

SOBRE LA IRONÍA ROMÁNTICA

Sergio Rojas

El tratamiento de la ironía, especialmente en relación con su poder disolvente, exige al menos una aproximación preliminar, por breve que ésta sea, al tema de la *subjetividad moderna* (particularmente en la lectura que hace de ésta el idealismo). En efecto, se ha señalado el hecho de que la ironía es un “modo de hablar” cuyo asunto es precisamente el habla misma *como modo*. Es en este sentido que Paul de Man ha calificado a la ironía como “el tropo de los tropos”. Pues bien, esta operación cuyo efecto consiste en problematizar el lenguaje, interrumpiendo así su condición de “medio” de comunicación, implica un momento de radical re-flexión en el lenguaje mismo, que compromete al modo de ser de la subjetividad en su remisión al sentido. Es decir, implica la re-flexión de la subjetividad sobre sí misma, ahora nada menos que como condición del mundo.

La subjetividad se constituye en el discurso filosófico moderno a partir del problema de la *relación* con lo trascendente, relación que ella misma lleva a cabo *desde sí*. Esto implica precisamente una *relación a sí* (para sí). Es decir, la relación de la subjetividad con lo que ella misma *no es* exige la “puesta en forma” de lo otro por obra de la subjetividad, de tal manera que ésta se define en buenas cuentas por esa actividad conformadora. Sin embargo, dicha actividad no es mecánica, sino que consiste en lo que podríamos denominar “la vida misma” de la conciencia. Dicho de otra manera, no se trata en la relación sujeto-objeto de la

relación entre dos cosas, sino de una relación que acontece en la modalidad del desear, del conocer, del querer, del contemplar; es decir, como vida de la subjetividad. Entonces, la *forma* de la relación con las cosas por parte de la subjetividad no se pondría en operación si no fuera porque lo que constituye a la subjetividad es precisamente esa forma como pensamiento. *El pensamiento es la forma.*

La cuestión está determinada, por ejemplo, en Kant cuando en la *Crítica de la Razón Pura* señala que “el yo ha de poder acompañar a todas mis representaciones”. No dice Kant que el yo acompañe de hecho a las representaciones, sino que ha de *poder* hacerlo. ¿Qué significa esto? Significa, por lo pronto, que el yo no está siendo considerado aquí como una cosa ni como el lugar o el sitio en donde tendrían lugar las representaciones, sino como una especie de *conciencia* de las representaciones (si se nos permite este modo de hablar fenomenológico). Es en este sentido que hemos de entender la relación de “propiedad” con las representaciones (“mis representaciones”), la cual consiste precisamente en la *forma*. “Darse cuenta” de las representaciones, tomar conciencia de éstas como “mías” significa reparar en su condición de representaciones. La subjetividad no existe en momentos distintos referida a sí misma y luego a las cosas o viceversa, sino que *en* la relación con lo trascendente se da esa relación *a sí* como forma que posibilita el darse de las cosas y del mundo en general. Esto, que como lo hemos señalado corresponde a la vida misma de la subjetividad, hace posible a la filosofía moderna como *filosofía del sujeto*. Es decir, la reflexión filosófica de la subjetividad sobre sí misma nunca habría sido posible si no correspondiera esa reflexión al modo de ser constante de la subjetividad.

Podría decirse que en este hacer la subjetividad cuestión de sí misma consiste precisamente la ironía. Es como si al ocuparse la subjetividad filosófica de la subjetividad misma, descubriera que en verdad ésta se encuentra siempre *ocupada consigo misma*. De allí que sea siempre posible, para la filosofía moderna del sujeto, la auto-reflexión, como pensamiento del pensamiento. Tema que, como sabemos, seduce a F. Schlegel y a Novalis y abisma a Fichte. Wladimir Jankelevitch lo ha dicho apretada y eficazmente: “la ironía es la conciencia” (Jankelevitch, p.39).

En la Primera *Introducción a la Teoría de la Ciencia*, Fichte señala como petición de la filosofía al aprendiz seguir el siguiente imperativo:

“Fíjate en ti mismo. Desvía tu mirada de todo lo que te rodea y dirígela a tu interior (...). No se va a hablar de nada que esté fuera de ti, sino exclusivamente de ti mismo” (Fichte, p.9).

De lo que se trata es de examinar las representaciones encontradas en la auto-observación. En este ejercicio descubrimos, según Fichte, que unas representaciones parecen ser asunto de la voluntad y otras, en cambio, del conocimiento. Ahora bien, Fichte privilegia el ocuparse de éstas últimas, debido precisamente a la índole de la investigación. En efecto, “nuestra fantasía —escribe—, nuestra voluntad, nos parece libre”. En cambio, “en el conocimiento no nos tenemos, tocante a su contenido, por libres” (Fichte, p.10). Esta diferencia entre libertad y no-libertad orienta la investigación fichteana, a la vez que funda el interés por la última, pues se trata de una diferencia en el *modo* de las representaciones. Se despacha la cuestión del modo en el caso de las representaciones libres, y se plantea en cambio la cuestión de la *necesidad* con respecto al modo. Es decir, la necesidad —referida al *contenido* de la representación y, por lo tanto, al conocimiento—

consiste en un modo, en una forma, con lo cual las cosas son sacadas de un supuesto “en sí”.

“Nosotros sabemos —dice Fichte— que la cosa surge en realidad por un actuar según estas leyes [del sujeto], que la cosa no es absolutamente nada más que *todas estas relaciones, unificadas por la imaginación* y que todas estas relaciones juntas son la cosa” (Fichte, p.47).

La subjetividad puede, en el caso de las representaciones del entendimiento, tener conciencia de esas representaciones, sin que éstas se disuelvan como quimeras. Es así como tales representaciones se constatan como formas de conciencia, con lo cual la conciencia que reflexiona retrocede, por así decirlo, hacia una anterioridad.

“La relación del pensamiento consigo mismo, que se hace presente en la reflexión, es contemplada como la más inmediata para el pensamiento en general, como aquella a partir de la cual se desarrollan todas las demás” (Benjamin, 1988, p.41).

Entonces, el pensamiento existe en relación originaria consigo mismo, pero tal relación se da en principio mediante múltiples actos de reflexión sucesivos, como pensamiento del pensamiento, del pensamiento, etc. A Schlegel y a Novalis les entusiasma la idea de que tal regresión en acto pueda ser pensada como infinita.

En consecuencia —dado este “protagonismo” de la subjetividad—, y como es constante en la filosofía moderna del sujeto, la investigación acerca de la relación con las cosas se desplaza, por decirlo de alguna manera, desde lo “en sí” de las cosas mismas, hacia el campo de la experiencia. “El sistema de las representaciones acompañadas por el sentimiento de la necesidad llámase también la *experiencia*, interna tanto como externa” (Fichte, p.11). Ahora bien, la filosofía pregunta precisamente por el fundamento de la experiencia. Esto significa que se pregunta por la necesidad de un

modo, se busca la necesidad de una *forma de darse* un contenido en una representación, en cuanto que el objeto se da en un modo, en una forma de la relación.

Así, la inteligencia es concebida como relación, como posibilidad del modo en cuanto que modo propio y, sin embargo, necesario (no libre). Esto es precisamente lo complejo del problema: que la subjetividad interroga por la necesidad de una forma que se reconoce como propia, mas no como “libre”. Se interroga por la fuerza de ese *modo*, en el entendido de que el modo de la necesidad no es sino la *necesidad del modo*, que no se impone mecánicamente o externamente a la subjetividad, sino que, en cierto sentido, la subjetividad en esa forma *se limita a sí misma*. De allí que pueda tener a esa necesidad por *conocimiento*.

El objeto del idealismo, dice Fichte, es el “yo en-sí”. “A mí mismo “en sí” —escribe Fichte— no me he hecho, sino que estoy obligado a pensarme por anticipado como aquello que debe ser determinado por la autodeterminación”. Entonces, que el objeto del idealismo sea el yo “en-sí”, significa que el objeto del idealismo es *el modo en que el yo existe con relación a sí mismo*. En consecuencia, el poder disolvente que se atribuye a la ironía como tropo, proviene, si seguimos a Fichte, del modo de ser de la subjetividad misma. La ironía no es sólo la estratégica e interesada irrupción del cuerpo del lenguaje en medio del sentido, sino, antes que eso, el *constante saber de sí* de la subjetividad, como condición del darse de las cosas e incluso de su inscripción en un mundo posible. La ironía sería, pues, como para decirlo de otra manera, el tenerse la subjetividad siempre presente a sí misma. Esta cuestión permite relacionar el efecto de “pérdida de peso” de lo real, que suele atribuírsele a la ironía, con ese modo de ser de la subjetividad, que le permite mantenerse en medio de las cosas sin ser aniquilada por la

fuerza de la facticidad del mundo. F. Schlegel, por ejemplo, define a la ironía como una disposición “que todo lo pasa por alto y que se eleva infinitamente sobre todo lo condicionado, incluso sobre el arte mismo, sobre la propia virtud o genialidad” (*Lyceum*, 42). Esta suerte de in-diferencia es coherente con la experiencia de la totalidad en Fichte: “sólo el todo se presenta en la conciencia y este todo es precisamente la experiencia” (Fichte, p.55).

Podemos inferir de lo anterior que la indiferencia por lo real no sería sólo la condición que facilita al pensar, sino ante todo la operación fundamental en la que consiste el pensar mismo en el marco de la modernidad como pensamiento del pensamiento, como auto-reflexión. “Poder pensar” implica haberse vuelto indiferente a la gravedad de lo real. Tal indiferencia, en cuanto que no se trata de una mera afección psicológica, es una especie de operación de indiferenciación sobre la realidad, y se consume allí en donde se ha debilitado o “ausentado” la urgencia puntual con que el *peso* de las cosas amenaza a la subjetividad, atándola al dominio de lo sensible. Sin embargo, debe precisarse que no se trata de la indiferencia como de una suerte de “espontaneidad” que naciera del simple “deseo” de pensar. Se trata de una indiferenciación a partir de la cual el pensamiento se relaciona en-frentado a lo real, por lo que “lo real” pasa a ser ahora asunto del pensamiento (problema central en el idealismo alemán, en que la conciencia como re-flexión *pone* el objeto para saber de sí misma como actividad, y el objeto es incorporado inmediatamente al movimiento de la conciencia en pos de la coincidencia consigo misma) La realidad indiferenciada sería aquello que se resiste al pensamiento pero *en* el pensamiento, precisamente como lo por pensar. Y lo por pensar es también, para el idealismo alemán, *lo por realizar*. Sin duda que

una filosofía que encargaba a la subjetividad las más grandes tareas, debió seducir inmediatamente a los primeros románticos alemanes.

“Los que no se percatan —escribe F. Schlegel en su *Discurso sobre la Mitología*, luego de alabar el “misticismo individual” de Spinoza— de la infinitud y riqueza imperecedera del idealismo, conceden, por lo menos, que la teoría de la ciencia de Fichte, como esquema, es perfecto, y que es válido para toda ciencia” (Schlegel, p.90).

Schlegel ha reparado en el hecho de que la relación del individuo con lo absoluto no sería posible si no fuera porque en lo individual mismo se da la relación de la subjetividad consigo misma como absoluta. Pero aquí lo absoluto no es en sentido estricto una cosa (una “cosa absoluta”), sino las infinitas relaciones que constituyen el ser para-sí de la conciencia. De modo que cada relación implica reparar en la forma determinada de un momento en la relación con lo trascendente como momento de la conciencia, y el desplazamiento —como lo señalábamos— hacia una anterioridad siempre posible. Este fenómeno no sólo se piensa y se pone en obra en el arte del romanticismo alemán, sino que estos románticos ven en el arte la tarea de llevar a destino la emancipación de la conciencia *hacia* lo absoluto. Uno de los motivos fundamentales para esta tarea será precisamente la ironía, por la cual la obra de arte, en tensión con la idea sublime del arte, exhibe su propia condición factual como *forma* de la representación.

“En esta clase de ironía —escribe Benjamin—, que nace de la relación con lo incondicionado, no se trata de subjetivismo y de juego, sino de la asimilación de la obra limitada al absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina” (Benjamin, 1988, p.125).

Benjamin enfatiza el hecho de que la ironía es un momento interno de la obra de arte romántica. La ironía es, pues, algo *objetivo* en la obra, no se la debe considerar en relación con supuestas intenciones del autor. Esta observación de Benjamin resulta fundamental para despejar aquellas discusiones en torno a si acaso un determinado pasaje es irónico o no dependiendo de si el autor “quiso” o no ser irónico. Por el contrario, aquí la ironía pasa a determinarse más bien como un acontecimiento del lenguaje *en* el lenguaje.

“La pura esencia de la reflexión —escribe Benjamin— se anuncia a los románticos en la manifestación puramente formal de la obra de arte. La forma es, por consiguiente, la expresión objetiva de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia” (Benjamin, 1988, p.111).

Cuestión que para Benjamin es esencial a la obra de arte en el romanticismo alemán. Para entender esta objetividad de la ironía es necesario el concepto romántico de *crítica* que Benjamin expone.

En el contexto del romanticismo alemán reconocemos una diferencia entre tres elementos constitutivos del arte; se trata de: la *obra* de arte, la *crítica* de arte y, por último, el *arte* mismo. Ahora bien, la crítica del arte no ha de entenderse aquí como la práctica de un juicio estético que analiza, comenta y evalúa las obras en su grado de artísticidad, conforme a un patrón, de belleza por ejemplo, establecido *a priori* con respecto a la obra. Por el contrario, la obra o es obra de arte o no lo es. La crítica es un momento interno de la misma obra de arte. He aquí la ironía. La crítica es —en el marco trazado por la tradición del pensamiento crítico en la que Kant es, sin duda, un momento fundamental— aquella operación mediante la cual se hace explícita la *posibilidad* de algo, en cuanto que en dicha posibilidad se juega la conformidad de ese algo con la subjetividad que la experimenta. Así, la ironía de la

cual sería esencialmente portadora la obra de arte romántica, consiste en que la obra se autoexhibe y, en eso, se autodestruye. ¿Qué significa esto?

El que la obra de arte se autoexhiba significa que expone —en cierto modo enfatiza, *subraya*— su condición de obra, esto es, las condiciones materiales de su *verosimilitud*; exhibe los soportes artificiales, históricos, por los cuales *aparece* ante el espectador como inscrita en el arte. Pero esto significa precisamente hacer materialmente explícito lo que la distancia del arte mismo. He aquí entonces la operación crítica que la obra de arte lleva a cabo con respecto a sí misma. La obra se autodestruye en su forma, precisamente para ponerse en relación con el arte con sus atributos de eternidad e inmutabilidad. Siendo el arte impresentable, la obra de arte destruye la factura de su presentación, exhibiéndose como artificio. De este modo, podría decirse que la relación de la obra con el arte se da en una *negatividad* esencial e irremontable. ¿En qué consiste esta autodestrucción? Ya lo indicábamos cuando dijimos que la obra *subraya* las condiciones materiales de su verosimilitud. En efecto, la obra de arte “involucra” a la subjetividad (en cada caso como espectador, lector o auditor) capturando no sólo la atención del destinatario, sino también su afectividad. Dicho de otra manera, acaso más precisa: la obra de arte en la relación más inmediata con su destinatario, hace de éste un *creyente*. La autoexhibición de la obra consiste justamente en romper la ilusión.

De lo anterior se sigue el hecho de que Ludwig Tieck sea considerado, en general, como uno de los autores más representativo de la puesta en obra de la ironía romántica. Como señala el mismo Benjamin, el drama comporta cierto privilegio para la destrucción de la ilusión, dado el carácter *escénico* de la narración. El drama exige y alcanza un grado muy alto de ilusión

en el espectador. Administra gran cantidad de recursos para el logro de ese efecto, y por lo tanto la destrucción del mismo será también mucho más radical. Un buen ejemplo de esto lo constituye la obra de Tieck *El gato con botas*. La obra consiste en la representación del clásico cuento "El gato con botas". Mientras transcurre el cuento tiene lugar a lo largo de toda la obra una discusión en torno a los valores y patrones de lo verosímil, de tal manera que entre los protagonistas de la obra se encuentra el mismo público. La puesta en cuestión de lo verosímil no es sólo abordada como tema de la obra, sino también como operación de interrupción. Por ejemplo:

"Dos enamorados aparecen en la escena. El: ¿Escuchas el ruiseñor mi vida? Ella: No soy sorda, mi bien". Un momento especialmente irónico, como desmantelamiento casi literal de la ilusión ocurre hacia el final, cuando los actores saludan al "público" despidiéndose, éste reclama "la decoración por última vez". La cortina se vuelve a levantar, la escena está vacía y sólo se ve la decoración mientras el "público" aplaude entusiasmado. En ese momento, uno de los personajes-actores agradece en representación de la decoración. "Bufón (*se adelanta, haciendo reverencias*): Perdonen ustedes que me tome la libertad de dar las gracias en nombre de la decoración. Es lo menos que se puede hacer, si la decoración es medianamente cortés. Se esforzará, en lo futuro, por merecer la aprobación de tan ilustre público. En lo futuro no faltarán, de su parte, ni lámparas ni otros necesarios adornos. El aplauso de tal auditorio la animará. Vean ustedes: está conmovida hasta las lágrimas, a tal punto que ya no puede hablar".

Paul de Man subraya precisamente esta dimensión de la ironía, como "interrupción de la ilusión narrativa". Se trata de una especie de guiño al destinatario de la ilusión, guiño que hace visible los cuerpos y las retóricas de la ilusión. En este sentido, cabe pensar que la ironía no es propiamente un concepto, sino más bien una operación

en virtud de la cual el lenguaje mismo acontece como andamiaje y tramoya de la narración. Esta suspensión o catástrofe de la ilusión no corresponde simplemente a una estrategia escéptica (no en este romanticismo al menos), sino al deseo de remitir a la subjetividad del destinatario de la obra de arte *hacia un más allá del lenguaje*. Entonces, lo que la ironía como autoexposición de la obra significa es: “esto es (sólo) lenguaje”. O, dicho de otra manera, la obra de arte, en tanto que obra, es una cosa. Es necesario remitirse más allá del carácter cósmico (histórico, contingente, artificial) de la obra *hacia* el arte mismo.

Lo anterior no significa que la obra de arte romántica se transforme en una obra alegórica, aunque los alcances a partir de la obra de arte irónica pueden ser múltiples y muy interesantes. Sin embargo, en el caso de la obra de arte romántica, se insiste en la remisión o destinación incesante hacia lo absoluto más allá del lenguaje, más allá incluso de las posibilidades de la vida humana, más allá, pues, de la historia. En cambio, si consideramos la reflexión benjaminiana sobre la alegoría, diremos que ésta tiene una especial relación con la historia, en la medida en que trabaja con los fragmentos decadentes de una cultura, articulados como restos, exhibiendo el *trabajo* mismo de la articulación; exhibiéndose, pues, desde un principio, como *artificio*. La ironía romántica, en cambio, si bien exhibe también el artificio de las retóricas de seducción, lo hace como interrupción de la comprensión por acción del lenguaje mismo, cuando se subraya que se trata de un *modo* de hablar.

Lo que está en juego aquí para los románticos es el sentido de la existencia humana en tanto que aspirante a la plenitud. La idealidad del sentido de la existencia plena, postulada por los románticos alemanes, exige a lo humano ir más allá del orden de las cosas. Recordemos el conocido fragmento de Novalis: “Bus-

camos por doquier lo incondicionado, y encontramos siempre sólo cosas”. Ahora bien, la obra de arte posee una doble dimensión: es una cosa, pero es también remisión hacia la idealidad de lo absoluto. Esto implica subordinar la dimensión material a la idealidad contenida en la obra. Sin embargo tal “subordinación”, si se llega a dar es sólo ilusión. En efecto, para el romanticismo alemán, lo absoluto está más allá del lenguaje, sin embargo la vía para el hombre no es otra que el mismo lenguaje. “El poetizar romántico —escribe F. Schlegel— está siempre en camino, ello justamente constituye su esencia, eternamente formándose, nunca acabada (...) Esta poesía es la única poesía infinita (...)” (Schlegel, p.43). El mismo Schlegel, en su *Discurso sobre la Mitología*, refiere el privilegio del símbolo para el lenguaje de la obra romántica; permítasenos citarlo en extenso:

“La mitología es una obra de arte de la naturaleza, como la que aquí se exige. En su tramado *lo más elevado se ha transformado en imágenes*; toda relación y transformación, está convertida en imágenes, transportada a imágenes, y esta conversión y transporte en imágenes, es su proceder característico, su vida interior, su método, por decirlo así. / Aquí descubro una notable semejanza con la ironía de la poesía romántica, que se muestra no en ocurrencias aisladas, sino en la construcción de la totalidad de la obra de arte (...); este caos artísticamente ordenado, esta fascinante simetría de las contradicciones, esta *oscilación perpetua entre el entusiasmo y la ironía* (...) me parece que bien podría caracterizársela como una mitología indirecta [lo subrayados son nuestros]” (Schlegel, págs.86-87).

La “oscilación” que Schlegel refiere en este pasaje es muy importante para aproximarnos a entender la compleja relación con el lenguaje que tiene lugar a partir de la ironía. A diferencia de lo que ocurre con la alegoría (en la que

también se da un trabajo de articulación de imágenes), la poesía romántica permanece en relación con la idea de plenitud (“entusiasmo”). Pero, a diferencia de lo que ocurría con los clásicos, la plenitud se encuentra más allá del lenguaje (“ironía”), en una relación de aproximación infinita.

Para entender mejor este punto, detengámonos un momento en algunas de las consideraciones que hace Benjamin con respecto a la concepción del símbolo en los clásicos, en contraposición a la alegoría.

Benjamin cita a Friedrich Creuzer:

“La diferencia entre la representación simbólica y la alegórica consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es *la idea misma encarnada* y hecha sensible. En la alegoría tiene lugar un proceso de sustitución. En el símbolo el concepto *ha descendido a este mundo físico* y es él mismo lo que vemos en la imagen *sin necesidad de mediación* [los subrayados son nuestros]” (Benjamin, 1990, p.157).

Es decir, la diferencia insiste en el carácter mediato con que la alegoría remite a su significado no sensible. Así, el predominio del símbolo consistiría en la encarnación de lo suprasensible. De aquí su *plenitud*. Ocurre como si mediante el símbolo, la diferencia entre lo sensible y lo suprasensible se anulara, dando lugar a una plenitud en el ámbito sensible. En efecto, en sentido estricto, no habría plenitud sensible ni suprasensible, sino que aquella consiste precisamente en la encarnación de la idea. La plenitud como plenitud de una *presencia*. La insistencia en la cuestión de la instantaneidad que acontece en la recepción del símbolo, nos señala también que lo que está en juego aquí es nada menos que la plenitud de una relación. De aquí se desprende también —como la hará Benjamin—

el privilegio del símbolo sobre la leyenda. “El símbolo y la alegoría —dice Creuzer citado por Benjamin— son el uno al otro lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida” (Benjamin, 1990, p.158). Es prácticamente explícito en este pasaje la desvalorización de la articulación que se presenta como tal. La instantaneidad del símbolo hace que la relación con la idea sea en los términos de la *presencia*, de tal manera que, podría decirse, tal relación no se da en sentido estricto como “significación”. No se trata, en efecto, de que el símbolo no remita a algo más allá de la existencia material sensible, sino que *tal remisión es instantánea*.

En el romanticismo alemán, en cambio, es necesario —como ya lo hemos señalado— *mediante* el lenguaje remitirse a lo absoluto en una relación infinita. Esto implica, a diferencia de lo que ocurría con la plenitud del símbolo sensible, auto-representarse como *medio*. Federico Schlegel, probablemente el más importante de los autores románticos con respecto al tema que nos ocupa, opera con una noción de ironía que, como lo señala Beda Allemann, “estaba determinada primariamente por la filosofía” (Allemann, p.10). Esto nos plantea el problema de si acaso puede transitarse con esta noción desde la filosofía hacia lo literario, de tal manera de prolongar un mismo análisis que se complementaría desde distintas “fuentes”, o habría más bien, como lo señala muy enfáticamente Allemann, que “distinguir por fin claramente entre la ironía como un principio filosófico-metafísico y el fenómeno literario de estilo que es la ironía” (Allemann, p.11). Por cierto, no seguimos esta discusión aquí. Pero interesa señalarla para tenerla presente a la hora de constatar múltiples no correspondencias entre el discurso filosófico de la subjetividad irónica y el programa poético del romanti-

cismo. La cuestión, sin embargo, no es simple de despejar, incluso si se le concede a Allemann que la ironía romántica es, para el análisis contemporáneo, más bien literaria que filosófica.

Por ejemplo, sostiene Allemann que:

“la repetición de frases es de hecho una de las pocas “señales” claras (en el sentido de la teoría de la información) de que dispone la manera irónica de hablar, aunque hay que agregar aquí que la ironía literaria renuncia casi siempre a tales señales” (Allemann, p.14).

Sin embargo, ¿acaso la ironía romántica no ha complicado el concepto mismo de *repetición*? Considérese el siguiente pasaje del *Discurso sobre la Mitología* de F. Schlegel:

“tal es el origen de la poesía, cancelar el curso y las leyes de la razón, que piensa razonablemente, y transportarnos al bello caos de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, de lo cual no conozco símbolo más hermoso que el abigarrado bordoneo de los viejos dioses” (Schlegel, p.88).

El regreso a la India, al Oriente, ¿no nos imponen una reflexión sobre la operación misma de la “repetición”, no como mero recurso literario, sino como recurso a ciertas construcciones del lenguaje que, sabiéndose construcciones, han sido inspiradas por lo desmesurado, lo caótico y lo excesivo?

Escribe Dino Formaggio:

“Cuando el arte, en su funcionalidad significativa, no intencionaliza ya el sentido de las cosas o del hombre *a través* de los “medios de representación”, sino que directamente intencionaliza (y pone como propio objeto y meta) estos mismos medios de representación, las estructuras de artificio del arte se colocan como fin en sí mismas y se origina el proceso (...) de un arte del arte” (Formaggio, p.114).

Este fenómeno no compromete sólo al devenir histórico del arte, sino que se relaciona con el movimiento que ha seguido la subjetividad moderna hacia su hipertrofia en lo que algunos han denominado “la muerte del sentido”. El carácter esencialmente autoreferente de la subjetividad es, como lo señalábamos al comienzo, la condición del poder del sujeto. Las “maquetas” modernas (es decir, los “modelos” que la filosofía elabora con respecto a esa reflexividad en la que consistiría la vida del sujeto, su estar permanentemente referido a sí y, sólo a través de sus propias estructuras, con las cosas y el mundo) no son estáticas, pues persiguen la comprensión de la propia subjetividad en expansión. Se trata, pues, de modelos de la relación de la subjetividad consigo misma. La relación categorial con la realidad trascendente implica la relación de la subjetividad con sus propios pertrechos categoriales.

Así, la *imposibilidad de dejar de ver el verosímil* es un acontecimiento en la historia de la subjetividad occidental, acontecimiento con respecto al cual la filosofía y el arte se encuentran internamente relacionados. Tal vez sea precisamente esa “imposibilidad”, en la que el romanticismo reconocía el poder infinito de la subjetividad, la que hoy nos reconduce hacia el discurso y el *pathos* romántico.

Obras citadas:

Beda Allemann: “La ironía como principio literario”, en *Literatura y reflexión II*. págs. 7-26) [traducción de Angel Rodríguez de Francesco] Editorial Alfa, Buenos Aires 1976.

Wayne C. Booth: *Retórica de la Ironía* [traducción de Jesús Fernández y Aurelio Martínez] Editorial Taurus.

Walter Benjamin: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. [traducción de J.F. Yvars y Vicente Jarque] Ediciones Península, Barcelona 1988.

El origen del drama barroco alemán [traducción de José Muñoz Millanes] Editorial Taurus, Madrid 1990.

Paul de Man: “El concepto de ironía”, en *La ideología estética*. [traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart] Editorial Cátedra, Madrid 1998.

J. Gottlieb Fichte: *Primera y segunda Introducción a la teoría de la ciencia*. [traducción de José Gaos] Editorial Revista de Occidente, Madrid 1934.

Dino Formaggio: *La “muerte del arte” y la estética*. [traducción de Manuel Arbolí G.] Editorial Grijalbo S.A., México 1992.

Wladimir Jankelevitch: *La Ironía*. [traducción de Ricardo Pochar] Editorial Taurus, Madrid 1983.

Federico Schlegel: “Discurso sobre la Mitología”, en *Fragmentos*. [traducción de Emilio Uranga] Ed. UNAM, México 1958.

“La poesía universal progresiva”, en *Fragmentos*. (págs. 75-92).