí misma (Asensi, 1991: 31), solamente ella puede criticarse; es no ya reflexiva, sino autorreflexiva (Asensi, 1991: 35). Eso es lo que diferencia a la poesía romántica de cualquier otro tipo de arte o literatura del pasado o del presente: que su destino es reflexionar sobre su limitación ante lo Ilimitado, sobre su incapacidad de representar mimética o expresivamente, poniendo de relieve su naturaleza de construcción ficcional y lingüística (Asensi, 1991: 51); y, cuando tal cosa sucede, “al evidenciar la materialidad poética, el enunciado no puede sino volverse discontinuo, romperse,

presentar sus fisuras, sus diferencias, acabar con la ilusión poética” (Asensi, 1991: 51).

Fragmentariedad frente al Todo irrepresentable, en una palabra. Alusión al proceso de construcción continuo que es la pieza literaria concreta, conclusión inacabada, imposibilidad de representación, poesía que “se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse” (Schlegel, 2009b: 82, n° 116).

Pero esta condición fragmentaria de la poesía romántica solamente es una pieza del puzle, aunque quizás la más evidente y visible. La literatura romántica es fragmentaria porque el romántico ha descubierto que esa es también la naturaleza del sujeto, del yo, del yo romántico. Como apunta Paul de Man, para Schlegel, “el yo no es nunca capaz de conocer lo que él mismo es, nunca puede ser identificado como tal, y los juicios que el yo emite sobre sí mismo, los juicios reflexivos, no son nunca juicios estables” (De Man, 1996: 15). La ‘teoría de la reflexión’, que articula toda la naturaleza de la literatura romántica y la necesidad del fragmento como forma, alude, como apunta De Man, (1996: 8), a los modelos reflexivos de la conciencia, del yo; al igual que la ironía, otro de los instrumentos que, como el fragmento, permiten expresar la coimplicación de opuestos, de finitud e infinitud, de parte y totalidad. También la ironía refleja, como forma, la naturaleza del yo romántico, pues implica “distancia dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia” (De Man, 1996: 8).

Además de referirse al sujeto y a la realidad con la que el sujeto interacciona (esa que el yo romántico redescubre y organiza a través del *Witz* y que se plasma formalmente en fragmentos, a veces de corte irónico), la ironía también nos habla de la potencialidad y limitación de los lenguajes humanos, de su capacidad para expresarlo todo y para no expresar nada: nuestra lengua no es otra cosa que un sistema de signos siempre arbitrario y, por lo tanto, circular, autorremitente (De Man, 1996: 20).

Precisamente la ironía romántica es una suerte de parábasis continua que pone en jaque la capacidad del lenguaje y del yo de crear un discurso, un relato coherente y representativo de la realidad; la ironía, que puede acontecer en cualquier parte del relato, pone de manifiesto que todos y cada uno de los referentes lingüísticos pueden presentar multiplicidad significativa (De Man 1996: 17): todos los elementos pueden ser irónicos, de tal manera que no hay sentido literal, pero tampoco se puede construir uno figurado, hay tanto multiplicidad de sentidos como vacío de sentido. Igual que el fragmento, la ironía es “negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa” (De Man, 1996: 22).

El fragmento y su necesidad de aludir a lo que está fuera de él para completar un imposible significado; la multiplicidad de la ironía romántica... ambos remiten y son posibilitados por la naturaleza lúdica, arbitraria y autodeslizante del lenguaje humano. Pero esa naturaleza de nuestro lenguaje implica algo más profundo y oscuro. Según Schlegel, nuestro lenguaje no es sino espejo de una lengua originaria, la ‘lengua auténtica’ (*reelle Sprache*), que es “la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez” (De Man, 1996: 19). La lengua del caos originario. Apunta Schlegel:

un primer elemento originario e inimitable, que es absolutamente indisoluble, y que después de todas las reconfiguraciones todavía deja traslucir la apariencia de lo absurdo y de lo enloquecido, o de lo simple y de lo estúpido. Pues éste es el principio de toda poesía: anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana, para el que no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el hormiguelo multicolor de los antiguos dioses (Schlegel, 1994: 123).

Ese caos originario de la naturaleza humana, esa fantasía desordenada, es la fusión con la Totalidad, una experiencia primigenia que se codifica en imágenes simbólicas de las que surgen la mitología, el *Witz* o la ironía; primarias imágenes de las que estos lenguajes solo ofrecen fogonazos fragmentarios (pues la visión del todo simbólico no solo no es posible, sino que además no es deseable ⁶) de un pasado perdido que es a la vez un futuro por construir y reinstaurar.

A ello se dedicará, como ya hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo, el poeta romántico y su obra, a recuperar la elevada belleza y el orden supremo que “son propiamente sólo del caos” (Schlegel, 1994: 119), mediante una nueva forma equivalente a aquellas formas del caos que eran “la antigua mitología y la antigua poesía” (Schlegel, 1994: 119). De ahí la gran obsesión de los románticos, Schlegel incluido (ver Molpeceres Arnáiz, 2013: 125 y ss.), por crear una ‘nueva mitología’ romántica. Podría considerarse, de hecho, que precisamente una materialización de esa nueva mitología es, en Schlegel, la teoría y práctica del *Witz* y de las formas re-

⁶ Una preocupación presente en muchos de los románticos es esa dualidad entre un momento extático y simbólico puro y su necesidad o posibilidad de ser expresado lingüísticamente sin que se destruya su esencia o sin que lo extático anule al hombre: por ejemplo, en Creuzer (1994: 73) y su distinción entre el símbolo (que pertenece a un tiempo primigenio de la Totalidad) y el mito (que sería su degeneración narrativa, lingüística); o la oposición entre la experiencia dionisiaca y el lenguaje apolíneo (Pujante, 1988/1989). Desde otro punto de vista, se plantea Schlegel: “Creedme, os moriríais de angustia si, como exigís, el mundo en su totalidad se volviera comprensible. Y, además, ¿acaso no se formó este mismo mundo, mediante la inteligencia y la comprensión, de la incomprendibilidad y el caos?” (2009c: 233).

lacionadas con este, como el fragmento. De manera velada parece expresarlo cuando compara la mitología antigua, el *Witz* romántico y el ingenio de Cervantes y Shakespeare:

Este desorden artísticamente ordenado, esta fascinante simetría de contradicciones, esta maravillosa eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que vive ella misma en las más pequeñas partículas del todo, me parece ser ya una indirecta mitología (Schlegel, 1994: 123).

6. Conclusiones

Tras lo expuesto aquí creemos haber mostrado cómo hay una estrecha línea que une máxima, aforismo y fragmento entre los siglos XVII y XIX, y que el paso de una forma a otra se debe a la necesidad de adaptar dichas formas breves a las condiciones de la época o de la cosmovisión propia del autor. Esto da buena cuenta de la imposibilidad de considerar las formas breves (y en general cualquier otro género) como elecciones meramente formales, ajenas a un determinado contenido y disociadas de un contexto filosófico-cultural. Un ejemplo evidente de esto es el fragmento romántico, que es a la vez forma y contenido en sí mismo y que posee la misma o mayor importancia en la teoría del Romanticismo temprano que conceptos tan determinantes como los de ‘ironía’, ‘símbolo’, ‘mitología’ o ‘*Witz*’. Todos ellos confluyen en la visión romántica de una eterna tendencia hacia el Ideal, de un proceso de éxito y de fracaso simultáneos, de la interpretación del mundo a partir de teselas cuyas relaciones establecemos una y otra vez, infinitamente. De una hermenéutica fragmentaria, en resumen.

Referencias bibliográficas

Asensi, M. (1991), *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrich Schlegel*, Valencia, Amós Belinchón.

Ayrault, R. (1969), *La genèse du romantisme allemand (1797-1804)*, vol. III, París, Aubier/Éditions Montaigne.

Bundgaard, A. (2002), “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”, en: J. F. García Casanova, *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Editorial Comares, pp. 67-94.

Chamfort (1968), *Maximes, pensées, caractères et anecdotes*, París, Garnier-Flammarion.

Creuzer, F. (2004), *Simbolica e mitologia*, Roma, Editori Riuniti.

De Man, P. (1996), “El concepto de ironía”, *Eutopías. Documentos de Trabajo*, 2ª época, vol. 141, pp. 1-26.

Duque, F. (1991), “De símbolos, mitos y demás cosas antiguas”, en: F. Creuzer, *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 9-43.

González, J. R. (2013), “Introducción”, en: J. R. González, *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología [1980-2012]*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 13-76.

Hernández-Pacheco, J. (2010), “El Círculo de Jena o la filosofía romántica”, *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, 9, pp. 15-29.

Molpeceres Arnáiz, S. (2013), *Pensar en imágenes. Los conceptos de mito, razón y símbolo en la cultura occidental*, Murcia, Editum.

Pérez Varas, F. y M. I. Montesinos Caperos (2009), “Introducción” en: G. Ch. Lichtenberg, *Aforismos*, Madrid, Cátedra, pp. 7-101.

Pujante Sánchez, J. D. (1988/1989), “Reconsideraciones del concepto nietzscheano de tragedia a la luz de la nueva psicocrítica”, en: *Estudios de Lingüística*, 5, pp. 29-36.

Roukhomovsky, B. (2005), *Lire les formes brèves*, París, Armand Colin.

Schlegel, F. (1994), *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza.

----- (2009a), *Fragmentos críticos*, en: F. Schlegel, *Fragmentos/Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot Ediciones, pp. 25-55.

----- (2009b), *Fragmentos del «Athenaeum»*, en: F. Schlegel, *Fragmentos/Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot Ediciones, pp. 57-190.

----- (2009c), *Sobre la incomprendibilidad*, en: F. Schlegel, *Fragmentos/Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot Ediciones, pp. 219-236.

Yllera, A. (2008), “Introducción”, en: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort, Joubert, *Moralistas franceses. Máximas, pensamientos y caracteres*, Córdoba, Editorial Almuzarra, pp. XI-LV.