

LA IRONÍA Y SU DEFINICIÓN (SOBRE LA DISTANCIA IRÓNICA)

Amparo Arce Gimeno. Universidad de Barcelona

Me gustaría enfocar la presente comunicación desde la relación de la ironía con la posibilidad de llevar a cabo una teoría del arte o una estética en la actualidad. Cuál sea el papel que juega el concepto de ironía y cuál su función, serán mis intereses inmediatos. La apuesta por la ironía como motor de la creación artística es, a mi modo de ver, un dato a tener en cuenta —pues influye directamente en su teorización. La noción de *distancia* inspirará mi comprensión del concepto de ironía: defenderé algo así como un *espacio posibilitador* del movimiento irónico. Intentaré explicar el motivo que me lleva a elegir esta noción —la de un *espacio* que posibilite la ironía— a lo largo de esta exposición. La he dividido en tres bloques: primero, una mínima introducción histórica para tener una base sobre el concepto que nos interesa que en este caso es el de ironía, partiendo de su tematización romántica a principios del siglo XIX; segundo, un acercamiento a los aspectos y la significación del *desdoblamiento reflexivo* en el proceso irónico, dado que toda *distancia* supone un *desdoblamiento* del yo como señalaré más adelante a partir Friedrich Schlegel; y por último, una reflexión sobre la *distancia* irónica en sí y el papel de las vanguardias artísticas en la teoría del arte.

El primer autor en llevar a cabo una teorización relevante del papel de la ironía en el arte fue el alemán Friedrich Schlegel quien, interesado en el estudio de la literatura, los géneros literarios, en particular la novela, y la mitología, llegó a la consideración de la ironía como «belleza lógica» y «bufonada trascendental», además de advertir que «...para quien no la posee, ésta permanece como un enigma, incluso después de la más profunda disquisición».

En el Romanticismo la forma misma de concebir el arte expone aquello a que se apunta cuando hablamos de «*belleza lógica*». El arte romántico es un arte que confunde todos los géneros porque cada género es todos los géneros a la vez (drama, novela, epopeya o lirismo). Premeditadamente la *química* romántica opone la divina confusión a las ideas claras y distintas. Paralelo a su anti-racionalismo, se fusiona con la religión y con la filosofía, siendo esta última el lugar donde se combinan desordenadamente el pensamiento y la acción, la libertad y la necesidad, lo consciente y lo inconsciente.

Para comprender de una manera más adecuada la posición de F. Schlegel, resulta ineludible atender especialmente a Fichte, debido a que el pensamiento de Schlegel parte en gran medida de la dialéctica del yo fichteana. Haré unas brevísimas alusiones sin pretender abarcar la totalidad del sistema fichteano con el fin de acercar su tratamiento del sujeto como *yo puro* a la visión schlegeliana.

Schlegel rescata a Fichte, como también lo hacen a su modo Tieck y Novalis, desde el yo como principio de movimiento. El yo se presenta en Schlegel como principio del

movimiento irónico. Aquí parece converger con la defensa de Schiller —recordemos autor de *La educación estética del hombre* y por el que fue seguramente influido— del arte como juego; y a la par, se trasluce una repentina y peculiar referencia al kantiano sentido del arte como libre actividad.

Con Hegel, podría afirmar, que los conceptos de Fichte son aplicados al arte a través de Schlegel¹. El movimiento del yo fichteano que se presenta como condición de todo desarrollo dialéctico, aparece postulando originalmente su propio ser y se convierte en actividad espiritual que se pone a sí mismo en lo otro para reapropiarse de ello a un nivel superior. El yo queda insularizado y es incapaz de ironizar, porque es incapaz asimismo de distanciarse del nodo en que se encuentra: se muestra ineficaz ante la posibilidad de abrir distancias. El yo absoluto fichteano queda clausurado en sí mismo:

El alma bella fichteana conserva la nostalgia de la objetividad y, a pesar de ello, permanece reclusa en su interioridad; se abisma en la indiferencia; muere de languidez, de irrealdad y de tristeza, encerrada en su pureza vacía. Junto con el mundo y la moralidad desaparece la persona misma; desaparece en la inmensidad oceánica de su propia libertad. Es convicción ebria de sí misma, enamorada de sí misma, vanidad moral que se sabe y se quiere vana, divina genialidad y virtuosismo que no se toma nada a pecho, nada en serio, y que resulta mortal².

El yo schlegeliano se pone *en lo otro*, es capaz de hacerlo, y por ello, consigue elevarse por encima de sí mismo abriendo entre dos instancias el espacio necesario para ironizar, y a la vez, se presenta con un peculiar carácter de *reflexión*. [Habrá que matizar esta observación pero, en todo caso, ya se vislumbra que no cabe pensar una ironía como *distancia reflexiva* desde presupuestos fichteanos]. Este yo produce un *desdoblamiento reflexivo* desde sí a sí mismo que se reconoce en el objeto producido. «La obra misma adquiere su valor sólo como espejo de la personalidad; ésta (se) crea y (se) destruye en un eterno juego»³.

La *reflexión* o *desdoblamiento reflexivo*, que Schlegel atribuye al yo, permite la existencia misma del movimiento irónico. A la par, el poeta permanece velado tras el poema pero reconociéndose de igual modo en la obra, porque el poema es reflejo del artista-poeta. Incluso podría ocurrir que la función irónica de un poema únicamente fuera posible bajo el presupuesto de que el poeta se distanciase, y que quizá sin este espacio entre artista y obra de arte ni siquiera cabría pensar otra cosa distinta a la ínsula del yo fichteano.

Nada más adecuado para presentar la ironía que hacerlo a partir de una obra en sí misma irónica. En su novela *Lucinde* (1799)⁴, que parece inspirada anecdóticamente en su relación con Dorothea Veit antes de que él se casara con ella; Schlegel intenta plasmar sus propias teorías y en un estilo fantástico y romántico, juega con la ilusión y la irresponsabilidad artística y moral. Allí descubre aquel *desdoblamiento reflexivo* —algo

¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 49.

² W. Jankelevitch, *La Ironía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 130. La cursiva es mía.

³ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995, p. 123.

⁴ No pretendo hacer una crítica detallada de la novela en cuestión, sólo aclarar algunos puntos que puedan dar luz sobre el asunto que nos ocupa.

completamente ajeno a Fichte— como *reflexión distanciadora*: un espejo donde el yo se reconoce.

Se trata de una novela eminentemente subjetiva, y «la clara conciencia... del caos infinitamente repleto» de la que Schlegel habla, parece en ella encarnarse. Los elementos en tensión resultan de un constante juego del yo libre. La ironía juega con todo y no se entrega definitivamente a nada, consiste en no tomar nada en serio. Julius, el héroe de *Lucinde*, juega el juego de la libertad, un juego que se toma irresponsablemente como distracción, y cuyo único recurso consiste en el placer de ejercerse.

El tema de la *distancia* que se establece en todo movimiento irónico será un *leit motiv* en esta exposición, pues en mi opinión, la posibilidad misma de la ironía reclama la existencia de un *espacio distanciador*. Sobre la relación —si la hubiere— de este espacio con el juego y la ironía, indicaré que, de algún modo, hablar de una hipotética *distancia lúdica* como postulado, sea acertado por lo siguiente.

Podemos entender que toda clase de juego se configura a partir de reglas de juego; y que entre éstas y el jugador se establece una acción recíproca que invade el espacio que los separa. Este espacio entre las reglas y su cumplidor constituiría la *distancia* que posibilitaría el juego, y según parece, para que haya reglas se precisa de alguien que las cumpla, —y para que haya juego se precisan singularmente unas reglas, distintas y específicas para cada tipo de juego—. Cabría decir pues, algo así como que la *distancia lúdica* sería aquella que posibilitaría el cumplimiento de las reglas; e igualmente posibilitaría la función irónica, si se llega a la comprensión de la ironía como una forma particular de juego.

El ironista es más de una persona y está en más de un sitio a la vez: se disfraza de filósofo, de filólogo, de crítico; es como un instrumento que puede afinarse en el tono deseado. En *Lucinde* Schlegel escribe siguiendo un estilo arabesco que mezcla enrevesadamente equívocos y confesiones propias. En algunas de sus páginas formula diversas tesis —sensacionalistas o descabelladas según fueron interpretadas por algunos de sus contemporáneos, siendo objeto de punzantes críticas—, como la rehabilitación de la carne y la divina pereza, fluctuando sin esfuerzo de la idea a la materia, del espíritu a la naturaleza, o de lo inteligible a lo sensible. Esto es, proporcionando los polos separados necesarios en toda actitud irónica. La ironía deja traslucir la tensión constante entre ellos, no se reduce uno al opuesto ni se funden los dos completamente, adivinándose un, en ningún caso despreciable, origen romántico. Schlegel persigue la quimera de una «unión libre» —lo que sería síntesis de elementos contradictorios— y propone la *paradoja* como forma de ironía. Especialmente en el capítulo que lleva por título «Eine Reflexion», se atreve a descubrir un acto sexual a la manera de un argumento filosófico. Lo que resultará razonablemente recriminable para autores como Hegel o Kierkegaard.

Resumidamente y después de presentado F. Schlegel, podemos señalar quizá con acierto que con él se inicia una tradición moderna —exceptuando una históricamente anterior concepción clásica de Sócrates a Voltaire— dedicada al estudio de la convergencia entre ironía y arte. El moderno proceso irónico se origina con un movimiento particular del yo, cuando éste se muestra ensañadoramente romántico presentando el juego del arte como reflejo del universo. «Todos los juegos sagrados del

arte», escribe Schlegel, «no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma».

Una distinción que nos ayudará a entender mejor la particularidad de la *distancia reflexiva* en el proceso irónico es la establecida por Walter Benjamin⁵, quien ha defendido en el uso que los románticos hacen del concepto de ironía una fuente de inspiración para una crítica del arte, entre ironía formal e ironía material. Posteriormente, mostraré brevemente una matización de Paul de Man, quien en un artículo titulado precisamente «El concepto de ironía»⁶, iluminará la comprensión —o incomprensión— de la ironía como *distancia*.

El concepto de ironía, según el punto de vista benjaminiano que parte de las reflexiones schlegelianas en la época del *Athenäum*, tiene una doble significación para la teoría del arte. En uno de los sentidos es expresión de un puro *subjetivismo*: es la llamada ironía material. En ella el arbitrio del verdadero poeta tiene su reflejo sólo en la materia y, en la medida en que actúa consciente y lúdicamente se convierte en ironía. Es una ironía subjetivista y «su espíritu es el del autor que se eleva sobre la materialidad de la obra en tanto que la desprecia»⁷.

En este primer tipo de ironía se establece un movimiento desde el artista hacia los elementos materiales con los que dispone y ante los que se encuentra. Aparece un espacio *distanciador* que lo alza sobre la obra de arte: es el espacio proporcionado por una suerte de *distancia reflexiva* que en el mismo proceso lúdico compadece como instancia posibilitadora. El ironista se expone de un modo peculiar, se muestra como quiere y comparece según un libre juego —a la manera de una reflexión desde *sí a sí mismo*— burlándose de los recursos exteriores de los que se separa. No obstante, aun cuando Schlegel defienda literalmente que «el arbitrio del poeta no padece bajo ley alguna»; no tiene por probable —al menos según otros textos—, que la ironía se deba únicamente a una visión subjetivista que provenga de una instancia interna al yo del poeta.

A partir de otra idea schlegeliana introducirá Benjamin un segundo sentido de ironía como «ironización de la forma», definiéndola del modo siguiente: «la ironización de la forma consiste en su destrucción voluntaria»⁸. Consiguientemente, la forma dramática es la que puede ser ironizada en más alta medida sobresaliendo sobre el resto, recuérdese la «comedia antigua» de Aristófanes: pues «contiene en mayor grado la fuerza de la ilusión» y puede absorber un elevado impulso irónico sin disolverse completamente. La ironización ataca la forma sin destruirla. Es esta una clase de ironía que nace de la relación con lo incondicionado, proviniendo del espíritu del arte, y no de la voluntad del artista. «El autor de las obras de arte auténticas encuentra su límite en aquellas relaciones en las que la obra se somete a una legalidad objetiva del arte (...). La legalidad objetiva a la que está sometida la obra a través del arte consiste en su forma».

⁵ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995, pp. 121-7.

⁶ En P. De Man, *La Ideología Estética*, Cátedra, Madrid, 1998.

⁷ P. De Man, *La Ideología Estética*, p. 123.

⁸ Esta destrucción de la forma es la tarea de la crítica en el arte. Pero ¿en qué relación se encuentra la destrucción de la forma artística mediante la ironía con la destrucción de la obra mediante la crítica?

Según una definición de diccionario al azar, la ironía es una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Y en esto hay por supuesto una *distancia*, distancia entre lo que se dice y lo que se da a entender.

A partir de la «permanente parábasis de la alegoría de los tropos»⁹ De Man apuesta por una teoría tropológica de la ironía y advierte en la noción de *distancia* un punto de engarce y lo común a todas las versiones propuestas del concepto de ironía. La función irónica, afirma, se presenta frecuentemente caracterizada como un *tropo*, es decir, como un giro imprevisto en el significado de una palabra. «El tropo significa cambiar, y consiste en ese cambio que aparece en todas las definiciones tradicionales de la ironía, como, por ejemplo: significar una cosa y decir otra distinta»¹⁰. No obstante su pregunta va encaminada al problema de si podemos ofrecer una definición adecuada, y en definitiva, si puede ser la ironía caracterizada de este modo o de cualquier otro.

«¿Cómo sé que el texto con el que me enfrento es irónico?». La preocupación principal quizá sea el percibir cómo se da esta interrupción de la ilusión narrativa, que permite calificar a algo —en cualquier caso obra de arte— como irónico.

En resumen, De Man rechaza la consideración reductivista de la ironía como dialéctica del yo, según la cual éste se mira a sí mismo desde una cierta distancia a través de unas estructuras especulares. Me gustaría matizar que, aun cuando lo parezca en una primera impresión, la tesis de De Man no desmiente el modo en que supuse un *distanciamiento reflexivo* posibilitador del movimiento irónico, pues partí sencillamente del supuesto (evidencia, en mi opinión) de que tal *distancia* precisamente queda constituida como *posibilidad* misma del ironizar en sí.

En este punto, me gustaría retomar lo que indiqué —sólo unas páginas antes— sobre la cuestión del juego y su relación con la ironía. Me mueve la intención de proponer, si cabe, un paralelismo entre su significado para el arte contemporáneo, y la posibilidad de una efectiva tematización como teoría del arte. Me serviré del supuesto hipotético que permitiría entender la producción artística como una forma particular de juego entre artista y obra de arte. En los casos que considere de interés formularé explícitamente tal supuesto.

Líneas atrás indiqué los motivos de la necesidad de postular algo así como una *distancia lúdica*, que se presentase como posibilidad del juego mismo, en cuanto que enmarcaba el espacio que separa al jugador de las reglas de juego. En este momento, partiré del análisis del personaje de Julius, el héroe de *Lucinde*, como arquetipo de la figura del aguafiestas. Concretamente, podría asemejarse la postura de Julius ante la ejecución libre del juego, a la de alguien cuyo actuar no puede ser *verdadero* juego, porque no cumple las indicaciones establecidas y no hay criterios razonables para asegurar que su actuación sea juego. El tramposo es aquel que aún conociendo las reglas se niega a seguirlas; y este personaje manifiesta explícitamente una negativa que se muestra como distraídamente irresponsable, y ante la cual, se nos ocurre pensar algo así como una vertiente lúdica que funciona a modo de pasatiempo.

⁹ P. De Man, *La Ideología Estética*, p. 253. No entraré en la exposición detallada de esta definición.

¹⁰ P. De Man, *La Ideología Estética*, p. 233.

El juego de Julius se convierte en inconsciente, y bascula en el límite del cumplimiento de las reglas; dándose el caso que si avanzase un solo paso más se situaría en la frontera confusa que separa lo que es juego de lo que no lo es: Julius comparece como el aguafiestas de *Lucinde*. Al contrario, el *buen* jugador inventa, desde la inconsciencia de las reglas, nuevos modos de juego que se siguen de su maestría en el jugar.

Ahora bien, si se me permite hablar en términos de arte como el juego establecido entre el artista y su obra: ¿se podría, entonces, llevar a cabo quizás una distinción entre dos tipos hipotéticos de arte?

Si partimos de la diferencia expuesta entre el modelo del *buen* jugador y el del aguafiestas, me atrevo a sugerir paralelamente una posible distinción entre un *arte ingenuo* y un *arte irónico*, o algo así. El primero correspondería a la figura del *buen* jugador, es decir, cuando el juego del arte apareciese sin que la distancia entre artista y obra de arte compadeciera en este espacio lúdico. El segundo, un arte que he calificado provisionalmente de *irónico*, sería aquel en el que la *distancia lúdica* que posibilitaría la existencia misma del arte afloraría conscientemente dilatando hasta límites confusos; por lo que la dificultad en definir una obra como artística se asemejaría bastante a la de caracterizar el actuar de Julius como juego. Este *arte irónico* aparecería burlandándose asimismo de la posibilidad de teorizarlo.

¿Podría quizá ser éste el arte instaurado por las vanguardias a principios del siglo XX? Más de una vez he oído discutir en algunos ámbitos de reflexión filosófica, acerca de la dificultad de calificar una obra en concreto —la de tal o cual artista, o tal y cual tendencia— como *verdadero* arte. No discutiré el sentido de qué pueda significar la expresión «*verdadero* arte», pues es ajena a mi propósito. Mi intención simplemente es la de sugerir como probable, que podría decirse algo así, como que el arte contemporáneo se posiciona irónicamente ante la realización misma de la estética como teoría del arte.

Cabe añadir el problema de que hoy en día no está nada claro qué sea arte, y menos aún, como llevar a cabo una tematización adecuada de él. Aquí el confuso quehacer de la filosofía del arte.

Amparo Arce Gimeno
Facultad de Filosofía
Universidad de Barcelona
Baldri Riexas s/n
08028 Barcelona