

Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades
Doctorado en Ciencias Humanas
Mención Estudios Sociales y Culturales

Romanticismo, modernidad y subjetividad

La apropiación contemporánea de la
ironía romántica de Friedrich Schlegel

Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Humanas,
mención en Estudios culturales.

Directora: María Verónica Galfione

Codirector: Horacio Tarragona

Doctorando: Naím Garnica

Año
2019

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I

1. Schlegel y la ironía romántica

- 1.1. La escena romántica. Schlegel y el proyecto de la poesía romántica
- 1.2. Schlegel y la mitología.
- 1.3. El concepto de ironía en Fr. Schlegel
- 1.4. La crítica a la ironía romántica
- 1.5. Sobre la incomprendibilidad
- 1.6. Algunos estudios contemporáneos sobre el romanticismo y la ironía romántica.

Capítulo II

2. Paul De Man lector de Friedrich Schlegel

- 2.1. La trayectoria intelectual de Paul de Man: El hechizo estético del fascismo
 - 2.1.2. La interiorización y la conciencia desgraciada: la lectura del “Hegel francés”
 - 2.1.3. La tropología retórica. La lectura de Benjamin
 - 2.1.4. La “escuela” de Yale y los estudios sobre el romanticismo
 - 2.1.5. Derrida y la deconstrucción
 - 2.1.6. De Man y Derrida
 - 2.1.7. Teoría de la lectura
- 2.2. Fr. Schlegel y el romanticismo en *Alegorías de la lectura*
 - 2.2.1. Schlegel y la ironía romántica en “La retórica de la temporalidad” y *El concepto de ironía*.
 - 2.2.2. La ironía romántica en *La ideología estética*
 - 2.2.3. Estética, Retórica y Política
 - 2.2.4. Ideología, política y tradición estética
 - 2.2.5. “El concepto de ironía”. La parábasis permanente y la subjetividad
- 2.3. Romanticismo y posestructuralismo (I). El romanticismo como deconstrucción *avant la lettre*.
- 2.4. Romanticismo y posestructuralismo (II). Ironía y deconstrucción en Derrida
- 2.5. Romanticismo y posestructuralismo (III). La hipótesis kantiana en *El absoluto literario* de J-L Nancy y Lacoue-Labarthe

Capítulo III

3. Manfred Frank lector del romanticismo

- 3.2. Dieter Henrich. Subjetividad, idealismo y romanticismo
- 3.3. Frank. Subjetividad, romanticismo y filosofía contemporánea

- 3.3.1. Frank y su lectura del postestructuralismo
- 3.3.2. El neoestructuralismo y sus fuentes: estructuralismo y subjetividad
- 3.3.3. El problema del sujeto en el neoestructuralismo: Nietzsche y el romanticismo.
- 3.4. Estética romántica, subjetividad y neoestructuralismo
- 3.5. Romanticismo, hermenéutica y neoestructuralismo: individualidad y subjetividad.
- 3.6. Frank. Romanticismo, antifundacionalismo e individualidad.
- 3.6.1. Las lecciones sobre Schlegel. Ironía y subjetividad.

Capítulo IV

4. Ironía romántica y estética

- 4.1. La estética alemana contemporánea: experiencia estética y autonomía
- 4.2. Christoph Menke y la estética. Experiencia, soberanía y autonomía
- 4.3. Sujeto, subjetividad y modernidad estética
- 4.4. Baumgarten: la fuerza
- 4.5. Schlegel: ironía y poesía trascendental
- 4.6. Ironía, experiencia y reflexividad
- 4.7. Christoph Menke. Ironía, estética y tragedia
- 4.8. Subjetividad y reflexividad
- 4.9. Apariencia, modernidad y subjetividad. Crítica a *La crítica del romanticismo* de Karl Bohrer.

Conclusiones

Bibliografía

Agradecimientos

Probablemente, este sea el espacio más injusto de la producción intelectual, pues seguro hay más de una experiencia académica y no académica que haya colaborado en la construcción de este trabajo y no está incluida. Sin embargo, es menester agradecer y mencionar a cada uno de los que han hecho posible este trabajo, incluso, aquellos que ni por asomo se imaginan en qué consiste mi trabajo y, pese a ello, me siguen alentando a continuar “en eso que vos haces”.

En primer lugar, a mis padres Estela Sánchez y Eduardo David Garnica, quienes incanzablemente han insistido en que era imperioso estudiar, pese a los sueños adolescentes e inmaduros, que aún pervivien, de conseguir una profesión persiguiendo una pelota. Supongo que ninguna de las palabras de agradecimiento que exprese con ellos será suficiente como verme sonreír. A mis hermanos, Abel y David, a quienes siempre les he arrebatado tiempo y atención, espero con esta mención menguar esa enorme falta.

En segundo lugar, al grupo de docentes de la Facultad de Humanidades de la UNCA pertenecientes al *Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética*, Omar Quijano, Héctor Ariel Feruglio, Horacio Tarragona y Marcelo Mediavilla, quienes me contagiaron el entusiasmo y la inquietud por la investigación en la estética y el arte. Buena parte de este trabajo está direccionado por sus recomendaciones y lecturas. También, quiero agradecer a los docentes del posgrado de la UNCA en el Doctorado en Ciencias Humanas, donde encontré espacios de discusión que han enriquecido la investigación. A los docentes, hoy colegas, del Departamento de Filosofía y también de Ciencias de la Educación, un matrimonio infeliz durante mis estudios de grado que, luego de separarse, parecen necesitarse más de lo que hubieran calculado.

En tercer lugar, a María Verónica Galfione por su enormísima generosidad. Debo también agradecer por su paciencia y no encuentro un adjetivo que acompañe descriptivamente este aspecto, por su incanzable insistencia en enseñarme el trabajo democrático y colectivo. Porque ha sido gracias a su trabajo que aún continúo confiando en la labor universitaria y académica, además de su exigencia y orientación que ha representado para mí la posibilidad de acceder al trabajo científico. Lo mucho o poco que este trabajo tenga de importante y serio es responsabilidad suya, el resto me pertenece por completo. También quiero reconocer el profundo respeto que le tengo,

aunque bromeando siempre señalo que le temo más a una observación suya en un congreso, jornada o evento científico que a las amenazas de alguna hinchada rival.

En este agradecimiento incluyo a todos aquellos que gracias a Verónica pude conocer y quienes han colaborado directa e indirectamente en el trabajo. Me refiero al grupo de *Modernidad estética y teoría crítica* de UNC: Esteban Juárez, Matías Cristobo, Eugenia Roldán, Maximiliano Gonnet, Manuel Molina, Santiago Auat y Agustín Busnasdiego. En mayor o menor medida, aunque no lo sepan, cada uno me ha permitido mejorar mi trabajo a partir de las reuniones del grupo como en conversaciones individuales.

En términos materiales debo agradecer al CONICET, institución que ha financiado la investigación con una beca doctoral interna. Este agradecimiento se vuelve excesivamente importante en la situación actual de desfinanciamiento que vive el organismo. En particular, para aquellos que nunca imaginamos llegar a conseguir un título, mucho menos de posgrado, pues como gran parte de los catamarqueños que jugamos al fútbol el destino laboral parece encontrarse con exclusividad en la administración pública, la policía o la dependencia familiar. La universidad pública y gratuita como también el CONICET han vuelto posible lo que primero era una obligación y, luego, se convirtió en un anhelo: la formación, la *Bildung*.

También deseo agradecer a los amigos de la vida que siempre han comprendido mi ausencia en momentos importantes. A María Laura Maza por las largas charlas que como estudiantes y docentes hemos compartido bajo la confianza, el respeto y la confidencia. A los más grandes volantes que he conocido en el fútbol: Javier Chasampi, Adrian Córdoba y German Aldao. Por enseñarme que el fútbol también es diversión y alegría. Su tesón para buscarme a pesar de mis complicaciones también es parte de este trabajo.

A Elizabeth Reyes Garzón, una amiga que encontré sin querer, sólo por la acción de los misterios de la amistad. No sólo le agradezco haberme enseñado el extraordinario valor que tienen los idiomas en la investigación, sino algo todavía más importante como la intuición para la vida. Habernos encontrado me gratifica porque todavía quedan algunos con los que compartimos los mismos rivales: el epigonismo en las instituciones y el silencio.

También debo agradecer al club Defensores de Esquíu de Fray Mamerto Esquíu. El camino del doctorado coincidió con mi llegada a un grupo que, desde 2012 hasta la fecha, se ha logrado mantener. Les agradezco a todos los integrantes de este grupo:

utileros, cancheros, dirigentes, cuerpo técnico, jugadores e hinchas, por saber entender que mis huidas en entrenamientos y algunos partidos han sido en beneficio de estas páginas. Por entender y respetar los momentos en los que necesité del tiempo y el descanso para trabajar, como también, por exigir y empujar cuando el *relax* burgués empezaba a merodear. Sin ese estímulo los resultados de este trabajo no serían posible.

Y, finalmente, debo hacer el agradecimiento más significativo, a mis dos compañeras de todos los días, Brenda Hidalgo y Azul. Mi agradecimiento a la primera por crecer juntos, por acompañarme, por depositar una desmedida confianza en mi trabajo y por elegir, secretamente, pasar una vida monótona y rutinaria a mi lado. Quedarán entre ambos los motivos más íntimos de las lágrimas, las risas y los abrazos que nos ayudaron a pasar este proceso. A la segunda, por conectarme con mi niñez, sin su presencia este trabajo se habría convertido en un derrotero solitario y tedioso. Su ocico rosa y helado ha sido un motor en las mañanas en que el sueño se volvía un obstáculo. A ambas les pertenece cada minuto de este trabajo.

Introducción

Introducción

A finales del siglo XVIII el primer romanticismo alemán, identificado como Círculo de Jena, arrojó en el plano de la filosofía uno de los conceptos más complejos de entender bajo la epistemología y el discurso clásico, nos referimos al concepto de ironía romántica. Los escritos del joven Friedrich Schlegel, por lo menos su producción intelectual desde 1796 hasta 1804¹ al respecto, han sido decisivos, pues reformularon la tradicional forma socrática de entender a la ironía. La reinención del concepto de ironía socrática en ironía romántica trajo aparejado diversos ejes de discusión que se pueden circunscribir al debate entre sus críticos y defensores contemporáneos. Sin embargo, tanto los críticos de la ironía romántica como Hegel y Kierkegaard hasta sus defensores como K. Solger, L. Tieck y Jean Paul, permiten ver en la ironía romántica un concepto decisivo para las discusiones filosóficas y estéticas de la modernidad. El concepto de ironía de Schlegel puede rastrearse, fundamentalmente, en su etapa de juventud hasta su conversión al catolicismo. Lo que parece común a ambas perspectivas es la posibilidad de hallar en estos escritos a la ironía como parte de un proyecto estético y filosófico con vistas a cuestionar los conceptos predominantes de la filosofía del siglo XVIII como la representación, la conciencia, autoconciencia, la razón y el concepto de sujeto de la filosofía poskantiana, en entre otros.

El concepto de ironía suele presentarse como un concepto asociado en el joven Schlegel a las nociones de fragmento y poesía como forma de descripción de la ambigüedad, la paradoja y el caos que estos producen en el pensamiento y el lenguaje. Su teoría de la ironía permite identificar que no se trata de fundar las condiciones de

¹ Sera a finales de los años 50, gracias a que Ernst Behler, Jean Anstett y Hans Eichner compilan y publican la obra de Fr. Schlegel en alemán de forma crítica, cuando los estudios sobre este autor como también sobre el romanticismo, comienzan a ordenarse de forma más sistemática. Hasta ese momento sólo se tenía conocimiento parcelado de algunos textos como de fragmentos publicados en *Athenäum*. Ver Schlegel, F., *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*. Ed. Behler, E., et al., Munich, Paderborn: Schöningh, 1959. En español hemos trabajado con las traducciones existentes. Hasta donde hemos podido conocer y acceder las traducciones más importantes al español de su trabajo de juventud son: los *Fragmentos del Athenäum*. Una del año 2008 de Pere Pajeroles en Schlegel F.: *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Marbot Ediciones, Barcelona. 2009, pp. 57-191; y otra de Breno Onetto en Portales, G. /Onetto, B. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Palinodia, Santiago de Chile. 2005. pp. 25-225. También, se encuentran disponibles *Sobre el estudio de poesía griega, Conversaciones sobre poesía*, la novela *Lucinde, Fragmentos de Lyceum* en dos ediciones, una traducida por Diego Sánchez Meca y otra publicada en *El absoluto literario* de Jean-Luc Nnacy y Phillippe Lacoue-Labarthe del año 2012 en Eterna Cadencia. A su vez, hemos podido acceder a la traducción de Verónica Galfione de la reseña del *Wilhelm Meister* de Goethe y de dos ensayos uno sobre Lessing y otro sobre Forster de Schlegel que serán publicado en EDUVIN bajo el título *Teoría de la prosa*. También hemos consultado otras ediciones de los fragmentos de Schlegel, pero estos no respetan en general el orden de las publicaciones originales o bien se hayan incompletos porque forman parte de una colección general que invita al lector a acercarse al romanticismo alemán.

posibilidad del objeto de conocimiento, sino más bien de asegurarse de las condiciones de imposibilidad de acceso al objeto.² De hecho, se explica que para el joven romántico, la ironía establece que la producción subjetiva de la poesía se muestra conjuntamente con el producto, pues ella manifiesta tanto al poeta (productor) como su verdad-objeto (producto).³ Para algunas de las interpretaciones que veremos, esto se podría explicar en términos idealistas como la forma de evidenciar la libertad absoluta de conciencia bajo la condición de pagar el precio de su limitación finita, esto es, su determinación. Tal proceso exhibe que la ironía expresa esa imposibilidad de acceso al absoluto, pero, a su vez, también manifiesta el permanente deseo de alcanzarlo. El concepto de ironía de Schlegel se ajusta a una explicación de la subjetividad y el arte romántico dado que entiende a estos conceptos como destructivos, críticos y constructivos simultáneamente. La relación entre el artista/sujeto y su obra mantiene una relación dialéctica donde el momento inicial de producción provoca que el yo salga de sí para luego volver sobre sí como autolimitación crítica por medio de la ironía de su producción. De ese modo, el artista logra acceder a la objetividad de su producción por intermedio de la autodestrucción irónica de su creación, mostrando al mismo tiempo la limitación de su imaginación productiva. La ironía, pese a lo indicado, no puede considerarse como mera destrucción, sino también como una fuerza de síntesis nueva de los elementos disgregados. Al respecto, no se puede descuidar que en la ironía se encuentra presente ese carácter de ingenio o agudeza que designa la palabra alemana *Witz*, lo cual no permite una mera disolución de los elementos.

Como veremos en el primer capítulo del trabajo, los escritos del joven Schlegel acerca de la ironía, tanto en sus fragmentos como en sus ensayos, fueron atacados por considerar a la ironía como un juego artístico que suprime la responsabilidad ética del artista. Analizaremos de qué modo Schlegel sostiene que la ironía tendría la capacidad de volver todo serio y, al mismo tiempo, todo en un juego, gracias a que en ella reside la virtud de destruir y construir los objetos simultáneamente. La ironía romántica parece ser entendida por Schlegel como aquella capacidad reflexiva de postular algo y autodestruirlo en beneficio de la continuidad al infinito de las pretensiones del arte. Para

² Cfr. Agamben, G., *Estancias. El fanstama en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 2006, pp.13-14.

³ Esta breve presentación que realizamos hasta aquí es el resultado de las primeras aproximaciones al objeto de estudio. En el curso de la investigación hemos logrado abordar material especializado y pertinente al campo que se estudia. Pese a ello, parece necesario introducirnos por el camino que hemos seguido inicialmente mediante las siguientes lecturas: Safranski, R. *Romanticismo*. Barcelona: Tusquets, 2009; Arnaldo, J., *Teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987; Chaouli, M., "Irony" en Miniger, J.D., and Peck, J.M., *German Aesthetics. Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno*. NY and UK: Bloomsbury, 2016, pp.60-67; y Bowie A., *Estética y subjetividad*, Madrid: Visor, 1999.

ello, será necesario rastrear las tradiciones teóricas que condujeron a Schlegel a presentar a la ironía de esa manera.

Tales afirmaciones serán entendidas de diversos modos en la recepción de su trabajo, pero, fundamentalmente, serán criticadas severamente. A juicio de sus críticos contemporáneos esta forma de entender a la ironía respondería a la transformación estética de los argumentos de Fichte alrededor del yo. La supuesta transformación de las consideraciones fichteanas en categorías estéticas les permitiría a los críticos de Schlegel presentar al romanticismo y, en consecuencia, a la ironía como un subjetivismo absurdo de carácter estético que priorizaría la voluntad y el capricho del artista por encima de la objetividad. Dicha acusación se extenderá a lo largo de los estudios que buscan encontrar en el romanticismo un movimiento estético de origen melancólico y nihilista centrado en la individualidad del artista que se cierra sobre sí mismo. Esta tradición que rechaza al romanticismo se extendería desde Hegel y Kierkegaard hasta Carl Schmitt y algunas corrientes de pensamiento contemporáneo, y se conocería bajo el nombre de “crítica del romanticismo”.⁴ A lo largo de esta extensa tradición el romanticismo y la ironía son reducidos a los arbitrios de la subjetividad del artista como individuo aislado del mundo objetivo que decide en función de su propia voluntad sin ninguna consideración externa. Desde las críticas hegelianas en, fundamentalmente, las *Lecciones sobre estética*, pero también en *La fenomenología del espíritu* y *Filosofía del derecho*, los argumentos en contra del concepto de ironía se encuentran relacionados con el rechazo a un modelo de subjetividad arbitraria y caprichosa que asumiría la ironía.

A juicio de Hegel, la ironía de Schlegel transformaría los conceptos fichteanos en estéticos a los efectos de subordinar las posibilidades objetivas y reales del conocimiento en beneficio de las capacidades imaginativas y poéticas a partir de una subjetividad que juega y manipula todo a su antojo. Hegel identifica en la ironía un doble juego capaz de ser usado por el creador de ese mismo juego. Según su descripción, la ironía romántica de Schlegel asumiría una subjetividad sin ninguna substancia, ni presupuesto que lo determine que no sea él mismo. En función de esta descripción el concepto de ironía parece ser identificado por Hegel como una negatividad pura carente de substancia, sin la cual no existe determinación real posible.

⁴ Tomamos el concepto “crítica del romanticismo” de las consideraciones de Bohrer, K.H. en *Die Kritik der Romantik*, Suhrkamp: Frankfurt, 1989. [Traducción de Verónica Galfione, *La crítica del romanticismo*. Bs. As.: Prometeo Libros. 2017].

En tanto la subjetividad irónica no comporte ningún compromiso real, ni substancia que la determine, ella se constituiría como una amenaza para todo aquello que pueda sostener alguna posibilidad de estabilidad. De este modo, Hegel lograría establecer cierta amenaza que el arte irónico del romanticismo de Schlegel contendría, pues toda manifestación artística, esto es, su apariencia, rompería con la verdad de la ética del Estado. Esta penalización ética que Hegel aplica a la ironía también puede entenderse en relación con la apariencia estética. El análisis hegeliano de la ironía haría que la apariencia se vuelva un mero aparecer dependiente de los antojos del yo. De alguna manera, la subjetividad irónica convertiría todo en apariencia a los efectos de manipular el contenido de lo que aparece. Hegel presume que la ironía tiene la capacidad de destruir el propio contenido que produce gracias a la arbitrariedad y el poder de su genialidad. Esto establecería una distancia entre el desenvolvimiento de la idea y la apariencia bajo la cual la idea debería manifestarse. En virtud de este distanciamiento, el planteamiento hegeliano condenaría a la subjetividad irónica por la falta de reconocimiento al trasfondo ontológico de la idea que subyace al arte. En tanto la premisa de Hegel en relación con el arte sea “la apariencia sensible de la idea”, su consideración respecto de una apariencia estética inestable y sujeta a los antojos del artista no parecería generarle demasiada aprobación. Precisamente, el capítulo uno está dedicado a presentar la conformación del concepto de ironía romántica como también las críticas que pesan sobre este concepto y sobre el primer romanticismo alemán en términos más generales.

Pese a la existencia de estas críticas, que denominaremos “crítica del romanticismo”, se puede identificar la posibilidad de encontrar algunos estudios que intentan pensar la ironía romántica desde otro lugar. Dichas investigaciones han intentado retomar aquellos aspectos del romanticismo que fueron desatendidos o reducidos a simplificaciones, en muchos casos, absurdas. Tal vez, uno de los trabajos más destacados en esta dirección sea la tesis doctoral de Walter Benjamin *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1929),⁵ no sólo por su original y novedoso análisis sobre la ironía romántica y del romanticismo en general, sino también por las diversas lecturas que generó. En este estudio, el pensador alemán defendería las condiciones objetivas que la ironía potencia en la obra, a diferencia de Hegel y Kierkegaard que se quedarían atrapados en la prioridad del sujeto irónico de la

⁵ Benjamin, W., “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada, 2007.

producción para decidir sobre la obra, esto es, cuándo ironizarla para destruirla o cuándo potenciarla. Benjamin intentaría rescatar de la ironía de qué modo desde la ruina (“ironía objetiva” le llama a esta dimensión) se podría construir algo de la obra. Pese a ello, Benjamin apuesta por resaltar el acto crítico que este movimiento autodestructivo generaría. Tal destrucción radical de la forma de la obra sería producto de la profana negatividad diseminada en la inmanencia de la propia obra. Esa fuerza negativa se encontraría dispersa en toda la obra, ella sería una completa objetivación de la obra a punto tal que terminaría por destruirla.

De ese modo, Benjamin lograría mostrar que la destrucción de la obra no es producto de la decisión solitaria e individual del artista, sino una condición de la propia obra. La crítica de la obra sería parte necesaria de ella y no un elemento externo o complementario. La ironía, como crítica romántica del arte, entonces, intentaría realizar una síntesis de dos posturas antagónicas (dogmatismo y escepticismo), pero no de modo epistemológico, como sucede en Kant y sus críticas, sino a modo de síntesis estética. Esto sucedería gracias a la autonomía estética de la obra, la cual no dependería de reglas externas como las de la filosofía ilustrada. Benjamin destaca cómo los románticos de Jena, como Friedrich Schlegel y Novalis, muestran la independencia de la obra respecto de las reglas del pensamiento, en particular, cuando sostienen que sólo la poesía podría juzgar a la propia poesía. Así, la ironía lograría autonomizar las reglas bajo las cuales el arte es juzgado, especialmente, de los órdenes éticos y filosóficos. Lo que Benjamin conseguiría es encontrar una dimensión reflexiva y objetiva específica de la obra de arte. La crítica, en este sentido, podría entenderse como inherente a la obra de arte. Benjamin denomina “criticabilidad” (*Kritisierbarkeit*) a tal característica de la obra. Con ese concepto el autor intenta aludir al germen crítico presente en la obra o el objeto. De algún modo, se podría advertir cierta latencia, una especie de exigencia que emana de la propia obra. Por eso la crítica romántica no consistiría en algo trascendente, en algo que esté más allá de la obra, sino en una poesía trascendental, pues, como afirmaba Schlegel, poesía (la obra) y filosofía (crítica, reflexión) se unen en un mismo género: la novela⁶.

⁶“La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es solo volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con filosofía y la retórica. Ella quiera, y además debe, ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer a la poesía viva y social y a la vida y a la sociedad poéticas, poetizar el *Witz* y colmar y saturar las formas del arte con materia de cultura nativa de toda especie y animarla a través de las oscilaciones del humor. (...) La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witz* es para la filosofía, y la sociedad, el trato, la amistad y el amor son en la vida. Otros géneros poéticos están determinados y

Sin embargo, y a pesar de la valoración que Benjamin hace del romanticismo de aquellos aspectos que lo liberan del subjetivismo y la arbitrariedad del concepto de genio estético, su texto termina por reducir dichos aspectos a una dimensión mística y mesiánica. La interpretación benjaminiana, en esa dirección, parece colocar a la ironía romántica y al romanticismo, bajo sus propios intereses mesiánicos. Parte de la interpretación de Benjamin puede encontrarse, por un lado, enfatizando demasiado de qué modo las categorías románticas como la ironía mantienen cierta dependencia con el lenguaje fichteano del idealismo y las ideas kantianas. Y, por otro lado, el análisis del pensador alemán sostiene la dificultad de la falta de orden y sistematización de las obras del joven Schlegel a comienzos del siglo XX. A su vez, el estudio benjaminiano parece contener orientaciones específicas respecto de un proyecto más general donde el romanticismo podría ser empleado como un momento crítico que cifraría la posibilidad de encontrar un cuestionamiento de los procedimientos artísticos de la época⁷.

De igual modo, es innegable que el estudio de Benjamin es determinante para la comprensión del romanticismo en el siglo XX como para nuestro trabajo. En esa línea, las consideraciones benjaminianas tienen, como veremos, una relativa relevancia en los estudios contemporáneos sobre el romanticismo, en especial, en aquellos de corte posestructuralista. Buena parte de los estudios contemporáneos que defienden al romanticismo de sus críticos, tienen como referencia ineludible, pese a sus dificultades, la obra de Benjamin. En nuestro caso, el interés inicial radica en reconstruir dos apropiaciones contemporáneas del concepto de ironía romántica. Tal reconstrucción será por medio de las apropiaciones de Manfred Frank y Paul De Man. Aunque estos autores pertenecen a distintas tradiciones filosóficas y literarias, ambos sintetizan la radicalidad en el modo en que la ironía fue apropiada e interpretada en el siglo XX. Ambos autores muestran que la ironía romántica puede ser un concepto válido tanto para indicar los límites, debilidades y contradicciones de la subjetividad moderna como

pueden ser desglosados completamente. El género poético romántico está aun en devenir. En efecto, su auténtica ausencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. No puede ser agotada por una teoría y solo una crítica adivinatoria podría atreverse a querer caracterizar su ideal. Ella solo es infinita como ella solo es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley. El género poético romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético mismo: pues en cierto sentido toda poesía es debe ser romántica". Schlegel, F. *Fragmento, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009, p.81.

⁷ Pueden consultarse las críticas a los análisis de Benjamin sobre el romanticismo en Hanssen, B. and Benjamin, A. *Walter Benjamin and Romanticism*, Nueva York: Continuum. 2002. En particular los ensayos de Rodolphe Gasché y Fred Rush.

para reafirmar la posibilidad de que la subjetividad no puede declararse por desaparecida.

De Man, un crítico literario de origen belga y adoptado intelectualmente en los Estados Unidos constituye una bisagra en los trabajos sobre el romanticismo en habla inglesa, en la medida en que sus ensayos a mediados de los años 60 comienzan a combatir los prejuicios de los estudios literarios sobre el romanticismo. De ese modo, De Man se vuelve una de las referencias más notables para comprender de qué modo el romanticismo y sus conceptos se convierten en una tradición crítica de aquellos enfoques que ven al lenguaje de la literatura como una forma transparente y contralada de transmisión de la verdad del sujeto o autor. Como trataremos de evidenciar en el segundo capítulo, el trabajo de este autor ha sido clave en el siglo XX a raíz de que su cuestionamiento, a partir de las raíces románticas de la literatura, ha conducido a ver en el romanticismo y, en particular, al concepto de ironía en una forma de crítica a los procedimientos modernos de conformación de la subjetividad, el conocimiento y la historia. Precisamente, nuestro análisis en el capítulo dos tratará de mostrar que en el marco de los estudios posestructuralistas el trabajo demaniano ha conducido a establecer un vínculo muy estrecho entre romanticismo y deconstrucción que merece ser atendido por su actualidad. Pero, también ha logrado presentar al romanticismo como una tendencia de carácter irracionalista que confronta con la modernidad, conformándose como un movimiento esteticista que exalta la libertad subjetiva hasta su propia desaparición en manos del lenguaje.

Por su parte, Manfred Frank, un estudioso de la literatura y filósofo alemán, al igual que De Man busca alejarse de la germanística que condena al movimiento romántico, pero a diferencia de este último, Frank busca alejar al romanticismo de toda fuente irracional. De hecho, su trabajo se vuelve relevante en el siglo XX en tanto su apropiación vincula al romanticismo con aquellas preocupaciones gnoseológicas y epistemológicas de la modernidad. En el capítulo tres reconstruiremos de qué modo este autor logra explorar como también abrir un conjunto de relaciones entre las consideraciones románticas y aquellas tendencias epistemológicas preocupadas por la conformación del conocimiento. A diferencia de Paul De Man, Frank recupera el contexto histórico de discusiones gnoseológicas que los pensadores románticos mantienen a los efectos de demarcar el sentido de los conceptos. En esa dirección, la ironía romántica será presentada como un procedimiento crítico de todas aquellas pretensiones fundacionalistas del conocimiento, pero que no abandona jamás su anhelo

de búsqueda de este. A contrapelo de la apropiación postestructuralista, Frank cree que la ironía romántica se conforma como una evidencia de las pretensiones subjetivas por encontrar un conocimiento que mantiene un sentido familiar para el propio sujeto. Esto último, le permite a Frank confrontar con las pretensiones posmodernas sobre la desaparición de la subjetividad, mostrando que el romanticismo habría pensado en una forma de sujeto moderno que evita incurrir tanto en su explicación mediante el modelo fundacionalista como en aquel discurso que sostiene que el sujeto se ha descentrado tanto hasta su desaparición. Tales consideraciones, nos conducen en el tercer capítulo al problema de pensar a la ironía romántica como un concepto enteramente epistemológico que busca dar cuenta de un proceso subjetivo que evita asumir la carga estética que este concepto parece tener en los trabajos de Schlegel.

Por eso, nuestra indagación busca concentrarse en el modo en que estos dos autores han logrado recuperar aspectos de la estética del joven Schlegel, pero también, identificar hasta qué punto tales apropiaciones constituyen el resultado de las discusiones en las cuales los autores se ven involucrados en sus contextos de recepción. Si bien Schlegel nunca escribió un tratado sobre la ironía, el rastreo por sus textos deja entrever la posibilidad de identificar algunas características de este concepto, algo que nos ocupará en el primer apartado. Mostraremos que lo que podemos hallar sobre el tema son fragmentos diseminados en la obra de juventud del autor, como así también, ejemplos presentes en sus novelas, reseñas sobre obras literarias y comparaciones del concepto de ironía con obras contemporáneas al autor. Tal diseminación se hará evidente en los elementos que las apropiaciones contemporáneas toman en los siguientes capítulos.

El análisis del concepto de ironía en Schlegel y las apropiaciones de Frank y De Man de tal concepto, también pretende mostrar las consecuencias que tales apropiaciones tienen de conceptos como los de modernidad y subjetividad. La orientación del examen de estas dos apropiaciones busca poner en evidencia que el concepto de ironía romántica es entendido a partir de las teorías sobre la modernidad y la subjetividad que subyacen a estos autores. Llevar a cabo un estudio sobre el uso específico del concepto de ironía en los trabajos de Frank y De Man nos ha conducido a reconstruir de qué modo estos autores intentan pensar el primer romanticismo alemán en el marco de las discusiones sobre la modernidad. Frente a la idea generalizada acerca de que el romanticismo puede ser entendido como un movimiento anti-ilustrado, irracionalista, esteticista y melancólico, ambos autores permiten reconocer algunos

rasgos que escapan a esa versión. Mientras De Man intenta conectar el procedimiento crítico de la deconstrucción del lenguaje y la gramática a partir de la tradición romántica, Frank recompone al romanticismo como un movimiento epistemológico que discute las fuentes de una filosofía basada en principios fundacionales y últimos. Sin embargo, la salvación del romanticismo en estas apropiaciones de los tradicionales prejuicios trae aparejado la presentación del romanticismo y el concepto de ironía a partir de algunos elementos históricos y filosóficos que oscurecen y enfatizan determinados aspectos, en virtud de los intereses específicos de sus contextos de recepción.

Creemos que estos contextos de apropiación han enfatizado aspectos puntuales del concepto de ironía romántica y, naturalmente, de la estética romántica en general que puede conducir a descuidar algunas posibilidades de entender el romanticismo y la ironía romántica. Tales enfatizaciones consiguen inscribir a la ironía romántica en relación Fichte y el idealismo alemán, la dimensión kantiana de las ideas schlegelianas, la vocación crítica de todo fundacionalismo o la pretensión de sistematicidad del pensamiento, la herencia escéptica y crítica de la filosofía de los primeros principios de Reinhold y Jacobi, o bien con tendencias contemporáneas como la deconstrucción, la filosofía francesa de Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Philippe Lacoue-Labarthe⁸, y las teorías epistemológicas surgidas a partir del giro lingüístico como las de Karl Popper o Susan Haack. Estas apropiaciones, pese a todo ello, no atienden a la posibilidad de pensar el concepto de ironía de Schlegel como un concepto que podría estar formando parte de una tradición que se inicia en Alexander Baumgarten y se extiende hasta Theodor Adorno y que podríamos denominar estética.

Tal tradición muestra la posibilidad de pensar al concepto de ironía como una explicación de aquellos procesos vinculados a un tipo de subjetividad como la estética, como también, dando cuenta de procesos vinculados a la dimensión artística. La dimensión estética en las apropiaciones antes mencionadas aparece entremezclada o bien a las consideraciones de carácter epistemológico, o bien, a meros procedimientos lingüísticos que afectan el funcionamiento del lenguaje. A nuestro juicio, el concepto de ironía romántica podría también entenderse en relación con las discusiones estéticas emergentes en el contexto de Schlegel y la fundamentación de la autonomía de la

⁸ Puede consultarse al respecto el trabajo de Simon Critchley, quien enfatiza el vínculo entre el romanticismo y las tendencias nihilistas contemporáneas a partir de los estudios deconstructivos y de la filosofía francesa sobre el romanticismo. Ver Critchley, S. *Very Little... almost nothing. Death, Philosophy, Literature*. UK: Routledge, 1997.

dimensión artística. De esa forma, sostenemos que el concepto de ironía podría ligarse a conceptos como el de fuerza de Alexander Baumgarten y J. Herder y el de apariencia estética tal como lo entiende la tradición estética.

En esa dirección, la propuesta del capítulo cuatro está dirigida a ver cómo la ironía se convierte en un concepto que permite pensar aquellos procesos de la subjetividad estética que evitan la tradicional consideración acerca de un sujeto creador del acto artístico y capaz de someter su obra a su propia voluntad, o aquella tendencia que entiende a la ironía como un fenómeno artístico que evidencia la desaparición del sujeto al precio de una objetividad que estaría más allá de sus propias capacidades. La ironía romántica, en cualquier caso, evidencia una simultaneidad de procesos subjetivos caracterizados por una fuerza o reflexividad que involucra la dimensión productiva, la dimensión objetiva y las condiciones que hicieron posibles dichos procesos.

En consecuencia, nuestra intención es evidenciar la productividad del concepto de ironía romántica en la tradición estética, a los fines de comprenderla en una constelación de relaciones que incluyen los conceptos de subjetividad y modernidad estéticas. La hipótesis que orienta la investigación supone que, en esta tradición, la ironía romántica podría permitir: a) repensar el lugar de la reflexión, ya no como una acción soberana del sujeto, pero tampoco como una acción de fuerzas más allá del sujeto como supone el posestructuralismo y b) cuestionar la reducción de la modernidad a una teoría de la subjetividad como fundamento de todas las cosas. Si la época moderna suele catalogarse desde la interpretación heideggeriana como época del sujeto, versión que asume también el posestructuralismo y la revitalización de la filosofía de la conciencia, la estética muestra otro modo de comprender a la modernidad que no se limita a considerar ni la afirmación de un sujeto que controla sus acciones ni mucho menos la desaparición de la subjetividad en manos del lenguaje, las estructuras sociales o la historia. Asimismo, c) tiene como consecuencia reconsiderar al romanticismo y la estética de Schlegel en una constelación de conceptos y tradiciones teóricas que no terminen por reducirlo a una expresión del idealismo,⁹ a un movimiento anti-ilustrado o una crítica epistemológica que busque corregir el pensamiento filosófico desde la estética. El cuarto capítulo intenta revelar un conjunto de estudios que ofrecen la

⁹ Numerosos trabajos que pretenden historizar la estética como disciplina han insistido en considerar al romanticismo como un apéndice del idealismo. Una muestra de esto son los siguientes trabajos: Schaeffer, J-M. *El arte en la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Caracas: Monte Ávila, 1999; el trabajo de Rush, F.: *Irony and Idealism: Re-reading Schlegel, Hegel, and Kierkegaard*, Oxford University Press, 2017, busca analizar las continuidades entre romanticism e idealismo.

evidencia necesaria para emprender una profundización sobre la articulación entre ironía romántica y tradición estética, pues, creemos que existe la necesidad de reinterpretar a la modernidad y la subjetividad bajo clave estética, con la intención de recobrar la productividad de la estética como modo de comprensión de tales procesos.

Creemos que el énfasis puesto en la subjetividad moderna de las apropiaciones de la ironía romántica, como las de Paul De Man y Manfred Frank, evidencia un descuido de la dimensión estética o bien terminan por considerarla un lugar subsidiario en el marco de los problemas y conceptos donde reconstruyen el romanticismo y la ironía. No obstante, estos son enfoques inestimables para reconstruir cualquier estudio sobre el concepto de ironía romántica. Por tanto, nuestra intención no es impugnarlos o buscar sus debilidades, sino aquellos aspectos que se han oscurecido debido al excesivo énfasis que han realizado sobre aspectos como el idealismo fichteano, el criticismo kantiano y sus lecturas, el naturalismo spinozista, entre otros antes indicados. De hecho, nuestro propio enfoque, en más de un sentido, dependerá de ellos. Sin embargo, dado el peso del discurso teórico sobre la ironía, sin mencionar los innumerables estudios que emplean alguna concepción del tropo irónico para lecturas más específicas de textos literarios¹⁰ o culturales¹¹, parecería útil intentar, más que una variación, impugnación o desplazamiento de alguno de estos proyectos, una aproximación al discurso mismo sobre la ironía que dé cuenta de relaciones que la estética romántica mantiene con las discusiones estéticas tales como la autonomía artística, el proceso productivo del arte y una comprensión de la subjetividad como autocrítica. Este intento lo llevaremos a cabo

¹⁰ El trabajo de Frederick Garber, aunque centrado fundamentalmente en el romanticismo inglés, logra abordar el sentido de la ironía romántica en textos literarios ya sea del romanticismo alemán e inglés como también en la literatura en general. Algunos de estos trabajos son: Garber, F. 1967, "Self, Society, Value, and the Romantic Hero". *Comparative Literature*, Vol. 19, No. 4 (Autumn), pp. 321-333. Duke University Press; Garber, F. 1977, "Nature and the Romantic Mind: Egotism, Empathy, Irony", *Comparative Literature*, Vol. 29, No. 3 (Summer,), pp. 193-212. Duke University Press; Garber, F. 1988a, *Romantic Irony*, Budapest: Akademiai Kiado y Garber, F. 1988b, *Self, Text, and Romantic Irony: The Example of Byron*. Princeton University Press. EE. UU.

¹¹ Son representativos de esta tendencia los análisis de Michele Cometa quien intenta, a partir del romanticismo, estudiar la cultura popular en el contexto de los estudios culturales. Algunos de los siguientes trabajos hemos logrado consultar: Cometa, M., (2015), "Weltliteratur. ¿Una idea obsoleta?" en *La torre del virrey. Revista de estudios culturales.*; Cometa, M., 2015, "Incomprensibilidad e ironía. Las raíces románticas de una estrategia cultural". *Kritisches Journal 2.0. Revista filosófica sobre Idealismo y Romanticismo*; Cometa, M., 1984, *Iduna. Mitologie della ragione. Il progetto di una "neue Mythologie" nella poetologia preromantica: F. Schlegel e F. W. J. Schelling*, Palermo, Novecento; Cometa, M., 1984, "Usare il mito", <<Alfabeta>>, n. 59; Cometa, M., 1985, "Pensiero mitico e filosofia della mitología", <<La politica>>, n. 3-4, pp. 59-67; Cometa, M., 1989, *Mitologie della ragione. Letteratura e miti dal Romanticismo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 11, Cometa, M., 1990, *Mitologie della ragione in J. G. Herder, in Il romanzo dell'infinito. Mitologie, metafore e simboli della Goethezeit*, Palermo, Aesthetica edizioni, pp. 11-86, y Cometa, M., 1996, "Friedrich Schlegel e la letteratura popolare". *La Ricerca Folklorica*, No. 33, Romantici in Europa. Tradizioni popolari e letteratura (Apr.), pp. 73-78. Grafo s.p.a.

en el capítulo cuatro al examinar las consideraciones de Christoph Menke en el seno de la estética alemana contemporánea.

El recorrido propuesto supone un posicionamiento crítico en relación a la metodología de lectura que es común encontrar en las interpretaciones filosóficas y germanísticas¹² de la estética del concepto de ironía de Schlegel.¹³ La pretensión no es aspirar a garantizar la objetividad de la reconstrucción filosófica y/o verdad del concepto de ironía. De lo que se trata, antes bien, es de evitar la negación intencional de la diversidad histórica en función de la necesidad de legitimar determinadas representaciones que han devenido habituales en el ámbito filosófico. Esto último resulta decisivo en el caso del primer romanticismo alemán en la medida en que las investigaciones referidas al mismo se hallan atravesadas aún por una fuerte tendencia a deshistorizar las posiciones asumidas en el marco de la disputa entre idealistas y románticos y a transformarlas en tipos o en conceptos esenciales, olvidando sus determinaciones históricas e intereses específicos. De esta manera, se introduce una lógica dicotómica que, antes que favorecer la percepción de las complejidades y ambigüedades del proceso histórico, conduce a recortar y a simplificar el propio material histórico. Romanticismo e idealismo acaban siendo, como en la tradición de las ciencias del espíritu,¹⁴ concepciones de mundo o actitudes generales hacia el mismo.¹⁵ Aunque durante la investigación han tratado de combinarse diferentes

¹² Han sido orientadores en el ámbito de la germanística alemana los trabajos de Peter Szondi. Estos trabajos son los siguientes: *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Ediciones Destino, 1994; *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*, Ediciones Destino, 1992; *Poética y filosofía de la historia I*. La Balsa de la Medusa, 1992 y “Friedrich Schlegel y la ironía romántica” (*On Textual Understanding and Other Essays*, op. cit., p. 57-73.) Existe traducción castellana, pero no hemos podido acceder a ella. También los trabajos de Hans Eichner y Rene Wellek han sido consultados. De Eichner hemos consultado: “Friedrich Schlegel's Alarcos in the Light of his Unpublished Notebooks”. En *Modern Language Notes*, Vol. 71, No. 2 (Feb. 1956), pp. 119-122, “Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry”, en *PMLA*, Vol. 71, No. 5 (Dec., 1956), pp. 1018-1041; *Friedrich Schlegel*. Twayne's World Authors Series, No. 98. New York: Twayne Publishers, 1970 y “The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism”, en *PMLA*, Vol. 97, No. 1 (Jan., 1982), pp. 8-30. Y de Wellek: (1931), *Immanuel Kant in England: 1793-1838*. Princeton University Press; (1949), *The Concept of “Romanticism” in Literary History II. The Unity of European Romanticism*. *Comparative Literature*, Vol. 1, No. 2 (Spring), pp. 147-172; (1959a), *Historia de la crítica moderna*. Gredos y (1959b), *Teoría literaria*. Gredos.

¹³ Pueden verse los textos de Ernst Behler en esta dirección. Los textos consultados para nuestro trabajo son: Behler, E., (1980), *The origins of Romantic Aesthetic in Friedrich Schlegel*. *Review Canadian Comparative Literature*; (1988), “The Theory of Irony in German Romanticism” in *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber (Budapest: Kiado); (1990), *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press; (1991), *Confrontations. Nietzsche, Heidegger, Derrida*. Stanford University Press y (1993), *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁴ Puede consultarse a tales fines la perspectiva asumida por Dilthey en *Vida y poesía* a la hora de analizar el romanticismo alemán. Ver Dilthey, W., *Vida y poesía*. México: FCE, 1945.

¹⁵ Lovejoy, A., *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria, 1983; Lovejoy, A., “Reflexiones sobre la historia de las ideas”. *Prismas. Revista de historia intelectual*. N° 4., pp. 127-142, 2000.

perspectivas metodológicas en función de los objetivos particulares de la investigación,¹⁶ la orientación general del mismo se halla determinada por algunos lineamientos de la nueva historia intelectual. Con esto nos referimos fundamentalmente a la pretensión de mantener una actitud de distanciamiento con respecto a las obras y a los discursos de los autores a los fines de considerarlos como indicios de apropiaciones epistémicas y no como meras exteriorizaciones de nociones o de ideas preconcebidas. La intención metodológica, en consecuencia, pretende reconstruir el contexto de recepción y la historia de los efectos que hace posible la apropiación del concepto de ironía romántica en estas corrientes de pensamiento del siglo XX y la tradición estética, a los fines de señalar que la enfatización excesiva de alguno de sus aspectos podría oscurecer elementos que coexisten con aquellos a los que se le da mayor prioridad.¹⁷

¹⁶ La investigación acerca de la metodología fue realizada en función de la distinción que establece Elías Palti en el marco de la *Nueva Historia Intelectual*. Palti diferencia tres escuelas que se distinguen entre sí por su tendencia a privilegiar uno de los tres aspectos del lenguaje. Palti, E. “De la historia de ideas a la historia de los lenguajes políticos- las escuelas recientes de análisis conceptual: el panorama latinoamericano”. *Anales* N° 7-8. Pp. 63-81. 2005. La primera de estas escuelas remite a la tradición anglosajona y se halla representada por autores como Q. Skinner o J. Pocock. El interés fundamental de la misma es reconstruir las discusiones filosóficas en términos pragmáticos, esto es, como si las intervenciones de los diferentes autores fuesen “actos de habla” tendientes a introducir modificaciones en un determinado contexto discursivo. Si bien los presupuestos de esta perspectiva en cuanto a la transparencia de las emisiones lingüísticas para los propios actores resultan problemáticos, nos hemos valido de ella a la hora de reconstruir, en la medida de las posibilidades, las discusiones concretas en el marco de las cuales fueron gestados algunos elementos de la estética idealista y romántica. Skinner, Q. *Lenguaje, política e historia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007 y Pocock, J. “Historia intelectual: un estado del arte”. *Prismas* N° 5. Pp. 145-173. 2001. La segunda perspectiva, de raigambre alemana, se concentra particularmente en la historia de los conceptos y procura hacer visibles los diferentes estratos significativos que operan en algunas nociones particularmente significativas. Nos referimos aquí al proyecto koselleckiano de la *Begriffsgeschichte*. Esta perspectiva resulta también problemática en la medida en que hace depender las transformaciones históricas de procesos ajenos al propio ámbito conceptual. No obstante, la misma nos ha advertido acerca de la pervivencia de sentidos sedimentados y del impacto de estos en el desarrollo de las nuevas discusiones. Cfr. Koselleck, R. *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós. 1993; *Los estratos del tiempo*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós. 2001; y Koselleck, R. y Gadamer, H-G. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós. 1999. La tercera corriente o escuela que distingue Palti remite a Michel Foucault y se concentra en el nivel sintáctico del lenguaje. La importancia de esta perspectiva se desprende, para nosotros, del hecho de que la misma permite descubrir discontinuidades allí donde estas no son visibles en el plano semántico, esto es, un mismo concepto podría cobrar diversos sentidos en función de su inscripción en un dispositivo lógico –o suelo epistémico- determinado. Cfr. Foucault, M. *La arqueología del saber*. Bs. As: Siglo XXI, 2002 y Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1984. También hemos tomado las precisiones de Palti, J.E. en *Aporías*. Bs.As.: Alianza, 2001, como también de Sazbón, J. “Historia intelectual, teoría crítica y filosofía de la historia” en *Nietzsche en Francia*. Quilmes: UNQ Ediciones. 2009. Pp. 295-354.

¹⁷ Seguimos, en este sentido, la problematización del “contexto de recepción” que explica Elías Palti en *Giro lingüístico e historia intelectual*. Quilmes: UNQ Ediciones, 1998. La intención es mostrar que no existe un modo único y verdadero de lectura, como tampoco interpretaciones relativas extremas que hacen desaparecer cualquier objetividad vinculada a los objetos analizados. Asimismo, es necesario señalar que el concepto de ironía no podría ser entendido como un concepto estable susceptible de ser analizado en cada una de las épocas en las cuales fue estudiado. Por el contrario, buscamos problematizar

En esta dirección, la relación entre subjetividad e ironía se reconstruirá en el marco del doble paradigma que la época moderna proporcionó. De fondo, la teoría del sujeto nos facilita un marco de comprensión de las perspectivas contemporáneas que se resumen en dos paradigmas de la subjetividad. El primero defendido por Manfred Frank, en torno a la conservación del concepto de sujeto y, el segundo, custodiado por el pensamiento francés y las perspectivas deconstructivistas, respecto del agotamiento de la subjetividad moderna, donde inscribiremos a Paul De Man.¹⁸ Estas dos formas de lectura de la subjetividad serán contrastadas con la tradición estética de la subjetividad moderna. Ambos paradigmas, el de la desaparición y el de la afirmación de la existencia del sujeto, parecen colocar a la ironía romántica en dos interpretaciones radicales que oscurecen otras valoraciones como las de la subjetividad estética. Cabe aclarar que la preocupación de la investigación no está centrada en elaborar una teoría del sujeto, sino en entender las consecuencias que la ironía romántica desprende para dicha teoría. Sin embargo, creemos, su mención se impone como necesidad.

De igual modo, el interés del trabajo no reside en repetir las críticas a la subjetividad moderna y las interpretaciones historiográficas que se han elaborado de ella. Antes bien, procuramos presentar el modo en que la tradición estética, particularmente la estética alemana contemporánea de fines de los años 80 comenzó a pensar este concepto, a fin de encontrar otra forma de entender la ironía romántica schlegeliana. Los trabajos de Christoph Menke, fundamentalmente, permiten establecer un vínculo entre la ironía romántica y conceptos como el de fuerza que se originaron en la estética de Alexander Baumgarten y fueron continuados por J. Herder, antes que colocarlo en relación con las categorías fichteanas como hace Paul De Man, o bien, al contexto antifundacionalista como pretende Frank.

Si los estudios de los autores que repasaremos en los capítulos dos y tres han tendido a iluminar el romanticismo a partir de las posibles alianzas entre romanticismo e idealismo, romanticismo y kantismo o romanticismo y realismo, nosotros tratamos de iluminar las posibles relaciones del romanticismo con la tradición estética iniciada en Alexander Baumgarten en el último capítulo. La reconstrucción del último capítulo está dirigida a dar cuenta precisamente de dicha posibilidad. Tal intención tampoco se reduce a hallar una tercera opción, más meritoria, correcta o “verdadera” sobre cómo

los supuestos que permitieron su emergencia como objeto de estudio y, a su vez, dar cuenta de los problemas específicos que se pretenden resolver a través de este.

¹⁸ Cfr. Bürguer, Christa y Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid: Akal, 2001.

entender a la ironía romántica. No estamos en la búsqueda de una posición que intente mediar entre las posiciones antagónicas de la subjetividad moderna, como tampoco buscamos establecer un estudio compensatorio entre tales perspectivas. Independientemente de que dichas teorías sean consideradas apropiadas o justas sobre el concepto o tropo de la ironía, nuestros objetivos no se dirigen hacia una contribución para una teoría de la ironía,¹⁹ ni hacia el empleo más eficaz de la ironía como término crítico. Por el contrario, la intención es presentar una reconstrucción de la ironía romántica a través de la estética y el tipo de subjetividad que se une a dicho concepto, a los efectos de dar cuenta de una valoración que a nuestro juicio se habría opacado.

¹⁹ Pueden verse al respecto los estudios de Avanessian, A. *Irony and The Logic of Modernity*. Great Britain: Degruyter, 2015. En el caso del estudio de Avanessian llega a un análisis político de las posibilidades del concepto de ironía; Newmark, K., *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, Fordham: Fordham University Press, 2012 plantea la posibilidad de analizar el concepto de ironía en la literatura, fundamentalmente, en el marco de las discusiones de la crítica literaria bajo los supuestos posestructuralistas; y Colebrook, C. *Irony in the work of Philosophy*, Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.

Capítulo

I

1. Schlegel y la ironía romántica

En el presente capítulo nos disponemos a analizar el punto de partida del concepto que orienta la investigación del trabajo. Ello supone encontrarnos con las reflexiones en torno a la ironía de Friedrich Schlegel. Las consideraciones de Schlegel en torno a este concepto han sido determinantes para la denominación posterior de una teoría de la ironía, por lo que el análisis de sus textos requiere un examen particular. Nos interesa indagar el significado histórico del concepto de ironía romántica en la obra del joven Fr. Schlegel, más precisamente, en el período de sus escritos desde 1795 a 1802. En estos escritos se evidencian fuentes filosóficas relacionadas a cómo Schlegel logró configurar este concepto. En ese rastreo, la ironía mostrará distintas raíces, desde la filosofía socrática y el idealismo alemán hasta la retórica clásica, entre otras fuentes, que nos llevarán luego a problematizar sus análisis de la ironía. Intentaremos caracterizar a la ironía romántica y, a su vez, señalar el trasfondo filosófico donde Schlegel sostiene su delimitación del concepto de ironía. El objetivo es mostrar de qué modo las distintas tradiciones teóricas que estarían presentes en la teorización schlegeliana serán apropiadas por las tendencias contemporáneas a los fines de sus propias interpretaciones.

La escena romántica. Schlegel y el proyecto de la poesía romántica

La figura de Friedrich Schlegel dentro de la historia de la filosofía es la de un típico escritor romántico que coloca al arte por encima de cualquier otra forma del espíritu bajo el carácter de un valor absoluto revelado en los fragmentos. Sus escritos cobran relevancia a finales del siglo XVIII en la atmósfera de un siglo marcado por la aceleración de la escritura, la publicación de novelas y la caducidad de la autoridad de los grandes escritores²⁰. En este contexto de acelerada lectura por la gran cantidad de obras que circulaban, son especialmente interesantes las de Schlegel, las cuales resaltaban por sus referencias a historias de amor sexual y todo aquello que se vinculará con el misterio y el carácter fragmentario de la realidad.²¹ Lo brillante en la escritura de

²⁰ En *Carta sobre la novela* Schlegel parece renegar de este hecho. La producción masiva de la escritura y la lectura como procesos sociales obligaba a los círculos literarios a tener contacto con un gran número de escritos que en muchas ocasiones no conformaba sus expectativas como lectores. Indica Schlegel: “En esta época de libros, es imposible no tener que hojear muchos, muchísimos libros malos, o incluso no tener que leerlos” Schlegel, F., *Conversación sobre la poesía*. Bs. As.: Biblos, 2005, p.78.

²¹ Cabe señalar que las fantasías sobre ligas y complots secretos excitaban la astillada vida pública alemana que no conseguía las interesantes aventuras de sus países vecinos en las travesías hacia América. Este ambiente facilitó la creación de un género literario que inauguró Schiller con su novela *Visionario*.

Schlegel es haber podido responder a la exigencia de la estrecha relación entre vida y literatura. A finales del siglo XVIII, los escenarios que presentan las novelas del menor de los hermanos Schlegel admite a sus lectores encontrar en la literatura un espejo de la vida, en toda su densidad, dramatismo y vitalidad, manifestando una característica propia del romanticismo temprano: el deseo de un sentimiento de sí mismo intensificado.²²

Sin embargo, la intensa relación entre literatura y vida en los escritos de Schlegel revela un objetivo más complejo. Schlegel trata de dar a lo ordinario, a lo finito y a lo inexplicable un nuevo aspecto y el medio que utiliza para este proceso es el arte de la poesía. A juicio de Schlegel, el proyecto de una nueva forma de comprensión de la vida mediante la poesía sostendría una fuerza que destruiría todo intento de fijar una totalidad. A partir de estas tesis estético-poéticas, Schlegel considera la posibilidad de otorgarle dignidad y valor a lo momentáneo, lo finito y, especialmente, a lo fragmentario.

Luego de sus consideraciones en la publicación de *Sobre el estudio de la poesía griega* en 1797, Schlegel tanto en sus fragmentos como en sus diálogos, novelas y discursos que producirá entre 1798 y 1804, antes de su conversión al catolicismo, logrará poner en tensión los límites entre verdad y apariencia, vida y poesía, filosofía y ciencia, e incluso, entre las fronteras de las propias artes. La estructura de lo fragmentario le induce al joven romántico a cuestionar los intentos de totalidad en una época que ya no parece poder sostener ese tipo de intentos. La poesía, en esa dirección, se constituye en un medio privilegiado para expresar ese cuestionamiento, pero la poesía debe liberarse de sus reglas y normas clásicas para lograr este propósito.²³ A

Dicho género es denominado “novela de ligas secretas”, y sus narrativas giran en torno de misteriosas sociedades secretas y de sus operaciones. Estas teorías conspirativas fueron el motor de las filosofías de la historia dirigidas por la teleología, con una gran repercusión en las masas, pues encuentran detrás de la historia el verdadero motor que teje la trama histórica, ese hilo secreto que se halla manipulado por un grupo de elite misterioso y oculto.

²² Un ejemplo paradigmático de estas novelas en las que se busca la relación entre literatura y vida es *El Quijote*. Cervantes como Shakespeare son para Schlegel junto a Goethe las experiencias más románticas de la época. Schlegel indica “Si quieres que te quede clara esta diferencia, por favor lee *Emilia Galotti* que es tan inexpresablemente moderna, aunque en lo más mínimo romántica, y recuerda además a Shakespeare, en el que yo quisiera establecer el propio centro, el núcleo de la fantasía romántica. Busco y encuentro lo romántico en los modernos más antiguos, en Shakespeare, Cervantes y la poesía italiana, en la época de los caballeros, del amo y de los *Märchen*, de donde proceden la cosa y la palabra misma”. *Ibid.*, p.82.

²³ Esto nos recuerda las palabras generalmente citadas del breve y fragmentario texto apócrifo de finales del siglo XVIII, cuya autoría o, al menos, inspiración parecen compartir Hölderlin, Hegel y Schelling, el cual a su vez significa una piedra angular para la comprensión del romanticismo. En tal escrito leemos: “Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas,

tales efectos, Schlegel sostiene que la poesía debe ser poesía romántica si quiere conseguir la autonomía de esas normas, esto es, debe transgredir toda posibilidad de límite. Una poesía de esta naturaleza cree Schlegel, es una poesía autónoma “que florece por sí misma a partir de la indivisible fuerza originaria de la humanidad”,²⁴ la cual, además, no puede ser juzgada bajo normas externas a ella, pues “no se puede hablar de la poesía sino únicamente en poesía”.²⁵

Para referirse a este proceso Schlegel comienza a utilizar la denominación de poesía romántica, la cual hallará en la novela moderna su máxima expresión. A partir de la novela se cumplía el objetivo de emplear la tensión de los límites de los géneros como también el fin de *romantizar* el mundo. Llevar a cabo este proceso de *romantizar* implicaba que toda actividad humana ha de inyectársele poesía, ha de dar a la vida una forma intuitiva a una peculiar belleza, convirtiendo la vida en una obra de arte poética. El proyecto poético de Schlegel es el de una progresiva poesía universal, donde se funde la prosa, la genialidad y la crítica. No es casual que Schlegel señale que “una novela es un libro romántico”²⁶ si seguimos un breve rastreo histórico-semántico de la palabra “romántico”. El concepto de novela puede remontarse al concepto de “Roman” el cual remite la palabra francesa “romanz” que era utilizada para referirse a escritos elaborados en lengua romana. Esta acepción luego fue indicada para todas aquellas narraciones autónomas.²⁷ Pero, es a fines del siglo XVIII cuando la palabra romántico adquiere el

es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el *poeta* [...]. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético (poético) (...) La poesía alcanza así una dignidad superior, y vuelve a ser al cabo lo que fue en el principio: maestra de la humanidad, pues ya no hay filosofía, ni historia, sólo el arte poético sobrevivirá a las restantes ciencias y artes”. En Bowie, A.: *Estética y subjetividad*. Apéndice *El primitivo programa sistemático del Idealismo alemán*. pp. 280. Visor. Madrid 1999.

²⁴ *Ibíd.*, p.34.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*, p.82.

²⁷ Nos apoyamos aquí en Christoph Jamme, quien realiza un desarrollo histórico-semántico de la acepción romántico por varios países durante la Edad Media y la Modernidad. Jamme indica lo siguiente: “Esta historia efectual trae como consecuencia un estrechamiento del significado: “romanz” mienta ahora un texto a la manera de Chretien de Troyes. En la Edad Media posterior, significa texto y lectura del texto. El italiano “romano” designa praxis y teoría de una forma no-aristotélica de la novela (Malatesta: *Della poesia romanesca*). Pero es Cervantes el que inaugura una concepción nueva. En consecuencia, la palabra novelesco indicará la novela pastoril y la novela heroico-galante. En Inglaterra (la palabra, tras su primera aparición en Francia, viajó a Inglaterra, de ahí a Alemania, volviendo después a Francia), el concepto “romantick” (forma primitiva: “romanical”), documentado en 1653-1659, significa ambos géneros. Implica un momento peyorativo respecto a la rutinaria experiencia burguesa (“la locura romántica” [romantick madness], en el *Spectator*). El concepto “romántico” puede también identificarse con el de “arcádico” (“romancy plaines”, “llanuras románticas”). Se le compara pues con el paisaje anti-arcádico, marca el contraste entre el paisaje arcádico (*locus amoenus*) y el salvaje. El concepto inglés será recogido por Rousseau, y significa aquí la experiencia positiva, compleja, del paisaje (primitivo, natural). Sin embargo, Rousseau está en el origen del romanticismo no sólo desde el punto de vista histórico-

significado que en este contexto parece suponer Schlegel. Precisamente, es Schlegel y los primeros románticos, quienes le asignan un significado técnico, a los fines de entender por este concepto un programa estético que define una época y un modo de producción autónoma de las obras de arte. Lo romántico, sostiene Schlegel, no puede ser un género más entre otros, “sino más bien un elemento de la poesía que puede dominar o ceder en mayor o menor grado, pero nunca faltar del todo (...)”.²⁸

De ese modo, la estética romántica de Schlegel y el primer romanticismo a través de la poesía adquiere tanto pretensiones políticas como propósitos estéticos. La reivindicación de lo estético en la poesía del proyecto romántico, si bien en un inicio estuvo marcado por la inspiración de la revolución francesa y la revolución industrial, propone un nuevo modo de socialibilidad. El proyecto estético-filosófico de Schlegel al inclinarse por la interpretación fragmentaria de la novela moderna le permite pensar una apertura de la sociabilidad²⁹. Una valoración de este tipo, tal vez, pone en cuestión la idea de que el romanticismo sea una contracultura que se opondría a la modernidad. El proyecto estético de recrear una nueva mitología por medio de la poesía para lograr la sociabilidad manifiesta el objetivo de un proceso de emancipación ilustrada. La apertura de una sociabilidad del pensamiento fragmentario romántico permite pensar en una libertad infinita en tanto algo interminable y perfectible.

La estructura estética del proyecto romántico en este sentido representa los valores de libertad y emancipación elaborados por la Ilustración, pero radicalmente moderados. Así, la estética romántica podría coincidir con el espíritu revolucionario de una burguesía cada vez más afianzada en la dimensión social y política, pero también debe advertirse que las restricciones de la esfera burguesa intentan superarse en una sociabilidad en el diálogo que beneficiaría la nueva mitología.

conceptual, sino también desde el punto de vista del contenido: en la prosa musical de su último escrito, las *Reveries* (“Ensueños”), se ha completado de tal manera la ruptura con la forma de escribir de la época ilustrada, que la inauguración del romanticismo puede fecharse en Rousseau, y en especial en el Quinto paseo.” Jamme, C. *El movimiento romántico*, Madrid: Akal, 1998, pp.12-13.

²⁸ *Ibid.*, p.82.

²⁹ En el Fragmento del *Lyceum* N° 34 sostiene que “Una ocurrencia ingeniosa es una disgregación de materiales del espíritu, que debían estar, por tanto, entremezclados de la manera más íntima antes de su repentina separación. La imaginación debe estar primero repleta hasta la saciedad de todo tipo de vida, antes de que pueda ser el momento de electrizarla por medio de la fricción de una socialidad libre hasta el punto de que el estímulo del menor contacto, amigo o enemigo pueda arrancarle chispas fulgurantes y rayos luminosos o resonantes descargas.” Schlegel, F. *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1994, pp.50-51. Según Sánchez Meca, este fragmento se puede iluminar con el fragmento N° 90, cuando Schlegel sostiene que “El ingenio es una explosión de espíritu latente.” (*Ibid.*, p.60). En este sentido, es necesario pensar que el intraducible concepto de *Witz*, entendido en este contexto como ingenio, es algo químico en Schlegel, en oposición a lo mecánico. Por eso habla de explosión o combinación, mezcla, combinatoria, alquimia, en tanto arte o ciencia de las combinaciones. La metáfora de la explosión química indica un saber carente de regulación o sistematicidad, es algo inesperado, que surge sin una programación.

Schlegel y la mitología

La nueva mitología, esto es, el arte con fuertes contenidos filosóficos y estéticos es el que ha de dar cuenta del proceso de emancipación social vivido en la Modernidad. El surgimiento, autonomía y posterior definición epistémica de la estética como disciplina independiente parece tener su paralelo en la autonomía creciente que el arte y la burguesía alcanzan en la Modernidad. A partir de este proceso emancipatorio el arte comienza a liberarse de las determinaciones y demandas externas y es redescubierto como *arte estético y absoluto* en búsqueda de su propio espacio público. Schlegel ya había detectado en *Sobre el estudio sobre la poesía griega* (1797) la dificultad de la poesía moderna de encontrar un eje que articule la poesía como lo hacía en la poesía antigua. En el *Discurso sobre la mitología* Schlegel indica al respecto:

Considero que a nuestra poesía le falta un eje central, como era la mitología para la poesía de los antiguos, y todo lo esencial en la cual el arte poético moderno está a la zaga del antiguo, puede sintetizarse en las siguientes palabras: no tenemos una mitología. Pero quiero agregar que estamos cerca de obtener una o más aún, que ya es hora de que colaboremos seriamente para producir.³⁰

El objetivo de Schlegel de encontrar una nueva mitología que permitiera fundar la poesía moderna parece descansar en la capacidad del artista de producir gracias a una libertad que le es inherente. De ese modo, “mitología y poesía, ambas, son una e inseparables” (Schlegel 2005:63) en tanto su construcción no es fruto de la imitación natural, sino de la producción “más artificial de todas las obras de arte”.³¹ Schlegel entiende que una nueva mitología que menguara la excesiva lucidez de la razón debía sostenerse mediante la producción de la fantasía. Pero, lejos de caer en un puro subjetivismo la nueva mitología encuentra una nueva totalidad que excede el control subjetivo de la misma.³²

³⁰ Schlegel, F. *Conversación sobre la poesía*. Bs. As.: Biblos, 2005, p.62.

³¹ *Ibíd.*, p.62.

³² En *Poética de la infinitud* Gonzalo Portales y Breno Onetto (2007) siguiendo a Karl Heinz Bohrer (1983) en *Mythos und Moderne* muestran que Schlegel mediante este propósito, podría interpretarse como una ruptura de los presupuestos del *Primitivo programa*. La prioridad de la nueva mitología de Schlegel de hallar una autonomía estética frente a los postulados determinantes de la razón en virtud de la fantasía, develarían la posibilidad de creación a partir del caos. Indican: “distanciándose de Schelling y del *Systemprogramm*, Friedrich Schlegel intenta provocar una situación de tal índole en la que la nueva mitología ya no tuviese que subordinarse de ningún modo a la tradición de la pura racionalidad, sino que por el contrario, pretende sostener que en ella se trataría más bien (...) de una operación que mediante la institucionalización de la fantasía (...) develaría de manera idónea la *conditio* antropológica de la naturaleza humana y su historicidad, en la estética – especialmente la poesía- no se limitaría ya a una

En ese contexto, parecen volverse comprensibles las apelaciones de Schlegel al idealismo en el marco de su exposición del *Discurso sobre la mitología*. Si la posibilidad de una nueva mitología se halla en la producción artificial de la obra de artes, el idealismo parece convertirse en la fuerza necesaria de esa producción. El idealismo, como “el gran fenómeno de la época”,³³ explicaría de qué modo la fuerza interior del espíritu logra producir a partir de sus propias reglas.³⁴ Desde esa perspectiva, el idealismo no sería otra cosa “sino el reconocimiento de la ley que el espíritu se da a sí mismo (...) que revela maravillosamente la secreta fuerza de sí misma a través de la ilimitada perfección de la nueva creación (...)”.³⁵ En consecuencia, Schlegel cree haber encontrado un nuevo eje o centro para la nueva mitología y la producción poética autónoma del romanticismo. De hecho, Schlegel insistirá en que el idealismo puede constituirse como “un ejemplo para la nueva mitología, no sólo en su modo de originarse, sino también indirectamente, como fuente de la misma”.³⁶

Pese a esta prioridad por el fundamento idealista que Schlegel encuentra mediante la nueva mitología para la poesía romántica, no descuida otro aspecto necesario para su autonomía artística, a saber, el realismo. En el propio *Discurso sobre*

sobria repetición de lo arcaico sino que poseería la fuerza propia del *witz* de una fructífera superación de la razón, en la que la temporalidad inherente a la autoconciencia haría vacilar a la mística eternidad, otorgándole en este acto *destrutivo* una inesperada dignidad al *momento*, por lo que la metafórica de la fase de aceleramiento del tiempo sería solamente estética abandonando todo designio religioso-escatológico, constatando sin ambigüedad el hecho de que en la modernidad todo concepto de *totalidad* ya se habría vuelto insostenible”. (Portales y Onetto 2007:17). En *Discurso sobre la mitología* Schlegel al caracterizar uno de los rasgos distintivos de la poesía romántica indica su relación con la mitología en tanto ella representa un desorden artificial que puede verse de forma bella. Schlegel sostiene que “Quizá ustedes se sonrían al oír hablar de este poema místico y del desorden que tal vez podría surgir de la confusión y profusión de obras poéticas. Pero la belleza más elevada, el orden más elevado es, por cierto, únicamente la belleza del caos, a saber, de un caos tal que solo aguarda ser tocado por el amor para desplegarse en un mundo armónico, como lo fueron también la mitología y poesía antiguas.” Schlegel, F. *Conversación sobre la poesía*, *op.cit.*, p.63. En esta dirección, no pretendemos enfatizar ningún aspecto de este pasaje, pero sí mostrar cómo el joven romántico manifiesta algunas consideraciones en torno a la poesía romántica y su autonomía estética. A diferencia de la acentuación de Bohrer, Portales y Onetto acerca del momento no racional de la poesía, lo que pretendemos dar cuenta por el momento es de la búsqueda de la estética romántica por la autonomización de criterios que exceden su producción específica.

³³ *Ibid.* p., 63.

³⁴ En el fragmento de *Athenaeum* N° 216 Schlegel coloca lo que representaría, a su juicio, las revoluciones de la época. En este fragmento, el idealismo está representado en la *Doctrina de la ciencia* de Fichte. Schlegel dice: “La revolución francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe constituyen las mayores tendencias de la época. Quien se escandalice por esta combinación, quien sea incapaz de percibir la importancia de una revolución que no sea material y ruidosa, no ha alcanzado todavía el elevado y amplio punto de vista de la historia de la humanidad. Incluso en nuestras indigentes historias de la cultura (que por lo general parecen una colección de variantes acompañadas de un comentario perpetuo sobre un texto clásico perdido), más de un librito apenas advertido por la muchedumbre tumultuosa desempeña un papel más importante que todo lo que ésta pudo llevar a cabo”. Schlegel, F., *Fragmentos* seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009, p.107.

³⁵ *Ibid.* p. 64.

³⁶ *Ibid.* p.65.

la mitología, Schlegel introduce la necesidad de la poesía de un nuevo realismo. Dicha necesidad, Schlegel la explica como una exigencia de la poesía en tanto ella “debe descansar en la armonía de lo ideal y lo real”.³⁷ Aunque el suelo idealista parece tener una prioridad determinante en la producción autónoma de la poesía romántica, Schlegel identifica que el realismo sería una condición para la fantasía y la creación poética. El nuevo realismo, según Schlegel, de la fantasía poética es el que ha brindado Spinoza donde la fantasía no podría separarse del sentimiento que les propio. Schlegel indica al respecto de Spinoza y su relación con el realismo de la poesía romántica:

(...) es casi incomprensible cómo se puede ser poeta sin honrar a Spinoza, sin amarlo y sin ser uno de los suyos. (...) En Spinoza, sin embargo, ustedes encuentran el comienzo y el fin de toda fantasía, el fundamento general y el suelo sobre el cual descansa la particularidad de cada uno, y a ustedes justamente les vendrá muy bien esta distinción entre lo originario eterno de la fantasía y todo lo individual y lo particular. (...) Podrán echar una mirada profunda en el más íntimo taller de la poesía. La fantasía de Spinoza es del mismo tipo que su sentimiento. (...) un claro aroma flota visible e invisible, sobre todo, por todos lados el eterno anhelo encuentra una resonancia desde las profundidades de la simple obra, que respira el espíritu del amor originario en silenciosa grandeza.³⁸

El realismo se convierte, en este contexto, en un fundamento necesario para la producción de la poesía romántica, en la medida en que lo ideal no puede ser la mera expresión individual del sujeto. Por el contrario, lo real y lo ideal³⁹ son puestos en juego gracias a la mitología que oscila entre la fantasía y la naturaleza. Por eso Schlegel sostiene “¿Y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y

³⁷ *Ibíd.* p.65.

³⁸ *Ibíd.* p.66.

³⁹ Tanto realismo como idealismo serán dos corrientes que los intérpretes y comentaristas de Schlegel harán hincapié a los efectos de reducir las posturas románticas a alguna de estas tendencias. La crítica al romanticismo y, en particular, a la ironía romántica de Schlegel que abordaremos más adelante, intentará sostener que la tendencia idealista es determinante en la concepción schlegeliana de la ironía. La acusación de que las categorías estéticas del romanticismo no son más que una estetización de la filosofía idealista de Fichte puede resumir gran parte de esa acusación. Otros comentaristas más contemporáneos, intentarán dar cuenta del realismo que conduce las categorías del primer romanticismo. Tratarán de hacer notar la influencia de Spinoza en la obra de Schlegel y cómo sus consideraciones conducen a una insatisfacción con la filosofía. Tal disconformidad habría sido provocada por giro copernicano de Kant, dado que no se encontraría manera de asegurar de forma racional lo que tomamos como objetivo y real, esto es como lo que aparece y, esto es así, porque el pensamiento reflexivo está inextricablemente ligado a una perspectiva subjetiva, esto es, sin acceso cognitivo a los primeros principios, lo incondicionado o el absoluto. De ese modo, Schlegel consideraría que, lo que parece más objetivo y lo más real, sería lo ilusorio y engañoso. Esto se podría plantear así, en tanto, este “realismo” que los pensadores románticos buscaron conocer, permitiría evitar la vulnerabilidad del idealismo al escepticismo. Estas consideraciones las desarrollaremos en el capítulo tres.

amor?”.⁴⁰ Por tanto, la mitología tiene el privilegio de “contemplar sensible y espiritualmente”⁴¹ lo que a la conciencia podría escapársele si sólo prioriza los procesos racionales.

En el marco de esta caracterización de la poesía romántica y el objetivo de encontrar una nueva mitología, Schlegel establecerá la comparación de esta última noción con la obra de arte. Según su perspectiva, la mitología “es tal obra de arte de la naturaleza”⁴² ya que en ella se manifiesta la formación y la transformación simultáneamente. Tanto la formación como la transformación serían “su vida interior, su método”,⁴³ por lo cual coincidiría con la pretensión de la poesía romántica de construcción del todo. La mitología, en virtud de su consideración como obra de arte, mostraría que la formación y transformación de su vida interior podría asimilarse con ese ingenio propio de la poesía romántica. Schlegel sostiene:

Aquí encuentro una gran similitud con aquel gran *ingenio* de la *poesía romántica*, que no se manifiesta en ocurrencias individuales sino en la construcción del todo, y que nuestro amigo nos ha presentado tantas veces refiriéndose a las obras de Cervantes y Shakespeare. Sí, esta confusión ordenada artificialmente, esta encantadora simetría de contradicciones, esta maravillosa y eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que mora incluso en las partes más pequeñas del todo, me parece que constituyen incluso una mitología indirecta. La organización es la misma y seguramente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este ingenio, ni una mitología pueden existir sin algo originario e inimitable, simplemente indisoluble, que aun después de todas las transformaciones deje translucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad de sentido deje translucir el aspecto del trastornado y loco o del idiota y tonto. Pues éste es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, para lo cual no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el colorido hervidero de los antiguos dioses.⁴⁴

En el marco de esta similitud que Schlegel reconoce entre mitología y poesía romántica muestra la exigencia de un arte que tendría que ser capaz de crear y de reflexionar y criticar su propia producción. Espíritu y naturaleza, genialidad creadora y revisión crítica o poesía artificial y poesía natural parecieran entrar en un oscilar dialéctico que podrá describirse con el concepto de ironía. Una dialéctica de este tipo combina la

⁴⁰ *Ibíd.* p.66.

⁴¹ *Ibíd.* p.66.

⁴² *Ibíd.* p.67.

⁴³ *Ibíd.* p.67.

⁴⁴ *Ibíd.* p.67.

posibilidad simultánea de autocreación y autoaniquilación en la poesía romántica que, en el contexto de la cita anterior, es referida a Shakespeare y Cervantes. La ironía que Schlegel reclama consistiría en la posibilidad de que el yo productor de la creación artística vuelva críticamente sobre su producción a los efectos de objetivarla.

En esa dirección, la ironía podría verse como el principio interno de funcionamiento de la poesía romántica en la medida en que la reflexión que requiere el artista no puede encontrarse en otro lugar que no sea en la propia poesía.⁴⁵ La necesidad de que la fuerza creadora del sujeto artístico sea juzgada autocríticamente coloca a la ironía romántica en un lugar privilegiado para explicar los presupuestos de la estética romántica. La posibilidad de autonomía de la poesía romántica como de una crítica a la reducción subjetivista de la producción artística podría encontrarse el camino explicativo mediante los sentidos que Schlegel le atribuye al concepto de ironía. En lo siguiente intentaremos caracterizar el concepto de ironía en el período de juventud de Schlegel a los efectos de mostrar de qué modo el pensador romántico logra, en virtud de este concepto, ofrecer una forma de autonomización del arte y, al mismo tiempo, evitar la reducción subjetiva de la producción artística. En ese contexto, la ironía romántica, progresivamente, se va convirtiendo en una forma de reflexión distintiva de la poesía romántica.

El concepto de ironía en Fr. Schlegel

⁴⁵ Seguidamente, en *Discurso sobre la mitología*, exige ironía cuando hace hablar a Antonio y señala que uno de los elementos propios de todas las artes es la ironía. Sostiene: “No puedo permitir que la poesía didáctica valga como un género propio, ni tampoco la romántica. Cada poema debe ser propiamente romántico y cada uno didáctico en aquel sentido amplio de la palabra, donde se muestre la tendencia hacia un profundo sentido infinito. Lo mismo exigimos también en todos lados, incluso sin utilizar ese nombre. Hasta las artes muy populares, por ejemplo, en la obra dramática, *exigimos ironía*, exigimos que los eventos, las personas, resumiendo, que todo el juego de la vida también se nos represente y se tome realmente como un juego”. (*Ibid.*, p. 70-71). En la continuidad del diálogo se reafirma más esta exigencia, en tanto expresa la belleza caótica de la obra. Dice Schlegel: “-Lotario: Todos los juegos sagrados del arte son sólo lejanas reproducciones del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se constituye a sí misma. - Ludovico: En otras palabras: toda belleza es alegoría. Lo más elevado, puesto que es inexpresable, sólo puede ser pronunciado alegóricamente”. (*Ibid.*, p.71). En estos pasajes Schlegel parece convocar a una síntesis entre realismo e idealismo donde la combinación poética no cae ni en la filosofía natural de los misterios antiguos ni en la intervención soberana del sujeto como creador solitario. En esa dirección, el arte poético romántico lograría una síntesis de reflexión y entusiasmo, de ironía que intenta autoreflexionarse y el amor que busca la unidad de la naturaleza. Esa combinación vuelve a remitirnos a las dos fuentes que antes indicábamos de Fichte y Spinoza. De hecho, Schlegel dirá “Existe una poesía cuyo uno y todo consiste en el vínculo de lo ideal y lo real, y que, por consiguiente, en analogía con la jerga filosófica, tendría que denominarse poesía trascendental. Esta poesía comienza como sátira con la absoluta disparidad de lo ideal y lo real, permanece suspendida en el medio como elegía y termina como idilio con la absoluto identidad de ambos.” (*Ibid.*, p.114)

Aunque el concepto de ironía romántica en los fragmentarios textos de Schlegel no pueda definirse de forma acabada, si podemos encontrar algunas consideraciones precisas para entender este concepto. Tal vez, podríamos afirmar que la ironía tiene como exponente primordial a Friedrich Schlegel. Sin embargo, también otros románticos como Solger se han ocupado del concepto de ironía. No obstante, es Schlegel el que consigue resignificar al concepto de ironía que provenía de la retórica clásica (antigüedad griega y romana) y la filosofía socrática.

Pese a que aquí nos ocupa exclusivamente las consideraciones de Schlegel sobre la ironía romántica, conviene abordar brevemente estas dos tendencias previas referidas al campo de la retórica y la filosofía. Ambas tradiciones, que serán transformadas por Schlegel, adquieren una relevancia importante en las discusiones contemporáneas que nos ocuparan en los apartados posteriores, por lo cual, es necesario exponer hasta qué punto los estudios de Schlegel están determinados por la ironía en su sentido retórico o bajo el camino marcado por los diálogos socráticos. Naturalmente, Schlegel no ignora estas conceptualizaciones, de hecho, aparecerán con frecuencia cada vez que remita a la ironía romántica, incluso, cuando se refiere a la ironía sin mencionarla como tal. Ahora bien, lo que pretendemos explicar en este contexto es en qué medida las determinaciones de la retórica y la filosofía socrática podrían constituirse en formas explicativas de los supuestos que acompañan al concepto de ironía romántica.

El concepto de ironía nos remite, primeramente, a las palabras griegas *eíron* y *eíroneía* las cuales estaban referidas a aquellas personas que disimulaban, radicalmente, algo que no era cierto. El irónico sería aquel que finge o simula tener algo que no posee en realidad. En los ámbitos de la moral, la sofística y la comedia helénica la ironía parece adquirir rasgos más bien negativos y dañinos para las costumbres clásicas. Pese a esta identificación peyorativa de la ironía, el concepto se convierte en la retórica griega en una figura discursiva importante. En el marco de la retórica, la ironía pasa a definirse como aquella figura discursiva o lingüística que expresa algo mediante su contrario. Aquel que lleva a cabo la ironía, es decir, εἰρωνεῖν, sería aquel que produce una ficción, es decir, emplea una ficción o ilusión a los efectos de disimular algo. En esa dirección, dentro de esta ironía clásica se podría distinguir a la ironía, por un lado, como figura discursiva, esto es, un *tropo* del lenguaje y, por otro lado, una figura del pensamiento.

Por otro parte, el sentido filosófico de la ironía clásica será tematizada dentro de la filosofía socrática. La ironía para Sócrates se convierte en un medio o “método”

primordial para disimular su sabiduría frente aquel que cree detentarla.⁴⁶ En ese sentido, la sabiduría encubierta como ignorancia lograba hacer que el interlocutor emitiera sus juicios sobre algún tema y Sócrates procedía a mostrar la contracara de esa supuesta ignorancia. La ironía socrática, en ese sentido, conoce su maestría sobre todo contenido; no toma nada y juega con todas las formas. En esa dialéctica crítica, los diálogos socráticos logran mostrarle al interlocutor su falta de saber, el cual en apariencia podría ser entendido como una inferioridad, pero no es más que el recurso necesario de la crítica del saber y la verdad. El conocido lema de la falta de saber o que Sócrates no sabe nada, no se entiende aquí como una falta, sino como una condición irónica del saber que no se excede en su confianza a la razón. La ironía socrática, mediante esa desconfianza a la razón, relativiza la posibilidad de encontrar una verdad definitiva.⁴⁷ Como explica Breno Onetto: “la actitud del *eíron* socrático era, por lo mismo, la de un completo equilibrio entre cierta confianza en el instrumento del pensar que aprehende la realidad y, a la vez, la conciencia de lo limitado de tal herramienta, lo limitado de la razón”.⁴⁸ Por tanto, lo que la ironía socrática intentaría es no caer en la ingenuidad racionalista, mediante un tipo de diálogo que busca desmitificar las formas dogmáticas del saber.⁴⁹ También Aristóteles, tanto en su *Retórica* como en *Ética a Nicómano* referirá a la ironía socrática como un modo de simulación refinado. La medida, en cuanto a las virtudes, que la ironía limita le parece al estagirita una forma de humildad que el comportamiento hacia la verdad debería mantener. Indica al respecto en *Ética a Nicómano*, no sin una cierta desconfianza final hacia la ironía:

⁴⁶ En *Apología de Sócrates* se puede leer la siguiente referencia a la forma irónica del saber en tanto la sabiduría es saberse ignorante en todo. Indica Sócrates en el diálogo: “A continuación intentaba yo demostrarle que él creía ser sabio, pero que no lo era. A consecuencia de ello, me gané la enemistad de él y de muchos de los presentes. Al retirarme de allí razonaba a solas que yo era más sabio que aquel hombre. Es probable que ni uno ni otro sepamos nada que tenga valor, pero este hombre cree saber algo y no lo sabe, en cambio yo, así como, en efecto, no sé, tampoco creo saber. Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta misma pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo.” Platón, *Obras*, Bs.As.: Gredos, 2007, p.155, 21d.

⁴⁷ En otro pasaje de la *Apología* dirigiéndose a los atenienses sostiene: “temer la muerte no es otra cosa que creer ser sabio sin serlo, pues es creer que uno sabe lo que no sabe (...) ¿cómo no va a ser la más reprochable ignorancia la de creer saber lo que no se sabe? Yo, atenienses, también quizá me diferencio en esto de la mayor parte de los hombres, y, por consiguiente, si dijera que soy más sabio que alguien en algo, sería en esto, en que, no sabiendo suficientemente sobre las cosas del Hades, también reconozco no saberlo.” (*Ibid.*, p.167, 29 a y b). En *República* Trasímaco no quiere caer en la trampa de la ironía e indica lo siguiente: “Esta no es sino la habitual ironía de Sócrates, y yo ya predije a los presentes que no estarías dispuesto a responder, y que, si alguien te preguntaba algo, harías como que no sabes, o cualquier otra cosa, antes que responder.” (*Ibid.*, p. 74).

⁴⁸ Onetto, B. y Portales, G., *Poética de la infinitud*, Chile: Palinodia, 2005, p.311.

⁴⁹ Pueden ampliarse estas consideraciones en Vlastos, Gregory, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Los irónicos, que minimizan sus méritos, tienen, evidentemente, un carácter más agradable, pues parecen hablar así no por bueno, sino para evitar la ostentación. Éstos niegan, sobre todo, las cualidades más reputadas, como hacía Sócrates. A los que niegan poseer cualidades despreciables; y manifiestas se les llama hipócritas y son más despreciables; y, en ocasiones, parece ser jactancia el exceso, sino la negligencia exagerada. En cambio, los que usan con moderación la ironía, ironizando en cosas que no saltan demasiado a la vista o son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, ser opuesto al veraz, ya que es peor <que el irónico>⁵⁰.

Además, la ironía para Aristóteles puede representar una expresión de la libertad del orador para enfrentar a sus adversarios. El orador irónico puede emplear la burla en contra de sí mismo en su beneficio dentro del debate, haciendo uso de su libertad. Aristóteles sostiene que Gorgias refería a este tipo de operación discursiva:

Acerca de las cosas risibles, puesto que parece tienen alguna utilidad en los debates, decía Gorgias que es preciso estropear la seriedad de los adversarios con la risa, y la risa con la seriedad, en lo cual tenía razón. Se dice cuántas son las especies de cosas risibles en los libros *Sobre poética* (184), de las cuales la una es adecuada a un hombre libre, la otra no. Así podrá tomar el orador lo que le conviene. La ironía es cosa más propia del hombre libre que la chocarrería, porque el irónico hace la burla para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro.⁵¹

De ese modo, la ironía clásica tanto en el marco de la retórica antigua como en el sentido filosófico otorgado por Sócrates permite advertir dos líneas que pueden resumirse del siguiente modo: a) el *eíron* socrático, donde la ironía es entendida como una actitud frente a la realidad y la razón (moral y gnoseología); b) la ironía como una estrategia oral o retórica que pretende confundir, persuadir, interrumpir o invertir los argumentos del interlocutor en la disputa pública. Este último sentido, volverá con fuerza en la modernidad mediante las formas literarias de la ironía.

En este breve rastreo, también conviene hacer mención de las consideraciones en la retórica romana u oratoria, a los efectos de anotar algunas características de la ironía clásica que se harán presente en el contexto romántico de la ironía. Algunos estudios

⁵⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómano*, Argentina: Gredos, 1993, p.113, 1127b-25. Esta última parte del pasaje parece coincidir con el sentido que Aristóteles le da a la ironía como una simulación en su *Retórica*, que estaría en el lado opuesto de la jactancia. Ambas permitirían ver el punto medio que sería la veracidad. Así, la ironía sería una falsa modestia o una humildad devenida en simulación. Sostiene Aristóteles en la *Retórica*: “contra los que desprecian en relación con aquellos que sería vergonzoso no defender, como los padres, hijos, mujeres y súbditos. Y contra los que no pagan un favor, porque el desprecio consiste en un desvío de lo debido. Y contra los que son irónicos frente a los que hablan en serio, porque cosa despectiva es la ironía.” Aristóteles, *Retórica*, Madrid: Instituto de estudios políticos, 1971, p.100. La ironía se entendería, en ese contexto, como una forma deshonesto de establecer una actitud hacia el otro, con lo cual el punto medio se vería dañado en la medida en que la ironía se convierte en falsedad.

⁵¹ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p.228.

contemporáneos intentarán refutar apropiaciones actuales mediante la apelación a estas fuentes latinas o romanas. Ciertamente Cicerón y Quintiliano, las dos figuras más destacadas de esta aproximación a la ironía, permiten ver algunos sentidos que podrían ser útiles más adelante.

La conceptualización de la ironía por parte de Cicerón parece ser más indirecta, en tanto se refiere a la ironía a través de las figuras de lo cómico, lo ridículo o el humor. Sin embargo, en *De oratore* Cicerón recupera tanto el sentido socrático como el aristotélico de la ironía al transformatos como “simulatio” o “dissimulatio”. La recuperación del retórico romano no está exenta de dificultades propias que presenta el sentido del concepto de ironía. Tal dificultad se encuentra en la oscilación y falta de síntesis entre las dimensiones filosófica y retórica de la ironía, la cual se vuelve una figura compleja de definir como de limitar a características específicas. En *De oratore* esta dificultad se vuelve palpable al referirse en un mismo pasaje a los dos sentidos de la ironía, ya sea como aquello que se dice para referirse a otra cosa distinta de la que se enuncia, ya sea para referirse a la actitud socrática de la medida del conocimiento. Cicerón dice en ese pasaje:

También resulta elegante la ironía, cuando dices algo distinto a lo que sientes, pero no del mismo tipo del que antes he hablado, cuando utilizas el término contrapuesto, como Craso a Lamia, sino que cuando piensas de modo distinto al que te expresas, juegas a fondo con todo el discurso como nuestro Escévola le contestó a aquel Septumuleyo Anagnino, a quien se le pagó a peso de oro la cabeza de Gayo Graco cuando le pedía que se lo llevase a Asia dentro de su equipo: “¿Qué dices, loco? con tal cantidad de malos ciudadanos, ¿tengo que asegurarte que, si te quedas en Roma, en pocos años vas a conseguir las mayores riquezas?”. Fanio en sus *Anales* dice que este Escipión Emiliano fue (egregio) en esta técnica y lo llama en griego *éirona*. Pero, como dicen los que mejor conocen esto, pienso que en esto de la ironía y del disimular Sócrates aventajó con mucho a todos en encanto y calidad humana. Es un procedimiento especialmente elegante, no sólo gracioso dentro de la seriedad y de las fintas oratorias, sino apropiado a una conversación refinada⁵². Y, ¡por Hércules!, que

⁵² El traductor de la obra José Iso anota en un pie de página que el sentido que aquí aparece de la ironía no puede separarse, en el marco de la pregunta, del concepto de apariencia, es decir, como aquello que “«pregunta aparentando no saber», «disimulado»” Cicerón, M.T., *Sobre el orador*, Madrid: Gredos, 2002, p.339. Más adelante, Cicerón vuelve a aludir a la ironía, pero de forma más cercana al humor. Si bien no desaparece el sentido de una apariencia que se burla de sí misma, es decir, la disimulación, su acentuación se vuelve más firme y próxima a la risa y a la ausencia de una síntesis definitiva de las expectativas que se tienen de la enunciación. Sostiene Cicerón: “Pues la risa se provoca burlando las expectativas, burlándose de los rasgos de los demás, resaltando el parecido con lo deforme, con la ironía, diciendo cosas un tanto extravagantes y criticando las tonterías; en consecuencia, el que quiera practicar el humor en el discurso, ha de casi empaparse de unas cualidades físicas y manera de ser apropiados para este tipo de cosas, adaptándose incluso el rostro a cada tipo de humor.” *Ibid.*, pp.338-339.

todo esto que sobre el humor he expuesto no supone mayor condimento de los discursos forenses que de cualquier conversación.⁵³

A pesar de la intención de esta síntesis, Cicerón no deja de ser ambivalente. En el libro III insiste en la ironía como una forma discursiva que puede ser empleada en cierto contexto. De ese modo, Cicerón cree que la ironía podría ser un recurso de la conversación, pero sigue sin encontrar un sentido firme para la misma. Explica Cicerón:

(...) la ironía del que dice una cosa y da a entender otra: recurso que resulta muy agradable cuando se utiliza no con tonos solemnes sino más bien de amable charla; después, el expresar nuestras dudas, y luego el clasificar cosas y personas, y después la precisión, ya de lo que has dicho o de lo que vas a decir o cuando quieres sacudirte algo.⁵⁴

En el caso de Quintiliano, la ironía adquiere una definición como tropo y como figura del pensamiento, e incluso, como una actitud de vida, expresada por caso en la vida de Sócrates. En el capítulo IV donde explica el concepto de tropo, sostiene que la ironía debería entenderse como:

(...) aquel tropo en que se muestran cosas contrarias es ironía: llámanla irrisión ó mofa; la cual se conoce, ó por el modo de decir, ó por la persona, ó por la naturaleza del asunto. Pues si alguna de estas cosas no se conforma con lo que suenan las palabras, claro está que se quiere decir cosa diversa de lo que se dice.⁵⁵

En los extensos textos de *Instituciones oratorias* Quintiliano parece advertir la bifurcación de la ironía como tropo y actitud, y también, logra colocarla como una figura del pensamiento.⁵⁶

⁵³ *Ibíd.*, p.329, 67-270.

⁵⁴ *Ibíd.*, p.476.

⁵⁵ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1916, p.78.

⁵⁶ Esta vía de consideración de la ironía ha sido estudiada y profundizada en el ámbito de la germanística y crítica literaria en Brasil. Numerosos estudios han documentado la importancia de los latinos en la obra romántica de Fr. Schlegel. De hecho, Constantino Luz de Medeiros ha traducido los textos de Fr. Schlegel „Nachricht von dem poetischen Werken des Johannes Boccaccio“ en Schlegel, Fr., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1967, pp. 360-400, como “Relatos sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio” (2011) al portugués. Sus trabajos académicos como tesis de doctorado y maestría han versado sobre estos aspectos, pero también otras tesis y publicaciones han centrado su preocupación sobre la influencia latina en la conformación de la retórica de la ironía romántica. Mencionamos a continuación algunas de estas investigaciones: Luz de Medeiros, Constantino, “Caracterização: a obra de arte crítico-literária”, *Pandaemonium*, São Paulo, v. 18, n. 25, Jun. /2015, p. 37-56; Luz de Medeiros, Constantino, *A crítica literaria de Friedrich Schlegel*, Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de Sao Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, año 2015; Fóscolo de Moura Gomes, Guilherme, *Filosofia e poesia: da unidade entre estética e gnosologia em Friedrich Schlegel*, Tese

Pere Ballart advierte que Quintiliano trata de realizar una lectura metafísica de la ironía, bajo la tutela de las consideraciones socráticas, al incluir a la ironía no sólo entre los tropos, sino también entre las figuras del pensamiento. De ese modo, sostiene Ballart que “del mismo modo que una alegoría viene a ser una metáfora continuada, así la ironía está hecha de una sucesión de ironías-tropo”.⁵⁷ Así, no sería casual que Quintiliano diga:

Más en la figura sucede que la ficción es de la intención, y tiene más de aparente que de clara ó manifiesta; de manera que en el tropo las palabras son diversas unas de otras; pero en la figura es diverso el sentido de lo que las palabras suenan, como en las burlas, y á veces no sólo toda la confirmación ó prueba de un asunto, sino también toda la vida de un hombre, parece ser una continuada ironía, cual es la vida de Sócrates.⁵⁸

En fin, el período clásico de la ironía puede ayudarnos a comprender algunas fuentes y legados con los cuales Schlegel trabajará en sus fragmentos, discurso y novelas. Pese a ello, también observaremos de qué modo estos sentidos son abandonados o reformulados radicalmente en el contexto romántico. En lo siguiente, trataremos de reconstruir el marco donde se inscribe el concepto de ironía romántica de Schlegel.

La teoría romántica de la ironía de Friedrich Schlegel se vuelve inseparable del contexto literario de la modernidad. Distintos intérpretes han enfatizado que la ironía romántica, tal como la teoriza Schlegel, comienza a ser una actitud, concepción o postura estética emparentada a la poesía, extendiendo su alcance más allá de ser una mera técnica retórica o narrativa. La teoría romántica de la ironía puede rastrearse en los escritos de Schlegel en sus fragmentos ya sea en *Lyceum* o *Fragmentos críticos*, o bien, en los fragmentos de *Athenäum*. Asimismo, sus consideraciones sobre la poesía y su breve novela *Lucinde* nos permitirá identificar algunas características propias de la ironía romántica. La ironía, en el contexto romántico, adquiere una concepción filosófica en la medida en que se inscribe en la trama de la filosofía crítica de Kant y Fichte como de las concepciones estético-filosóficas de Schlegel acerca de la poesía y la novela donde Goethe, Cervantes, Diderot, Sterne, Stendhal y Shakespeare serán una referencia ineludible. No obstante, es necesario precisar estas afirmaciones para no caer

Mestrado, Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2010, entre otras investigaciones.

⁵⁷ Ballart, P., *Eironei. La figura irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p.57.

⁵⁸ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, op.cit., p.93.

en reduccionismo, equívocos o absurdos. A tales fines, intentaremos revisar esos supuestos epistemológicos de la ironía, en tanto, es asimilada ya sea a una forma de la filosofía idealista fichteana o a un recurso literario de la novela moderna. La prioridad de una de estas lecturas podría correr el peligro de hacernos caer en la unilateralidad del examen del concepto schlegeliano de ironía. Por eso, es necesario mostrar las distintas tradiciones con las cuales trabaja Schlegel, para luego identificar cómo las apropiaciones contemporáneas han enfatizado alguno de sus aspectos como consecuencia de sus marcos de apropiación.

La reformulación de Schlegel del concepto de ironía clásica, en torno al cual se concentraban las dos tendencias de análisis que antes indicábamos, logró representar una nueva forma estético-filosófica. El ingreso de Schlegel en la discusión alrededor de la ironía permite identificar una ruptura, pero no sólo con el contexto de la ironía clásica, sino también en la propia época de Schlegel. Pese a ello, la ironía romántica también recupera gran parte de esos sentidos clásicos provenientes de la retórica y la filosofía socrática. En uno de sus primeros fragmentos de 1797 Schlegel expresa la incorporación de esta categoría estética dentro del marco de la filosofía. En el fragmento N°42 de *Lyceum* sostiene:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía; e incluso los estoicos consideraron la urbanidad una virtud. Sin duda hay también una ironía retórica, que usada con moderación produce excelentes efectos, especialmente en la polémica; más comparada con la sublime urbanidad de la musa socrática es como la pompa del discurso retórico más brillante comparada con la tragedia antigua de estilo elevado. Únicamente la poesía puede alzarse también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía, y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería trascendental. En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen bufo italiano tradicional.⁵⁹

En este fragmento, Schlegel muestra que la ironía no sólo puede ser considerada como un tropo, sino una forma reflexiva sobre la producción artística. De hecho, no sólo parece la ironía ser una exigencia o necesidad artística, a su vez, constituye una fuerza

⁵⁹ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op.cit. pp.52-53

interior propia del arte. En este fragmento, según Diego Sánchez Meca, se podría encontrar un postulado auto-paródico de la ironía, pues, esto permitiría mostrar el distanciamiento del artista sobre su obra y, simultáneamente, permitirle una nueva posición que hará potenciar a la obra. Ese proceso sería un proceso infinito de tensión antagónica entre lo que Schlegel denomina en el fragmento de *Athenäum* 51: “instinto e intención”.⁶⁰ La ironía, como una actitud filosófica, equipararía filosofía y poesía en la alternancia de los elementos que ponen en juego la producción del sujeto. En esa dirección, la ironía revela una doble estructura donde los elementos subjetivo y objetivo, naturaleza e ingenio, yo y no-yo, estética y filosofía se ponen en juego. El planteo de Schlegel sobre la ironía parece una buena mezcla de tales elementos, pero su intención no parece quedarse en intentar una unión conciliadora de los mismos.

Si bien el concepto de ironía de Schlegel mantiene una estructura dual, cabe recordar que la coexistencia de esos dos elementos es paradójica. Schlegel se refiere en *Lyceum* a la ironía como “la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande”.⁶¹ La exigencia de Schlegel de que el arte logre objetividad y autonomía a través de la nueva mitología parece establecer a la ironía como un criterio plausible para comprender esta exigencia. Frente a la teoría tradicional del arte imitativo que considera la creación artística como pasiva y receptiva del ámbito natural, Schlegel propone una teoría del arte donde la participación del artista sea autónoma y activa. La concepción de la nueva mitología donde el joven romántico intentaba conjugar naturaleza y arte como fuerzas productivas, parece ser inseparable del concepto de ironía. Una verdadera ironía debería reunir no sólo la posibilidad de productividad subjetiva del artista, sino también la reflexión propia de la producción, esto es, la revisión objetiva y crítica de la obra.

Pese a ello, el problema de lo subjetivo y lo objetivo en la producción estética no parece ser una preocupación exclusiva del período romántico de Schlegel. En su explicación de las características de la poesía antigua y la poesía moderna ya había hecho referencia al problema de encontrar la dimensión objetiva de la creación artística dentro de la poesía moderna. En *Sobre el estudio de la poesía griega* escrito y publicado entre 1795 y 1797 se podrían reconocer algunos elementos propios de la estética romántica, comúnmente atribuidos a la producción posterior a la elaboración de dicho ensayo. En el *Estudio* Schlegel lograba poner en tensión dos modos poéticos (el antiguo

⁶⁰ Schlegel, F., *Fragmentos*, op.cit. p.69.

⁶¹ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op.cit. p.54.

y el moderno) a los efectos de encontrar en tal tensión una nueva forma de objetividad del arte que evite la reducción subjetivista.⁶² En esa distinción, la apariencia estética del arte comenzaría a cifrarse a partir de los criterios que cada modo poético mantenía. De ese modo, la apariencia del arte encontraba en la modernidad nuevos criterios que excedían, en gran medida, la imitación natural y su sometimiento a las reglas naturales de la poética aristotélica. La insistencia de Schlegel de que la poesía moderna lograría abrir un nuevo espacio para la participación subjetiva en los criterios del arte aprehendería a la apariencia estética a las producciones que dan cuenta de tal participación. Sin embargo, existiría en ese planteamiento cierta inconformidad por parte de Schlegel de subordinar las condiciones de posibilidad del arte a un mero subjetivismo. La apelación a la poesía griega no sería en vano, en particular, si atendemos al hecho de que, a partir de sus criterios, se podría encontrar una objetividad, pero transformada históricamente.⁶³

Al final del *Estudio* Schlegel, aparentemente, comienza a delimitar esas condiciones que el artista debería sostener a los fines de no caer en el engaño subjetivista. Se lee en el *Estudio* a propósito de las leyes de la belleza de la obra y las reglas que el artista tendría que seguir: “[La objetividad del arte es violada] por subjetividad cuando en una representación de validez general se mezcla en el juego la particularidad, se introduce furtiva y suavemente o se subleva de forma manifiesta”.⁶⁴ La manifestación artística no sólo podría ser producida por las reglas propias de la individualidad, si ella queda expuesta, de esa forma, olvida la dimensión universal y general a la que toda obra debería tender. Particularidad y generalidad se ponen en tensión, de ese modo, en la producción de la poesía moderna. No obstante, Schlegel mantiene que las características propias de esa tensión en la historia de la emergencia de la poesía moderna serían la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo. Antes de su descripción de los tres períodos vividos por la historia de la poesía moderna indica:

⁶² Puede consultarse una reconstrucción de las discusiones de la época, más allá de Schlegel, en Sanguinetti, Gustavo “La salvación de las apariencias. El problema de la apariencia estética en Schiller” en *Revista Philosophica* Vol. 30 [Semestre II / 2006], Valparaíso, (33 - 49).

⁶³ Seguimos en este punto las consideraciones de Verónica Galfione en *Los orígenes del pensamiento de Fr. Schlegel*. En ese texto, Galfione sostiene lo siguiente: “A diferencia de la poesía antigua, determinada por su estricta *conformidad a fin* y que se presentaba, en tal sentido, como una totalidad de carácter orgánico, en la poesía moderna las leyes de la apariencia estética quedaban subordinadas a las necesidades expresivas del autor. Por este motivo, Schlegel denominaba *objetiva* a la primera, mientras que reservaba el nombre de *poesía interesante* para la segunda; aquella aspiraba a la belleza, ésta se limitaba a expresar la subjetividad del artista.” Galfione, M.V., “Los orígenes del pensamiento de Fr. Schlegel”, *Signos Filosóficos*, vol. XVII, no. 34, July-December, 2015, 8-35, p.10.

⁶⁴ Schlegel, F., *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid: Akal, 1995, p.123.

La historia de la formación de la poesía moderna no representa otra cosa sino el constante conflicto entre la predisposición subjetiva y la tendencia objetiva de la capacidad estética, y el paulatino predominio de la última. Con cada cambio esencial en la relación de lo objetivo con lo subjetivo empieza un nuevo grado de formación.⁶⁵

Si la conformación de la historia de la poesía moderna es orientada por esa tensión, la apariencia estética pareciera también colocarse bajo esa dialéctica que Schlegel no pretende resolver. En un pasaje anterior al indicado, el joven romántico sostiene con claridad de qué modo la producción artística no es una libertad desmedida y arbitraria, antes bien, la creación del arte se orienta por reglas objetivas. Dice Schlegel:

El artista no tiene que ser todo para todos. Sólo con que obedezca las leyes necesarias de la belleza y las reglas objetivas del arte, por lo demás tiene libertad ilimitada de ser tan particular como quiera. Un extraño malentendido hace a menudo confundir la generalidad estética con la validez general que es absolutamente necesaria.⁶⁶

En diferentes alusiones a los prejuicios que recaen sobre el arte poético de la época, Schlegel parece reconsiderar la posibilidad de entender al arte como una apariencia ilusoria⁶⁷, propia de la creación arbitraria del sujeto. La poesía, si se quiere el arte en general, cae bajo el prejuicio platónico de ser entendido como una envoltura, un velo, una investidura que no permite acceder al verdadero conocimiento de las cosas. De hecho:

Muy generalmente extendido está otro prejuicio que le niega al Arte incluso toda existencia autónoma, toda consistencia propia; niega por completo su diferencia específica. Me temo que, si cierta gente pensase en voz alta, se levantarían muchas voces diciendo: “La poesía no es otra cosa que el lenguaje infantil simbólico de la humanidad juvenil; sólo un ejercicio preparatorio para la ciencia, envoltura del conocimiento, una añadidura superflua de lo esencialmente bueno y útil. Cuanto más se eleva la civilización, tanto más inmensamente se extiende el ámbito del

⁶⁵ *Ibíd.*, pp.144-145.

⁶⁶ *Ibíd.*, p.126.

⁶⁷ Como indica el análisis de Galfione, ya en el *Estudio* comenzaría a manifestarse la posibilidad latente de mostrar que esa tensión entre la resolución subjetiva de la representación y la imitación objetiva existirían características reflexivas constitutivas de la obra que evitan caer en alguno de los lados de la tensión, algo que reaparece en la discusión sobre el concepto de ironía romántica. Por ello, “la exigencia de una potenciación infinita de los procedimientos reflexivos quedaba determinada como un rasgo constitutivo de la estructura interna del arte moderno, pues se vuelve necesaria una explicación reflexiva de esa pretensión”. Galfione, M.V., “Los orígenes del pensamiento de Fr. Schlegel”, *op. cit.*, p.11.

conocimiento claro; el ámbito propio de la representación, el crepúsculo, se encoge cada vez más ante la luz que irrumpe. El claro mediodía de la Ilustración está ya aquí. La poesía, esa gentil niñera, ya no es decorosa para el último decenio de nuestro filosófico siglo. Ya es por fin un tiempo de acabar con ella de una vez.⁶⁸

En este pasaje, se abrevia gran parte de la consideración romántica de la estética de Schlegel⁶⁹ acerca de la autonomía de la apariencia artística. Con cierto tono irónico el pensador romántico reprocha a todos aquellos que sostienen al arte como una mera instancia más de la ficción, lo inmediato y lo falso. A juicio del joven romántico, esto haría perder al arte su condición específica y autónoma, como también, su dimensión constitutivamente reflexiva. Schlegel no abandonaría, en su discusión de la apariencia del arte, el papel de la reflexión en tanto el arte se ve determinado históricamente. Si la modernidad se distingue por sus condiciones reflexivas, la apariencia del arte poético no puede renunciar a dichas características. En este sentido, el arte no resignaría su aspecto aparential, de hecho, Schlegel lo parece entender como algo necesario. La pretensión ilustrada de una razón que permitiría distinguir entre la apariencia y la no-apariencia de los fenómenos, en teoría, no puede tener lugar en las consideraciones de la apariencia estética de la poesía. En un pasaje iluminador del *Estudio*, Schlegel insistirá en el aspecto aparential de la poesía como algo constitutivo al arte fantástico:

Seguramente que no necesita demostrarse que la apariencia es compañera inseparable del hombre. La luz de la Ilustración puede destruir de todos modos la apariencia de la debilidad, de error, de necesidad; la libre apariencia de la imaginación lúdica no puede ser mermada por esto. Sólo que a la exigencia general de representación y manifestación no hay que imputarle una clase especial de plasticidad, ni confundir los violentos arrebatos de las pasiones de los hombres primitivos con la esencia de la poesía.⁷⁰

⁶⁸ Schlegel, F., *Sobre el estudio de poesía griega*, op. cit., p. 90.

⁶⁹ Seguimos la consideración de la introducción de Stuart Barnett al *Estudio* de Schlegel en su versión inglesa. Como sostiene Barnett, muchos comentaristas tienen dificultades cuando abordan la obra de Schlegel dado que tienden a reducirla a su dimensión romántica. De ese modo, el período clasicista es descuidado y suprimido como incongruente o bien como parte de otra época que no afectaría las consideraciones románticas de Schlegel. Barnett sostiene lo siguiente: "(...) the relation between the classical and Romantic writings constitutes a dimension to Schlegel's oeuvre that must be born in mind. Not only must the existence of these "classicist" writings be acknowledged, but their relation to early Romanticism must also be studied." Barnett, S., "Introduction", en Schlegel, F., *On Study of Greek Poetry*, Albany: SUNY, 2001, p.2.

⁷⁰ Schlegel, F., *Sobre el estudio de poesía griega*, op. cit., p.91.

Aunque la razón no puede destruir la apariencia, esta última queda prendada a las condiciones establecidas por la subjetividad. Lo relevante, en este pasaje, es de qué modo la apariencia se encuentra relacionada a la libertad y la infinitud. Peter Szondi, en su explicación del *Estudio* sostiene que, probablemente, Schlegel haya definido la categoría de lo interesante como rasgo distintivo de la poesía moderna, sin haber comprendido por completo la distinción kantiana entre lo bello y lo interesante. De ese modo, el joven romántico no podría conciliar lo interesante con lo bello. Szondi cree que:

Schlegel cierra su prólogo con la afirmación de que en el origen de la poesía interesante (es decir la moderna) hay una pérdida del sentido de la apariencia bella, y que lo interesante, igual que un gobierno despótico, es permitido sólo como transición necesaria. Lo interesante es aquello *que tiene un valor estético provisorio*.⁷¹

Pese a esta indicación, Szondi también reconoce que existiría un segundo momento en la problemática de la apariencia según la cual Schlegel “desprenderá rápidamente el concepto de lo provisional de su negatividad”,⁷² a los efectos de comenzar a ver en lo fragmentario, lo provisional y lo aparential huellas de lo futuro, la promesa de totalidad, es decir, su carácter irónico. La ironía en la reconstrucción de Szondi permanece todavía como algo secundario para comprender la apariencia estética del arte moderno.

El rechazo de Schlegel a la subjetividad en el *Estudio* hace que la ironía no puede ser vista como aquella capacidad, aunque ilusoria, de generar la unidad. Al parecer, Szondi no quiere asociar en este ensayo de Schlegel estos conceptos, en la medida en que todavía lo objetivo sigue siendo una pretensión por medio de las obras de arte clásico vistas desde la mirada moderna. Esa concepción, tanto en la problemática abordada por Szondi como por el estudio introductorio de Reinhold Münster a la versión española del *Estudio*, surge como algo insatisfactorio. La apariencia estética, en ese caso, despertaría la paradójica incomodidad, al igual que la ironía más tarde, de “no alcanza[r] la meta y eso significa [que ella]: no sólo es aludida críticamente, sino que tiene su origen en la reflexión sobre el efecto”.⁷³

En ambas interpretaciones, las de Szondi y Münster, se encontraría cierta forma de interpretar la modernidad como una época de desgarramiento, de dolor y sufrimiento

⁷¹ Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992, p.71.

⁷² *Ibíd.*, p.71.

⁷³ *Ibíd.*, p.87.

por la pérdida de unidad y comunidad. En ese contexto, sin embargo, no puede descuidarse que en el análisis de Szondi, Schlegel queda atrapado como un epifenómeno de una voluntad superior que sería la emergencia de la filosofía de la historia del arte elaborada por Hegel.⁷⁴ Schlegel, como también Novalis, Hölderlin y Schelling sólo ayudan a sembrar los antecedentes necesarios para una verdadera filosofía de la historia de la poética. Szondi, en sus lecciones sobre la discusión por los géneros poéticos en la época de Goethe, parece deslizarse que la emergencia del primer romanticismo surgió por casualidad o azar. Indica: “En otro contexto ya he tratado de señalar cómo la intención clasicista de Schlegel se supera a sí misma en este ensayo en virtud de su penetración en el asunto y le proporciona una nueva posición, la del primer romanticismo”.⁷⁵ Esto significaría que Schlegel en el *Estudio*, por su perspectiva histórica, se encontraría por azar con el romanticismo, dado que ha abandonado el clasicismo de forma inconsciente.

La explicación de Szondi acerca del tránsito de Schlegel desde el clasicismo al romanticismo aparentemente queda atrapada en la determinación hegeliana de una dialéctica a la cual el joven romántico adheriría. Según este examen, cuanto más se contradeciría Schlegel mucho mejor serían sus consideraciones. Así, el paso de la teoría especulativa del *Estudio* a la teorización de la novela romántica por medio de la poesía es visto como un desarrollo reconciliador a través de un espíritu común que irá “saldando” las diferencias entre ambos momentos.⁷⁶ De ese modo, Szondi parece volver a insistir con la modernidad como una época que puede ser salvada a partir de una estética que busque una reconciliación de aquellos aspectos de la vida que han sido atomizados. Las divisiones románticas del arte como lo propio-ajeno, el arte y la verdad, la forma y el contenido y la apariencia y la significación, serían conciliadas por el espíritu de la poética hegeliana.

La teoría de la novela de Schlegel, como gran parte de las discusiones de la época de Goethe, respondería, de ese modo, a una intención similar de unidad, aunque Szondi reconozca que la composición de la novela romántica “es *no poder estar*

⁷⁴ Para una mirada del autor sobre la obra de Schlegel ver Szondi, Peter. “Friedrich Schlegel and Romantic Irony” en *On Textual Understanding and Other Essays*. Trans. Harvey Mendelsohn. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.

⁷⁵ Szondi, P. *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Visor, 2005, p.89.

⁷⁶ A los efectos de profundizar las distintas tradiciones literarias, retóricas y poéticas del *Estudio*, puede verse el trabajo de Hugo, Howard E.: “An Examination of Friedrich Schlegel's ‘Gespräch über die Poesie’”, en *Monatshefte*, Vol. 40, No. 4 (Apr., 1948), pp. 221-231. El autor reconstruye la obra de Schlegel en función del conocimiento cultural e histórico de la época como, por ejemplo: la obra de Shakespeare, la relación con Winckelmann, los debates post-homéricos sobre la poesía, etc.

acabada nunca, estar en trance de ser eternamente".⁷⁷ En su indagación, finalmente, el espíritu, concepto que Schlegel no identifica si no es mediante la contradicción permanente, además de ser el único mérito que le reconocería Szondi, permitiría a la apariencia encontrar unidad. Esto significaría que el carácter artístico descubriría su permanencia o consistencia, gracias a que el arte ya no sólo posee un carácter histórico que lo define, sino además una ontología ideal que facilitaría un criterio de justificación de la desaparición de la apariencia artística en manos de Hegel.

Pese a lo antes indicado por el examen de Szondi, Schlegel no parece renunciar al carácter objetivo en el *Estudio* y tampoco muestra algún tipo de tendencia hacia la *transitoriedad* que iría del clasicismo al romanticismo. Si la apariencia estética es capaz de dar cuenta de la representación de sí misma no puede serlo gracias a lo interesante y subjetivo de la poesía moderna. Ella necesita proyectarse más allá de los anhelos de la subjetividad. Schlegel afirma:

La poesía objetiva no sabe de ningún interés y no tiene pretensiones de realidad. Sólo aspira a un juego que sea tan digno como la severidad más sagrada, a una apariencia que sea de validez tan general y tan normativa como la verdad más absoluta. Precisamente por eso son tan enteramente distintas la ilusión, que necesita la poesía interesante, y la verdad técnica, que es una ley de la poesía bella.⁷⁸

En consecuencia, lo interesante, es decir, el rasgo característico de la poesía moderna siempre posee un valor provisional. Podríamos considerar, en esa dirección, que la división entre lo interesante y lo objetivo de la poesía contendría una dimensión política⁷⁹ que disputa la autonomía artística de las esferas que pretenden reducirla a sus

⁷⁷Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia II*, op.cit., p.118.

⁷⁸Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.55.

⁷⁹ Siguiendo el análisis de Nathan Ross, quien destaca el vínculo entre Kant y el ensayo *Sobre el republicanismo* de Schlegel, se podría advertir que existiría una defensa de la democracia mediante la reflexión contenida en la experiencia estética. Algo similar sucedería en el análisis de la poesía cuando Schlegel observa que lo interesante, como valor provisional, sería igual que la validez del gobierno despótico. Esto permitiría separar una defensa de la democracia republicana asociada a las condiciones objetivas de la poesía, por un lado, y el gobierno despótico y la tiranía de la subjetividad y lo interesante, por otro. Schlegel, según tal apreciación, no estaría dispuesto a aceptar que la voluntad general de los sujetos públicos sea una decisión ficcional y aparente por parte de la representación política. En ese sentido, el joven romántico habría encontrado en la experiencia estética una forma de salvar la fragmentación y división de la experiencia política. La dimensión estética le ofrecería a Schlegel superar la ficción de la representación política, la cual subordinaría la voluntad general a una voluntad particular. El gobierno despótico de la representación subjetiva sería impugnado gracias al cultivo de la crítica estética. La tarea de tal crítica estaría en formar la conciencia reflexiva de sí mismo en virtud del *sensus communis* de la experiencia estética. Cfr. Ross, N. "Friedrich Schlegel on the Cultivation of common Sense in Aesthetic and Political Critique". *Graduate Faculty Philosophy Journal* Volume 34, Number 1, 2013. Pp. 1-22.

pretensiones. En consecuencia, la apariencia estética no quedaría atrapada en las pretensiones de objetividad, ni en las condiciones de posibilidad de la subjetividad arbitraria como Hegel intentará remarcar sobre el romanticismo, sino en una crítica permanente de sí que se permite autodestruirse.

No es casual que, en el contexto de los fragmentos, por ejemplo, en el fragmento N° 7 de *Lyceum*, Schlegel se refiera a su proyecto clasicista del *Estudio* en los siguientes términos: “Mi ensayo sobre el estudio de la poesía griega es un himno amanerado en prosa a lo objetivo de la poesía. Lo peor de él me parece que es la absoluta falta de la indispensable ironía; y lo mejor, la confiada presuposición de que la poesía es infinitamente valiosa, como si esto fuera cosa probada”.⁸⁰ A través de esta referencia se podría notar la forma en que el proyecto objetivista se inscribe en un doble juego que involucra el movimiento autocrítico de la reflexión que la ironía supondría. Según Sánchez Meca la ironía no se podría reducir a una mera fuerza disolvente propio del arbitrio subjetivista. La presencia del ingenio o *Witz* es ocasión de una nueva síntesis de los elementos que la ironía misma descompone al interrumpirlos, aunque sea de forma paradójica, por ello, Schlegel sostiene acerca de este concepto: “Ironía es disolvente universal y síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo. Universalidad, originalidad, totalidad, individualidad, son solo matices de aquélla”.⁸¹ La doble estructura de la ironía mostraría la contradicción permanente que le es característica.⁸² Schlegel, a través de la ironía, evidencia que la polaridad entre lo objetivo y lo subjetivo da cuenta de una tensión sin resolución, las polaridades no pueden tener prioridad una por encima de la otra. La síntesis de estos elementos se ve impedida por la fuerza crítica de la ironía. Probablemente, el concepto de crítica de Schlegel se pueda cifrar en la capacidad de la ironía como un ejercicio del pensamiento que alterna entre construcción y destrucción.

Pese a esta insistencia de Schlegel, en varios de sus fragmentos, sobre la imposibilidad de orientar sintéticamente la tensión que la ironía produce entre

⁸⁰ Schlegel, F., *Poesía y filosofía, op. cit.*, p.48.

⁸¹ *Ibíd.*, p.54, nota 8.

⁸² En el contexto de los fragmentos encontramos numerosas referencias a este modelo de análisis dialéctico que permanece abierto y sin una resolución. Este tipo de enfoque no sólo explica el concepto de ironía, sino otras categorías estéticas, como por ejemplo lo bello, donde dos tendencias coexisten sin que una se imponga sobre la otra. En el fragmento N° 108 de *Athenaeum* Schlegel sostiene que lo bello “es aquello que es placentero y sublime al mismo tiempo”, Schlegel, F., *Fragmentos, op.cit.*, p.80, y en el fragmento 115 de *Lyceum* indica sobre la poesía, replicando el esquema de coexistencia simultánea de tendencias antagónicas que: “la poesía moderna es un continuo comentario al breve texto de la filosofía: todo arte ha de transformarse en ciencia y toda ciencia en arte; poesía y filosofía han de estar unidas”. Schlegel, F., *Poesía y filosofía, op.cit.*, p.64.

elementos antagónicos, persiste la hipótesis de una síntesis absoluta o unión acabada que sería buscada a través de la ironía romántica. Este tipo de lectura sobre el concepto de ironía propondría que la dialéctica entre la reflexión y el objeto, lo subjetivo y lo objetivo, o la filosofía y el arte, deberían conducirse a una reconciliación armónica e ideal mediante la búsqueda infinita de lo absoluto. Una pretensión de este tipo está vinculada a la cercanía que Schlegel mantiene con el contexto de la filosofía idealista de Kant y Fichte. Según esta línea de análisis, Schlegel y la estética romántica, comprende una forma de reflexión especulativa del arte en la que la reflexión estética se encuentra orientada bajo las preocupaciones del conocimiento filosófico. En esa dirección, la ironía romántica manifiesta una voluntad de irresolución infinita que busca conciliarse en un conocimiento absoluto que suture la división entre lo subjetivo y objetivo o entre lo ideal y lo sensible.

La lectura de la ironía romántica como una expresión de la filosofía idealista parece ser compartida en varias direcciones. No sólo porque Schlegel reconoce a Fichte como el continuador y quien profundiza la filosofía crítica de Kant, sino también debido a que su filosofía representa la filosofía de la época. En el *Sobre la filosofía* señala:

Pues si Fichte es, con todas las fuerzas de su ser, filósofo y, por su actitud y carácter, es también para nuestra época el modelo y representante de la especie de los filósofos, no se le puede comprender enteramente sin conocer ésta, y no sólo filosófica, sino también históricamente. (Mientras) no comprenda a Fichte mismo, cómo es él y en qué deviene, el mejor diletante captará sin duda perfectamente algo de su filosofía, pero de otras cosas no se enteraría en absoluto.⁸³

También, se puede constatar el reconocimiento de Schlegel a Fichte al colocarlo como parte de las grandes tendencias de la época junto a la Revolución francesa y las novelas de Goethe. Este reconocimiento se puede observar en al menos dos fragmentos:

Ideas 135: Los dioses nacionales de los alemanes no son ni Arminio ni Wotan, sino el arte y la ciencia. Piensa otra vez en Kepler, Durero, Bohme; y piensan luego en Lessing, Winckelmann, Goethe, Fichte. (...) ⁸⁴

Athenäum 216: La Revolución francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe constituyen las mayores tendencias de la época. Quien se escandalice por esta combinación, quien sea incapaz de percibir la importancia

⁸³ Schlegel, F. *Poesía y filosofía*, op. cit., p.90.

⁸⁴ Schlegel, F. *Fragmentos*, op. cit., p.215.

de la una revolución que no sea material y ruidosa, no ha alcanzado todavía el elevado y amplio punto de vista de la historia de la humanidad. (...) ⁸⁵

Algunos autores han sostenido que, gran parte de la tradición romántica podría entenderse como una transformación de los conceptos fichteanos a categorías estéticas. ⁸⁶ Mientras que otro tipo de enfoques han insistido en el modo en que el plano de las ideas críticas de Schlegel podría entenderse como una forma radical de comprender las ideas críticas de Kant. Sergio Givone, en su explicación del lugar histórico del romanticismo y de la ironía en particular, afirma que existe un desarrollo de las hipótesis de la filosofía de Fichte en los principales representantes del movimiento romántico. Givone adhiere a esta primera forma de lectura sobre la ironía como expresión del idealismo, la cual, a su vez, forma parte de un extenso prejuicio que se extiende desde Hegel hasta Carl Schmitt. Esta línea teórica propone, siguiendo la expresión de Karl Heinz Bohrer (2017), una “crítica del romanticismo” por su excesivo subjetivismo y arbitrariedad como la desaparición y ausencia de seriedad moral en relación a la dimensión objetiva. De ese modo, Givone observa que Schlegel al igual que Novalis intentan seguir la hipótesis fichteana, según la cual, el yo creador siempre intentaría ponerse a sí mismo en relación a aquello que produce para luego jugar con ello, a los fines de mostrar a través de ese movimiento su libertad. Indica Givone:

Esto sucede con la exposición de un concepto fundamental no sólo para la economía de la vasta producción schlegiana, que va de la filología y el ensayo literario a la novela (*Lucinde*, 1799) y al drama (*Alarcos*, 1802), sino también para todo el desarrollo de la poética romántica de Jena: el concepto de ironía. Schlegel lo define precisamente en el movimiento descrito por Fichte como esencia de la actividad espiritual, es decir, como el juego a través del cual el yo se pone a sí mismo en lo otro para reapropiarse de ello en un nivel superior, tanto en el sentido de un superior conocimiento moral, cuanto, en el sentido de una progresiva espiritualización de la naturaleza, y así hasta el infinito. De ello se deriva, según Schlegel, que esta actividad es infinitamente conflictiva porque sus productos pertenecen al yo, pero no son nunca el yo, que se apoya en ellos y simultáneamente se distancia, mirándolos como desde lo alto y como una ocasión para afirmarse. ⁸⁷

Esta interpretación intentaría mostrar de qué modo el sujeto estético del romanticismo, en su producción, logra convertir la libertad fichteana en un arbitrio en el que todo

⁸⁵ *Ibid.* p.107.

⁸⁶ Puede verse Yves Radrizzani's “Genèse de l'esthétique romantique : De la pensée transcendante de Fichte à la poésie transcendante de Schlegel”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 101/1, 1996, pp. 23-47.

⁸⁷ Givone, S., *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 2009, p.65.

puede ser destruido y lo único importante son los juegos subjetivos. En ese sentido, la libertad moral fichteana devendría, en el ámbito estético, en una apariencia que ha diluido cualquier posibilidad de verdad.

Lo que esta lectura fichteana propone consiste en entender el concepto de ironía romántica como una expresión de los principios fijados por Fichte en la *Doctrina de la ciencia* sobre la subjetividad. La intención de construir un sistema filosófico que encuentre respuestas a los interrogantes dejados por la filosofía kantiana acerca de la fundamentación de los principios del conocimiento y su explicación de Fichte, habrían sido recuperados por Schlegel en varios pasajes de su interpretación de la ironía. Por caso, cuando Schlegel en el fragmento N° 55 de *Lyceum* explica que:

Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder situarse, a voluntad, en una tesitura filosófica o filológica, crítica o poética, histórica o retórica, antigua o moderna; a su entero arbitrio, igual que se temple un instrumento, a cada momento y en cualquier intensidad.⁸⁸

Intérpretes como Sánchez Meca, observan la influencia fichteana de un yo que se pone a sí mismo a condición de ser libre y, precisamente, por eso consigue esa condición. El yo en la autoconciencia se veía a sí mismo como un espejo en virtud de una dualidad sujeto-objeto que posibilitaría entender a la ironía romántica como un principio que permite al poeta elevarse por encima de su creación alanzando la libertad y la objetividad.⁸⁹

Por su parte, Gonzalo Portales sostiene que la recepción de Fichte en la estética romántica respondería a la necesidad de superar la división kantiana del conocimiento que Kant dejó abierto con sus tres críticas. La *Doctrina de la ciencia* propondría un modelo de síntesis entre realismo e idealismo o mundo nouménico y fenoménico mediante la apelación a un saber de carácter absoluto. La idea de absoluto que el romanticismo aceptaría de Fichte no representaría un regreso a categorías precríticas o antimodernas, por el contrario, la noción de absoluto se enmarcaría en lo moderno, bajo un criterio de revisión crítica por parte de la conciencia. Como explica Portales, la autoconciencia sería la clave de interpretación de la teoría fichteana:

Por este motivo, se constata con facilidad que el absoluto que los jóvenes románticos perciben en la propuesta de la *Wissenschaftslehre* no se presenta a su

⁸⁸ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.55.

⁸⁹ Cfr., Sánchez Meca, D., 1994, p.55, nota 9.

mirada como un abstracto principio incondicionado más allá de todo género óptico, sino más bien como aquello que desde el giro moderno del *cogito* se ha caracterizado como *autoconciencia*.⁹⁰

La queja de Fichte en relación a la inaccesibilidad explicativa de los principios de la conciencia subjetiva que Kant había establecido lo conduciría a considerar la posibilidad de encontrar que el sujeto no podría entenderse como una fuente aislada de producción de lo objetivo. Su repetida fórmula de “si no hay objeto, no hay sujeto”, incluso, en ocasiones expresada de modo inverso, mostraría que Fichte intentaría unificar esa división del conocimiento, evitando considerar la objetividad como un mero despliegue de la libertad del sujeto⁹¹. Fichte se diferencia de ese tipo de idealismo explicando lo siguiente:

En el idealismo precedente, una actividad puesta en sí era anulada por la naturaleza y por la esencia del Yo. Esta actividad, en sí perfectamente posible, era anulada simplemente y sin ulterior fundamento; y por esto se hacían posibles un objeto y un sujeto, etc. en aquel idealismo las representaciones *como* tales se desplegaban partiendo del Yo, de una manera que nos era completamente desconocida e inaccesible; por ventura, como en una armonía preestablecida conveniente, es decir, puramente idealista.⁹²

Frente a este idealismo, Fichte plantearía la posibilidad de pensar un idealismo de carácter finito y mediato que no se extendiera hasta posibilidades de conocimiento que se volverían inexplicables. La limitación del conocimiento subjetivo que Fichte plantea mediante su dialéctica entre el Yo y el No-Yo, da cuenta de un proceso de limitación de lo subjetivo. Tal polaridad no podría ser entendida como una anulación entre contrarios, sino como una ley de la acción subjetiva que explica la existencia de ambos como complementarios y recíprocos.

⁹⁰ Portales, G., “Poética de la subjetividad y filosofía del absoluto. Sobre la recepción del pensamiento de Fichte en el primer romanticismo”, *Revista de Estud(i)os sobre Fichte* [En línea], 9, 2014, p.8.

⁹¹ El propio Schlegel identifica la intención de Fichte de intentar solucionar el problema de la división kantiana. Indica en *Athenaeum* N° 281: “La *Doctrina de la ciencia* de Fichte es una filosofía sobre la materia de filosofía kantiana. De la forma no dice mucho, pues en ella el propio Fichte es un maestro. Pero lo cierto es que, si la esencia del método crítico radica en que la teoría de la facultad determinante y el sistema de las actividades determinadas del ánimo se encuentran en él estrechamente unidos, como cosa y pensamiento, en la armonía preestablecida; entonces es posible que, en lo que respecta a la forma, Fichte también sea un Kant elevado a la segunda potencia, y que su *Doctrina de la ciencia* sea más crítica de lo que de hecho parece. En especial su *Nueva exposición de la Doctrina de la ciencia* es, de principio a fin, filosofía y filosofía de la filosofía al mismo tiempo. Puede que algunas acepciones válidas del término “crítico” no sean aplicables a todos los escritos de Fichte. Pero con los escritos de Fichte debemos hacer con él y fijarnos sólo en el conjunto, en lo Único que importa realmente, sin tomar en consideración lo secundario; sólo así es posible percibir y comprender la identidad de su filosofía con la de Kant. Por lo demás, nunca se es excesivamente crítico”, Schlegel, F., *Fragmentos, op. cit.*, p.127.

⁹²Fichte, G., *Doctrina de la ciencia*, Bs. As.: Aguilar, 1975, p.74.

Hacia el final de la segunda parte de la *Doctrina de la ciencia* Fichte explica que no se podría desconocer que la actividad productora del sujeto siempre es función del Yo activo. Sin embargo, no se puede desconocer que esa postulación se encuentra referida a un postulado contenido, el No-Yo, esto es, la dimensión objetiva. Esto resumiría la indagación del postulado teórico “El Yo se pone como determinado por el No-Yo”, del cual partió su investigación en la parte teórica. Fichte explica el proceso de la dialéctica entre el Yo y el No-Yo del siguiente modo:

La tarea consistía en conciliar los opuestos, el Yo y el No-Yo. Por medio de la imaginación, que concilia lo contradictorio, pueden ser conciliados perfectamente. El No-Yo es de suyo un producto del Yo que se determina a sí mismo (...) Un Yo que se pone, *como* poniéndose a sí mismo, o *un sujeto*, no es posible sin un objeto producido de la manera descrita (la determinación del Yo, su reflexión sobre sí mismo, como algo determinado, sólo es posible bajo la condición de que él mismo se limite por un opuesto). (...) El Yo no puede ponerse de otro modo que siendo determinado por el No-Yo. (Si no hay objeto, no hay sujeto). En esta medida se pone como determinado. A la vez se pone a sí mismo también como determinante; porque aquello que limita e el No-Yo es su propio producto (si no hay sujeto no hay objeto). No solamente es *posible* la acción recíproca exigida, sino incluso lo exigido por el postulado establecido es *impensable* sin una acción recíproca semejante.⁹³

Precisamente, es este proceso de postulación del Yo sobre sus determinaciones que es entendido el sujeto irónico de Schlegel. La ironía romántica de Schlegel representaría la radicalidad de este planteo de Fichte, en tanto el Yo irónico no consideraría sus productos con la seriedad moral que Fichte lo hace hacia el final de la *Doctrina* mediante sus concepciones prácticas. Schlegel concebiría este proceso desde una perspectiva estética, lo cual conduciría a entender la libertad productora del Yo como ilimitada, y a la objetividad o productos del Yo como contingentes y ocasionales.

Según esta visión cuando Schlegel se refiere a la ironía como una dialéctica entre autoproducción, autolimitación y autodestrucción, los tres momentos de la ironía romántica, estaría empleando la semántica fichteana bajo categorías estéticas. En los fragmentos del *Lyceum* la ironía aparece relacionada con la autolimitación del sujeto en la producción artística. La ironía parece emplearse como una forma demarcatoria, aunque paradójica, de la creación en la esfera estética. Tal proceso, involucra que la obra de arte y el sujeto que la produce se encuentren en una dialéctica de autoproducción, autolimitación y autodestrucción que explicaría la imposibilidad de la

⁹³ *Ibíd.*, p.94.

producción de ir más allá de sus límites. Si el sujeto productor de la obra supone la ilimitación de su propia tarea, la ironía vuelve a ese presupuesto una ilusión que debe destruirse mediante la crítica o reflexión sobre la producción. En los fragmentos N° 28 y 37 sostiene esta valoración de la autolimitación del sujeto irónico:

[28] Sensibilidad (Sinn) (para un arte, una ciencia, una persona (*Mensch*) concreta, etc.) es espíritu dividido, autolimitación, o sea, un resultado de la creación y la destrucción de sí mismo.⁹⁴

[37] (...) En tanto que el artista crea y está entusiasmado se encuentra cuando menos en una disposición iliberal para la comunicación. (...) de este modo, no sabe apreciar el valor y la dignidad de la autolimitación, que es, sin embargo, para el artista como para el ser humano en general, lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo. (...) Sólo hay que guardarse de tres errores. Lo que parece y ha de parecer arbitrio incondicionado y, por consiguiente, irracional o supraracional de ser, sin embargo, en el fondo, de nuevo absolutamente necesario y racional; en caso contrario, la disposición se torna capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación se convierte en autodestrucción. En segundo lugar, no hay que tener demasiadas prisas con la autolimitación y hay que dejar primero espacio a la creación de sí mismo, a la creatividad y al entusiasmo, hasta que se hayan culminado. En tercer lugar, no se debe exagerar la autolimitación.⁹⁵

En ambos fragmentos, Schlegel parece entender que en la dialéctica irónica la autolimitación es fundamental para el acceso a la objetividad de la producción y eludir el mero subjetivismo de la creación entusiasta. De hecho, Schlegel reconocerá en el contexto de los fragmentos que la filosofía de Fichte es la verdadera filosofía crítica, actitud que nunca conseguimos de forma plena, pero que debemos perseguir.

Sin embargo, al mismo tiempo, dejaría entrever que la autolimitación mediante la reflexión irónica sobre la obra vuelve a esta última en un objeto contingente de su propia libertad. En ese caso, el artista tendría a merced de su voluntad y arbitrio subjetivo las producciones objetivas, convirtiendo a la obra en una postulación, como sucedía en la explicación fichteana, que podría ser superada en beneficio de la subjetividad del Yo. En consecuencia, la autolimitación que la ironía introduciría en el proceso de producción subjetiva sólo sería parte de una decisión despótica del Yo que neutralizaría el mundo objetivo que Fichte recuperaba mediante las categorías morales.

⁹⁴ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.50.

⁹⁵ *Ibíd.*, pp.51-52.

La destrucción del mundo objetivo con la introducción irónica en la producción subjetiva de la obra será entendida como una amenaza en los críticos de Schlegel. La interpretación fichteana de la ironía ha dado cuenta desde Hegel, probablemente la fuente de esta lectura, de una forma de crítica al romanticismo como una subjetividad incontrolada, arbitraria y desmedida que produce su objeto para luego jugar con él, destruyéndolo mediante su libertad. Tal crítica a la ironía puede rastrearse desde Hegel, pasando por Heine, Kierkegaard hasta Carl Schmitt y Lukács,⁹⁶ quienes identifican en el romanticismo una voluntad nihilista y vacía de contenido a través de las formas estéticas del sujeto poético romántico.

En sus *Lecciones sobre estética* Hegel ataca con dureza el concepto de ironía romántica. Sus argumentos en contra de dicho concepto se encuentran relacionados con el rechazo a un modelo de subjetividad arbitraria y caprichosa que asumiría el concepto de ironía. A juicio de Hegel, la ironía de Schlegel transformaría los conceptos fichteanos en estéticos a los efectos de subordinar las posibilidades objetivas y reales del conocimiento en beneficio de las capacidades imaginativas y poéticas, a partir de una subjetividad que juega y manipula todo a su antojo. A juicio de Hegel, la ironía schlegeliana halló “su fundamento más profundo, por uno de sus lados, en la filosofía de Fichte, en la medida en que los principios de esta filosofía fueron aplicados al arte”.⁹⁷ De ese modo, Hegel identifica en la ironía un doble juego capaz de ser usado por el creador de ese mismo juego. Según su descripción, la ironía romántica de Schlegel asumiría una subjetividad sin ninguna substancia, ni presupuesto que lo determine que no sea él mismo. Hegel indica en sus *Lecciones*:

(...) una vida irónica-artística se aprehende ahora a sí mismo como una genialidad divina para la que toda y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla.⁹⁸

En función de esta descripción, el concepto de ironía parece ser identificado por Hegel como una negatividad pura carente de substancia, sin la cual no existe determinación real posible.⁹⁹ Así, existiría un modelo de individualidad que ejerce un poder absoluto

⁹⁶ Cfr. Bohrer, K., 2017.

⁹⁷ Hegel, F.W.G., *Lecciones sobre estética*, Madrid: Akal, 2007, 49.

⁹⁸ *Ibíd.*, pp.49-50.

⁹⁹ Algunos estudios defienden la perspectiva hegeliana profundizando el aspecto ético y político que la dimensión estética descuidaría. Pueden consultarse al respecto Casas Dupuy, R.: “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía” en *Ideas y Valores* no. 110, agosto, Colombia. 1999. Pp. 21-31.

por encima de toda determinación. De hecho, todas las determinaciones serían un producto de la subjetividad formal o como indica Hegel “lo que es, es sólo por el yo”.¹⁰⁰ De ese modo, el mundo de las apariencias no sería otra que un elemento que puede ser empleado como destruido por el yo. Hegel lo explica del siguiente modo:

Por eso todo lo-que-es-en-y-para-sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero aparecer a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto. (...) según este principio, yo vivo como artista cuando mi acción y mi exteriorización en general, en tanto que afectan a un contenido cualquiera, resultan para mí sólo una *apariencia* y adoptan una figura que está enteramente en mi poder.¹⁰¹

Si bien en las *Lecciones* Hegel castiga con dureza a los románticos por su modelo de subjetividad irónica, la *Fenomenología del espíritu* como *La filosofía del derecho*, no parecen ser una excepción. Allí, el romanticismo parece ser reducido al mismo esquema¹⁰². Mientras en las *Lecciones* la subjetividad irónica carece de toda sustancia al punto de asemejarse con la nada, en los otros dos escritos, Hegel identifica un peligro mayor de naturaleza política y ética. En tanto la subjetividad irónica no comporte ningún compromiso real, ni sustancia que la determine, ella se constituiría como una amenaza para todo aquello que pueda sostener alguna posibilidad de estabilidad. De este modo, al parecer, Hegel lograría identificar cierta amenaza que el arte irónico del romanticismo de Schlegel contendría, pues toda manifestación artística, esto es, su apariencia, rompería con la verdad de la ética del Estado. Esta penalización ética que Hegel le aplica a la ironía también puede entenderse si la relacionamos con la apariencia estética. El análisis hegeliano de la ironía haría que la apariencia se volviera un mero aparecer dependiente de los antojos del yo. En *La filosofía del derecho* califica como ironía, precisamente, a ese modelo de subjetividad que, de forma irresponsable, juega con toda la legalidad y éticidad de lo real. Indica:

El ápice de la subjetividad, a considerar aún aquí, que se entiende como lo Absoluto, puede ser solamente esto: un *saberse* aún como aquella decisión y

¹⁰⁰ Hegel, F.W.G., *Lecciones sobre estética*, op. cit., p.50

¹⁰¹ *Ibid.*, p.50

¹⁰² Para una defensa de la perspectiva de Hegel sobre la ironía romántica pueden verse: Kierkegaard, S. “Sobre el concepto de ironía” en *Escritos de Søren Kierkegaard Volumen 1*. Madrid: Trotta. 2000. Pp. 67-342. También Vieweg, K. “Ironía romántica como skepsis estética”. En *Estudios de Filosofía*, N° 25. Colombia: Universidad de Antioquia, 2002. Pp. 53– 70.

determinación respecto a la verdad, el derecho y el deber, que en las formas precedentes existe ya en sí. Ese culminar consiste, en consecuencia, en conocer así la objetividad ética, empero, no olvidándose de sí mismo ni haciendo renuncia de sí, al ahondar en la severidad de la misma y al obrar en base a ella; pero, con referencia a la objetividad, *conservarse* al mismo tiempo la misma por sí y conocerse como lo que *quiere y decide* de un modo dado y que puede querer y decidir igualmente, de otro modo, al Bien. (...) por eso Yo estoy más allá, puedo obrar así o de otro modo. La cosa no es lo superior, sino que yo soy el excelente y soy el dueño por encima de la ley y de la cosa; que sólo juego con ellas, como con su placer y en esa conciencia irónica, en la cual Yo dejo sucumbir lo más alto, *sólo me gozo a mí mismo*. Esto no sólo es la *vanidad de todo contenido ético* de los derechos, deberes y leyes —el mal, es decir, el mal del todo universal en sí—, sino que agrega también la forma, la vanidad subjetiva de conocerse a sí mismo como tal vanidad de todo contenido y de reconocerse en semejante conocimiento, como absoluto.¹⁰³

De alguna manera, sería la subjetividad irónica la que convertiría todo en apariencia a los efectos de manipular el contenido de lo que aparece. Hegel aquí supondría que la ironía tiene la capacidad de destruir el propio contenido que produce gracias a la arbitrariedad y el poder de su genialidad. Esto establecería una distancia entre el desenvolvimiento de la idea y la apariencia bajo la cual la idea debería manifestarse. En virtud de este distanciamiento, el planteamiento hegeliano condenaría a la subjetividad irónica por falta de reconocimiento al trasfondo ontológico de la idea que subyace al arte. En tanto la premisa de Hegel en relación al arte sea “la apariencia sensible de la idea”, su consideración respecto de una apariencia estética inestable y sometida a los antojos del artista no parecería generarle demasiada aprobación. Aunque la observación hegeliana pueda manifestarse como correcta, dado que ha acompañado al romanticismo como una caracterización posible desde los textos hegelianos hasta Carl Schmitt pasando por Heine, Kierkegaard y Lukács, ella evita un elemento decisivo de la estética de Schlegel antes indicado, a saber, la autonomía estética.¹⁰⁴

La crítica a la ironía romántica

En esta crítica hegeliana a la ironía lo que se evidenciaría es una actitud hacia la realidad, por un lado, como un modo de *hacer* arte que sería propio del romanticismo.

¹⁰³ Hegel, F.W.G. *La filosofía del derecho*, Bs. As: Ed. Claridad, 1968, pp.146-147.

¹⁰⁴ Walter Biemel parece interpretar en esta misma dirección la relación de la ironía romántica con el idealismo de Hegel. Biemel sostiene que es injusto el modo en que Hegel aborda la ironía, pues la expresión de libertad que ella representa no puede calificarse como un exceso de la misma. Puede verse este argumento al final del artículo del autor en Biemel Walter. « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N°72, 1963. pp. 627-643.

La apelación a lo irónico frente a la seriedad supone una imagen y actitud en relación al mundo y no sólo una técnica retórica o literaria. Como hemos señalado antes, no resulta fácil caracterizar una definición del concepto de ironía, cuando sus rasgos principales tienden a resistirse a quedar atrapados en una definición categórica. Por otro lado, debemos contar con que la apelación a lo paradójico como explicación es dinámica y abierta. Si ella se supone fragmentaria, sólo se puede hablar fragmentariamente. Esto necesita de libertad e infinitud en su pensamiento a los efectos constituir una filosofía anti-sistemática. En el último fragmento de *Athenäum*, Schlegel indica:

[451] La universalidad es saturación recíproca de todas las formas y de todas las materias, y sólo alcanza la armonía mediante la combinación de poesía y filosofía. Incluso a las obras más universales y perfectas de la poesía o la filosofía aisladas parece que les falta esta síntesis última; cuando están a punto de alcanzar la armonía, se detienen en el umbral y permanecen imperfectas e inacabadas. La vida del espíritu universal es una cadena ininterrumpida de revoluciones internas; todos los individuos, los originarios y eternos, viven en él. El espíritu es un auténtico politeísta y alberga en su seno el Olimpo entero.¹⁰⁵

El pensamiento de Schlegel, en su rasgo más anti-sistemático de su filosofía, se construye un concepto de ironía que intentaría quedar siempre abierto, sin una culminación, que le cierre el paso a nuevas posibilidades. Según Daniel Innerarity (1993), Schlegel recurriendo a Platón, indica que el pensador griego nunca tuvo un sistema, pero sí una filosofía, ya que la filosofía consiste en buscar, en indagar, en la continua y perpetua búsqueda que rompe con los límites. Ella aspira a una ciencia, pero no es una ciencia. Platón jamás habría culminado su pensamiento, expresando al mismo mediante una conversación, casi como un arte que se conduce al saber pleno, “eterno devenir, formar y desarrollar ideas”.¹⁰⁶ Así, cuando Schlegel en *Conversaciones sobre la poesía* recupera este tipo de presentación dialógica, lo que pretendería llevar a cabo sería la inconclusión de los argumentos poniendo al espíritu de la poesía en perpetuo movimiento.

De ese modo, el propósito de la conversación platónica radicaría en evitar por todos los medios que la poesía pierda su progresividad e infinitud.¹⁰⁷ En consecuencia,

¹⁰⁵ Schlegel, F., *Fragmentos*, op.cit., pp.189-190.

¹⁰⁶ Innerarity, D., *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993, p.188.

¹⁰⁷ Puede verse, al margen de la presentación general del diálogo sobre la poesía de Schlegel como expresión platónica, una referencia directa a esta alusión al pensador griego, en el intercambio entre Antonio y Marcos. Allí, ambos identifican a Platón como una forma de poesía reflexiva que no puede separarse de su propia forma. Schlegel indica: “Marcos: -Y Platón, que, por su forma bárbara, me resulta

la ironía romántica, bajo estos presupuestos, sería una combinación química entre la reflexión fichteana al infinito que se caracteriza por su rasgo inconcluso, y el platonismo que protegería a la ironía de no cerrar o determinar, ni encuadrar un sistema que limitaría su libertad. Innerarity sugiere, por ende, que el único recurso es relacionar una serie de fragmentos que permitan ofrecer sólo un perfil de una idea. La ironía sería aquella que cuestiona los límites, hábitos y lugares comunes, es incómoda, insatisfecha, se niega a una solución, despierta lo problemático, lo dinámico de la vida para que no sea estática. “Este neoplatonismo, teñido por la filosofía fichteana de la aspiración infinita e inconclusa, nos cierra el paso a una definición exacta, determinada y encuadrada en un sistema, de lo que ha de entenderse por ironía”.¹⁰⁸ De allí que no se extraña que Schlegel señale que sería “tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, probablemente tendrá que optar por combinar ambas cosas”.¹⁰⁹

La ironía, a través de la epistemología fichteana representaría un oscilar entre polaridades, una tensión permanente y contradictoria donde los contrarios son llevados a una oposición radical hasta el absurdo. La explicación fichteana muestra a la ironía como producto de la experiencia de la contradicción tanto en el plano literario (actitud lúdica, subjetiva cómica, lo grotesco y satírico), como actitud frente al mundo, donde la poesía sería un modo privilegiado de comprender la radical oposición entre contrarios. De esa manera, cuando Schlegel desarrolla su idea de poesía trascendental como poesía progresiva estaría afirmando que la autocreación y autoaniquilación sería un proceso equivalente a la descripción de Fichte sobre el proceso dialéctico del conocimiento entre Yo y No-Yo. Cuando Schlegel establece en el fragmento 51 de *Athenäum* que “es ingenio lo que es, o parece, natural, individual o clásico hasta la ironía o hasta la alternancia constante de autocreación y autoaniquilación”,¹¹⁰ lo que estaría manifestando sería la dialéctica fichteana explicada en *Doctrina de la ciencia*. Fichte, se convertiría de esta forma, en la llave para comprender la ironía romántica. El núcleo de la ironía estaría explicado en el concepto de lo trascendental de Fichte que esboza Schlegel. Lo trascendental sería un proceso dialéctico de antítesis que oscila entre el

insoportable, no habría sabido tanto sobre ella como Spinoza. Antonio: -Suponiendo además que Platón fuera lo que por cierto no es, es decir, tan objetivo en este respecto como Spinoza, fue mejor que nuestro amigo haya elegido a este último para mostrarnos la fuente de la poesía en los misterios del realismo, justamente porque en él no se puede pensar en una poesía de la forma. Por el contrario, para Platón la representación y su perfección y belleza no son medios sino fines en sí mismos. Por eso su forma ya es, tomada en sentido estricto, totalmente poética”. Schlegel, F., *Conversaciones, op.cit.*, p.72.

¹⁰⁸ Innerarity, D., *Hegel y el romanticismo, op. cit.*, p.188.

¹⁰⁹ Schlegel, F., *Fragmentos, op. cit.*, p.69.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.68.

caos (espíritu fuera de sí) y el sistema (regreso escéptico a sí) o entre separación y unión. Innerarity identifica que la ironía schlegeliana puede expresarse en términos fichteano:

La ironía, en la terminología fichteana que adopta la obra de Schlegel, es una voluntad que recibe el nombre de autocreación, a la que corresponde un escepticismo retroactivo, limitante y correctivo frente a la propia capacidad de creación y la negación, la forma de lo paradójico.¹¹¹

Lo que manifestaría este desarrollo es una tensión esencial insuperable, que no se puede aunar en la reconciliación armónica. La poesía romántica, mediante una subjetividad estética, se encontraría en un devenir constante dado que la libertad fichteana, precisamente, no cesa su búsqueda infinita de movimiento. Por ello, Schlegel habla de aspiración o anhelo de verdad, de cierta infinita perfección que quiere alcanzar, es decir, una especie de nostalgia de lo perfecto. De esa manera, la ironía pasa de ser un tema de la estética romántica a convertirse en un estilo característico de una forma de arte. La poesía romántica, no puede por medio de ningún discurso o repetición regular redimirse de su naturaleza fragmentaria. El devenir infinito hace que cada elemento se relativice en relación a los demás, pero sobre ellos oscila o sobrevuela un “espíritu etéreo” que lo aniquila todo, y que evita que se tome partido por un particular frente a los otros, o, por otra vía que se los pretenda reconciliar. Frente a esta descripción fichteana de la ironía de Schlegel se ha construido una fuerte crítica sobre la subjetividad estética. La ironía, según esta descripción, constituiría la expresión de una subjetividad que sólo sería posible en la dimensión estética, en tanto, no involucra ningún valor objetivo como tampoco seriedad o contenido práctico. Esta crítica de la ironía aparece tempranamente en Hegel, primero, y luego con varias continuidades argumentativas, en Kierkegaard.

La crítica de Hegel a la ironía se insinúa ya en la *Fenomenología del espíritu*, aunque allí la ironía no aparezca relacionada con Schlegel, sino respecto a la comedia griega. Allí, Hegel se queja de un humor lunático de la ironía, de una arbitrariedad irresponsable y de la eliminación de toda sustancialidad que desemboca en un juego con la nada. Pero, será en sus *Lecciones sobre estética* donde Hegel ataque con mayor dureza el concepto de ironía romántica. Sus argumentos en contra de dicho concepto se encuentran relacionados con el rechazo a un modelo de subjetividad arbitraria y caprichosa que asumiría el concepto de ironía. A juicio de Hegel, la ironía de Schlegel

¹¹¹ Innerarity, D., *Hegel y el romanticismo*, op. cit., p.189.

transformaría los conceptos fichteanos en estéticos a los efectos de subordinar las posibilidades objetivas y reales del conocimiento en beneficio de las capacidades imaginativas y poéticas, a partir de una subjetividad que juega y manipula todo a su antojo. A juicio de Hegel, la ironía schlegeliana halló “su fundamento más profundo, por uno de sus lados, en la filosofía de Fichte, en la medida en que los principios de esta filosofía fueron aplicados al arte”.¹¹² De ese modo, Hegel identifica en la ironía un doble juego capaz de ser usado por el creador de ese mismo juego. Según su descripción, la ironía romántica de Schlegel asumiría una subjetividad sin ninguna substancia, ni presupuesto que lo determine que no sea él mismo. Hegel indica en sus *Lecciones*:

(...) una vida irónica-artística se aprehende ahora a sí mismo como una genialidad divina para la que toda y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla.¹¹³

En función de esta representación el concepto de ironía es identificado por Hegel como una negatividad pura carente de substancia, sin la cual no existe determinación real posible¹¹⁴. Así, existiría un modelo de subjetividad que ejerce un poder absoluto por encima de toda determinación. De hecho, todas las determinaciones serían un producto de la subjetividad formal o como indica Hegel “lo que es, es sólo por el yo”.¹¹⁵ La apariencia artística, en ese caso, no sería otra cosa que un elemento que puede ser empleado como destruido por el yo. Hegel lo explica del siguiente modo:

Por eso todo lo-que-es-en-y-para-sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero aparecer a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto. (...) según este principio, yo vivo como artista cuando mi acción y mi exteriorización en general, en tanto que afectan a un contenido cualquiera, resultan para mí sólo una *apariencia* y adoptan una figura que está enteramente en mi poder.¹¹⁶

¹¹² Hegel, F.W.G., *Lecciones sobre estética*, op. cit., p.49.

¹¹³ *Ibíd.*, pp.49-50.

¹¹⁴ Algunos estudios defienden la perspectiva hegeliana profundizando el aspecto ético y político que la dimensión estética descuidaría. Pueden consultarse al respecto Casas Dupuy, R.: “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía” en *Ideas y Valores* no. 110, agosto, Colombia. 1999. Pp. 21-31.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.50.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.50.

Si bien en las *Lecciones* Hegel castiga con dureza a los románticos por su modelo de subjetividad, también en la *Fenomenología del espíritu* como en *La filosofía del derecho*, el romanticismo parece ser reducido al mismo esquema.¹¹⁷ Mientras en las *Lecciones* la subjetividad irónica carece de toda sustancia al punto de asemejarse con la nada, en los otros dos escritos Hegel identifica un peligro mayor de naturaleza política y ética. En tanto la subjetividad irónica no comporte ningún compromiso real, ni sustancia que la determine, ella se constituiría como una amenaza para todo aquello que pueda sostener alguna posibilidad de estabilidad. De este modo, al parecer, Hegel lograría identificar cierta amenaza que el arte irónico del romanticismo de Schlegel contendría, pues toda manifestación artística, esto es, su apariencia, rompería con la verdad de la ética del Estado. Esta penalización ética que Hegel le aplica a la ironía también puede entenderse en relación a la apariencia estética. El análisis hegeliano de la ironía haría que la apariencia se volviera un mero aparecer dependiente de los antojos del yo. En *La filosofía del derecho* califica como ironía, precisamente, a ese modelo de subjetividad que, de forma irresponsable, juega con toda la legalidad y éticidad de lo real. Indica:

El ápice de la subjetividad, a considerar aún aquí, que se entiende como lo Absoluto, puede ser solamente esto: un *saberse* aún como aquella decisión y determinación respecto a la verdad, el derecho y el deber, que en las formas precedentes existe ya en sí. Ese culminar consiste, en consecuencia, en conocer así la objetividad ética, empero, no olvidándose de sí mismo ni haciendo renuncia de sí, al ahondar en la severidad de la misma y al obrar en base a ella; pero, con referencia a la objetividad, *conservarse* al mismo tiempo la misma por sí y conocerse como lo que *quiere* y *decide* de un modo dado y que puede querer y decidir igualmente, de otro modo, al Bien. (...) por eso Yo estoy más allá, puedo obrar así o de otro modo. La cosa no es lo superior, sino que yo soy el excelente y soy el dueño por encima de la ley y de la cosa; que sólo juego con ellas, como con su placer y en esa conciencia irónica, en la cual Yo dejo sucumbir lo más alto, *sólo me gozo a mí mismo*. Esto no sólo es la *vanidad de todo contenido ético* de los derechos, deberes y leyes —el mal, es decir, el mal del todo universal en sí—, sino que agrega también la forma, la vanidad subjetiva de conocerse a sí mismo como tal vanidad de todo contenido y de reconocerse en semejante conocimiento, como absoluto.¹¹⁸

¹¹⁷ Para una defensa de la perspectiva de Hegel sobre la ironía romántica pueden verse: Kierkegaard, S. “Sobre el concepto de ironía” en *Escritos de Søren Kierkegaard Volumen I*. Madrid: Trotta. 2000. Pp. 67-342. También Vieweg, K. “Ironía romántica como skepsis estética”. En *Estudios de Filosofía*, N° 25. Colombia: Universidad de Antioquia, 2002. Pp. 53– 70.

¹¹⁸ Hegel, F.W.G., *La filosofía del derecho*, *op. cit.*, pp.146-147.

De alguna manera, sería la subjetividad irónica la que convertiría todo en apariencia a los efectos de manipular el contenido de lo que aparece. Hegel aquí supondría que la ironía tiene la capacidad de destruir el propio contenido que produce gracias a la arbitrariedad y el poder de su genialidad. Esto establecería una distancia entre el desenvolvimiento de la idea y la apariencia bajo la cual la idea debería manifestarse. La interpretación hegeliana, intenta reconocer en la ironía romántica una forma de reducción de todo contenido a la autoridad del sujeto que manipula y hace perecer cualquier realidad objetiva. Paolo D'Angelo en *La estética del romanticismo* (1999) sostiene que la crítica hegeliana no estaría tanto dirigida contra Schlegel, sino a la base fichteana que emplearía Schlegel para conceptualizar a la ironía romántica. Pese a ello, esta lectura no se ha reducido, exclusivamente, en torno a Fichte. Por el contrario, la interpretación hegeliana ha:

(...) connotado al romanticismo de incapacidad para afrontar la concreción, de extravío en la vanidad o en la delicuescencia sentimental, sino que además aísla en la ironía el único aspecto de la afirmación de la subjetividad, cerrando el paso a toda comprensión que tenga en cuenta los múltiples aspectos y las diferentes instancias que encuentran expresión en la ironía.¹¹⁹

En virtud de este distanciamiento entre subjetividad radical y objetividad sin valor, el planteamiento hegeliano, condenaría a la subjetividad irónica por falta de reconocimiento al trasfondo ontológico de la idea que subyace al arte. En tanto la premisa de Hegel en relación al arte sea “la apariencia sensible de la idea”, su consideración respecto de una apariencia estética inestable y sometida a los antojos del artista no parecería generarle demasiada aprobación. Aunque la observación hegeliana pueda manifestarse como correcta, dado que ha acompañado al romanticismo como una caracterización posible desde los textos hegelianos hasta Carl Schmitt pasando por Heine, Kierkegaard y Lukács, ella evita un elemento decisivo de la estética de Schlegel antes indicado, a saber, la autonomía estética¹²⁰. A su vez, la crítica de la ironía ha enfatizado exclusivamente el aspecto subjetivo de la ironía. Søren Kierkegaard, por ejemplo, en su disertación sobre la ironía llevará a cabo una crítica similar a la de Hegel,

¹¹⁹ D'Angelo, P., *La estética del romanticismo*, Madrid: Visor, 1999, p.125.

¹²⁰ Walter Biemel parece interpretar en esta misma dirección la relación de la ironía romántica con el idealismo de Hegel. Biemel sostiene que es injusto el modo en que Hegel aborda la ironía, pues la expresión de libertad que ella representa no puede calificarse como un exceso de la misma. Puede verse este argumento al final del artículo del autor en Biemel Walter. « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N°72, 1963. pp. 627-643.

y volverá a inscribirse a la ironía como una forma de subjetivismo romántico que conduce a una actitud nihilista. Kierkegaard sostiene:

Cuando la ironía debe postular un principio supremo, en efecto, procede como toda posición negativa, expresa algo positivo y da seriedad a lo que dice. Para la ironía, nada está establecido, hace y deshace cualquier cosa *ad libitum* [a voluntad]; pero cuando quiere expresar esto, dice algo positivo, con lo cual su soberanía alcanza su término. Por eso, cuando Schlegel o Solger dicen que la realidad es puro parecer, pura apariencia, pura vanidad, una nada, es obvio que lo piensan seriamente, y aun así Hegel asume que esto es ironía. La dificultad que aquí se presenta es que, en realidad, la ironía no puede jamás plantear un principio en sentido estricto, pues la ironía es *una determinación del sujeto que es para sí*, que su incesante agilidad no deja nada en pie, y que en razón de esta agilidad “*O puede captar en una perspectiva de conjunto*” el hecho mismo de que la ironía no deja nada en pie. La conciencia de que lo finito es nada, obviamente, es en Schlegel y Solger un pensamiento tan serio como la ignorancia de Sócrates.¹²¹

Frente a estas críticas, lo primero que se podría señalar radica en el reduccionismo de la observación de Hegel y de la posteridad de quienes siguen sus análisis. En su estudio de la ironía, como lo indicará Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, descuidan la dimensión objetiva del arte, o como Benjamin lo denomina, ironía formal. En esa dirección, la pretensión de Schlegel de dar cuenta de cierta objetividad del arte irónico que no se reduce a los placeres destructores de la genialidad del artista queda eclipsada por completo. La objetividad de la obra no permitiría considerar la destrucción de sus elementos mediante la arbitrariedad del sujeto irónico. Por el contrario, la destrucción de la ironía sería posible a partir de la reflexión inherente a la propia obra, pues ella se refiere a un propósito más elevado, incondicionado que no puede destruirse por el antojo de la subjetividad.

En este sentido, la crítica hegeliana se equivocaría ya no por considerar a la subjetividad como una vacuidad,¹²² sino al no radicalizar su crítica a la propia subjetividad y ver como ella es sacrificada en la obra en beneficio de la reflexión de la propia obra. Dicha limitación de la observación de Hegel, se podrían identificar por

¹²¹ Kierkegaard, S. *Escritos*, Madrid: Trotta, 2000, p.294.

¹²² En las *Lecciones* Hegel sostiene que la “negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido. Si el yo se queda en esta perspectiva, entonces, todo se le aparece como nulo y vano, salvo la propia subjetividad, la cual deviene por ello huera y vacía y ella misma vana. (...) La insatisfacción por esta quietud (...) engendra el alma bella y la languidez enfermiza. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es efectivamente real. Pero esa ansiedad es sólo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta unidad y llenarse de contenido sustancial” Hegel, F.W.G., *Lecciones de estética*, op. cit., p.51.

medio de las reflexiones constitutivas de la estética hegeliana. En primer lugar, Hegel entiende por arte la ejecución de una idea preexistente, lo cual, además, fundamentaría la idea del arte como “apariencia sensible de la idea”. En segundo lugar, la otra reflexión que limita a Hegel giraría alrededor de una subjetividad que no considera nada como sustancial. Esto último, tanto para la ironía como para la apariencia artística, amenazaría en la estética de Hegel con la autonomización de alguno de los elementos necesario para la integración del sistema. En consecuencia, Hegel ya no sólo vería el peligro de que el arte irónico sea un juego placentero, sino también que la apariencia se autonomice de la realidad social atentando contra su comprensión del arte como “aparecer de la idea”. Por ello, Hegel no ve el efecto de la obra de arte devenida en autónoma, pues en su imputación subjetivista a la ironía de Schlegel, no puede separar al arte del pensamiento como de la determinación ética¹²³. Dicha imposibilidad de la estética hegeliana muestra a la ironía como una forma de subjetividad desmedida en sus posibilidades objetivas, que prioriza su arbitrio por encima de los contenidos reales.

La crítica a la ironía romántica a partir de su base fichteana, no sólo se presta a una interpretación reduccionista al subjetivismo. También, ella podría colaborar a una simplificación relacionada con lo cómico y lo bufonesco. Si la subjetividad irónica que Hegel penaliza éticamente supone un juego lúdico con la dimensión objetiva, una subjetividad tal tendría que estar relacionada con lo bufo. De ese modo, cuando Schlegel se refiere a la articulación entre la ironía y lo cómico, lo que estaría señalando sería una subjetividad que se eleva por encima de sus manifestaciones, destruyendo sus propias producciones mediante el humor subjetivo. En el fragmento N° 42 de *Lyceum* Schlegel sostiene que la ironía podría entenderse como bufonería trascendental:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía; e incluso los estoicos consideraron la urbanidad una virtud. Sin duda hay también una ironía retórica, que usada con moderación produce excelentes efectos, especialmente en la polémica; más comparada con la sublime urbanidad de la musa socrática es como la pompa del discurso retórico más brillante comparada con la tragedia antigua de estilo elevado. Únicamente la poesía puede alzarse

¹²³ Indica Hegel al respecto: “lo irónico radica en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio, y así también las figuras artísticas objetivas tendrán que representar el principio de la subjetividad absoluta, pues muestran en su autodestrucción la nulidad de lo que para el hombre tiene valor y dignidad. Esto implica, pues no sólo que no se toma en serio lo legal, ético y verdadero, sino que no hay nada en lo excelso y óptimo, pues esto, en su manifestación en individuos, caracteres, acciones, se desmiente y anula en sí mismo, y es así la ironía sobre sí mismo.” *Ibid.* p.51.

también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía, y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería trascendental. En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen bufo italiano tradicional.¹²⁴

Sin embargo, también se podría advertir otro contexto al cual Schlegel hace referencia en torno a la articulación entre la ironía y lo cómico. Como se puede leer en el fragmento antes citado, se puede notar una apelación a la fuente griega que Schlegel recurre permanentemente en sus escritos. Antes que la expresión de una subjetividad fichteana o los supuestos de una filosofía idealista, Schlegel parece estar relacionando la ironía con los conceptos provenientes de la comedia griega y sus procedimientos artísticos. En ese contexto, la ironía es entendida en relación al concepto de *parábasis* cómica que era empleada en la comedia, a los efectos de establecer un diálogo entre el público y la obra que interrumpe la ilusión escénica. Paolo D'Angelo explica que:

La referencia a lo cómico se hace importante en un contexto distinto, precisamente en donde Schlegel ve en más ocasiones una afinidad entre ironía y *parábasis* cómica. En la comedia antigua se llamaba *parábasis* al momento en que el coro avanzaba hasta el proscenio y dialogaba con los espectadores. Era un momento, pues, de ruptura de la ilusión escénica, de ruptura de la condición de separación e incomunicabilidad entre público y escenario. Cuando Schlegel dice de la ironía que es una *parábasis* permanente, está indicando uno de los rasgos característicos de la ironía romántica, y está refiriéndose a la manifestación con toda seguridad más evidente, más perceptible, en las obras de arte de entonces: la ironía como destrucción o suspensión de la ilusión considerada connatural a la obra de arte.¹²⁵

Las referencias a la antigüedad clásica que Schlegel emplea para indicar la relación entre ironía y *parábasis* se establecen en las comedias de Aristófanes, pero también la ironía puede aparecer en sus textos referida a Homero, la comedia antigua en general y autores modernos como Shakespeare, Cervantes, Goethe, Sterne o Diderot. Schlegel observa que el movimiento de autocreación y autodestrucción que involucra la ironía romántica podría estar representado en la *parábasis* cómica de la comedia. El principio subjetivo del arte moderno, bajo las condiciones irónicas del arte romántico, no podría priorizar sólo la dimensión creativa. En tres fragmentos cercanos entre sí de

¹²⁴ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., pp.52-53.

¹²⁵ D'Angelo, P., *La estética del romanticismo*, op. cit., pp.128-129.

Athenäum sostiene de qué modo el modelo de poesía antigua no puede obviarse en tanto condiciones objetivas del arte subjetivo moderno. Afirma Schlegel:

[153] Cuanto más popular es un autor antiguo, más romántico es: éste es el principio de la nueva selección que los modernos han hecho, o que, mejor dicho, siguen haciendo sobre la base del viejo canon de los antiguos.

[154] Para quien acaba de leer a Aristófanes, el Olimpo de la comedia, la parodia romántica le parecerá un hilo largamente tejido de una tela de Atenea, como un copo de fuego celestial, lo mejor del cual se disipa al caer sobre la tierra.

[156] El ingenio cómico es una mezcla del ingenio épico y del yámbico. Aristófanes es Homero y Arquíloco a la vez.¹²⁶

Ernst Behler en *German Romantic Literary Theory* explica que Schlegel en sus escritos tempranos acerca de la poesía griega, representó la dialéctica de auto-postulación y auto-destrucción “as a self-destructive reaction to a primordial Dionysian ecstasy and said: ‘The most intense passion is eager to wound itself, if only to act and to discharge its excessive power’ (FSA 1, 403)”.¹²⁷ No es casual que Schlegel haya presentado en algunos fragmentos de ese período de producción intelectual a la ironía como una “parábasis permanente”. Schlegel designa como *parek-base*, del griego *ek-basis*, mediante la terminología antigua, lo que se entiende como bajo la palabra parábasis. Tal palabra refiere al momento en el cual el coro salía de la acción dramática. En sus *Lecciones parisinas sobre historia de la literatura europea* (1803/4), Schlegel definirá la *parekbase* en los siguientes términos:

„(...) eine Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden“.¹²⁸

No obstante, en una comedia como *Las nubes* de Aristófanes, esta interrupción del coro tenía la finalidad de tematizar las propias cualidades de la obra. En el concepto de ironía, que Schlegel diseñará sobre la base de la *parekbase*, se combinará así el momento metapoético, la reflexión acerca de la representación, con el momento escéptico que venía en respaldo de la universalidad de lo particular. No es casual que

¹²⁶ Schlegel, F., *Fragmentos*, op. cit., pp.91-92.

¹²⁷ Behler, E., *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.150.

¹²⁸ Schlegel, Fr., *KFSA*, XI, p. 88. Hemos optado por dejar el original por la dificultad que presenta la cita.

Schlegel llegue a definir el concepto de ironía como “permanente parekbase”.¹²⁹ Tal aspecto, precisamente, como veremos en el siguiente capítulo, será llevado a un punto radical por la deconstrucción de Paul De Man. Tal momento de la discontinuidad del coro que Schlegel identifica con la ironía, De Man tiende a interpretarla como un programa de subversión de toda sucesión lógica y narrativa y, con ella, también de la narrativa fichteana acerca de la constitución del Yo. Dicho aspecto, le permitirá a De Man cuestionar cualquier intento de constitución de la subjetividad como una forma de autoconciencia y dominio de sí. En el siguiente capítulo trataremos de dar cuenta de la apropiación demaniana de la ironía romántica y cómo se radicalizan algunos aspectos a favor de su cuestionamiento a los intentos de cierre de la interpretación del lenguaje.

Tal acción es una referencia modélica para el joven romántico. De hecho, fue la parábasis de la comedia clásica, esto es, la posibilidad que encuentra el poeta de tomar diversas direcciones, en ocasiones antojadizas y frívolas a través del coro, la que constituye una interrupción total de la obra. En esa dirección, Schlegel pretende señalar la aparición del autor en su obra en virtud de la relación entre literatura antigua y moderna en todos sus géneros. En relación a la dimensión cómica de la parábasis en las comedias de Aristófanes, Schlegel sostiene:

Esta autoinflación no es ineptitud, sino impetuosidad deliberada, vitalidad desbordante, y a menudo no tiene un efecto malo, de hecho, estimula el efecto, ya que no puede destruir totalmente la ilusión. La agilidad más intensa de la vida debe actuar, incluso destruir; Si no encuentra un objeto externo, reacciona contra un ser amado, contra sí mismo, contra su propia creación. Esta agilidad entonces daña para excitar, no para destruir”.¹³⁰

En esa dirección, la ironía es caracterizada por el joven romántico como una consciencia ágil que, aunque caótica y desordenada, logra habilitar la posibilidad de reflexionar a partir de la interrupción de los momentos de una obra. De hecho, en *Ideas* reconoce a la ironía como “la clara consciencia de la eterna agilidad, de la infinita plenitud del caos”.¹³¹ Lo caótico se constituye en una posibilidad de ampliar la reflexión y no una forma de atentar en contra de la propia obra. La parábasis, de ese modo, no es una

¹²⁹ Schlegel, F., *KFSA* VIII, p. 85 Frag. 668. Se pueden consultar algunos estudios como los de: Strohschneider-Kohrs, I. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer, 1977, p. 236 o Behler, E. *Klassische Ironie–Romantische Ironie–Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: WBG, 1972, pp. 10-40.

¹³⁰ Schlegel, F., *KFSA*, I, p.30.

¹³¹ Schlegel, F. *Fragments, op.cit.*, p.204.

interrupción de la ilusión artística que produciría un mero desengaño, sino la posibilidad de extender la reflexión sobre la obra en la obra misma.

Precisamente, en esa dirección, Schlegel describe la literatura moderna de Goethe como humor irónico en su reseña sobre *Wilhelm Meister*. En este breve escrito publicado en 1798 en el volumen 1 del número 2 de la revista *Athenaum*,¹³² Schlegel elogia de qué modo Goethe logra colocar en la novela las condiciones de crítica de la propia obra. Tal posibilidad no sólo permite ver la autonomía artística de la obra, sino también la ironía permanente con la cual el artista mantiene su obra en devenir al ritmo de la condición infinita que marca su profunda libertad e inspiración. La ironía, en esta novela de Goethe, se vuelve un recurso para que la obra sea universal y progresiva. De ese modo, gracias a la ironía, la obra alcanza la posibilidad de superarse a sí misma y, a su vez, manifiesta la libertad autorreflexiva del yo.

Cabe indicar que lo destacado de la reseña de Schlegel es de qué modo enfatiza el hecho de que *Wilhelm Meister* posee una ejemplaridad estética dada su intención orgánica inmanente. La estructura orgánica inmanente de la obra, al igual que la naturaleza, le permite organizarse y progresar por sí misma. Tal característica original y constitutiva es el despliegue de su forma orgánica que se forma desde dentro hacia fuera a modo de un germen. Justamente, la idea de germen como un brote embrional que contiene el desarrollo de todo el proceso futuro es una imagen recurrente en el análisis crítico de Schlegel en dicha obra. En su análisis del *Meister* “cada libro contiene el germen del siguiente, y con vital energía absorbe dentro de su propio ser lo que el anterior la ha cedido”.¹³³ El joven romántico, de hecho, propone leer el libro primero de la novela como una obra en sí misma que contiene todo el desarrollo posterior. Schlegel sostiene:

El impulso innato por el que la obra organizada y organizante se despliega para formar el todo, se muestra tanto en lo más grande como en lo más pequeño. (...) y en esta novela, donde todo es a la vez medio y fin, no será incorrecto

¹³² Tomamos la traducción publicada por Diego Sánchez Meca en la revista *Volubilis*, Madrid: UNED, 2007, pp.11-30. La traducción de Sánchez Meca está tomada de Schlegel, F., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. E. Behler, J.J. Anstett y H. Eichner, Paderborn, Schöningh, 35 vols., 1958 ss. KA II, pp. 126-146. También hemos consultado la versión inglesa traducida por Jay Bernstein “On Goethe’s *Meister*” en *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp.269-286. A su vez, hemos consultado la traducción inédita de la reseña de Schlegel en la traducción de Verónica Galfione. Ver Schlegel, Fr. *Teoría de la prosa*, Córdoba. EDUVIM, 2018.

¹³³ Schlegel, F., “Sobre el *Meister* de Goethe”, *Volubilis*, Madrid: UNED, 2007, p.21.

considerar la primera parte, sin menoscabo de su relación con el conjunto, como obra en sí misma.¹³⁴

La suposición de que la novela, al igual que la naturaleza, posee una organización interna regulada por una ley autónoma le permite a Schlegel mostrar la reflexión irónico-crítica constitutiva a la obra. De hecho, Schlegel indica que la obra debe devenir en una misma fuerza donde ciencia, arte y vida sean lo mismo. La figura del extranjero en la novela de Goethe refiere, según la apreciación del joven romántico, a la “medida de la altura a la que la obra debe todavía elevarse; una altura en la que, tal vez, el arte llegará a ser una ciencia y la vida un arte”.¹³⁵

Antes de concebir a la obra y a la naturaleza como sistemas mecánicos y cerrados que pueden tener partes reemplazables, el joven romántico advierte que en la obra de Goethe no existe esta posibilidad, pues es un sistema fragmentario, provisional y relativo que conjuga creación y reflexión poética en la misma obra. Schlegel confía tanto en la expresión de esta novela que propone:

(...) entregarse por completo a las impresiones de una narración, dejar que el artista haga con nosotros lo que quiera, y, sólo en los detalles, confirmar el sentimiento por la reflexión y elevarlo a pensamiento, y donde aún hubiera dudas o controversia, ampliar la perspectiva y tomar una decisión (...) captar el concepto general que preside la obra, sobrevolarla en bloque y considerarla como un todo, percibir incluso sus aspectos más ocultos y establecer conexiones entre los rincones más remotos (...) y ser capaz de destruir en nuestro pensamiento lo que adoramos: de lo contrario nos falta lo que tenemos también para otras capacidades, el sentido de la universalidad.¹³⁶

Es en la propia novela donde teoría y crítica se resuelven gracias a un proceso de reflexión productiva que potencia la obra de forma infinita. Así como existen formas orgánicas en la naturaleza, también en el arte las formas son una exterioridad significativa, una fisonomía expresiva que refiere a la relación de expresión entre el artista y su obra, y no a la relación de representación entre la obra y el mundo. En esa dirección, se puede ver de qué modo arte y mundo mantienen una estructura idéntica en la cual cada elemento es expresión del todo, pero sin perder la individualidad originaria y su espíritu propio. Schlegel cree que en el *Meister* el poeta “llevará a cabo la representación desde cero, queriendo formar una vez más lo ya formado”¹³⁷, pues en la

¹³⁴ Schlegel, F., “Sobre el Meister de Goethe”, *op. cit.* p.18.

¹³⁵ Schlegel, F., “Sobre el Meister de Goethe”, *op. cit.* p.14.

¹³⁶ Schlegel, F., “Sobre el Meister de Goethe”, *op. cit.* p.18.

¹³⁷ *Ibid.* p.25

obra se encuentran todos los elementos necesarios para alcanzar su infinitud. La obra de arte, en este caso el *Wilhelm Meister*, muestra que la valoración estética ya no puede venir del exterior de la obra, como tampoco puede descuidarse que lo crucial en la obra son las relaciones entre las partes y el todo. Schlegel se opone expresamente a juzgar la obra bajo criterios externos a la propia obra, es decir, la propia obra ofrece los criterios para juzgarse. Al respecto indica: “se trata de un libro que se juzga a sí mismo y que, por tanto, dispensa al crítico de este trabajo”.¹³⁸

En esa dirección, las fuerzas arte, ciencia y vida comparten una misma forma de organización que Schlegel advierte en la necesidad de la progresividad infinita y el devenir, pues son fuerzas que marcan el límite e insuficiencia de la creación artística como la posibilidad de que la propia creación artística se convierta en expresión de estas mismas fuerzas. Según Schlegel el artista muestra el proceso de formación de sí mismo ahondando en su propio interior:

Constantemente está ante el espejo de su conciencia, ocupándose en pulir y embellecer sus sentimientos. En general en ella se alcanza la medida extrema de la interioridad, como tenía que suceder, pues, desde el principio, la obra revelaba una decidida inclinación a separar entre vida exterior y vida interior, y a contrastarlas. Aquí la vida interior se sostiene al tiempo que se ahonda. (...) La representación de la naturaleza que se contempla siempre de nuevo a sí misma como a un infinito interior, era la mejor prueba que un artista podía dar de la insondable profundidad de su poder. (...) la intención no era tanto educar a este o aquél ser humano, cuanto representar la naturaleza, el proceso mismo de formación en toda la multiplicidad de sus ejemplos y concentrándose en algunos principios.¹³⁹

Por esta razón, la novela de Goethe parece ser entendida por Schlegel como un microcosmos que daría cuenta del mundo inmanente del yo, cuya característica más destacada consiste en *tender hacia* la totalidad, pero no conseguirla. El sujeto de la novela, esto es, el sujeto romántico que se representa en esta novela, obviamente, dispone de la reflexividad, autointerpretación y autocrítica debido a que su trabajo educativo y espiritual es unificar las esferas de la vida que, en el contexto histórico de la novela de Goethe, comenzaban a escindirse. De hecho, la *Bildung* aquí no es un modelo educativo de adiestramiento o transmisión de conocimientos, sino la representación de la naturaleza como proceso de formación. El proceso de formación no es un modelo a

¹³⁸ *Ibid.* p.21.

¹³⁹ *Ibid.* p.26-27.

seguir que el arte transmitiría o exigiría como modélico, sino la propia constitución del proceso artístico.

Sobre la incomprensibilidad

Alrededor de 1800 Schlegel publica un texto denominado *Sobre la incomprensibilidad* (*Über die Unverständlichkeit*) en el cual intenta explicitar algunas indicaciones como respuestas a las críticas que su proyecto de los fragmentos había suscitado. Estas acusaciones estaban fundamentalmente dirigidas contra el modo asistemático de exposición de su pensamiento, como también contra la forma paradójica que el mismo asumía. Al inicio se pregunta con toda ironía contra sus críticos:

(...) ¿qué podría resultar más fascinante que la cuestión misma de si es posible alguna forma de comunicación? ¿Y qué nos brindaría una mejor oportunidad de someter dicha posibilidad o imposibilidad a todo tipo de experimentos, que escribir en una revista como *Athenäum* o participar en ella como lector?¹⁴⁰

La pretensión de Schlegel, en este breve ensayo, comienza por cuestionar la posibilidad de distinguir entre lo comprensible y lo incomprensible, en la medida en que el lenguaje que empleamos para volver comprensible o no algo se refiere siempre a sí mismo. La incomprensibilidad de algo deviene relativa pues:

... las palabras se comprender mejor a ellas mismas que quienes las usan, advertir del hecho de que entre las palabras de los filósofos (que, a veces, cual huestes de espíritus nacidos demasiado pronto, siembran la confusión en sus escritos y ejercen el poder invisible del espíritu universal incluso entre aquellos que los rechazan) debe existir por fuerza alguna relación de hermandad secreta (...).¹⁴¹

Acto seguido, el joven romántico sostiene que la incomprensibilidad no surge del espíritu humano como una forma de intención distorsionada, sino que es constitutiva a las artes y las ciencias. La incomprensibilidad es un valor inherente al lenguaje por lo cual el propio Schlegel reconoce no haberlo aplicado del todo en momentos anteriores de su producción intelectual como por ejemplo en su novela *Lucinde*. Esto, en un contexto que él identifica como la época crítica donde “todo se hace cada vez más y más crítico”.¹⁴² En ese marco, las acusaciones contra su proyecto editorial, a su juicio,

¹⁴⁰ Schlegel, F., “Sobre la incomprensibilidad”, en *Fragmentos*, Barcelona: Marbot, 2009, p.221.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.222.

¹⁴² *Ibid.*, p.224.

parecen confundir los momentos en los que la ironía romántica se hace presente y en aquellos en los cuales está ausente por completo. Por caso, Schlegel sostiene que en los momentos en los que describe que su época está marcada por Goethe, Fichte y la Revolución francesa lo hace sin ningún tipo de ironía, dado que sólo expresa su opinión, pese a que sus críticos entiendan lo contrario. De cualquier modo, la intención de Schlegel en este ensayo de autorevisión de su obra de juventud, es mostrar de qué modo el gran problema “de la incomprendibilidad del *Athenäum* se debe a la ironía que, en mayor o menor medida, se manifiesta en la revista por doquier”.¹⁴³

En consecuencia, Schlegel enfrenta el problema distinguiendo seis tipos de ironía. Las clasificamos según el orden de su exposición: 1) la ironía vulgar; 2) la ironía fina o delicada; 3) la ironía extrafina, donde Schlegel incluye una ironía bis que sería 3a) la ironía honrada; 4) la ironía dramática; 5) la ironía doble y 6) la ironía de la ironía. A partir de esta clasificación, Schlegel observa que la ironía se extiende en cualquier manifestación posible. De hecho, se pregunta “¿qué dioses nos salvarán de todas estas ironías?”¹⁴⁴ La ironía de la ironía, constituye una duplicación radical que hace que la ironía sea una fuerza que no se puede controlar, identificar o advertir sin más. El joven romántico explica:

(...) por el momento hemos convenido en llamar “ironía de la ironía” puede surgir por más de una vía: cuando se habla sin ironía de la ironía, como acabo de hacer; cuando hablamos con ironía de una ironía sin percatarnos de que nos encontramos ya en una forma de ironía aún más flagrante; cuando a uno le resulta imposible desembarazarse de la ironía, como parece estar ocurriendo en este ensayo sobre la incomprendibilidad (...).¹⁴⁵

La fuerza de la ironía no puede ni contravenirse ni mucho menos tratar de jugar de con ella. Schlegel lanza esta advertencia en función de las posibilidades irónicas que el arte posee, en tanto su fuerza crítica no puede reducirse a buscar las formas de su comprensión.

Precisamente, el hecho de que en obras como las de Shakespeare contengan ironías constata que no es una intención producto del autor llevarlas a cabo o practicarlas. Schlegel dice “sospecho que algunos artistas más conscientes del período anterior siguen practicando la ironía mucho después de su muerte con sus más

¹⁴³ *Ibíd.*, p.229.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p.232.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p.232.

fervientes seguidores y admiradores”.¹⁴⁶ De ese modo, la ironía se vuelve un elemento constitutivo a la producción humana tanto comprensible como incomprensible. El propio Schlegel dice que se ve obligado a reconocer “la incomprensibilidad del *Athenäum* y, puesto que todo se ha fraguado al calor de la ironía, no puedo desmentirlo, pues hacerlo implicaría contravenirla”,¹⁴⁷ volviendo comprensible el hecho de la incomprensibilidad de su producción. Esa fuerza que empuja a Schlegel a comprender la incomprensibilidad, pues “no me ha quedado más remedio”,¹⁴⁸ permite ver tanto la simultaneidad con la cual la ironía se presente, esto es, en dos hechos opuestos como la comprensibilidad y su reverso, como también la fuerza casi inexplicable que jaquea la posibilidad de controlarla. Por ese motivo, Schlegel se pregunta: “¿es la incomprensibilidad algo tan absolutamente reprobable y malo?”.¹⁴⁹

De ese modo, la incomprensibilidad de la ironía se vuelve para Schlegel algo fundamental que sostiene todas las obras humanas. La incomprensibilidad no sólo no podría ser juzgada, sino que además en caso de que ella desapareciera “os moriríais de angustia si, como exígis, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible”.¹⁵⁰ La amenaza de que todo se volviera comprensible es para Schlegel olvidar que el mundo, como sostenían los griegos, devino del caos y la incomprensibilidad al orden y la comprensión. En consecuencia, si la revista *Athenäum* está marcada por la ironía de la ironía que provoca la incomprensibilidad muestra que quienes critican su proyecto no pueden ver que no “se trataba de un mal pasajero”.¹⁵¹ La ironía del proyecto editorial *Athenäum* se anuncia para otra época que acaece en el siglo XIX, donde la poesía no será un mero resplandor, sino el cielo donde brillan sus rayos:

(...) pronto ya no se tratará de tormentas aisladas: el cielo entero arderá en una sola llama, y cuando esto suceda todos vuestros ridículos pararrayos resultarán inútiles. En ese momento dará realmente comienzo el siglo XIX, y el pequeño enigma de la incomprensibilidad del *Athenäum* quedará resuelto. (...) entonces habrá lectores que sabrán leer: en el siglo XIX todo el mundo podrá saborear con deleite los *Fragmentos* (...) todo lector encontrará inocente *Lucinde*, protestante *Genoveva* e incluso demasiado simples e inocentes las *Elegías* didácticas de A.W. Schlegel. Y ello refrendará lo que, con espíritu profético, instituí como máxima en los primeros *Fragmentos*: un texto clásico nunca puede ser

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 232.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 233.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 233.

¹⁴⁹ *Ibid.* p.233

¹⁵⁰ *Ibid.* p.233

¹⁵¹ *Ibid.* p.233

comprendido del todo. Pero los individuos cultos que siguen formándose, deben querer seguir aprendiendo de él.¹⁵²

Sin embargo, el siglo XIX tampoco logrará entender la propuesta de Schlegel y la ironía. La versión crítica sobre el romanticismo que Hegel y sus contemporáneos establecen sobre la ironía y los escritos fragmentarios de Schlegel terminará predominando en la historia de la filosofía. En esa dirección, el concepto de ironía romántica quedará prendado a las consideraciones generales sobre el romanticismo como un concepto que reproduce categorías idealistas en términos poéticos o un movimiento anti-racionalista que habría reaccionado contra la Ilustración. La ironía representaría un concepto poético irresponsable que muestra la vocación del romanticismo por exaltar el genio artístico que juega con todo y sólo goza con el caos y la interrupción. Las críticas de Hegel a la ironía serán reproducidas en términos culturales y políticos por una extensa literatura que buscaba fijar una imagen del romanticismo como reaccionario, apolítico e irracional.

Uno de los intentos más representativos en ese camino fue *La escuela romántica* de Heine. Alrededor de 1835 Heine publica este texto sosteniendo que el romanticismo alemán era un movimiento reaccionario cuyo objetivo principal era revivir la religión y las artes de la Edad Media.¹⁵³ Este hecho, se podía probar en la biografía tanto intelectual como de vida de muchos de los románticos que luego de 1806 se volvieron católicos, además de haber comenzado a trabajar para Metternich. A juicio de Heine, gran parte de los esfuerzos literarios de los románticos se inspiraron en sus valores políticos reaccionarios, los cuales recién en esta etapa se volvían, al fin, visibles. Estableciendo un contraste entre romanticismo y clasicismo Heine trata de mostrar cómo el clasicista es un humanista que piensa que el fin de la humanidad se realiza aquí en la tierra, mientras el romántico es un cristiano que cree que el bien supremo se logra

¹⁵² *Ibíd.* p. 234.

¹⁵³ Acerca de un libro de Schlegel que lleva por nombre *Lecciones sobre la historia de la literatura* publicado en 1815, período que aquí no nos ocupa, el autor sostiene: “Lo mismo puede decirse por lo que hace a las lecciones de Schlegel sobre literatura. Friedrich Schlegel contempla en ellas desde lo alto la literatura entera, pero la altura de su punto de vista es precisamente la del campanario de una iglesia católica. Y como fondo de todo lo que dice Schlegel se oye el tañido de las campanas, a veces, hasta el graznar de los cuervos que vuelan en torno a la torre. El libro me parece oler a incienso, cuando lo leo veo salir de él ideas tonsuradas. Pero a pesar de esos defectos no conozco mejor libro en su materia”. Heine, H. *La escuela romántica*, Madrid: Alianza, 2010, p.123. Muchas de las declaraciones y observaciones sobre las obras de los románticos tienen esta dureza en su juicio. Heine, a lo largo de los tres libros que componen su descripción del romanticismo, ataca el ornamento y decoración que supondría la poesía romántica ya sea para encubrir procesos políticos opresivos como estructuras sociales restauradores del antiguo régimen cristiano.

sólo en el cielo. En consecuencia, los ideales políticos del humanista son la libertad y la igualdad, y los románticos serían la fe en la iglesia y el Estado.¹⁵⁴ De ese modo, Heine logra concluir que el romanticismo era aquella forma estética, particularmente literaria, que representaba la Restauración, y la fuente última de su inspiración provenía del cristianismo.

Tal imagen, como bien han documentado Frederick Beiser en *The Romantic Imperative* (2002) y Karl Bohrer en *La crítica del romanticismo* (2017), se extendió en el tiempo alacanzando a teorías como el marxismo de pensadores como Georg Lukács hasta autores como Carl Schmitt. Este último autor, probablemente, resume las críticas más considerables sobre el supuesto apoliticismo de los románticos. En su obra *El romanticismo político* el autor inspirado en las críticas de Arnold Ruge y Hermann Hettner¹⁵⁵, entre otros, sostiene que el romanticismo no sólo tiene una base irracional desde la cual se inspira, sino que además su espíritu tiende a desligarse de la responsabilidad política objetiva. A juicio de Schmitt el romanticismo tuvo la oportunidad para la acción política, pero rechaza la acción y prefiere la irresponsabilidad de jugar otorgándole una excesiva prioridad a la subjetividad genial del artista. El autor sostiene que el yo fichteano se habría convertido en un sujeto romántico que desenvuelve su dialéctica en la realidad según su propio designio. Indica:

De este modo, también en el romanticismo se llega a una transformación del mundo, pero diferente de la que había postulado Fichte. Era la transformación en el juego y en la fantasía, la “poetización”, es decir, la utilización de los hechos concretos, incluso de toda percepción sensorial, como ocasión para una fábula, una poesía, un objeto de sensaciones estéticas o (...) una novela. Así se explican los fenómenos románticos aparentemente complejos: la torsión emotivo-esteticista del yo absoluto de Fichte no da como resultado un mundo transformado por la actividad, sino uno convertido en estado de ánimo y fantasía. (...) al igual que el yo de Fichte – ella (la imaginación romántica)

¹⁵⁴ En su comentario de la novela de von Armin *Isabel de Egipto* Heine sostiene de qué modo la poesía asume la justificación de la crueldad y la naturalización de reglas sociales injustas mediante la estetizando de tales procesos. Allí afirma: “En ella contemplamos el vagabundeo de los gitanos, a lo que aquí en Francia llaman *bohémiens* y también *égyptiens*. El extraño pueblo legendario vive y se mueve en la narración con su melancólico secreto. La abigarrada y bufonesca alegría esconde un gran dolor místico. Según la leyenda, que la novelita cuenta con mucha gracia, los gitanos tienen que vagar durante mucho tiempo por el mundo para purgar la inhospitalaria dureza con que en otro tiempo sus antepasados se negaron a acoger a la Madre de Dios con su niño cuando ésta, camino a Egipto, buscaba albergue para Él. Por esta misma razón la gente se creía con derecho a tratarlos cruelmente. Y como en la Edad Media no disponía de un Schelling para justificarlo todo, la poesía tuvo que asumir la tarea de hermosear las leyes más indignas y crueles”. *Ibid.*, pp.187-188.

¹⁵⁵ Hettner, H., *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1850.

puede ser absolutamente creadora en la subjetividad absoluta, produciendo ella misma fantasías, “poetizando”.¹⁵⁶

La imagen que Schmitt presenta del romanticismo como una forma de poetizar la realidad escapando de la carga política de toda acción, no sólo está asociada a la idea del autor de fundamentar el modelo descisionista de su postura tendiente a la acción, sino que además reproduce la idea de romanticismo presentada por Heine. Este último, contra de Heine, ya había sostenido que el problema del romanticismo no era su irracionalismo, sino su constitución enteramente estética, la cual hacía del arte un fin en sí mismo, que nunca se vería comprometido por la realidad social o política. Debido a su impotencia en el mundo político, los románticos se retirarían al mundo de la imaginación literaria, el único lugar donde podrían disfrutar de una completa libertad. Siguiendo este postulado, Schmitt cree que el romanticismo forma parte de un fenómeno histórico, social y psicológico como la burguesía. Mediante la estética el romanticismo como sujeto burgués logra aislarse de la realidad separándose de todo y volviéndose él mismo un absoluto autónomo, por un lado. Mientras que, por otro lado, las realizaciones de sus pretensiones emotivas sólo son posibles si existe un mundo reglamentado como el burgués. Para una existencia de esta naturaleza deben existir las condiciones necesarias para ese tipo de ánimo, tales como la paz, la tranquilidad, el desarrollo intelectual, etc.

En ese contexto, no es casual que Schmitt entienda a la ironía romántica como el procedimiento por excelencia del romanticismo para escapar del compromiso político de la realidad. Si la ironía es esa disposición espiritual que puede ser algo y simultáneamente volverse su contrario, dando cuenta de su carácter paradójico y caótico, el sujeto romántico mediante ella puede conservar su libertad genial sin comprometerse con nada, en tanto juega con los extremos. Explica Schmitt el concepto de ironía:

El romántico se sustrae irónicamente a la objetividad opresiva y se guarda de comprometerse a cualquier cosa; en la ironía se encuentra la reserva de todas las posibilidades infinitas. Así preserva su genial libertad interior, la cual consiste en no renunciar a ninguna posibilidad. (...) la ironía de Schlegel es más bien una paradoja excluyente. (...) Según su esencia, la ironía romántica es un instrumento intelectual del sujeto que toma distancia frente a la objetividad, sólo se necesita

¹⁵⁶ Schmitt, C., *El romanticismo político*. Bs.As.: UNQ, 2000, pp. 146-147.

comprobar en qué medida la ironía del romántico se dirige contra sí mismo en la realidad práctica y corriente, no solamente en las comedias literarias (...).¹⁵⁷

La ironía romántica representa la forma más cabal de una subjetividad que decide conscientemente renunciar a su relación con el mundo exterior y visible. La realidad se vuelve para el sujeto irónico una mera ocasión que utiliza como medio a su disposición para evitar el compromiso con cualquier elemento que no sea su propia condición. De esa manera, los objetos se convierten en un momento más de la oscilación del juego de la fantasía irónica del sujeto romántico, haciendo de los objetos una ocasión para su punto de partida lúdico.

La descripción de Schmitt de la ironía romántica de Schlegel también se ve apoyada por la posibilidad de un arte burgués cada vez más autonomizado de las demás esferas de la vida. Tal autonomía es entendida como una esfera que posibilita tener diversos estados de ánimo sin ninguna consecuencia, por lo cual “el burgués se entusiasma con el romanticismo y ve en él su ideal artístico y su reposo”.¹⁵⁸ El sujeto romántico, en tanto sujeto burgués, es un individuo aislado que toma la realidad como parte de un juego que mediante la ironía logra “asegurar su autarquía subjetivista y mantenerse en su postura ocasionalista”.¹⁵⁹

La interpretación de Schmitt, como ya hemos señalado, forma parte de esa crítica al romanticismo que considera a la ironía como un subjetivismo exacerbado que se aísla en sus propias condiciones. Se podría decir que dicha imagen crítica podría tener alguna validez para ciertas figuras intelectuales del romanticismo, pero si distinguimos al Círculo de Jena (Novalis, Schleiermacher y los hermanos Schlegel) y, en particular, el período intelectual que hemos tomado para reconstruir el concepto de ironía, la imagen presentada por la crítica no sería tan adecuada. Este hecho se encuentra relacionado con la falta de distinción de los períodos del romanticismo. La imagen de Heine y Schmitt que acabamos de presentar parece estar más cerca de la imagen de la llamada Spätromantik y no de aquellos ensadores del primer romanticismo o Frühromantik, cuya política era muy liberal y progresista. Este retrato del romanticismo parece descansar más en un prejuicio que en una fundamentación rigurosa. El supuesto de que la política no era esencial para los primeros románticos, como si ésta fuera nada más que un

¹⁵⁷ *Ibid.* p.134.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.158.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.163.

instrumento u ocasión para su imaginación literaria, puede contradecirse si atendemos a sus textos, fragmentos y novelas.

A su vez, tal prejuicio está conectado al fundamental hecho de que las obras de Fr. Schlegel y Novalis permanecieron dispersas y sin una sistematización por lo menos hasta 1960. El caso de Schlegel es particularmente importante porque sus trabajos durante el siglo XIX y comienzos del XX no tenían un orden que permita distinguir entre su período de juventud y el período intelectual donde el pensador romántico se convierte al catolicismo. De hecho, al interior de *Schlegel-Forschung* se debate la posibilidad de leer la obra del autor de forma continuista contra otra tendencia que propone comprender su obra en dos momentos radicalmente distintos. Ambas tendencias reconocen en Schlegel un período de juventud caracterizado a su vez en dos etapas. La primera relacionada a su cercanía con el clasicismo y las preocupaciones sobre la poesía griega y un segundo período en el cual produce los fragmentos y novelas románticas. Este momento de juventud es continuado por un momento de madurez que se puede identificar luego del cierre de la revista *Athenäum*. Tal período está caracterizado ~~pro~~ su estancia en París donde dictará lecciones sobre historia y literatura y fundará la revista *Europa*. Los años de *Europa*, cuyos cuatro números se publicaron entre 1803 y 1805, fueron sembrando la posibilidad de pasar de un revolucionarismo como el napoleónico a “republicanismo universal”, esto es, a mantener esperanzas en una Europa unida a través de la cultura y rejuvenecida gracias al discurso romántico. Las afinidades jacobinas de Schlegel, que venían de atrás, de su admiración por Georg Forster y Fichte, se desvanecieron en los años de expansión del imperio francés. Pero, será en 1808 con su conversión, junto a Dororhea Veit, al catolicismo, la creencia que en 1797 había definido como “cristianismo naif” la que marca el segundo momento de Schlegel. En el pasado dejaba la novela *Lucinde* y los fragmentos, que había publicado en 1799 y escándalizo a los arbitrios del erotismo en esa alegoría del amor. Según Javier Arnaldo,¹⁶⁰ la conversión de Schlegel podría estar relacionada a la atención que había prestado al estudio de la figura del emperador Carlos V y a los logros incomparables del arte religioso en el Renacimiento, los cuales actuaron como una especie de proceso de seducción hacia el sistema de la fe católica.

Los trabajos de Schlegel continuaron en esa dirección acercándose a circuitos intelectuales más conservadores. No obstante, algunos de sus intereses tempranos se

¹⁶⁰ Cfr. Arnaldo, J., “Schlegel Friedrich” en Bozal, V., *Historia de las Ideas estéticas y corrientes teóricas artísticas*. Madrid: La balsa de Medusa, 2000, pp. 251-256.

mantienen como es el caso de la literatura. En 1808 publicó en Heidelberg *Sobre la lengua de la sabiduría hindú*, pieza clave en sus estudios de indo-germanismo y literatura comparada, y se trasladó a Viena, donde fundará la revista *Deutsches Museum*, de la cuál publicó doce números entre 1812 y 1813. En Viena había impartido en 1810 sus *Lecciones sobre historia moderna* y dos años después el ciclo *Historia de la literatura antigua y moderna*. En 1809, cuando ya había estallado la guerra franco-austriaca, fue nombrado secretario de la corte para el Ejército Imperial. Tiempo después el canciller Metternich, adoptándolo como publicista, le encargó la creación de un periódico para Austria, al que puso el título de *El Observador Austriaco*. El primer número de este diario apareció en marzo de 1810. Schlegel lo dotó de una muy cuidada sección de cultura, pero la paulatina merma de las páginas culturales en favor de las políticas hizo que ya al año siguiente se desinteresara por el trabajo de redacción en el Observador Austriaco proyectara la revista *Deutsches Musrum [Museo Alemán]*. Escribieron en *Deutsches Museum* Jean Paul, los hermanos Grimm, Arnim, Brenanc, Corres, Baader, Rumohr y Savigny. La mayoría de estos autores convergían en el estudio de las tradiciones nacionales y en la defensa de una cultura patriótica. Durante su estancia en esta ciudad, entre 1815 y 1818, concibió un nuevo proyecto de publicación, la revista *Concordia*, cuya aparición se hizo imposible por la presión del príncipe Metternich, quien discrepaba finalmente de las tesis políticas de Schlegel y de las fórmulas concretas de su propagandismo católico. Sólo después de ser despedido de su puesto en el servicio diplomático pudo sacar adelante *Concordia*. Se publicaría entre 1820 y 1823, con la colaboración de Adam Müller, Franz van Baader, Carl Ludwig von Haller y otros, los cuales configurarían un órgano destacado del romanticismo político de la Restauración. En *Concordia* Schlegel publicó trabajos de reforma política, como el ensayo “Signatura de la época” y textos de crítica literaria. Schlegel defendía en *Concordia* principios teístas que afectaban igualmente a su teoría del Estado, cuyo ideal identificaba con una estructura orgánica que resultaba de la federación de corporaciones y que se oponía tanto a las doctrinas liberales, como a los modelos del absolutismo centralista.

La tendencia continuista de, fundamentalmente, Behler¹⁶¹ y Polheim¹⁶² sostiene que se podría reconocer en el Schlegel maduro de qué modo las inquietudes tempranas

¹⁶¹ Cfr. Behler, E., *Die Ewigkeit der Welt*, Paderborn, Schoningh, 1965, p.22; “Der Wendepunkt Friedrich Schlegel” en *Philosophisches Jahrbuch*, 1956 (64), pp. 247-250.

de la acción combinatoria de la ironía, el movimiento arabesco de la misma y su espíritu de tensión permanente, se van sustituyendo por figuras religiosas como las de Cristo, que reemplazan el encanto combinatorio. Otros, como Michele Cometa¹⁶³, Klaus Peter¹⁶⁴ o Gert Mattenklott, prefieren dejar de lado el momento maduro y sus consideraciones luego de su conversión al catolicismo y tratan de centrarse en los trabajos de juventud de Schlegel, marcando una discontinuidad entre los dos momentos antes dichos. Ambas tendencias muestran el intento por recuperar aquella tendencia que buscaba modificar la visión negativa que pesaba en los estudios sobre el romanticismo y Friedrich Schlegel del siglo XIX. Si bien los trabajos de Rudolf Haym¹⁶⁵, Oskar Walzel¹⁶⁶ y Ricarda Huch¹⁶⁷ a fines del siglo XIX intentaron modificar estos prejuicios, recién en la segunda mitad del siglo XX, con la edición de la obra de Schlegel en manos de Behler y Hans Eichner en 1958 estos prejuicios serán revisados. No obstante, a inicios del siglo XX los intentos de la editorial Minor y el trabajo de Walzel buscaron sortear la consideración de la crítica del romanticismo, según la cual, Schlegel no produce trabajos filosóficos y serios que podrían ser considerados. Pese a ello, como ha advertido Diego Sánchez Meca, serán los artículos de Korner y Finke¹⁶⁸ los que mostrarán que en la misma crítica a romanticismo se encuentra la posibilidad de ver su

¹⁶² Polheim, K.K., *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn, Schöningh, 1966, p.113.

¹⁶³ Comete, M., *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo: Novecento, 1984.

¹⁶⁴ Peter, K., *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*, Stoccarda, Kohlhammer, 1973, pp.1-39.

¹⁶⁵ Haym, R., *Die romantische Schule*, Berlín: Gaertner, 1870. Recientemente, Frederick Beiser ha sostenido que su enfoque acerca del romanticismo y Schlegel es heredero del estudio de Haym. Beiser sostiene: Mi enfoque de la *Frühromantik* ha sido inspirado en el brillante libro de Rudolf Haym, *Die romantische Schule*. Veo mi propio trabajo como una continuación del proyecto original de Haym. Fue Haym quien primero hizo hincapié en la necesidad de una investigación detallada sobre los orígenes de la *Frühromantik*, quien originalmente insistió en poner entre paréntesis los prejuicios políticos y culturales, y quien también hizo de ello un tema de estudio histórico. En comparación, los primeros esfuerzos de Heine, Hettner y Gervinus eran *amateurs*, y además fueron desfigurados por los prejuicios políticos que Haym quería superar. Haym apreció plenamente la importancia fundamental de la filosofía para la *Frühromantik*, y tenía un enfoque holístico que hacía justicia a su naturaleza multidisciplinaria. Aunque nunca dejó de criticar a los románticos, sus críticas vinieron después de una reconstrucción comprensiva del material. De seguro, mucho en Haym está desactualizado; algunas de sus interpretaciones son simplistas; y nunca practicó plenamente la imparcialidad que exigía. Sin embargo, su preocupación por la imparcialidad, la profundidad histórica, la reconstrucción comprensiva y el holismo son tan válidos ahora como lo fueron en 1870. En aspectos fundamentales, Haym estableció los estándares que el trabajo contemporáneo todavía tiene que igualar.

¹⁶⁶ Walzel, O., (ed.) *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlín, Speyer und Peters, 1890.

¹⁶⁷ Huch, R. *Blüthezeit der Romantik*. Leipzig: Haessel, 1899; Huch, R., *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig: Haessel, 1902, y Huch, R., *Die Romantik*. Leipzig: Haessel, 1924.

¹⁶⁸ Cfr. Korner, J., "Friedrich Schlegels Glaubensbekenntnis?", en *Hochland*, 1917 (15), pp.349. Y Finke, H., "Über Friedrich Schlegel", en *Reden gehalten am 11 Mai 1918 bei der öffentlichen Feier der Übergabe des Prorektorats der Universität Freiburg*, Friburgo, Guenther, 1918, pp.42-54.

importancia, pues el pensamiento romántico muestra un proyecto alternativo al de Hegel. La incompreensión del trabajo de Schlegel, posiblemente, se deba a una articulación demasiado novedosa para el contexto de reflexión en el cual se halla ubicado. Así, un pensamiento que admite las contradicciones sin resolverlas en una síntesis última dando lugar a un proceso diversificado, plural y multiplicado no se adaptaba a la vocación sistemática, aunque tampoco se pueda decir del pensamiento schlegeliano un pensamiento sin sistema.

No obstante, un significativo impulso en los estudios sobre Schlegel, la ironía y el romanticismo ha sido dado por Walter Benjamin a comienzo del siglo XX. En *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* este autor logra advertir una recepción de las tesis fichteanas en Schlegel que no reproduzca aquel prejuicio, según el cual la ironía sería un concepto estético que transforma el yo absoluto de Fichte en un yo individual que tienen el poder de convertir la consistencia objetiva de todo lo sustancial en mera apariencia. El trabajo de Benjamin siguiendo la profundización del planteo kantiano acerca de la posibilidad racional de encontrar un conocimiento verdadero observa de qué modo Fichte propone un yo absoluto, pero en términos de un sujeto de la reflexión. Si, según Fichte, para encontrar un conocimiento cierto es necesario identificar la forma anterior a todo dato objetivo y, a su vez, también ver de qué modo este conocimiento se produce entre el saber y el saber de este mismo saber. Tal operación mostraba para Fichte un nuevo fundamento para el pensamiento como la autoconciencia a partir de la cual el pensamiento puede reflejarse a sí mismo. Este procedimiento será entendido como una reflexión que tiene la oportunidad de constituirse como la relación más inmediata del pensamiento en virtud de la cual se podría constituir las demás relaciones. De ese modo, el sujeto que Fichte está explicando es un sujeto reflexivo o yo absoluto que se conoce de manera inmediata como autoconciencia en un sentido formal, esto es, una actividad infinita de un poner reflexivo y no una intuición como se conocería un objeto.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Benjamin explica la dialéctica fichtena del siguiente modo: “El acto efectivo fichteano se puede concebir formalmente como una combinación de estas dos modalidades de acción infinita del yo, en la cual estas tratan de rellenar y determinar mutuamente su respectiva naturaleza puramente formal, su vaciedad: el acto efectivo es una reflexión que pone o un poner reflexivo, “... un ponerse como ponente” (...), pero de ningún modo, por ejemplo, un mero poner”, formula Fichte. Ambos términos significan algo diferente, ambos son de gran importancia para la historia de la filosofía. Mientras que el concepto de reflexión se convierte en fundamento de la filosofía protorromántica, el concepto del poner —no sin relación con el anterior— aparece plenamente desplegado en la dialéctica hegeliana. Quizá no se dice demasiado cuando se afirma que el carácter dialéctico del poner, precisamente debido a su combinación con el concepto de reflexión, no alcanza todavía en Fichte la misma expresión plena y característica que

Benjamin está convencido que la explicación fichteana de la reflexión no sólo podría filiarse a los conceptos románticos de Schlegel y Novalis, sino que además estos últimos profundizaron su sentido. Schlegel, a diferencia de Fichte, confía en que la reflexión es un pensamiento del pensamiento que concibe el absoluto como un *médium*. Tal concepción muestra que el sujeto de la reflexión no es un yo absoluto, sino el pensar con su correlato y la infinitud es la infinitud de esa relación en la consiste la autoconciencia. De ese modo, para Schlegel la reflexión es un pensamiento que da cuenta de su propia forma o pensamiento del pensamiento, el cual debe entenderse como objeto tanto como sujeto que piensa. Esto habilita una reflexión infinita que desarrolla un proceso sin límites hacia el absoluto, pero no como una concreción de éste, sino como el médium de la reflexión. Benjamin indica al respecto:

El pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia es el hecho fundamental del que parten las meditaciones epistemológicas de Friedrich Schlegel y también la mayor parte de las de Novalis. La referencia del pensamiento a sí mismo, presente en la reflexión, se contempla como la más próxima al pensamiento en general, a partir de la cual todas las demás se desarrollan.¹⁷⁰

Pese a ello, Benjamin destaca que Schlegel da un paso más a partir de concebir el absoluto como médium de la reflexión como poesía. Si en Fichte la conciencia era la que establecía la mediación entre el yo y el mundo, en Schlegel será el arte una naturaleza que se contempla a sí misma y se configura a sí misma, quien establezca la posibilidad de exteriorizar mediante la comunicación, el lenguaje y la creatividad al yo. De ese modo, ya no habría una subjetividad que se pone a sí misma como un absoluto, tal como la entendía Hegel, sino un lenguaje de imágenes e historia que reorientan las consideraciones históricas. Valiéndose de la concepción de poesía trascendental progresiva e universal de Schlegel, Benjamin sostiene que la poesía es el médium de interpretación que revela tanto el momento objetivo como el subjetivo de la producción como un tejido que se modifica en la historia. La totalidad, de ese modo, no puede ser entendida como algo consumado, sino como la expresión de un movimiento de las situaciones históricas y la permanente reorganización de los elementos de la sociedad.

en Hegel.” Benjamin, W.: *Obras*, Libro I/vol. 1. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Abada Editores, Madrid, 2006. Pp. 13-120, p.25.

¹⁷⁰Benjamin, W.: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p.21.

Benjamin distingue en el análisis de Schlegel dos etapas. Una relacionada a la época de *Athenäum* y otra posterior a 1800. Su intención es mostrar las relaciones y fracturas que en estas etapas el pensamiento romántico se plantea en relación a Fichte y a la profundización del pensamiento crítico kantiano. La relevancia, en este contexto, del pensamiento romántico es haber desplazado las consideraciones epistemológicas sobre el conocimiento a consideraciones estéticas objetivas. Por eso indica:

El pensar del pensar, por el contrario, en cuanto esquema originario de toda reflexión, se halla también a la base de la concepción de la crítica por parte de Schlegel. Fichte ya lo determinó de manera decisiva como forma. Y él mismo interpretó esta forma como yo, como la célula originaria del concepto intelectual del mundo. Hacia 1800, el romántico Friedrich Schlegel la interpretaría como forma estética, en tanto que la célula originaria de la idea de arte.¹⁷¹

No obstante, el trabajo de Benjamin plantea una serie de problemas de orden histórico, filológico y metodológico que impide una valoración completa y profunda tanto del romanticismo como del pensamiento de Schlegel. Pese a la valoración que Benjamin hace del romanticismo de aquellos aspectos que lo liberan del subjetivismo y la arbitrariedad del concepto de genio estético, su texto termina por reducir dichos aspectos a una dimensión mística y mesiánica. La interpretación benjaminiana, en esa dirección, coloca al romanticismo bajo sus propios intereses mesiánicos. Por otra parte, el estudio benjaminiano parece contener orientaciones específicas respecto de un proyecto más general, donde el romanticismo podría ser empleado como un momento crítico que cifraría la posibilidad de encontrar un cuestionamiento de los procedimientos artísticos de la época.¹⁷² Tal como reconoce Florencia Abadi en su trabajo, Benjamin está persiguiendo las huellas del criticismo kantiano en el sentido de la experiencia religiosa. Abadi indica:

El énfasis en la perspectiva sistemática de Schlegel responde también a un interés muy personal, a saber, el de hacer valer, de manera convincente, su orientación propia de la teoría del arte en un trabajo filosófico”. Aquí buscamos mostrar que, más allá del deslizamiento hacia la esfera del arte y la efectiva voluntad de expresar su visión *propia* de la teoría del arte, el proyecto de Benjamin de esos años es uno solo, condensado en cierta concepción de la *tarea*, y que reúne los motivos que ya vimos: sistema, unidad, exigencia de redención,

¹⁷¹ *Ibid.*, p.68.

¹⁷² Pueden consultarse las críticas a los análisis de Benjamin sobre el romanticismo en Hanssen, B. and Benjamin, A. *Walter Benjamin and Romanticism*, Nueva York: Continuum. 2002. En particular los ensayos de Rodolphe Gasché y Fred Rush.

crítica, tradición, lenguaje. En definitiva, se trata de una fundamentación filosófica del conocimiento –finalmente desarrollada como fundamentación del conocimiento de las obras de arte– que está atravesada, como ya hemos insistido, por una filosofía mesiánica de la historia. Benjamin afirma que “el centro del Romanticismo temprano es: religión e historia”. En comparación con el Romanticismo tardío, la belleza y profundidad de este movimiento de fines del siglo XVIII radica para él en la *vinculación* entre estas esferas, que no abrevó en “hechos” [*Tatsachen*] religiosos o históricos, sino que buscó “producir en el propio *pensamiento* y en la propia vida la esfera más elevada en la cual estos dos debían coincidir”.¹⁷³

De hecho, Winfried Menninghaus ha marcado que la tesis de Benjamin ha sido, probablemente, la obra más citada en los estudios sobre ese período del pensamiento alemán, pese a todos sus problemas estructurales.¹⁷⁴ Gran parte de la evaluación de Benjamin sobre la especificidad del pensamiento romántico se llevó a cabo sobre la base de los pocos escritos accesibles en el momento, en una estrecha selección del material disponible. Obviamente, Menninghaus reconoce que no hay duda de que la tesis benjaminiana sigue dándonos un correcto y fructífero panorama de las primeras concepciones filosóficas románticas. Pero, también muestra algunos de los problemas de la tesis de Benjamin. Según este autor, la obra de Benjamin redundante en una argumentación dispersa y el uso libre de citas que en ocasiones son empleadas para decir exactamente lo contrario a lo que ellas dicen en su contexto original. Además, la exégesis de algunos conceptos (como el concepto de reflexión) es esencialmente limitada y distorsionada. Una serie de fragmentos son también conscientemente tergiversados en su semántica o forzados en ciertas direcciones. Por último, la tesis hace un uso selectivo del material, selectivo hasta el punto de guardar silencio respecto a aquello que no se ajusta a su concepción. Esto es cierto para la primera parte de la tesis, en la que Benjamin sienta las bases filosóficas generales para su análisis de los principales conceptos del pensamiento romántico.

Pese a estas críticas al trabajo de Benjamin, lo que se impone es interrogarnos acerca de ¿qué explica esta paradoja de una interpretación que produce resultados productivos a pesar de su escasa base textual y su distorsión sistemática? Menninghaus sugiere que el lúcido análisis de Benjamin del primer romanticismo alemán no se desprende de ninguna intuición genial, sino desde su propia proximidad teórica a los

¹⁷³ Abadi, F. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Bs.AS.: Miño y Davila., 2014, p.111.

¹⁷⁴Cfr. Menninghaus, W., *Unendliche Verdopplung. Die Früromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

problemas fundamentales planteados por Friedrich Schlegel y Novalis. Así, el modo en el que Benjamin se acerca al disperso corpus de escritos románticos disponibles en su tiempo podría estar compuesto de concepciones y conceptos relacionados con el proyecto romántico en sí mismo. Esta supuesta afinidad del pensamiento de Benjamin los románticos parece plausible por dos motivos. En primer lugar, porque un gran número de tópicos de los que Benjamin se ocupó a largo de su carrera –desde la cuestión de la traducción hasta la de la obra de arte mecánica, por no hablar de la noción de crítica– ya fueron abordados en la tesis. En segundo lugar, porque sus propias teorías sobre estos temas aparecen estrechamente relacionadas con lo que en la tesis había afirmado ser la posición de los románticos en estos asuntos. El estudio de Benjamin, notablemente, es una de las mayores aportaciones positivas sobre el romanticismo y el pensamiento schlegeliano. Como se puede advertir, es entrado el siglo XX cuando los estudios filosóficos se vuelven más próximos al pensar romántico. Contra la propia declaración de Schlegel, quien pensó que el siglo XIX sería el siglo en el cual el misterio de su pensamiento se destrabaría, la recepción de su pensamiento tuvo que esperar al siglo XX para recibir mayor atención como también un creciente interés para describir lo que ocurre con el arte, la estética, el conocimiento y la subjetividad en el siglo XX.

Algunos estudios contemporáneos sobre el romanticismo y la ironía romántica

El trabajo de Benjamin como también otros análisis del romanticismo a mediados de siglo XX, luego de la publicación de las obras de Schlegel por parte de Behler y Eichner, presentará un importante legado. Ese legado de trabajos que no condenan al romanticismo como un subjetivismo arbitrario y a la ironía como un efecto de esa libertad subjetivista, prolifera en el siglo XX. A continuación, indicamos algunos ámbitos de recepción de dicho legado sobre el romanticismo a los efectos de mostrar de qué modo las perspectivas de la deconstrucción de Paul De Man y las consideraciones de Manfred Frank se vuelven relevantes en ese contexto.

En idioma castellano existen, al menos, tres referencias necesarias encargados de potenciar y ampliar los aspectos antes señalados de la ironía. Los trabajos de Diego Sánchez Meca, Domingo Sánchez Hernández¹⁷⁵ y Valeriano Bozal¹⁷⁶ forman parte de

¹⁷⁵Hernandez, D., *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 2002.

¹⁷⁶ Bozal, V., *Necesidad de la ironía*. Visor, Madrid. 1999.

una evidencia necesaria para un estudio sobre la ironía, en particular si seguimos los lineamientos alcanzados por Walter Benjamin. El caso de Sánchez Meca se destaca tanto por ser el traductor de los *Fragmentos del Lyceum* como un estudioso del pensamiento de Schlegel. En diferentes textos como *Metamorfosis y confines de la individualidad* (1995), su *Estudio preliminar a Poesía y Filosofía* (1994) de Schlegel y *Romanticismo y Modernidad* (2013) le dedica a la reflexión crítica de la ironía de Schlegel un apartado significativo. Dicha reflexión crítica, combinaría la fuerza disolvente de la razón con la síntesis del lenguaje poético ostentada en la forma de la ironía. La obra de arte reviste un momento crítico de reflexión sobre sí misma hasta el infinito. La crítica inmanente de la obra en el pensamiento schlegeliano ha estado, según Meca, dominada por la identificación con el concepto de ironía romántica.

Los numerosos estudios sobre la ironía romántica, en particular los de inclinación benjaminiana, destacan el doble código de la ironía: constructiva y destructiva. Justamente, Sánchez Meca hace hincapié en la duplicidad de la crítica romántica, esto es: si en primer término conserva el sentido de lo que se crea, en un segundo momento, reconstruye reflexivamente ese proceso de creación. La doble mirada de la crítica moderna rompe con la crítica antigua que se ataba al canon para reproducirlo. Antes bien, la crítica romántica “ha de concebirse como estudio y reflexión continuos en un proceso de búsqueda”.¹⁷⁷ A tal distinción Benjamin las caracterizaba como ironía formal e ironía material. La primera se refiere a la actividad negativa y subjetiva de la ironía, esto es, la aniquilación de quien la emplea y sobre el producto de este. Mientras la segunda es la fracción objetiva y positiva de la ironía, es decir, aquella dimensión constructiva omitida en la conclusión hegeliana de la *Estética* sobre la ironía romántica. Esto permite afirmar que la crítica deviene en ciencia del criterio, debido a su capacidad de caracterizar el ideal de belleza en el carácter que determina a cada representación o cosa. Un camino similar sigue los ensayos reunidos en *El absoluto literario* de Jean-Luc Nancy y Phillippe Lacoue-Labarthe, quienes, en su búsqueda de los fundamentos filosóficos de la emergencia de la literatura, destacan el trabajo de Benjamin, pero en el concepto de fragmento. Aunque su estudio no se detiene esencialmente en la ironía, sus consideraciones sobre la misma, como también en lo que se refiere al fragmento y la poesía, entran en consonancia con lo indicado por Benjamin. Los autores defienden que el proyecto estético-literario de Schlegel consiste en marcar

¹⁷⁷ Sánchez Meca, D., *Romanticismo y modernidad*. Madrid: Técnos, 2013, p.241.

el límite de la absolutización de los sistemas filosóficos, pero, al mismo tiempo, esa exigencia de sistematización no puede abandonarse. Estos autores veían en la crítica la labor de formación del carácter, esto significa: la presentación de capacidades para hacer obras¹⁷⁸.

Nos detendremos sobre esta obra en el capítulo II. De ese modo, la lectura en el siglo XX sobre la ironía romántica en esta línea insistirá sobre este aspecto crítico respecto de la clausura de los sistemas filosóficos heredados de la modernidad ilustrada. Cabe destacar que el estudio de Sánchez Meca constituye un valioso aporte a las investigaciones sobre la actualidad del romanticismo, como también una forma de síntesis de aquellas posturas que buscan encontrar en el romanticismo temprano una anticipación de las críticas a la modernidad. Este trabajo en el ámbito de habla hispana se puede situar en relación a los estudios que intentan enfatizar la presencia del romanticismo en el pensamiento contemporáneo.

En esa misma orientación parecen insistir algunos estudios del ámbito anglosajón. El pensar romántico, como intentan mostrar los estudios de Mark Hewson y Héctor Kollias¹⁷⁹, determinó discusiones del pensamiento francés de los años sesenta (Blanchot, Nancy, Lacoue-Labarthe, Derrida, Bataille). Estos trabajos establecen que la preocupación de Blanchot en la *Conversación infinita* sobre la figura de Schlegel no sólo evidencia el legado romántico sobre el pensamiento francés, sino una afinidad constitutiva al romper las fronteras entre filosofía y literatura. En el ensayo escrito en 1964 dedicado a Schlegel y el *Athenäum* de *La conversación infinita*, el escritor francés sostiene la imposibilidad de definir al romanticismo como una corriente estética, un movimiento cultural e histórico o una escuela de pensamiento. Blanchot deduce que las características fragmentarias, dispersas e incongruentes del romanticismo son semejantes a la figura de Friedrich Schlegel, cuyo derrotero intelectual y espiritual es in-

¹⁷⁸ “La filosofía no puede entonces ejecutarse a través de la crítica sin antes haber sido [...] caracterizada por esa misma crítica [...] Sea cual sea la conclusión es la misma: hay que poetizar la filosofía y le corresponde hacerlo a la crítica [...] la filosofía -no olvidemos que esto quiere decir aquí la ciencia misma del ideal- no está formada. La crítica debe formar su carácter [...] La característica constituye la esencia de la crítica porque quiere ser la ciencia del criterio [...] El kriterion da el idioma, la propiedad, y lo distingue del phantasma, de la vana ilusión. Conviertan la representación en presentación, hagan del fantasma un idioma y tendrán la criteriología del romanticismo [...]” Nancy, J-L., y Lacoue-Labarthe, P., *El absoluto literario*, Bs.As.: Eterna cadencia, 2012, pp.479-481.

¹⁷⁹ Los trabajos sobre la ironía romántica y sus lecturas contemporáneas en los trabajos de Héctor Kollias muestran la recepción y lectura del pensamiento schlegeliano en Paul de Man, Blanchot y Derrida. Puede verse al respecto John McKeane y Hannes Opelz, (Ed.) *Blanchot Romantique. Le Romantisme et après-en-France*, vol. 17, Peter Lang, Berna, 2010. También pueden verse: Kollias, H., *Exposing Romanticism: Philosophy, Literature, and the Incomplete Absolute*, UK: University of Warwick, 2003, y Rhonda Khatab, Carlo Salzani, Sabina Sestigiani and Dimitris Vardoulakis (edited) *Blanchot, the Obscure, COLLOQUY text theory critique* 10, Monash University (2005).

conceptualizable. A raíz de esto, Blanchot destaca que el concepto de ironía elaborado por Schlegel constituye el mejor intento de explicación del romanticismo, pues cualquier intento de definición será interrumpido sucesivamente.¹⁸⁰

Blanchot parte del presupuesto de que el romanticismo es un proyecto político que tuvo una suerte variada tanto en Alemania como en Francia. Éste puede estar ligado a expresiones reaccionarias (literatos del nazismo) como renovadoras (Ricarda Huch y Dilthey) del espíritu de una época. Lukács, por ejemplo, lo condena como movimiento obscurantista. Sólo Hoffmann escapa a ese juicio. En Francia, por caso, los críticos de extrema derecha condenan al romanticismo alemán por dos razones: una porque es alemán y romántico, esto es, “el irracionalismo amenaza el orden; la razón es mediterránea; la barbarie viene del Norte. En cambio, el surrealismo se reconoce en sus expresiones de poética, pero algo todavía más fundamental: “la poesía, poder de libertad absoluta”.¹⁸¹ Más tarde, indica Blanchot, los germanistas franceses como Beguin y las publicaciones de los *Cahiers du Sud*, las investigaciones sobre los períodos de juventud de Marx y Hegel y la pretensión de L. Lefebvre de buscar en el marxismo la fuente romántica, ayudaron a un conocimiento más profundo de este movimiento, pero, a su vez, reconocieron “un sentimiento nuevo del arte y de la literatura que prepara otros cambios, todos ellos orientados hacia una recusación de las formas tradicionales de organización política”.¹⁸² Esta descripción del contexto de recepción y reconstrucción del romanticismo alemán en Francia presume, según Blanchot, una especie de luz oscura que vino a iluminar la sensación de una literatura “aun por venir”. Señala el autor:

El romanticismo venido de Alemania desempeña un papel crítico implica una negación muchas veces radical, como si la noche – una noche sin ilusión, sin apaciguamiento, pero no carente de perversidad – hiciera aquí las veces de *Aufklärung*, esas luces que hombres tan sensibles como Lessing y más cercanos a Shakespeare que a Voltaire han elevado en un amanecer de crisis por encima de una literatura *aún por venir*.¹⁸³

Mirar el romanticismo de ese modo implica una elección, sostiene Blanchot. Sus rasgos tan diversos exigen que definamos una perspectiva que no implique una absolutización ideológica de sus momentos. El autor ubica en el romanticismo una tensión entre sus

¹⁸⁰ Cfr. Blanchot, M., *La conversión infinita*, España: Arena, 2008, pp. 451-463.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.451.

¹⁸² *Ibid.*, p.451.

¹⁸³ *Ibid.*, p.452.

rasgos auténticos y otros menos importantes, pero que, simultáneamente, son constitutivos de su contradicción inherente. De modo general, el autor entiende que los rasgos auténticos son:

(...) Cómo accidental el gusto por la religión, como esencial el deseo de rebeldía; como episódica la preocupación por el pasado; como determinante el rechazo de la tradición, la llamada de de lo nuevo, la conciencia de ser moderno; como un rasgo momentáneo las inclinaciones nacionalistas, como un rasgo decisivo la pura subjetividad que no tiene patria.¹⁸⁴

Todos estos rasgos tomados como necesarios para caracterizar al romanticismo, no nos indican su definición o descripción acabada sino, por el contrario, otro rasgo, o mejor, su necesidad más cabal: la contradicción, el deseo de oponerse, la escisión de la que es consciente, en fin, *la experiencia de la contradicción*. Esto para Blanchot confirma “la vocación por el desorden, amenaza para algunos, promesa para otros y, para otros aún, amenaza impotente, promesa estéril”.¹⁸⁵

La posibilidad de encontrarse en alguna de esas perspectivas es producto de abordar el romanticismo ya sea desde sus intenciones iniciales o sus resultados, si es que se puede hablar de un producto de ese proceso. Expresión más cabal de esa contradicción interna del romanticismo es Fr. Schlegel. En su figura personal se encarna la simbología contradictoria y menos coherente de los aspectos que el romanticismo irradia. En una misma persona confluyen, en un lapso no muy extendido, dos expresiones de pensamiento antagónicas. Describe Blanchot a Schlegel:

Fr. Schlegel es el símbolo de tales vicisitudes: de joven es ateo, radical, individualista, y la libertad de espíritu que demuestra, su riqueza y su fantasía intelectuales que le hacen inventar cada día nuevos conceptos, no en la irreflexión, sino en la fuerte tensión de una conciencia que quiere comprender lo que descubre, son una sorpresa para el propio Goethe, que se siente menos inteligente, menos sabio, menos libre que aquellos a quienes Wieland llama «los orgullosos serafines», y que experimenta reconocimiento al saberse honrado por ellos. Pasan algunos años. El mismo Schlegel, convertido al catolicismo, diplomático y periodista al servicio de Metternich, rodeado de monjes y de piadosos mundanos, no es más que un filisteo gordo, de habla untuosa, comilón, perezoso y hueco, incapaz de recordar al joven que escribiera: «Una sola ley absoluta: el espíritu libre triunfa siempre sobre la naturaleza».¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p.452.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p.452.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p.452-3.

Las vicisitudes a las que se refiere Blanchot son esas oscilaciones extrañas y sorprendentes que la vida de Schlegel realiza al finalizar con sus trabajos de juventud y transformarse al catolicismo. La fragmentariedad presente en su primera etapa entra en contradicción con su espíritu conservador y religioso de su conversión. Blanchot se pregunta por la autenticidad de esos momentos, pero reconoce que esa irresoluble situación, llena de interrogantes, sea una marca del romanticismo. Schlegel en su paradójica figura encarna, caracterizándola, a la poesía como proyecto de renovación por medio de la contradicción y la potencia de la liberación de las trabas, las cuales siguen presentes. Libertad y necesidad se hallan en tensión en el romanticismo, esa es su tragedia, pero, a su vez, su realización inconclusa. Explica Blanchot:

Después, una vez más, todo se invierte. El romanticismo termina mal, es verdad, pero porque él es esencialmente lo que comienza, lo que sólo puede terminar mal, fin que se llama suicidio, locura, decrepitud, olvido. Y es cierto, carece muchas veces de obra, pero *porque es la obra de la ausencia de obra, poesía afirmada en la pureza del acto poético, afirmación sin duración, libertad sin realización, potencia que se exalta desapareciendo*, de ningún modo desacreditada si no deja huellas, porque tal era su meta: hacer que brille la poesía, no como naturaleza, ni siquiera como obra, sino como pura conciencia en el instante.¹⁸⁷

Esto se debe a que el autor romántico, a juicio de Blanchot, fracasa doblemente. Por un lado, porque no puede desaparecer definitivamente y, por otro, a causa de que los libros u obras que no lo dejan desaparecer pretenden cumplirse, pero estos permanecen incumplidos. Por ejemplo, Novalis muere sin completar *Heinrich von Ofterdingen*. Las obras románticas son obras incumplidas, literaturas aún por venir. Incluso si el romanticismo se hubiera dispuesto pensar un nuevo modo de cumplimiento, convirtiendo la escritura, la obra como modo de ser y no de representar en el sentido de “serlo todo”, y de esa forma afirmar la totalidad de lo absoluto y lo fragmentario, adoptando todas las formas, pero, a decir verdad, no adopta ninguna, el romanticismo “no realiza el todo, sino que lo significa suspendiéndolo, y hasta rompiéndolo”.¹⁸⁸ En este sentido, Blanchot se aleja de la interpretación corriente que pone de manifiesto el carácter irracional o la exaltación de un delirio mágico donde participan las musas inspiradoras para un poeta que sólo es el vehículo de una verdad que no pertenece a su

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p.453.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p.454.

capacidad creadora. Por el contrario, Blanchot pone de manifiesto “la pasión de pensar y la exigencia casi abstracta, planteada por la poesía, de reflexionarse y cumplirse mediante *su* reflexión”.¹⁸⁹

La vieja interpretación plantónica de que la poesía no es filosofía, y reeditada en la modernidad por Hegel como un “aún no” filosófico, es sustituido por las fuerzas de un sujeto creador que no atiende el llamado de los dioses, sino su propia posibilidad de libertad para crear y, al mismo tiempo, reflexionarse a sí misma como un saber. De allí la intención de Schlegel de combinar filosofía, ciencia, arte y crítica, pues existe la entera posibilidad de que la poesía se reflexione a sí misma, es decir, que se critique. Blanchot resalta este desplazamiento epistemológico respecto de la poesía, en tanto “ya no se trata de arte poética, saber anexo: es el corazón de la poesía el que es saber, su esencia es ser busca y busca de sí misma”.¹⁹⁰ La poesía es un proceso de reflexión consciente que despliega sus fuerzas en lo estético, para luego reflexionarse filosóficamente, a ese proceso se le denomina crítica. La poesía en el romanticismo deja de ser una inspiración divina, tampoco es una productividad imitativa de la naturaleza, sino una conciencia que produce sus productos para reflexionarlos.

No parece extraño que Blanchot llame la atención sobre cierta coherencia en los autores del romanticismo, incluyéndolo a Hölderlin, sobre el hecho de la relación sinérgica y soberana de la poesía sobre la filosofía:

Todos lo dicen, a su manera, de todas las maneras y con una confusa insistencia. Novalis: <<Es hacerles daño al poeta y al filósofo distinguirlos.>> <<Hoy en día el espíritu es espíritu por instinto, es un espíritu de la naturaleza, ha de convertirse en un espíritu de la razón, espíritu por reflexión y por arte.>> «La poesía es el héroe de la filosofía. La filosofía eleva la poesía al rango de principio. Ella es la teoría de la poesía.>> «El filósofo poético está “en estado de creador absoluto”.» Schlegel: «La historia de la poesía moderna es el comentario perpetuo de este axioma filosófico: todo arte debe convertirse en ciencia, toda ciencia en arte; poesía y filosofía deben unirse.» «Si el poeta, en suma, tiene poco que aprender del filósofo, el filósofo, en cambio, tiene mucho que aprender del poeta. Y Schelling: <<Una acción a cada instante y necesariamente reflexiva, tal es el acto constante del arte.>>.¹⁹¹

La cita de Blanchot tiene como objetivo desmitificar la idea de genio que se le atribuye al primer romanticismo, pues si destacamos el momento reflexivo y consciente de la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.454.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.454.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.455.

creación artística es imposible quedarnos en la “turbulencia genial”. Desde luego que esto no es novedoso, en tanto se preste atención al hecho de que la palabra alemana Witz aparece relacionada con la poesía, la imagen del genio queda por lo menos cuestionada. Por eso retomando a Novalis sostiene que “lo que importa no es el don del genio, sino el hecho de que el genio puede aprenderse”.¹⁹² En este sentido, cree Blanchot que autores como Valery comparten con el romanticismo sus modelos de artistas como, por ejemplo, Da Vinci quien piensa aún más de lo que se puede. La virtud que se destaca en los románticos es su capacidad para combinar la ingeniosidad de su espíritu con la sistematicidad del saber que aspira a una reflexión consciente de su proceso. Recordemos la pretensión schlegeliana de hacer de la ciencia poesía y a la inversa. Los románticos ven un:

(...) artista grande y puro que << persigue todas las exigencias del arte con la obstinación de la ciencia y la fuerza del deber>>. Asimismo, el Quijote es el libro romántico por excelencia, en la medida en que la novela se refleja en él y siempre vuelve en contra de sí mismo, en una movilidad ágil, fantástica, irónica y radiante, la de la conciencia en que la plenitud se aprehende el vacío como el exceso infinito de caos”.¹⁹³

El romanticismo, de esa forma, se revela como fuerza de autorevelación. Según Blanchot, esto posee un carácter original. Si la literatura, entendida como el conjunto de las formas de expresión o de las fuerzas de disolución toma conciencia de sí misma y, de ese modo, se manifiesta declarándose, entonces, ella toma el poder. Esto convierte al poeta en el devenir del hombre en el momento en que, al no ser ya nada, él indica en este saber del que es íntimamente responsable, el lugar donde la poesía ya no se limitará a producir bellas obras determinadas, sino que se producirá a sí misma en un movimiento sin término y sin determinación. Esto, conjetura Blanchot, es un riesgo, un peligro en el que la literatura al interrogarse en su declaración descubre que todo le es suyo, pero en el desamparo, en la falta, su infinidad de la totalidad conlleva al incesante movimiento de las formas sin que ellas definan nada, antes bien, la extravían. Esto significa para Blanchot que “ella sólo afirma por defecto”.¹⁹⁴

Lo que se manifiesta al declararse, pero que siempre es falta, percibe Blanchot, proviene de la relación entre el movimiento político y el literario, esto es, la Revolución

¹⁹² *Ibíd.*, p.455.

¹⁹³ *Ibíd.*, p.455.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p.456.

Francesa y el desarrollo de la revista *Athenäum*. Para el autor francés lo que los románticos alemanes toman de la Revolución es su lenguaje, pero no a los oradores de ella, sino a la Revolución misma, si es que esto es posible. Por caso, el Terror que advino a la Revolución no fue por las ejecuciones y decapitaciones de los traidores a la Revolución, sino porque ese lenguaje adquirió conciencia de sí, “se reivindicó a sí mismo en esa forma mayúscula, haciendo del terror la medida de la historia y el *logos* de los tiempos modernos”.¹⁹⁵ La evidencia de la muerte, el énfasis de “la muerte nula” habla y continúa hablando. Precisamente, la revista de los románticos muestra una exaltación de la libertad, le otorga al acto revolucionario su fuerza de decisión, pues su habla creadora es principio de libertad absoluta. Blanchot observa en este fenómeno la aparición de un *manifesto*, dado que la literatura y el arte sólo se manifiestan, “es decir, indicarse, según el modo oscuro que les es propio: manifestarse, anunciarse, en una palabra, comunicarse, he ahí el acto inagotable que instituye y constituye el ser de la literatura”.¹⁹⁶ No obstante, su complejidad radica en la reivindicación, a partir de lo que acabamos de señalar, del todo. Pero, no entendido como cada momento o instante que le es constitutivo, sino el todo como una fuerza “que actúa misteriosa e invisiblemente en todo”.¹⁹⁷

En esa ambigüedad radica su manifiesto. El romanticismo para Blanchot no es una mera escuela de pensamiento, ni un momento de la historia del arte, sino la apertura de una época, de la posibilidad de revelación renovada del espíritu histórico. El romanticismo:

(...) abre una época; es más, es la época en que se revelan todas, porque, por él, entra en juego el sujeto absoluto de toda revelación, el yo dentro de su libertad, que no se adhiere a ninguna condición, no se reconoce en nada particular y sólo está dentro de su elemento – en su éter- en el todo donde él es libre.¹⁹⁸

La referencia a la Antigüedad supone por eso un reconocimiento de lo romántico por medio de lo moderno, en tanto lo moderno no se opone a otras épocas por el arte moderno, sino que este aún está en devenir, él es siempre enteramente nuevo. Blanchot toma de Schlegel su concepción de historia que emancipa la linealidad teleológica de la historiografía, al recuperar la siguiente afirmación del joven romántico: “El arte creador

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.456.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.456.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.457.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.457.

romántico todavía está en devenir e incluso es su esencia propia el no poder nunca alcanzar la perfección, el ser siempre y eternamente nuevo; no puede agotarlo ninguna teoría; únicamente es infinito, como únicamente es libre”. Este punto de vista trascendental respecto de la historia le asegura al romanticismo la eterna renovación de su proceso, en la medida en que su construcción se rebasa a sí misma para disolverse. Blanchot cree que Hegel malinterpreta esto al entender esta tendencia a universalizarse históricamente como una disolución del movimiento, esto es, “su triunfo mortal, el momento del ocaso en que el arte, volviendo contra de sí mismo el principio de destrucción que es su centro, coincide con su interminable y penoso final”.¹⁹⁹ Sin embargo, esta interpretación de Hegel puede ser contradicha con y a partir del propio Hegel.

El autor identifica en el romanticismo su propia conciencia en movimiento y afirma que el romanticismo es consciente de que su mayor logro está en disolverse para conseguir su libertad. Impugnar los límites para convertirse en soberano, pero, al mismo tiempo, despojado de todo, el romanticismo asume su paradójica situación o irónica condición de ser productor de sí y crítico destructor de su construcción. Señala Blanchot: “amo de todo, pero a condición de que el todo no contenga nada, sea la pura conciencia sin contenido, la pura habla que no puede decir nada. Situación en que el fracaso y el éxito están en estrecha reciprocidad y felicidad e infelicidad son indiscernibles”.²⁰⁰ Disuelto en ese todo, el romanticismo procura elaborar un saber que rompa con su propia pretensión de establecerse o afirmarse, su condición crítica se agudiza en las fronteras de su invocación a la determinación. La experiencia del silencio que Blanchot levemente deja deslizar en su ensayo sobre el romanticismo es la radicalidad de su proyecto, dado que la poesía es un habla que no afirma nada, pues al conseguir todo no hace más que perderlo. Recuperando un texto de Novalis, Blanchot casi que se habla, se dice a sí mismo, pero no como un auto-diálogo consigo mismo, sino revelándose:

Hay algo extraño en el hecho de escribir y de hablar. El error risible y asombroso de la gente es que creen hablar en función de las cosas. Todos ignoran lo propio del lenguaje: que sólo se ocupa de sí mismo. Por eso, constituye un fecundo y espléndido misterio. Cuando alguien habla simplemente por hablar, entonces justamente es cuando dice lo más original y verdadero de lo que puede decir... Sólo quien tiene el sentimiento profundo de la lengua, quien la siente en su

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p.457.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p.457.

aplicación, su perfil, su ritmo, su espíritu musical -sólo quien lo escucha en su naturaleza interior y capta en sí su movimiento íntimo y sutil..., sí, sólo ése es profeta.» Y Novalis añade: «<<Si pienso con esto haber precisado exactamente la esencia y la función de la poesía, también sé que..., al querer decirlo, dije algo completamente estúpido, de donde se excluye toda poesía. Sin embargo, ¿y si he tenido que hablar? ¿Y si, forzado a hablar por el habla misma, tuviese en mí este signo de la intervención y de la acción del lenguaje? Entonces bien podría ser que esto fuese, sin que lo supiera, poesía, y que un misterio de la lengua se hubiese hecho inteligible... Y también que yo fuese por eso un escritor de vocación, puesto que sólo se es escritor habitado por la lengua, inspirado por el habla» O también: «<<Hablar por hablar es la fórmula de liberación.»>».²⁰¹

Blanchot considera que aquí se expresa la esencia no romántica del romanticismo, en cuanto la oscuridad del lenguaje revelaría su claridad, esto es, que producir una obra no es más que desrealizarla, que hacer poesía no busca afirmar nada, no intenta convertirse en un nuevo objeto del lenguaje sin referencia. La poesía romántica para Blanchot es una obra en la plena diferencia, es una des-obra y ella desaparece en su afirmación, pues su tarea es “decir (se) dejando (se) decir, aunque sin hacer de sí misma el nuevo objeto de ese lenguaje sin objeto”.²⁰² La poesía es un habla que busca expresar su esencia con la gran dificultad de enfrentarse a su oscuridad u opacidad de su lenguaje, la cual es una diferencia constitutiva que impide su definición. Esa opacidad, oscuridad o noche del lenguaje, no es ningún monumento a las musas que inspiran al poeta. Cuando el poeta habla no supone una entidad extraña que se oculta en una profundidad inefable, sino que “el habla es sujeto”.²⁰³ La consecuencia de esto es entender que la poesía no es un poder mágico y se afirma en el sujeto que dice yo. Lo que importa es el yo, y no tanto la obra poética, el yo del poeta. Su actividad productiva es capaz de “evocar y revocar a la vez la obra en el juego soberano de la ironía”,²⁰⁴ en tanto la capacidad productiva de la actividad del yo no debe entenderse como un subjetivismo caprichoso, sino como la instancia en la que el saber creador se dispone reflexivamente para criticar a la obra. De ese modo, logra potenciar a la obra en su crítica, la vuelve al devenir de la reflexión. Según Blanchot en ese proceso de construcción y destrucción se reanuda la poesía por la vida, es decir:

²⁰¹ *Ibid.*, p.458.

²⁰² *Ibid.*, p.458.

²⁰³ *Ibid.*, p.458.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.458.

(...) por consiguiente el deseo de vivir románticamente y de hacer poético hasta el carácter, ese carácter llamado romántico que, por lo demás, es muy atractivo, en la medida en que precisamente le falta todo carácter, si no es nada más que la imposibilidad de ser nada determinado, fijo, seguro - de donde proceden la frivolidad, la alegría, la petulancia, la locura: finalmente, la rareza.²⁰⁵

Por eso la ironía es un proceso de descripción de las condiciones de imposibilidad del conocimiento definitivo. La descripción de la crítica como caracterización del carácter expresa, justamente, la imposibilidad de esa posibilidad, cerca la posibilidad de encontrar un carácter definido, puesto que todos son caracteres y por eso ninguno es el definitivo.

De esas infinitas contradicciones el romanticismo hace un arte de preguntar y conforma un saber que se destruye a sí mismo para renovarse como crítica reflexiva. De ese modo, Blanchot ve que la literatura ya no encuentra ninguna verdad sino sólo preguntas, posicionamientos críticos:

De esas contradicciones, y muchas otras, en el seno de las cuales se despliega el romanticismo, contradicciones que contribuirán a hacer de la literatura, ya no una respuesta, sino una pregunta) retengamos, para terminar, ésta: el arte romántico que concentra la verdad creadora en la libertad del sujeto, también crea la ambición de un libro total, especie de Biblia en perpetuo crecimiento que no representará lo real, sino que lo reemplazará, porque el todo no podría afirmarse más que en la esfera inobjetiva de la obra.²⁰⁶

Ese libro al que alude el autor es la novela donde confluyen todos los géneros para entretejer crítica y filosofía, pensamiento sistemático con arte, tazon con sensibilidad, pero a modo de *polemos* interno que no abandona su tensión. Para Blanchot el único que logra avanzar en el desarrollo de esta idea es Novalis. Si bien esa novela total se verá realizada en la forma del *Märchen*, Novalis dejará a sus obras inacabadas pues “la única manera de cumplirlas hubiese sido inventar un arte nuevo, el del fragmento”.²⁰⁷ (460). El fragmento, como un arte nuevo, es entendido por Blanchot como el presentimiento más temerario, provocador, rebelde que intenta movilizar y poner en el devenir continuo. Esto supone la búsqueda de “una forma nueva de cumplimiento que movilice – haga móvil – el todo interrumpiéndolo y mediante los diversos modos de la interrupción”, y de ese modo llevarla al absoluto. En este sentido,

²⁰⁵ *Ibid.*, p.459.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.459.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.460.

el fragmento viene a potenciar la comunicación por medio de la interrupción, es un diálogo plural, “posibilidad de escribir en común, innovación” el diálogo representa una *cadena de fragmentos* cuyo desarrollo, por ejemplo, Novalis reconoce en los diarios como forma de escribir en comunidad. Incluso, la idea de genio es reconsiderada por Blanchot como una persona múltiple y no una expresión individual y narcisista.

La incorporación del fragmento en la escritura muestra la pluralidad inmanente en nosotros y “responde a la incesante y autocreadora alternancia de pensamientos diferentes u opuestos”.²⁰⁸ Sólo en esa reflexión de un lenguaje y escritura discontinua se presenta la ironía. Para Blanchot la ironía tiene lugar en una forma discontinua “puesto que sólo ella puede hacer que conviene a la ironía romántica, puesto que sólo ella puede hacer que coincidan el discurso y el silencio, el juego y la seriedad, (...), para el espíritu, la obligación de ser sistemático y el horror al sistema”.²⁰⁹ No obstante, Blanchot no termina por convencerse que el fragmento en Schlegel llegue a cumplir la exigencia de una nueva escritura rigurosa, pero sí ve que es un medio que franquea la totalidad por ser un sistema que acoge el desorden y la discordancia como sistema. De aquí concluye Blanchot que el desplazamiento del fragmento al aforismo equivale a las siguientes consideraciones: 1) considerar el fragmento como un texto concentrado, que tiene su centro en sí mismo y no en el campo que constituyen con él los otros fragmentos; 2) descuidar el intervalo (espera y pausa) que separa los fragmentos y hace de esta separación el principio rítmico de la obra en su estructura; 3) olvidar que esta manera de escribir no tiende a hacer más difícil una vista de conjunto o más sueltas las relaciones de unidad, sino a hacer posibles nuevas relaciones que se exceptúan de la unidad, así como exceden el conjunto. Aunque no debemos olvidar y hacer notar que su esquema conceptual de análisis sobre el romanticismo de Jena se acerca bastante a las consideraciones nietzscheanas sobre el arte y la literatura, Blanchot reconoce cierta continuidad entre el romanticismo, su herencia literaria y Nietzsche, esto es, pensar a la literatura, a la forma de la literatura como discontinuidad y diferencia. No es casual que el ensayo de Blanchot cierre así:

Se explica, al menos en el sentido original de ese verbo, y de un modo más decisivo, por la orientación de la historia que, convertida en revolucionaria, pone en el primer plano de su acción el trabajo con miras al todo y la busca dialéctica de la unidad. Ello no impide que, empezando a hacerse manifiesta a sí misma,

²⁰⁸ *Ibid.*, p.460.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.460.

gracias a la declaración romántica, la literatura va de ahí en adelante a llevar consigo esta cuestión -la discontinuidad o la diferencia como forma-, cuestión y tarea que el romanticismo alemán, y en particular el del Athenäum, no sólo es presentimiento, sino que ya claramente propuso antes de entregárselas a Nietzsche y, más allá de Nietzsche, al porvenir.²¹⁰

En efecto, estos estudios permiten inscribir a nuestros intereses en el marco de las discusiones contemporáneas sobre el romanticismo y Schlegel para seguir profundizando su pensamiento y derivaciones contemporáneas que todavía no han sido agotadas. La mayoría de estos trabajos tienen como intención conectar el pensamiento de Schlegel con tendencias filosóficas y estéticas contemporáneas. Tratan de confirmar la hipótesis sobre la herencia y actualidad del pensamiento schlegeliano en el siglo XX en corrientes como: el giro lingüístico, las vanguardias, la reivindicación del pensamiento poético en Heidegger y Bataille y los movimientos de liberación como el marxismo y el feminismo. Por caso, en el ámbito anglosajón, el romanticismo ha sido importante para muchos estudios que buscan cuestionar la génesis positivista de la ciencia. Estos estudios rastrean en la *época de Goethe* las condiciones de posibilidad de encontrar un concepto de ciencia que impugne el modelo de las ciencias naturales reducidas al modelo experimental.

Tales consideraciones están orientadas a reconstruir un modelo crítico de las ciencias naturales en virtud del concepto de naturaleza que el romanticismo alcanzó mediante su relación poética y literaria con la misma. El modelo epistemológico del romanticismo para las ciencias en estos estudios colabora en una visión científica dirigida a una relación más horizontal con la naturaleza. Además, permite reconocer al romanticismo en el marco de una discusión que la tradición filosófica lo había excluido por su impronta mística y estética. A contrapelo de esa marginación, la filosofía de la naturaleza, las consideraciones artísticas y las formas de experimentación (literaria y científica) de la filosofía romántica cumplieron un papel fundamental en la conformación de la ciencia. Podemos destacar en estos estudios algunos nombres como David Krell, Elaine Miller, Robert Richard, Michel Chaouli entre otros.²¹¹

²¹⁰ *Ibid.*, p.461.

²¹¹ Los trabajos más destacados de esta recepción son: Poggi, S. and Bossi, M. (eds.) *Romanticism in Science* (New York: Kluwer, 1994); Richards, R., *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Richards, R., *The Meaning of Evolution: The Morphological Construction and Ideological Reconstruction of Darwin's Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Miller, E., *The Vegetative Soul: From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine* (SUNY, 2002); Krell, D., *Contagion: Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism* (Indiana: University Press, 1998); Chaouli, M., *The Laboratory of Poetry: Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel* (Baltimore: Johns

Otro alcance de estos estudios sobre la estética de Fr. Schlegel, especialmente la lectura de su novela *Lucinde*, es abordada a partir de perspectivas como el feminismo, las teorías de género o su vínculo con la literatura de vanguardia y los estudios sobre traducción.²¹² También, son importantes los trabajos de Ernst Behler²¹³ sobre la obra de Fr. Schlegel, en los cuales se intenta pensar la herencia moderna del romanticismo a partir de su teoría literaria. Behler, en particular en sus estudios de fines de los 80, intenta marcar la relación de las consideraciones de Schlegel sobre el arte y la filosofía con Nietzsche y Derrida.

A su vez, en el pensamiento contemporáneo podrá encontrarse a Schlegel emparentado con: la Teoría Crítica, Habermas, Merleau-Ponty, Max Weber, Nietzsche y otras perspectivas del pensamiento del siglo XX. Esto responde a cierto tipo de génesis del romanticismo que se inclina a identificar el surgimiento del romanticismo como una reacción a las intenciones de dominación de la razón ilustrada. Tales perspectivas, entienden al romanticismo como un fenómeno de resistencia, crítica y libertad frente a los efectos opresivos de la modernidad analítica y mecanicista. Si el desarrollo de la modernidad trajo aparejado el avance del individualismo burgués, la atomización de la esfera pública y la cultura, como así también, la conquista del capitalismo sobre la naturaleza mediante los dispositivos de la ciencia y la racionalidad, el romanticismo presentó su oposición a través de la poesía, el mito y la literatura. Los estudios en *Rebelión y Melancolía* de Robert Sayre y Michel Löwy, presentan tales particularidades. Su concepción del pensamiento estético romántico supone que el romanticismo podría entenderse como una sagaz crítica al “ascenso prometeico de la razón moderna” y sus nefastos alcances. Las críticas elaboradas en el primer romanticismo encontrarían eco -si aceptamos esa genealogía histórica- en los planteos de la Teoría Crítica de la sociedad, las consideraciones de Max Weber sobre el

Hopkins University Press, 2002) y Cunningham, A., and Jardine, N. (eds.), *Romanticism and the Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). .

²¹² Schulte-Sasse et al. *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. and trans. Jochen (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997). En particular el trabajo de Lisa C. Roetzel. También son claves Friedrichmeyer, S. *The Androgyne in Early German Romanticism*, Frankfurt, New York: Peter Lang, 1983; Padilla, K., “The Embodiment of the Absolute: Theories of the Feminine in the Works of Schleiermacher, Schlegel and Novalis”, Ph.D., Princeton University, 1988 y Verstraete, G., *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce*, (Albany: State University Press of New York, 1998).

²¹³ Puede verse al respecto de Ernst Behler su trabajo *Irony and Discourse of the Modernity* University of Washington Press, United States of American. 1990; Behler, E., *Le Premier Romantisme allemand*, traduit par E. Décultot et C. Helmreich, PUF, coll. « Perspectives germaniques », 1996; Behler, E., *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh, 1997; y Behler, E., *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida*, Paderborn: Schöningh: 1988.

desencantamiento del mundo, los diagnósticos en torno a la modernidad de Habermas y el pensamiento filosófico de Heidegger sobre la determinación de la modernidad como época del sujeto.²¹⁴ El trabajo de Löwy y Sayre trata de identificar las contradicciones del romanticismo como un movimiento que exalta la individualidad, al tiempo que no descuida la pretensión comunitaria. En esa dirección, entienden al romanticismo como un movimiento tan plural y múltiple como imposible de totalizar su sentido. De allí la relación con distintas formas de crítica a la modernidad, las cuales no necesariamente estarían en consonancia. Aunque su estudio carece de cierta disciplina filológica y distinciones más rigurosas como la distinción entre la *Frühromantik* o la *Spatromantik*, o asumir un concepto demasiado lábil de romanticismo, logran establecer algunos vínculos interesantes entre el romanticismo y el marxismo. A lo largo de su texto tratan de evidenciar de qué modo el romanticismo podría ser un concepto dialéctico y encarnar la posibilidad de crítica al espíritu capitalista.

En ese contexto, muchos de estos estudios entienden a la ironía romántica dentro de una constelación de conceptos que el romanticismo propondría a los fines de desarticular las pretensiones sistemáticas y totalizantes de la modernidad y, al mismo tiempo, en ellos se percibiría un proyecto crítico de alcances insospechados. A pesar de los diferentes enfoques y compromisos epistemológicos que cada uno de estos estudios posee en particular, existe un componente que en su mayoría no dejan de resaltar o impugnar: el carácter crítico de la ironía. Lo más destacable para estos estudios contemporáneos del pensamiento schlegeliano es no sólo la dimensión productiva del sujeto romántico en la ironía, sino que ese proceso depende de la variación entre auto-creación y autodestrucción que pone en crisis el concepto de sujeto de la filosofía moderna. La dialéctica en la que se ve involucrada la subjetividad es puesta en crisis a través de una negatividad radical que no se resuelve nunca. Ese pensamiento dialéctico negativo es una actividad que alterna entre creación y destrucción asignándole a la crítica su posibilidad de no volverse dogmática. Estas consideraciones se encuentran relacionadas a la pretensión de Schlegel de encontrar un quiebre con la forma de representación de los criterios del arte imitativo de la antigüedad. Ese quiebre traería aparejado para Schlegel un arte reflexivo que mantiene el imperativo de someter a sus ideas a revisión y crítica constantes, cuyo ejercicio radica en ensayar, interrumpir y contradecirse. Por dichas razones, muchos de estos estudios contemporáneos han

²¹⁴ Cfr. Michel Löwy y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*, Bs.As., Nueva Visión. 2008.

encontrado en la ironía un concepto moderno que cuestiona las mismas bases modernas de las que forma parte, a modo de una herida constitutiva de la propia época moderna que no puede cerrarse.

En este panorama de estudios sobre el romanticismo alemán, como ha señalado Frederick Beiser, las dos grandes tendencias que han logrado establecerse en el siglo XX están representadas por la apropiación que el posestructuralismo ha llevado a cabo mediante algunos representantes y las consideraciones que los estudios de Manfred Frank, apoyados por Dieter Henrich, han prodivo desarrollar desde mediados de los años 60 hasta la actualidad. Ambas perspectivas resumen en gran parte las diversas tendencias de estudios que hemos señalado, pero, a su vez, consiguen destacar aspectos del romanticismo y la ironía romántica schlegeliana que pocos estudios consiguieron llevarlo a cabo. Tanto el posestructuralismo como la perspectiva de Frank han encontrado en el concepto de ironía romántica algunos elementos que les permiten pensar en sus esquemas teóricos. En el primer caso, la ironía se constituye en la figura del lenguaje por excelencia que modifica y deconstruye las ilusiones de la referencialidad y el sentido último de los objetos. En el segundo caso, el concepto elaborado por el joven Schlegel permitiría identificar un juego interpretativo donde el sujeto-interprete se vuelve un individuo capaz de seguir las condiciones infinitas de la obra de arte como oscilación productiva y destructiva.

La elección de tomar a estos dos autores responde a la preocupación específica que mantienen sobre las fuentes románticas y schlegelianas de la ironía. Ambos, permiten mostrar gran parte de la historia efectual sobre el concepto de ironía en el siglo XX, en la medida en que sintetizan dos modelos de subjetividad en la historia del pensamiento occidental. De alguna manera, Frank y De Man, comprenden el concepto de ironía bajo los supuestos histórico-filosóficos de sus contextos de recepción del romanticismo, es por ello que creemos necesario reconstruir histórica y conceptualmente las ideas desde las cuales estos autores receptan un concepto del siglo XVIII. Nuestra tarea en este capítulo ha sido, precisamente, mostrar las diversas fuentes e influencias que Schlegel posee en su trabajo de juventud al pensar en la ironía romántica.

A su vez, hemos puesto el acento en identificar las críticas que recibe, los límites que se le plantean y algunos de sus propósitos estético-filosóficos. Desde la determinación fichteana hasta la determinación socrática de la ironía, pasando por la retórica latina de los romanos y el objetivo de pensar la ironía como una forma de

reflexión autónoma del arte y la poesía, hemos tratado de reconstruir estos contextos en la medida en que las apropiaciones de Paul De Man y Manfred Frank destacan y se apropian de algunas de estas determinaciones, descuidando o deslegitimando otras. Sus apropiaciones enfatizan sólo algún que otro aspecto de estas fuentes de la ironía romántica surgida de la estética de Schlegel y terminan siendo vinculadas a tradiciones desde las cuales el romanticismo y la ironía son empleados para cuestionar, criticar o impugnar las corrientes teóricas a las cuales estos autores se oponen.

Capítulo

II

2. Paul de Man lector de Friedrich Schlegel

En el siguiente apartado abordaremos el análisis realizado por Paul De Man sobre la ironía romántica, particularmente, su recuperación de las consideraciones de Friedrich Schlegel en torno a dicho concepto. Asimismo, intentaremos aclarar cuáles son los supuestos e intereses que orientan a De Man a la lectura de Schlegel a los efectos de desprender de tal lectura sus apreciaciones sobre la subjetividad y su relación con la ironía. Nuestra atención estará centrada en *Alegorías de la lectura* (1979) y los textos póstumos reunidos con el nombre de *La ideología estética* (1996). En este último libro, encontraremos una conferencia consagrada al estudio del concepto de ironía del cuál tomaremos la mayor parte del análisis.

Pese a ello, el examen de la lectura demaniana sobre Schlegel y el concepto de ironía, requiere establecer vínculos con otros textos donde se manifiesta su compromiso con la problemática romántica como *Visión y ceguera* (1971, reeditado en 1989), *La retórica del romanticismo* (1984) y los ensayos de *Romanticism and Criticism contemporary* (1993) que reúne sus trabajos universitarios, producto de conferencias, lecciones y discusiones académicas, entre 1967 y 1981. Si bien hemos mencionado dos textos específicos para emprender nuestra tarea, cabe indicar que el estudio se concentrará en la producción intelectual de De Man que se extiende entre fines de los años 60 y principios de los años 80. Durante esta época se produce un cierto distanciamiento del heideggerianismo y el simbolismo de su primera etapa de producción intelectual que se podría reconocer en sus textos entre 1953 y 1978 compilados en *Ensayos Críticos* (1989) por Lindsay Waters, a los fines de acercarse a los supuestos de lo que posteriormente se denomina deconstrucción. *Alegorías de la lectura* marca un punto de inflexión en este sentido. La presencia de una lectura retórica y la preocupación por conceptos como la ironía evidencian el vuelco demaniano hacia los supuestos deconstruccionistas. No obstante, parece necesario hacer una reconstrucción de esa primera etapa en De Man. La intención de realizar ese recorrido tiene como objetivo mostrar continuidades y discontinuidades de su lectura e interés por el romanticismo, Schlegel y la ironía a medida que se acerca a su giro retórico. La apropiación demaniana del joven romántico es inseparable de los intereses que De Man mantiene durante su formación intelectual.

La trayectoria intelectual de Paul de Man: El hechizo estético del fascismo

Lindsay Waters en el prólogo a *Escritos Críticos* presenta la imagen de un intelectual europeo surgido en la confusión de los años de entre-guerra y posguerra para tratar de explicar un período en la vida del belga bastante confuso. Nos referimos a su colaboracionismo en el periódico belga-flamenco *Le Soir* entre 1941 y 1942 durante la ocupación nazi en esa parte de Europa. Este dato histórico de la vida de De Man constituye un punto de partida para la posterior comprensión de su obra que podríamos dividir en dos: una primera etapa, dominada por la preocupación en la interioridad y, la segunda, orientada por el desplazamiento de esa misma inquietud al ámbito retórico. Esta última dimensión es, justamente, la preocupación central de nuestro análisis. No obstante, previo a su giro deconstruccionista el joven De Man será preso del engaño e ilusión de una corriente teórica que dominó gran parte de la intelectualidad anti-burguesa de los años 30 y 40 vinculada al “decisionismo schmittiano” y la primacía de la acción. Durante estas décadas la izquierda y la derecha, la democracia y los totalitarismos no parecían poseer claras diferencias. De hecho, los socialismos europeos devienen luego en diversas formas de fascismo, no sin antes rechazar los valores y prácticas de las burguesías aristocráticas que dominaban el ámbito público. Estos proyectos cautivan a jóvenes intelectuales que desprecian la inacción de una indiferente y acomodada burguesía, apática frente a los problemas sociales, y despreocupada de la construcción de culturas locales.²¹⁵

La llegada del nacionalsocialismo y la crisis de las democracias europeas represento, en términos culturales y estéticos para Paul De Man, un influjo del fervor revolucionario de la acción, la oportunidad de cambiar la monótona, trágica y aburrida cultura burguesa. Los jóvenes intelectuales e idealistas contraponían al debate parlamentarista la acción revolucionaria radical, esto es, una acción que llevará consigo una *decisión*. El culto a la acción proponía impugnar la fría racionalización del debate o parloteo demócrata, la cual conducía a una interminable abstracción y formalización de los problemas políticos. Acompañando a este culto a la acción, el nacionalsocialismo funda su legitimidad en la pertenencia al grupo, estos son: la idea mística de raza y el sentimiento de comunidad con la Nación. En ambas ideas se encuentra un componente

²¹⁵ Cfr. Waters, L., “Introducción: Paul De Man vida y obra”, en De Man, P., *Escritos críticos*. Madrid: Visor, 1996, pp.11-81. La imagen de De Man como un intelectual ingenuo que no habría podido advertir las consecuencias de su postura de juventud pueden ser cuestionable. De hecho, la imagen presentada en el texto de Waters que aquí tomamos ha sido criticada. Puede verse al respecto el texto de LaCapra, D., “Paul De Man como objeto de transferencia” en *Representar el Holocausto*, Bs.As.: Prometeo, 2008, pp.125-150.

esteticista representativo de las estéticas socialistas anti-burguesas a las que adhiere De Man por aquellos años. Tanto la Nación como la raza a través de festivales colectivos, rituales masivos, gritos y festejos en grupo ofrecen un simulacro de sustitución de lo individual por lo colectivo.²¹⁶ La estética nacionalsocialista propone superar la soledad individualista de la vida capitalista moderna, a los efectos de sortear la cultura del aislamiento de la modernidad. Precisamente, ésta será una de las premisas que seducirá a jóvenes intelectuales como De Man. Posteriormente, cuando los escritos de juventud del diario *Le Soir* salen a la luz en la compilación de esos escritos por parte de Ortwin de Graef se produce un profundo debate sobre la postura demaniana en esa época. Al respecto, existen una serie de estudios, ataques y polémicas entre intelectuales americanos sobre la “colaboración” o no durante la ocupación nazi en Bélgica por parte de De Man.²¹⁷ A modo de síntesis de estos estudios, recuperamos un artículo de Terry Eagleton, a los efectos de mostrar las posiciones encontradas respecto a dicho período. Asimismo, advertir el modo en que Eagleton es capaz de ver en ese momento de juventud a un crítico atrapado en la epísteme histórica de una época desagradable, pero que mantiene presente en toda su obra elementos desencantados de la acción política cercanos al fascismo.

En un artículo de 1989 llamado “The emptying of a former self” Terry Eagleton analiza las distintas publicaciones sobre los defensores y detractores de esta etapa de Paul De Man. El breve ensayo de Eagleton nos ayuda a reconstruir las posturas sobre este período de producción de De Man y, al mismo tiempo, pone el acento en preocupaciones que son reflatadas en su etapa de madurez. Eagleton parte del supuesto que De Man ya es parte de un movimiento teórico como la deconstrucción, el cual cree que el todo es indeterminado. Esto supondría que no se lo puede juzgar por sus declaraciones pronazis, porque ahí no hay una determinación posible. El crítico inglés

²¹⁶ Al respecto hemos tomado la reconstrucción realizada por Evelin Barish de los años en Bélgica de Paul De Man en su biografía intelectual. Cfr. Barish, E. *The double life of Paul De Man*, NY, London: Liveright, 2014, pp. 3-214.

²¹⁷ Existe al respecto una extensa bibliografía sobre el *affaire De Man* que no tomaremos, pues conducen a una discusión ajena a nuestros fines. Sin embargo, consignamos algunos de los textos que son orientadores para este debate. Al respecto se pueden ver: Paul de Man, *Wartime Journalism, 1939–1943*, eds. Werner Hamacher, Neil Hertz and Thomas Keenan (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996); Werner Hamacher, Neil Hertz and Thomas Keenan (eds.), *Responses: On Paul de Man’s Wartime Journalism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989 y también el número especial de *Critical Inquiry* 15.1 (1989), y la revista *Diacritics* 20.3 (1990). También puede consultarse Ortwin de Graef, *Serenity in Crisis: A Preface to Paul de Man, 1939-60*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1993; y Waters, L. and Godzich, W., eds. *Reading de Man Reading* [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Otro texto de referencia, pero más amplio para abordar esta discusión es Hartman, G., *Minor Prophecies: The Literary Essay in the Culture Wars* [Cambridge: Harvard University Press, 1991.

se apoya en las consideraciones de Andrej Warminski, Rodolphe Gasché, Samuel Weber, Timothy Bahti y Derrida para indicar este razonamiento. Para Eagleton todos estos autores, sin embargo, no logran establecer una defensa legítima del autor belga. Es más, Derrida sería el peor defensor entre ellos, pues: “se las ingenia para presentar a De Man mismo como una figura perseguida y conmovedora (no presenta de esta manera a las víctimas del régimen al que apoyó), y excusa el silencio público que De Man observó toda su vida (...)”.²¹⁸ De hecho, a juicio de Eagleton, resulta extraño apelar como justificación a una supuesta evidencia silenciosa de De Man, quien no confesó a nadie su pasado, pero que según Derrida lo estuvo diciendo todo el tiempo a través de su mutismo. No obstante, de tales argumentaciones y polémicas, Eagleton nota que puede extraerse el consuelo de “la alegría que la industria de la deconstrucción cobre nueva vida, justo en el momento en que parecía estar desfalleciendo”.²¹⁹

En cuanto a los detractores de De Man, Eagleton es menos compasivo en su análisis. Su observación se encuentra en el debate de la teoría literaria entre progresistas y conservadores. En ese contexto, sostiene que los detractores constituyen una combinación de oportunismo y defensa del *status quo*. Si los defensores desembocaban en el absurdo de la omisión y ausencia de criterios determinados para juzgar a De Man, sus detractores “se han aferrado de estas entristecedoras revelaciones, con inescrupuloso oportunismo, para impugnar de nihilismo una modalidad fértil y original de indagación crítica”.²²⁰ Lo interesante de destacar en el *affaire De Man* sería el análisis de su obra a la luz de estas revelaciones que, como señala Eagleton, han sido publicadas “con la apariencia de pornografía de baja calidad”²²¹ para darle ese aspecto de lo prohibido y condenatorio. La polaridad antes indicada entre detractores y defensores es reflejada en una sub-polaridad entre *continuistas* y *discontinuistas*. Mientras los primeros buscan las evidencias fascistas en el período de silencio y madurez de De Man, los segundos, señalan que su obra de madurez significa una reparación de su producción de juventud. Un trabajo ejemplar de esta última consideración puede encontrárselo en *Paul de Man: Deconstruction and the critique of aesthetic ideology* (1988) de Christopher Norris el cual coincide con el estudio de Waters respecto de encontrar en la obra posterior a la década de 1960 del crítico belga un proceso de desnazificación o desengaño del hechizo fascista. El rechazo a la definición, a la totalización de los conceptos y a la comprensión

²¹⁸ Eagleton, T., *Figuras de disenso*, Bs. As.: Prometeo, 2012, p.193.

²¹⁹ *Ibid.*, p.194.

²²⁰ *Ibid.*, p.194.

²²¹ *Ibid.*, p.192.

última de la interpretación son claras muestras de una “secreta deconstrucción de su anterior nacionalismo estético”.²²²

Pese a estas indicaciones polarizadas, Eagleton no parece convencerse fácilmente de la posición demaniana. Según su observación la deconstrucción de De Man permanece en una ambigüedad ausente de crítica. Esa ceguera representa “un hastiado escepticismo progresista sobre la eficacia de cualquier forma de acción política radicalizada cuyos efectos siempre se expandirán sin que podamos controlarlos”.²²³ Tampoco puede negarse su oposición a la autoridad y la estetización totalizante de un arte al servicio de la política. Eagleton afirma que De Man quedó atrapado en una encrucijada: su época de juventud, de la cual querrá desprenderse, pero no por ello dejará de reflejarla. A su juicio, De Man puede representar una política deconstruccionista capaz de desestabilizar el orden, y también una forma tranquilizadora de escepticismo que permite que ese desplazamiento del orden no llegue a nada. En definitiva, el análisis de Eagleton puede sonar convincente, aunque también debemos tener en cuenta que su descripción, es más una representación de sus observaciones a la deconstrucción desde el punto de vista marxista que una delimitación de la participación de De Man en los supuestos del fascismo. En su conclusión reconoce que “esta reflexión auto-ironizante acerca de la deconstrucción descansa sobre una autoceguera histórica”.²²⁴

Por muchas razones que aquí sobrevolaremos, los escritos de De Man de los años 1941 a 1942 son profundamente condenables por su adhesión al lenguaje de la ideología nazi. Sin embargo, también cabe la posibilidad de entender esta seducción bajo la impronta de un nacionalismo cultural o nacionalismo estético, como lo han señalado Waters y Norris. No nos motiva ningún ánimo de justificación, lo que proponemos es entender las razones que llevaron a De Man a adherir a estas ideas, para luego comprender por qué durante toda su obra tratará de evitar caer nuevamente en el hechizo ideológico de ese nacionalismo cultural. A su vez, debemos indicar que, con lo antes indicado, creemos saldada y aclarada las preocupaciones en torno a dicho momento en la obra de De Man que por lo general produce cierta reserva.

La interiorización y la conciencia desgraciada: la lectura del “Hegel francés”

²²² *Ibíd.*, p.195.

²²³ *Ibíd.*, p.196.

²²⁴ *Ibíd.*, p.196.

Pasado esos años de oscuridad y desencanto de su nacionalismo estético De Man emprende una aventura que tendrá un derrotero bastante peculiar. Tras su renuncia al diario *Le Soir*, la vida del belga se tornará adversa hasta llegar a los Estados Unidos, donde comenzará a desarrollarse tanto en el plano laboral como teórico. El impulso por liberarse del hechizo fascista lo encontrará en una preocupación que lo acompañará hasta su muerte: la *interiorización* o *subjetividad*. En esa aventura por encontrar nuevas formas de dilucidar el problema de la subjetividad hallamos una bifurcación para entender su propuesta teórica. Por una parte, la explicación la brindan la versión de un Hegel producto de la lectura de la tradición de los franceses, específicamente, la triada: Alexander Kojéve, Jean Wahl y Jean Hyppolite. Estos autores, entre fines de los años 40 y los años 60 publicaran numerosos trabajos sobre Hegel.²²⁵ Y, por otra parte, el testimonio de esa explicación estaría consagrado en Hölderlin, Mallarmé y la tradición romántica alemana e inglesa.

Dicha bifurcación, intenta establecer el vínculo entre la investigación filosófica (explicación) y la investigación literaria (testimonio), a los fines de dar cuenta de los movimientos que la conciencia, subjetividad o interioridad despliega. Antes de llegar al testimonio de la interioridad en el laboratorio literario, De Man debió pasar por las espinosas y áridas explicaciones filosóficas. Será la vía hegeliana y heideggeriana su influencia más clara, en particular, la reinterpretación del capítulo cuarto sobre la autoconciencia de la *Fenomenología del Espíritu*. La lectura de la mencionada triada francesa, Kojéve, Wahl, y Hippolyte sobre Hegel, indica que la conciencia jamás llega a la unidad absoluta. La versión idealista y convencional del filósofo alemán señalaba cómo la conciencia se encontraba a sí misma luego de realizar el movimiento dialéctico. En contraste con la versión idealista, los franceses suponen que la dialéctica en sí misma es pura negatividad. Tal movimiento sólo puede desenvolverse, pero no para unirse a un momento superador. El movimiento dialéctico negativo constituye un desgarramiento del yo o conciencia. Así, este movimiento consistiría en un retiro desfigurador de la supuesta identidad que la conciencia adquiere al final de la dialéctica. Ese movimiento deformador radicaría en cómo a la actividad dialéctica le sería constitutiva la negatividad. De hecho, ella ostentaría una fuerza que imposibilita la resolución de los

²²⁵ Los trabajos más destacados para la interpretación francesa de Hegel de estos autores son: Wahl, J., *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, París: Presses Universitaires de France, 1951; Hyppolite, J., *Genese et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, París: Presses Universitaires de France, 1948; y Kojéve, A., *Introduction a la lecture de Hegel*, París: Gallimard, 1947, este texto son las lecciones sobre Hegel que datan de fines de los años 30.

estados anteriores en la unidad absoluta o espíritu, ya sea que esté manifestado en el Estado, la libertad, o el saber absoluto.²²⁶

La relación entre la interioridad y la negatividad posibilitan comprender la investidura dialéctica del trabajo demaniano. El empeño del crítico belga se centrará en resaltar el proceso por el cual la subjetividad se destruye a sí misma, esto significa: la historia de la subjetividad desenvolviéndose en su camino de negatividad. El yo presentado, entonces, no refiere a un yo existencial que se angustia con fines de autodestrucción, sino a la fragmentación de la experiencia individual que conforma una identidad extraña. El objeto de conocimiento de la conciencia, o sea ella misma, se convierte en la posibilidad de conocimiento de la imposibilidad. Lo único que le queda en sus manos no es más que un espejismo. Para De Man, siguiendo la interpretación hegeliana de Kojève, la interioridad constituye, precisamente, una historia de fracasos de esta naturaleza. La subjetividad, marcará en su ensayo sobre Kleist de *La retórica del romanticismo*, se encuentra en la misma posición que la marioneta o el bailarín de Kleist, en la encrucijada de conseguir su perfección a costa de su muerte, de su fracaso, de arriesgar la posibilidad en la imposibilidad.

Al asumir una concepción de Hegel a partir de una reflexión negativa y, a su vez, considerar la filosofía del alemán como una filosofía de la separación, De Man se abrirá camino hacia la conciencia infeliz heideggeriana. En su recepción de la conciencia infeliz se alinearán con otra tríada que le proveerán de recursos para romper el hechizo de la totalidad, a saber: George Bataille, Maurice Blanchot y Pierre Klossowski. A partir de la lectura de Nietzsche, Heidegger, Sade y el Psicoanálisis estos autores preparan el camino de un trasfondo de la conciencia que ella ya no domina. Sin abandonar por esto a Hegel, De Man combate la interpretación idealista del mismo. De algún modo, hace coexistir estos planteos y reconoce que “si hubo alguna vez una filosofía de la separación necesaria esa es la de Hegel; identificar el concepto de espíritu absoluto con la reconciliación idealista es una simplificación que colinda con la ocultación”.²²⁷ La tríada reunida alrededor de la Revista *Acéfalo*, le mostrarán a De Man

²²⁶ Por lo que hemos podido constatar existe una basta literatura sobre la apropiación francesa. No es un tema que nos ocupe, pero ha sido determinante para los años de formación de De Man antes de llegar a su estadia en los Estados Unidos. Los estudios que hemos podido consultar son: Butler, J.: *Subjects of Desire: Hegelian*

Reflections in Twentieth-Century France, Columbia University Press, New York, 1987, quien encuentra en la noción de deseo el proceso negativo del espíritu; asimismo, es sumamente orientador el texto de Roth, M.: *Knowing and History: Appropriations of Hegel in Twentieth-Century France*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1988.

²²⁷ De Man, P., *Escritos críticos*, op. cit., p.38.

el puente entre la explicación filosófica (Hegel y Heidegger) y sus consecuencias en el testimonio de la literatura (Nietzsche, Blanchot, Mallarme, Hölderlin).

Sus preocupaciones en virtud de estas lecturas se desarrollarán en temas como: la muerte, la separación, la temporalidad y la fragmentación de la experiencia subjetiva. De esa manera, bautiza a los autores en defensores de los principios de la negación, en sacerdotes del Heidegger del *Riss* (conflicto) y en defensores de la dialéctica negativa de Adorno. Todos ellos se encuentran convencidos de que la muerte, representada en la literatura o en los ensayos filosóficos, nos separa para siempre de la naturaleza. La interioridad/subjetividad en esta vía negativa desembocaría en una conciencia infeliz e incompleta, siempre en la lucha por su autocomprensión jamás encontrada. Los textos filosóficos y literarios, bajo estos supuestos, estarían condenados a entenderse como una manifestación de esa intencionalidad frustrada. Estos, exponen una materialidad conflictiva en incesante movimiento. El propósito de reinterpretar la dialéctica hegeliana se manifiesta en ese movimiento jamás resuelto bajo un momento superador de la dialéctica del espíritu. En esta dirección, la lectura demaniana mantendrá el principio negativo del Hegel de Heidegger con la intención de elevar, como anagrama de los objetos, su carácter de imposibilidad suspendida. Si la conciencia infeliz es el correlato de los objetos literarios, sus límites estructurales no pueden poseer una identidad homogénea y absoluta, todos están destinados a la disolución y dispersión cuando son interpretados. Al igual que la conciencia hegeliana los objetos, a la hora de su lectura, no son transparentes y nítidos, sino que se hallan totalmente enredados en sus confusiones y auto-revocaciones. Hyppolite señala al respecto:

Cambiable, sin esencia, es la conciencia de su propia contradicción. La conciencia de la vida, que se descubre que la vida, tal como se la presenta, no es auténtica vida sino sólo contingencia, se identifica aquí con la conciencia de la contradicción, es decir, con la conciencia del yo que está escindido internamente. Esta conciencia infeliz es la subjetividad, que aspira al reposo de la unidad; es la autoconciencia como conciencia de la vida y de lo que excede la vida. Pero sólo puede oscilar entre esos dos momentos.²²⁸

Los postulados seguidos por De Man lo incluyen en la dinámica de aquellas búsquedas por una interpretación de la subjetividad en un sentido impersonal. Su defensa de un pathos intelectual en contra de las visiones antropocistas y

²²⁸ Hippolyte, J., *Génesis y Estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Bs.As.: Editorial Península, 1991, pp.194-195.

ontologicistas, lo conducen a oponerse a pensamientos preocupados por la psicología, la existencia y la estructura de la persona humana. La subjetividad, en esta dirección, sería golpeada en el corazón de sus supuestos. Su significado decae en beneficio de la revelación de aquello que se oculta tras las ideas. Despersonalizar, quebrar la subjetividad y desfigurar supone, en un primer impulso, expulsar al autor (sujeto) a tierras extrañas y, como fuerza secundaria todavía más importante, borrar, deformar, mortificar la supuesta transparencia de los objetos y sus elementos fundacionales. Se establece, de cierto modo, en De Man el compromiso epistémico y metodológico que orientará parte de su preocupación en torno a la subjetividad: la negatividad.

En un texto consagrado a la emergencia de la literatura nihilista, escrito a mediados de los años 60 y publicado en *Escritos críticos*, De Man sostiene que movimientos como el romanticismo no pueden ser interpretados como una búsqueda de la unión entre conciencia y naturaleza o la adaptación de la exterioridad a los caprichos de la subjetividad o interioridad. En este ensayo titulado “La literatura del nihilismo” (1966), De Man muestra que el romanticismo evidencia todo lo contrario. La unidad no es más que una falsa apariencia dado que esta pretensión se ve frustrada en la misma poesía. Por caso, si atendemos a la poesía de Rilke De Man observa lo siguiente:

En Rilke, la reafirmación del yo no se produce como una aseveración orgullosa, prometeica (o incluso fáustica) del poder de la mente sobre la naturaleza, sino que se origina en una sensación de desorientación y de perplejidad (...) Ni siquiera la famosa “voluntad de poder” de Nietzsche designa el poder del yo, sino del poder del Ser, en el cual el yo participa de un modo sumamente fragmentario e indirecto (...) Aunque el yo pueda desviarse después hacia otra ilusoria reconciliación con el mundo natural (y muy probablemente es esto lo que sucede en Rilke), en origen está limpio de tales expectativas. En todos estos escritores, la interiorización comienza siempre como momento negativo, como experiencia de humildad.²²⁹

A través de dicha negatividad, parece perseguirse un modo de comprensión de la estructura de la subjetividad. Sin embargo, también se articula allí la posibilidad metodológica de encontrar un efecto no sintetizador de las experiencias subjetivas. La negatividad, como principio subjetivo, permitiría abordar los objetos y las experiencias subjetivas, pero nunca unirlos en una totalidad conciliadora. No existe la posibilidad de sintetizar o definir lo que se halla examinando, ya sea, objetos literarios, filosóficos o cualquier clasificación científica. La negación avanza destruyendo la ilusión ideológica

²²⁹ De Man, P., “La literatura del nihilismo” en *Escritos críticos*, Madrid: Visor, 1996, p.254.

de creer que todo se dirige a encontrar un significado. El intento del ensayista belga, en consecuencia, sería romper con el hechizo de sus años de adhesión a la ideología de la acción y el *decisionismo* que lo impulsaron a contraer compromiso con el lenguaje del nazismo. De hecho, De Man en el citado ensayo está tratando de impugnar el sentido común que pesaba en gran parte de los estudios académicos sobre el romanticismo acerca de pensarlo como una forma cultural que exaltaba la figura de un yo omnipotente, arbitrario y total. Un año antes de la aparición de este artículo demaniano se habían publicado dos textos que analizaban el romanticismo como un precedente necesario del surgimiento del nazismo. Estos textos eran *The Artist's Journey into the Interior and Other Essays* de Erich Heller y *The German Tradition in Literature 1871-1945*, ambos publicados en 1965. Tales análisis suponen que:

(...) el regreso del artista romántico al yo se explica por una arbitraria afirmación de libertad, por la incapacidad de dejar incólme la bondad soberana del mundo. Además, mantiene con firmeza la tesis de que esta intromisión destructiva tiene su verdadero fundamento en la debilidad, en una impotencia que obtiene su venganza destruyendo todo lo que no puede poseer (...) se identifica la interiorización con la violencia voluntaria. Los artistas románticos son gobernantes arbitrarios que ejercen un poder imprescindible desde recónditos tribunales (...) en una gran alianza impía, todos ellos preparan el apocalipsis que está a punto de destruirnos a todos nosotros.²³⁰

En función de una descripción así, tanto Gray como Heller, sostienen que la base intelectual que dio cuenta del surgimiento de una subjetividad como la del nacionalsocialismo se inspiró en el romanticismo. De Goethe a Schlegel, y de este último a Nietzsche, la literatura y filosofía alemana serían las responsables políticas del triunfo de Hitler. A juicio de De Man, esto no sólo constituye un simplismo y reduccionismo aberrante, sino además una ceguera de las críticas contemporáneas como recientes al nacionalsocialismo. Benjamin, Adorno, Grass, Brecht, Bloch, entre otros, recuperan precisamente las fuentes románticas para contradecir esa forma de subjetividad arbitraria y totalitaria. Los estudios de Gray y Heller se enfrentan, por tanto, a la contradicción constitutiva que muestra el romanticismo, esto es, la pretensión de alcanzar algo, pero caer en el intento. De Man sostiene que estos estudios:

(...) no pueden evitar toparse con los grandes temas negativos de los románticos, con esas fuerzas ajenas a nosotros que amenazan al yo y cuya

²³⁰ *Ibid.*, p.254-255.

presencia muestra muy a las claras que el movimiento romántico no nació con la ceguera del orgullo, sino con la humildad de la reflexión: los temas de la mutabilidad, del tiempo, de la muerte. Al parecer la muerte les para Heller expresión de una voluntad humana.

El laboratorio literario y el testimonio de la explicación filosófica deben mantener el conflicto, la problematización y la continua negación. Al igual que la conciencia infeliz heideggeriana o la dialéctica hegeliana interpretada por la tríada Kojévé, Hyppolite y Wahl, impedir a la ideología el conjuro del cual él había sido víctima, aparentemente, sería la premisa.²³¹ De alguna forma, su empresa crítica está destinada a resistir la representación de los objetos a modo instrumental, a esa tendencia de reducción conceptual donde la relación entre conciencia, lenguaje y objeto es establecida en términos de identidad.

La reflexión de De Man en estos ensayos de fines de los años 60 restituye la materialidad en el sentido del Heidegger de *El origen de la obra de arte* (1933) donde lo material no es un defecto ante el cual la forma del arte posee la tarea de modelarlo en la representación lingüística. Por el contrario, el arte debe mantener una instigación al conflicto entre lo material y su forma. La labor no está puesta en armonizar las posturas antagónicas como en la tibieza burguesa, ni mucho menos de reconciliar en un pacífico e insípido acuerdo religioso. La tarea crítica de la subjetividad, en este caso, en plano del arte, es que el conflicto continúe siendo conflicto, es decir, el arte haciendo de espejo visible del juego de conflictividades y tensiones entre la forma y el fondo material.²³² De Man combina de esa manera la presencia de la materialidad como medio y la tensión irresoluble en la trama de los objetos. No existe la posibilidad de transparentar los objetos. Aquellos discursos teóricos que tratan de hacer esto son presos del conjuro ideológico de la teoría instrumentalizada en la representación formal. Así, el intento de armonización radica en el miedo a la diseminación, a la fragmentación, al temor de no encontrar un orden articulado en un principio regente de la unidad orgánica. La mezcla de un Hegel que no concluye su dialéctica de la

²³¹ Buscar un conjuro que lo libere del hechizo hizo que De Man rechazaré profundamente a intelectuales como Sartre y Lukács. Frente al compromiso ideológico de ambos autores De Man oponía la imposibilidad de ver más allá de la obra del autor. Mientras que Sartre y Lukács no pueden escindir la obra de su compromiso histórico e ideológico, De Man señalaba las difíciles consecuencias que estas arrastraban. De hecho, ambos autores fueron atacados por sus compromisos respectivos, Sartre con cierto tipo de marxismo y Lukács con el estalinismo. Pese a ello, De Man incurre en el mismo problema que crítica, su análisis evita considerar a las obras de estos autores de manera separada.

²³² Dejamos de lado deliberadamente el debate en torno a la forma y el contenido. La decisión se debe a trazar un camino que persiga la exposición de la obra de De Man, y en particular, las nociones de subjetividad y conciencia.

conciencia en la unidad absoluta con la literatura vanguardista y erótica de Bataille, Blanchot y Mallarmé amenaza la posibilidad de localizar un punto en una trama que conceda coherencia y significado. Esto se constata en un texto de 1966 dedicado a Rousseau y M. Stael en el cual observa de qué modo en la misma reflexión del yo es donde se origina el sufrimiento del yo. De Man cree que en la escritura de estos autores se presenta “la combinación de reflexión y sufrimiento, la misma incapacidad de la reflexión para vencer al sufrimiento que la engendra”.²³³ El fracaso de la reflexión muestra de qué modo la subjetividad se ve excedida por fuerzas y poderes que escapan a sus propias posibilidades. Incluso la reflexión del sujeto atenta contra sí misma, en tanto se establece una relación entre reflexión y sufrimiento. De Man lo explica del siguiente modo:

(...) la reflexión no sólo empieza en el desorden, en un trastorno del ser, sino que además de nada sirve para aliviar ese dolor, cuyo alcance excede toda posible intervención humana. (...) es ésta una confesión de debilidad, pero de una debilidad que, a pesar de todo, tiene un momento positivo. Pues ese sufrimiento, por el que corremos el riesgo de precipitarnos en el no ser, debe durarlo suficiente para que la reflexión pueda existir. (...) La causa del fracaso de la reflexión no estriba en ella misma, sino en el ser, en ese “caos que la precede” y hacia el cual nos permite regresar.²³⁴

Sin embargo, al apelar a un conjunto de términos de herencia idealista y heideggerianos, pese a que los haya trastocado, De Man se construye su propia trampa. Aquellos temas que habían sido preocupación primordial hasta los años 60 se vuelven en contra de su formador: la individualidad, la conciencia, la separación, el sufrimiento, la muerte, no son abandonados en su totalidad, no obstante, deben ser reelaborados. El gran problema se encontraba en la circularidad de la subjetividad, su movimiento constituía un peligro: desembocar en un absurdo nihilismo donde la materialidad se perdería en el vacío de la muerte. Para evitar quedar enmarañado en esa epistemología idealista, entre 1967 y 1969 se presentará en la obra demaniana el llamado giro retórico gracias a su lectura de algunos escritos reeditados de Walter Benjamin. En ese desplazamiento, De Man dejará su ropaje de seguidor de las triadas francesas y Heidegger, y se vestirá con los ropajes de crítico provocador cercano a ese pensamiento

²³³ De Man, P., “Madame de Stael y Jean-Jacques Rousseau” en *Escritos críticos*, Madrid: Visor, 1996, p. 259.

²³⁴ *Ibid.* pp.258-259.

producto del mayo francés.²³⁵ Su intención radica ahora en realizar una lectura retórica de los objetos para evitar que los movimientos de la interioridad caigan en manos de interpretaciones literales que pretenden armonizar en el lenguaje sus teorías. Aquel principio de negación que había sido su ángel demoníaco será fragmentado en las diversas figuras retóricas. Ahora, serán los tropos quienes combatirán las apariencias de la ideología fascista en los laboratorios literarios de De Man.

La tropología retórica. La lectura de Benjamin

A finales de los años sesenta el cambio de rumbo de De Man ya estaba consumado. Restaba encontrar un lenguaje que le permitiera escapar de la encrucijada en la que él mismo se había enredado. Walter Benjamin con su texto *El origen del drama barroco alemán* despertará en la crítica demaniana²³⁶ el proyecto retórico de la lectura, esto es, el popular texto de *Alegorías de la lectura* (1979). Cabe señalar que si bien Benjamin el texto mencionado entre 1924 y 1925, sus trabajos, junto al corpus completo, no fue redescubierto por la crítica norteamericana hasta los años sesenta.²³⁷ Incluso, De Man siendo un erudito cosmopolita, en los Estados Unidos y en Europa, publicará “La Retórica de la Temporalidad” en 1969, texto que puede considerarse como una de las respuestas más significativas a este redescubrimiento. A su vez, el conocimiento de De Man sobre Benjamin se remonta a mediados de los años 60 en el doctorado de De Man. Su tesis originalmente presentada como *Mallarmé, Yeats y el predicamento posromántico* (1960),²³⁸ ya está estructurado sobre la base de una distinción entre la imagen natural y el emblema que reedita la distinción entre símbolo y alegoría benjaminiana.

²³⁵ Puede consultarse la compilación de textos sobre este tema en Raulet, G. comp. *Ecos filosóficos del Mayo francés en Alemania*. Bs.As.: Miño y Davila, 2017.

²³⁶ Pese a nuestra indicación existen trabajos que buscan mostrar algunas contradicciones entre Benjamin y De Man. Por caso, el trabajo de Andrea Mirabile “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man” en *German Studies Review* 35.2 (2012): 319–333, muestra que sería posible ver la resistencia de De Man a asumir algunos criterios de Benjamin sobre la alegoría, entre otras consideraciones. La autora se basa en que los trabajos publicados en vida por el propio De Man, Benjamin sólo se cita como bibliografía de consulta. En cambio, en los trabajos póstumos Benjamin constituye una gruesa parte del análisis. Sin embargo, en estos trabajos, como por ejemplo “La tarea del traductor” (1983), De Man se refiere a Benjamin de manera muy crítica.

²³⁷ Para más datos sobre la recepción de Benjamin en la crítica americana ver McFarland, J., “Walter Benjamin,” in *The History of Continental Philosophy. Volume 5. Critical Theory to Structuralism: Philosophy, Politics, and the Human Sciences*, ed. David Ingram, general editor Alan D. Schrift (Durham, UK: Acumen, 2010), pp. 105–31.

²³⁸ La tesis doctoral de De Man se publicó al cuidado de Martin McQuillan bajo el título *Paul de Man, The Post-Romantic Predicament*, ed. Martin McQuillan, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Precisamente, al inicio de *Alegorías de la lectura* De Man confiesa que, aquello que comenzó como un estudio histórico del romanticismo, acabo en una teoría de la lectura. El desplazamiento desde la reflexión histórica a las dificultades de la lectura y la interpretación evidenciaba la inclusión de la retórica en la lectura que trascendía los cánones de la historia de la literatura. Ese punto de partida del desplazamiento de De Man lo reconoce del siguiente modo: “me vi en la obligación de desplazarme desde la definición histórica a la problemática de la lectura”.²³⁹ Lo que no puede perderse de vista es que “emerge un proceso de lectura en el cual la retórica es un entrelazamiento desarticulado del tropo y de la persuasión de los lenguajes cognoscitivo y performativo”.²⁴⁰ Pero antes de adentrarnos en esa obra, debemos aclarar en qué sentido se manifiesta la presencia de Benjamin.

Intentar dejar atrás un modelo hermenéutico agotado, según su consideración, no es algo ingenuo. Lo que De Man extrajo del lenguaje benjaminiano es de qué modo la alegoría y otras figuras tropológicas pueden convertirse en un procedimiento o proceso de análisis metodológico, en este caso, designado con el nombre de *lectura*. Ello consiste en poner al auxilio de la lectura el poder de los tropos retóricos para mortificar y desfigurar el funcionamiento de los objetos hipotéticamente transparentes para la conciencia. No porque el autor crea en una vida o espíritu tras de los objetos, sino para descentrar su mecanismo. Benjamin animará en De Man la preocupación por evitar los dualismos monolíticos de la tradición idealista de la dialéctica hegeliana: interno/externo, dentro/fuera, sujeto/objeto. Si para Benjamin los *pasajes* parisinos presentaban una imagen que borraba esas divisiones, en lo que llama imagen dialéctica, un dentro y fuera simultáneo, edificio y calle a la vez, De Man concentrará su esfuerzo en el laboratorio de la literatura, en lo que se denomina la materialidad del texto. La literatura en este giro retórico deja de ser un estado de conciencia privilegiado para convertirse en un contenido material que mantiene o revela las tensiones entre esas polaridades heredadas del idealismo.²⁴¹

La literatura, en este sentido, no es ni exterior, ni interior, no es espiritual ni trascendental, es sencillamente material. Su materialidad insinúa, desde el punto de vista retórico, que no existe lectura que no sea una mala lectura. Esa es la posibilidad de la imposibilidad: lo material celebra una positiva resistencia a los deseos de la teoría de

²³⁹ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen, 1990, p.9.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.10.

²⁴¹ Puede consultarse al respecto Melberg, A., “Benjamin's Reflection”, *MLN*, Vol. 107, No. 3, *German Issue* (Apr. 1992), pp. 478-498.

encontrar claridad en su explicación. De ese modo, intenta oponerse a la seguridad de la conciencia cuando se enfrenta al lenguaje. Justamente, la lectura retórica para De Man no es una lectura fenomenal. La lectura se dirige más allá de la imposición de un modo de cognición perceptual que confiere unidad a la conciencia. Metodológicamente, la lectura, muestra que los modos de postulación y posicionamiento de la conciencia están al borde del fracaso. Trata de exhibir una heterogeneidad insubordinada de los significantes que rodean a la conciencia y a sus objetos. En efecto, la materialidad rompe el conjuro de la teoría al desmembrar la actividad cognitiva puesta en marcha por las reglas gramaticales dentro del discurso teórico. Retórica y gramática son mutuamente excluyentes, pero a su vez se hallan implicadas en un mismo proceso. La retórica desfigura la figuración gramatical de la teoría, actuando en la materialidad de la letra, arruinando ese intento de ilusión comprensiva que funda el acto cognitivo de conocer. Las posibilidades de figuración de la gramática puestas en el esfuerzo por establecer la fantasía ideológica de la teoría quedan reducidas a un proceso de desfiguración de la figuración. De Man sostiene que este procedimiento debería entenderse como “los borramientos repetitivos mediante los cuales el lenguaje realiza el borramiento de sus propias posiciones”.²⁴²

La operación de la lectura demaniana convoca temas propios de la explicación filosófica que De Man trataba de desprenderse, pero ahora resignificados en la retórica del lenguaje benjaminiano. Si en Kojév la negatividad conducía a la conciencia hacia su muerte por no poder integrarse a la totalidad del espíritu, allí sólo era un tema, en la lectura demaniana bajo la tutela de Benjamin la negatividad de la conciencia aparecerá en el signo retórico en tanto proceso crítico. Por la expresividad de la alegoría ese proceso designa una operación mortuoria. Su tarea frente a los objetos postulados por la conciencia es desintegrarlos en ruinas y, a pesar de encontrarse en un estado penoso, continuar con su expresividad. Dicha expresividad es la materialidad del texto desfigurado, de la ciudad en ruinas, del ideal conseguido a pesar de la muerte del bailarín, del triunfo de la vida a costa del fracaso en Shelley o de los epitafios de Wordsworth. Alejada del símbolo que pretende fusionar imagen e idea, la alegoría no se refiere a un estado más allá, su ánimo trascendente es contenido por su matriz de negatividad, haciendo de ella un rostro mortal de disipación.

²⁴² De Man, P., “Shelley desfigurado”, en *La retórica del romanticismo*, Madrid: Akal, 2007, p. 197.

El texto publicado en *La retórica del romanticismo* (1984) titulado “Shelley desfigurado”, publicado originalmente en 1979 emplea el tropo de la muerte y la desfiguración como una explicación del procedimiento retórico de mortificar la lógica gramatical a partir de los textos románticos. Según De Man, “esto supone, entre otras cosas, que Shelley o el romanticismo son en sí mismos entidades que, como una estatua, pueden ser rotas en pedazos, mutiladas o alegorizadas (...) después de haber sido reforzadas, congeladas, erigidas o como quiera calificarse la rigidez particular de las estatuas”.²⁴³ Al igual que el poema, el fragmento y la ruina, la lectura alegórica es el testimonio de la exposición subjetiva descentrada. Presenta a la subjetividad incómoda con su identidad, desfigurada y resistente ante las pretensiones de integración del simbolismo del lenguaje. Cabe recordar que Benjamin en *Libro de los pasajes* sostiene que “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”,²⁴⁴ con lo cual el pensamiento se enfrenta, de ese modo, a su reverso, esto es, con aquello que no controla.

Como habíamos señalado, la lectura demaniana apela a una tensión barroca, donde la acumulación incesante de fragmentos no presenta una idea rigurosa de un propósito. Al no haber propósitos que dirijan teleológicamente a los fragmentos, la lectura demaniana hace de éstos sus coordenadas constructivas. En consecuencia, frente a la insistencia de la filosofía de la conciencia de la teoría del sujeto de partir desde grandes estructuras unificadas, aquí no sólo no hay punto de partida ni llegada, sino que también estos son ruinas y márgenes, de aquello que no es posible representar en el lenguaje conceptual. En fin, lo que Benjamin le sugiere a De Man, antes de detenernos en el análisis de *Alegorías de la lectura*, es que los objetos (literarios) pueden ser analizados en el sentido médico del término, en forma de disección, ya que las figuras retóricas poseen el poder de mortificar el texto, desfigurándolo para ver cómo funciona el mecanismo de este. Tal sugerencia benjaminiana también se constatará en el temprano texto de “Retórica de la temporalidad” de 1969, cuando De Man extraiga de Benjamin su oposición al concepto de símbolo en beneficio del concepto de alegoría.

Los textos de De Man y Benjamin, presentan dos enemigos en común. El primero es el concepto romántico del símbolo como la unión perfecta inmediata de forma y significado, que se distingue y es superior a la fragmentación de la alegoría y su desarrollo temporal. El segundo enemigo es la persistencia de este concepto en la

²⁴³ *Ibíd.* p.170.

²⁴⁴ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2006, p.396.

estética moderna y contemporánea, en la que el símbolo y la alegoría son a menudo confundidos. Tanto De Man como Benjamin enfatizan la conexión entre alegoría y temporalidad, en oposición a la instantaneidad del símbolo. El tiempo lleva los signos alegóricos a la fragilidad, la arbitrariedad y la discontinuidad y desmitifica la plenitud instantánea, la naturalidad, la inmovilidad y la organicidad del símbolo. Si se supone que el símbolo es una unión natural de signo y significado, la alegoría muestra la distinción de signo y significado y su relación convencional. Si Benjamin apela a tomar cercanía con el *Trauerspiel* para advertir esto, De Man se centra en los escritores románticos. Tanto Benjamin como De Man discuten la alegoría como un tropo retórico y una estrategia interpretativa. Sus dos textos no son sólo estudios de alegoría, sino también polémicas y metacríticas de otras posiciones críticas erróneas. Martin McQuillan en su *Paul de Man* sostiene que si bien el trabajo demaniano en primer momento muestra un interés en el canon de la filosofía europea (sobre todo en la obra de Martin Heidegger), su estilo crítico parece seguir un cruce entre una perspicaz y atenta lectura, y la preocupación contemporánea dominante con la historia literaria hacia donde terminará por desembocar. Ya establecido en los Estados Unidos a fines de los años 60 comenzará a trabajar en la Universidad Johns Hopkins entre 1968 y 1970, para finalmente en 1970 recalar en la Universidad de Yale, donde su nombre se asociará al movimiento de la deconstrucción llegada de las Francia postmayo del 68.

La “escuela” de Yale y los estudios sobre el romanticismo

En los años 70 De Man junto con varios otros intelectuales de la Universidad de Yale en Estados Unidos generaron contribuciones significativas al “giro teórico” en los estudios literarios. Estos contribuyeron al desarrollo de nuevos estudios literarios a través de sus publicaciones, además de transformarse como grupo identificado con el nombre de deconstrucción. A modo de una anticipación incipiente e imprecisa que luego desarrollaremos con relación a De Man, puede decirse que la deconstrucción es, como señala Eagleton:

(...) una corriente de teoría literaria notable por su creencia de que el significado es indeterminado, el lenguaje es ambiguo e inestable, el sujeto humano es nada más que una metáfora, la historia es un texto frecuentemente indecible y la interminable autoironía es lo más cerca que se puede llegar a la autenticidad (...) Para este entorno intelectual (...) todo es sumamente difícil y doloroso, y poco o nada puede conocerse a ciencia cierta. (...) combina un toque de radicalismo

frente al complaciente dogmatismo de nuestros gobernadores con un hermético elitismo respecto de la crédula chusma.²⁴⁵

Aparecen junto a De Man nombres como Harold Bloom, Hillis Miller, Geoffrey Hartman²⁴⁶, quienes desde los estudios literarios comienzan a asociarse con las teorizaciones de Derrida. No se pueden negar las diferencias entre estos autores, pero esto no evita que puedan notarse entre ellos intereses comunes. Martin McQuillan cree que tal interés se concentra en las preocupaciones heredadas del posestructuralismo. Esto llevó a De Man y a los otros intelectuales a la confrontación académica al interior de la institución. Afirma McQuillan:

Las formas tradicionales de la crítica literaria se sintieron amenazados por las implicaciones radicales de este nuevo cuerpo de conocimientos y un debate a menudo mordaz que siguió entre lo viejo y lo nuevo, en un período en la vida intelectual angloamericana (aproximadamente desde mediados de 1970 hasta finales de la década de 1980) que se ha llamado de manera espectacular las "guerras de teoría."²⁴⁷

Los escritos de De Man durante el período que aquí nos ocupa se inscriben en este contexto académico. Su pensamiento puede ser considerado como el resultado de una síntesis entre pensamiento americano y europeo.

No obstante, es importante no establecer falsas clasificaciones. De Man no podría calificarse rápidamente de deconstruccionista. En primer lugar, porque dicha expresión no le será cercana en su encuentro con Derrida a mediados de los años 60, con quien sólo compartía el interés en la lectura de Rousseau. Y, en segundo lugar, De Man recién en *Alegorías de la lectura* a finales de los años 70 se refiere a este concepto con cierto reconocimiento. Indica, a modo de potencial, lo que él entiende por

²⁴⁵ Eagleton, T., *Figuras de disenso*, op. cit., p.191.

²⁴⁶ Hemos consultado al respecto de estos autores algunas referencias. De Hillis Miller son claves los siguientes textos: "Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition" in *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today* ed. Michael P. Clark (Berkeley, CA: University of California Press, 2000), pp. 58–75; *Tropes, Parables, Performatives* (London: Harvester Wheatsheaf, 1991) y "Aphorism as Instrument of Political Action in Nietzsche" in *Parallax*, vol. 10.3 (2004), pp. 70–82; acerca de Bloom, H., son relevantes en estas discusiones *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961); *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. (Anchor Books: New York: Doubleday and Co., 1963); *Yeats* (New York: Oxford University Press, 1970); *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*. (Chicago: University of Chicago Press, 1971); *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. (New York: Oxford University Press, 1973).

²⁴⁷ McQuillan, *Paul de Man*, London: Routledge, 2001, pp.2-3.

deconstrucción y, asimismo, el paralelismo con su trabajo en esos ensayos donde analiza: Rousseau, Nietzsche, Proust y Rilke. Su advertencia respecto a la popularidad del concepto “deconstrucción” es importante, ya que la gran parte de los ensayos de este libro comenzaron mucho antes de que la deconstrucción tuviera éxito y sea un rótulo clasificatorio. Sostiene:

La mayor parte de este libro fue escrita antes de que la deconstrucción se convirtiera en motivo de controversias, de modo que el término es empleado aquí en un sentido más técnico que polémico, lo cual no implica que, por esta razón, sea un vocablo neutral o ideológicamente inocente. Pero tampoco veo razón para borrarlo.²⁴⁸

De Man pertenece a la historia de una generación de críticos de la posguerra de la crítica literaria que marcaron un momento concreto de la historia de la deconstrucción. Como indica McQuillan, el concepto de “escuela de Yale” puede ser engañoso. Si bien es cierto que De Man enseñó en el programa de estudios de literatura en Yale junto a Geoffrey Hartman, Harold Bloom y J. Hillis Miller, sumado a que Jacques Derrida llegó a Yale en 1975 para enseñar un par de semanas al año, no puede decirse que existiera un canon común. La denominación de “escuela” puede llegar a confundir si se supone cierta unicidad en una metodología y proyecto conjunto. Por el contrario, estos autores manifiestan profundas diferencias, aunque sus estudios tienden a familiarizarse. En ese ámbito, De Man encontró un espacio de intercambio, lo cual, de algún modo lo convierte en referencia de estas ideas que se identifican con el nombre de deconstrucción. Solo basta mirar la trayectoria intelectual de estos autores y ver cómo en su desarrollo fueron separándose del movimiento deconstructivista. Tanto la obra de Bloom como la apropiación de Hartman de Derrida es ejemplar en su distanciamiento de las ideas de la deconstrucción.

Pese a ello, estos autores mantienen una relación común vinculada a los estudios sobre el romanticismo. Tales estudios literarios se encontraron con un contexto de estudios sobre el romanticismo comúnmente entendidos como *Romantic studies* en el ámbito de la historia de la crítica literaria norteamericana. Esta recepción ha sido un aporte fundamental para la recepción del romanticismo, pero también ha constituido un límite para la recepción filosófica del romanticismo. Dichas limitaciones han estado relacionadas a que sus estudios se detienen únicamente en los aspectos formales de la

²⁴⁸ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit. p.10.

poesía y la literatura del romanticismo. Además, los *Romantic studies* han estado generalmente preocupados por el concepto de romanticismo en un sentido general, pero fundamentalmente por los poetas y escritores románticos ingleses. Tales estudios se podrían dividir en tres.

En primer lugar, los trabajos de Arthur Lovejoy²⁴⁹ y René Wellek²⁵⁰ sobre la literatura romántica, ya sea inglesa o alemana, son precursores de la recepción del romanticismo europeo en los ámbitos angloparlantes. Estos trabajos inscribían al romanticismo en la historia literaria o en la historia de las ideas a través de la crítica literaria. Los estudios sobre el romanticismo de Lovejoy y Wellek en particular, pese a sus radicales diferencias, trataban de caracterizar el significado del concepto de romanticismo y su valor en la historia ya sea de las ideas o de la literatura. También, sus rastreos presentan alguna limitación histórica debido a la falta de sistematización que existía en relación con los textos de los románticos alemanes como de Fr. Schlegel.

En segundo lugar, este primer impulso por estudiar el romanticismo recibió un rechazo en el seno de la crítica literaria, por lo menos, hasta la primera mitad del siglo XX. Tal reacción proviene de una corriente tan dominante como la de T.S. Eliot.²⁵¹ El *New Criticism* en los años 50 y 60 en Yale como en otras universidades estadounidenses era dominante. Esta tendencia, inspirada en los escritos críticos de Eliot, desplazaba la tradición romántica a un segundo plano. Eliot mostraba un marcado escepticismo frente a los excesos de la imaginación romántica, por considerarlos tendientes a una subjetividad solipsista, narcisista y ausente de toda objetividad. Su rechazo estaba dirigido, principalmente, contra la pérdida de los valores humanistas y espirituales tradicionales tanto en la literatura como en la experiencia humana en general.

En tercer lugar, frente a esta tendencia, los trabajos de Harold Bloom,²⁵² Paul De Man, G. Hartman y Hillis Miller,²⁵³ entre otros destacados críticos, intentaron recuperar

²⁴⁹ Lovejoy, A., "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas" *Journal of the History of Ideas* II (1941), 261, también, Lovejoy, A., *PMLA* XXIX (1924), 229-253. (Reimpreso en *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 228-253) y *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (Cambridge, 1936).

²⁵⁰ Wellek, R., "The Concept of "Romanticism" in Literary History. I. The Term 'Romantic' and Its Derivatives", *Comparative Literature*, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1949), pp. 1-23; y Wellek, R., "The Concept of "Romanticism" in Literary History II. The Unity of European Romanticism" *Comparative Literature*, Vol. 1, No. 2 (Spring, 1949), pp. 147-172.

²⁵¹ Ver su texto "Tradition and the Individual Talent," *The Egoist* (1919), 2: 2198-2205.

²⁵² Los trabajos más destacados en esta dirección del autor son: *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961); *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. (Anchor Books: New York: Doubleday and Co., 1963); *Yeats* (New York: Oxford University Press, 1970); *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*. (Chicago: University of Chicago Press, 1971); *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. (New York: Oxford University Press, 1973).

al romanticismo desde otra mirada. Desde 1960, cuando el mundo literario angloparlante se vuelque en estudios sistemáticos sobre el romanticismo, los críticos antes mencionados se opondrán a la tendencia guiada por Eliot mediante la reivindicación de la poesía romántica inglesa. A su vez, estos críticos mostraron que el *New Criticism* era también un tipo de crítica conservadora, tradicionalista y representativa de la clase dominante estadounidense como blanca, anglosajona y protestante. En este contexto, debemos destacar la fuerte presencia del posestructuralismo como una recepción clave en el desarrollo de la relación entre filosofía angloparlante y romanticismo. A través del posestructuralismo²⁵⁴ el mundo angloparlante logró profundizar su conocimiento en el romanticismo, ya sea como una forma de crítica a la razón o bien como una forma anticipada de deconstrucción. Volveremos más adelante sobre esto a los fines de profundizar dicha relación.

Derrida y la deconstrucción

La mayor parte de los ensayos y estudios llevado a cabo por De Man entre fines de la década de 1960 y principio de 1980 suelen calificarse con el rótulo de “deconstrucción”. El nombre de De Man es asociado en cualquier estudio que se emprenda con este movimiento teórico. De hecho, comúnmente es llamado “el apóstol de la deconstrucción” americana. En consecuencia, es necesario señalar algunos supuestos más profundos sobre la posición de De Man respecto a la deconstrucción que nos ayuden a entender su concepto de subjetividad, como así también, su apropiación del concepto de ironía romántica-schlegeliana. Dado que nuestro interés está centrado en analizar los ensayos contenidos en *Alegorías de la lectura* y *La ideología estética*

²⁵³ Puede consultarse de este autor “Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition” in *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today* ed. Michael P. Clark (Berkeley, CA: University of California Press, 2000), pp. 58–75; *Tropes, Parables, Performatives* (London: Harvester Wheatsheaf, 1991) y “Aphorism as Instrument of Political Action in Nietzsche” in *Parallax*, vol. 10.3 (2004), pp. 70–82.

²⁵⁴ Asumimos el concepto de postestructuralismo para designar el conjunto de autores que se podrían identificar de una u otra manera por su cercanía al pensamiento de Jacques Derrida. Si bien este concepto es problemático y errático, podemos señalar que se refiere a esas tendencias intelectuales vinculadas al Coloquio Internacional sobre Lenguajes y Ciencias del Hombre celebrado en la Johns Hopkins University en 1966. Pero también, debemos señalar que es empleado como un término peyorativo para identificar autores como Derrida, Paul De Man, Foucault, etc., como conservadores, irracionales o antimodernos. Son ejemplares de este tipo de calificaciones los trabajos de Habermas (*El discurso filosófico de la modernidad*) y Manfred Frank (*¿Qué es el neoestructuralismo?*). No obstante, se podría decir que estos autores comparten el presupuesto general acerca de cuestionar la supuesta homogeneidad y unidad del lenguaje, la referencia y la verdad de este. Estas críticas comunes pueden ser vistas en el volumen colectivo preparado por Harold Bloom en Bloom, H., et al. *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press, 1979).

correspondientes a dicho momento, no podemos soslayar este concepto. También, debemos reconocer como elementos necesarios para nuestro análisis, textos como *La retórica del Romanticismo*, *Visión y Ceguera* y en menor medida *La resistencia a la teoría*. Cabe señalar que la relación de De Man con Derrida recién puede identificarse en 1966, durante un coloquio en la universidad John Hopkins de Baltimore. Mas tarde, De Man sera asociado al trabajo de la deconstrucción inaugurado por lo que se ha denominado la “escuela de Yale”. Derrida ha sostenido sobre ese temprano encuentro con De Man que lo conoció en una mesa informal y conversaron sobre el interés común: Rousseau.

En una descripción consagrada al estudio de la deconstrucción Richard Rorty sostiene que si hubiese que poner una fecha de inicio a este movimiento sería en 1966 con ocasión de la lectura de Derrida de su artículo “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” en citado congreso en Baltimore. Decididamente, el sinónimo de la palabra deconstrucción es el nombre del filósofo francés, si se quiere motivador de tal movimiento. La historia de este concepto se encuentra ligado al texto de Derrida debido a la ruptura que el pensador galo lleva a cabo con el estructuralismo, dando emergencia al concepto de posestructuralismo. En el citado texto, Derrida analiza los conceptos de estructura, signo y juego dentro de los marcos de las denominadas Ciencias Humanas, en particular, de la etnología de Lévi-Strauss. Según el criterio derridiano tenemos dos formas de comprender la interpretación de estos conceptos. En primer lugar, somos embestidos por una interpretación que precisa realizar una génesis que se dirija hacia las profundidades de estos conceptos. Esto significa llegar a: el origen, la verdad y la presencia, o mejor: una verdad que se sustraiga al orden del signo. Esa forma de comprensión es una interpretación presa del imperio de descifrar el enigma. La otra, un tanto más despreocupada, opta por tomar un camino que no sueña con encontrarse al origen del juego. Tal interpretación de la interpretación celebra el juego infinito de los significantes, una abundancia o *suplementariedad*, a la cual, no la conmueve la intención de procurar un principio y un final que la ordene. El excedente de la última opción que Derrida plantea supone ir más allá de la forma de control del signo y el significante en el plano del lenguaje que el estructuralismo sostenía.

El planteo de Derrida sigue, de algún modo, un camino nietzscheano que toma la segunda interpretación como una forma de entender el lenguaje sin la dependencia de un principio, causa u origen. Derrida, lo indica como el ejercicio crítico buscado por las Ciencias Humanas, es decir, ese esfuerzo por generar un lenguaje capaz de criticarse a sí

mismo sin depender de un agente trascendental como el de la filosofía de la conciencia o el estructuralismo. El propio Derrida piensa que el lenguaje “lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica”.²⁵⁵ Derrida encuentra en el *bricolage* de Lévi-Strauss, en tanto, actividad mito-poética, la posibilidad de reconstruir una manera de ejercer la crítica del discurso sin ajustarse a la herencia del lenguaje de la historia de la metafísica.

El *bricolage* de la etnología permite abandonar toda referencia de un centro, ya sea un sujeto, una verdad, un origen, o fundamento. Este examen descentrado adquiere un carácter todavía más seductor para Derrida, si tenemos en cuenta la metodología seguida por Lévi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*. En ese estudio, Lévi-Strauss elimina el privilegio de concebir a un mito como la referencia para explicar el pensamiento colectivo de una comunidad, es decir, aparta cualquier posibilidad de referencia. En ese caso, no existe el alfa y el omega para llevar a cabo el estudio de los mitos. De algún modo, todo se encuentra diseminado y fragmentado, por ello el *bricolage* emplea medios “de a bordo”, es decir, de los márgenes, medios que no habían sido concebidos para determinada operación, pero que aquí son cambiados en virtud de la necesidad. Al mismo tiempo, Derrida destaca, la ausencia de fuente o unidad absoluta del mito, este último constituye una estructura a-céntrica. Derrida sostiene que:

(...) es por medio de esa ausencia de todo centro real y fijo del discurso mítico o mitológico como se justificaría el modelo musical que ha escogido Lévi-Strauss para la composición de su libro. La ausencia de centro es aquí la ausencia de sujeto y la ausencia de autor: El mito y la obra musical aparecen, así como directores de orquesta.²⁵⁶

Esto conduce a un resultado radicalmente importante: desprenderse y renunciar a la epísteme moderna occidental, a aquella pretensión del conocimiento de remitirse al principio, en otras palabras, rechazar un centro que funda las relaciones de los significados. Evitar la epísteme moderna que ha orientado la historia de la metafísica en su último período es encontrar un discurso donde los centros son ausentes y los signos se sustituyen hasta el infinito. En cualquier caso, si existiera el centro no es una presencia, sino un no-lugar que habilita un juego infinito en la significación, el fluir de los tropos, dirá Paul De Man posteriormente.

Derrida encuentra en Lévi-Strauss el desdoblamiento de estos límites, hace estallar cualquier frontera a través del juego que excluye la totalización o absolutización

²⁵⁵ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Madrid: Anthropos, 1989, p.390.

²⁵⁶ *Ibid.* p.394.

del mito. Abandonar los límites permite ingresar en el terreno del juego en tanto campo indefinido de relevos de los significantes. La ausencia de centro que había sido una vocación de la metafísica despierta en el mito la *suplemetariedad* nebulosa de un movimiento que no tiene ni origen, ni mucho menos fundamento. En este sentido, el juego no puede ser detenido. Así, resuena en esta concepción de juego que Derrida activa, la risa nietzscheana donde el juego sería la afirmación del juego del mundo, de signos inexactos, sin verdad u origen. El juego destacado por Derrida constituye la afirmación de un no centro, de la angustia y ausencia de seguridad, de la clausura del fundamento que tranquiliza en la historia de la metafísica Occidental. Esto significa, en palabras del propio Derrida:

(...) entonces el no-centro de otra manera que como pérdida del centro. Y juega sin seguridad. Pues hay un juego seguro: el que se limita a la sustitución de piezas dadas y existentes, presentes. En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación genética, a la aventura seminal de la huella. Hay, pues, dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo y del juego. Una pretende descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se sustraigan al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la interpretación. La otra, que no está ya vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, del conjunto de su historia, ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego: “la aventura seminal de la huella”.²⁵⁷

Sin embargo, Derrida sostiene que en Lévi-Strauss falta por resolver el problema de la historia. La antropología estructural no muestra de qué modo se pasa de una estructura naciente a otra, sin apelar a la continuidad de sentido, es decir, a la unidad de sentido coherente en el devenir. Dicho de otra forma, eludiendo los conceptos propios de la metafísica. Por lo tanto, el azar y la discontinuidad serán indispensables para comenzar a pensar esa tensión entre el juego y la historia. Pues, si bien Lévi-Strauss expone al juego como un elemento desestabilizador de la presencia, todavía se puede percibir en él un aire de nostalgia por el origen, por lo arcaico que lo remonte a una naturaleza fundante de las estructuras. Ésta sería la contracara negativa de la afirmación nietzscheana. Aquí el juego busca sustraerse a una seguridad fundante del orden. Al pensar el origen de la estructura, Lévi-Strauss se ubica en el hilo conductor de la historia de la metafísica, su giro retornaría al momento antes del “acontecimiento” que

²⁵⁷ *Ibíd.*, pp.400-401.

interrumpe la estructura. Es en la encrucijada de la interpretación de estos tres conceptos (estructura, signo y juego) que se ubican las Ciencias Humanas. El lenguaje de dichas ciencias oscila entre tales interpretaciones de interpretaciones. Son estos dos niveles de juego a partir de los cuales Derrida comienza a evidenciar otro camino más allá del estructuralismo de la antropología de Lévi-Strauss.

El encuentro de De Man con Derrida con ocasión de la conferencia que acabamos de describir brevemente, podría decirse que es el momento de un intercambio incipiente de lo que luego aparece en la obra del crítico belga. Ya hemos indicado que De Man no siempre llevó a cabo la deconstrucción, como sus ensayos anteriores a 1970 lo atestiguan. Lo que sí es interesante destacar es que ambos para el momento del encuentro compartieron un interés en la obra del filósofo Jean-Jacques Rousseau y, en especial, su texto *Ensayo sobre los orígenes de la lengua*. Sin embargo, De Man no pudo en ese momento compartir el enfoque de Derrida sobre la obra. Diferencia en torno a la cual regresaremos.

Es de resaltar que, a partir de los compromisos iniciales con el término deconstrucción, De Man aparece en una profunda ambivalencia hacia tal concepto. Ciertamente, la posición demaniana, inicialmente, puede acercarse más al ataque nietzscheano-heideggeriano a la metafísica en el plano del lenguaje que al desplazamiento derriadiano de una estructura sin centro. Pero, todavía falta adentrarnos más a la cuestión. Lo que sí parece útil indicar hasta este punto es que en De Man el término deconstrucción no puede atenuarse o identificarse al uso derridiano del término.

De Man y Derrida

Antes de su encuentro con Derrida, De Man en su crítica al movimiento de crítica literaria denominado *New Criticism* había propuesto algo parecido a la deconstrucción. Su reclamo se centraba en dos aspectos ya indicados: Heidegger y un análisis histórico filosófico de los textos literarios. Su crítica en contra de la posición del *New Criticism* se debe al desconocimiento generalizado y exclusión que se había hecho en norteamérica de los métodos y teorías europeas. Rorty sostiene que para De Man:

(...) la consiguiente ceguera hizo imposible la comprensión de lo que De Man llamó la estructura intencional de la forma literaria (...) Sin embargo, sí percibió que el *New Criticism* había sido conducido a pesar de sus propias teorías de la

forma orgánica, a reconocer el carácter autodesentrañante de los textos literarios.²⁵⁸

La discusión entre deconstrucción y *New Criticism* opone dos modelos de lectura de los textos literarios. La primera dedicada a evidenciar la separación, fragmentación y diferencia de los textos consigo mismos, marcando la independencia del lenguaje respecto a un centro o autor del texto. La segunda, dirigida a encontrar los principios sobre los cuales puede descansar la unicidad de la lectura y su correspondencia con la conciencia intencional. En *Visión y Ceguera* De Man muestra, en su ensayo dedicado al *New Criticism*, la imposibilidad de sostener la unicidad orgánica de un texto apelando al concepto retórico de ironía. La ironía, a contrapelo, muestra la imposibilidad de una continuidad:

En lugar de mostrar una continuidad relacionada con la coherencia de mundo natural, nos conduce a un mundo discontinuo de reflexiva ironía y de ambigüedad. Casi a pesar de sí mismo, empuja al proceso interpretativo tan lejos que la analogía entre mundo orgánico y el lenguaje de la poesía finalmente estalla.²⁵⁹

Para Rorty el ataque demaniano al *New Criticism* representó un momento de apertura al conjunto de desarrollos teóricos provenientes de Europa. En esos estudios, la filosofía, la teoría social, la crítica política o los análisis históricos no se encontraban separados de la literatura. En este sentido, la deconstrucción como movimiento intelectual fue asociada en norteamérica como una forma de anticonservadurismo y esperanza en el cambio social y político. Los estudiantes de literatura a la vanguardia de estos cambios tomaron en la deconstrucción su fuente de crítica donde la “deconstrucción de los textos literarios iba de la mano de la destrucción de las instituciones sociales injustas”.²⁶⁰

En el contexto de la crítica literaria norteamericana, sin embargo, resulta necesario establecer distinciones que conduzcan a buscar que el punto de referencia cuando se habla de deconstrucción no es tanto Derrida, sino Paul De Man. La reconstrucción que estamos siguiendo es una paradigmática de esa necesidad. Repasemos algunos puntos interesantes que muestren la posición demaniana independientemente de la figura de Derrida. No puede negarse que ambos otorgan al lenguaje la posibilidad de criticarse a sí mismos, esto es, de forma inmanente. Todo

²⁵⁸ Rorty, R., “La deconstrucción” en Selden, R. (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX*, Madrid: Akal, 2010, pp. 191-226, p.204.

²⁵⁹ De Man, P., *Visión y ceguera*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991, p.28.

²⁶⁰ Rorty, R., “La deconstrucción”, *op. cit.*, p.205.

lenguaje contiene un excedente que no puede controlarse por ningún elemento organizador como la estructura, el autor, el sujeto, la conciencia o el yo. Dicho excedente Derrida lo encuentra en la *suplementariedad* y De Man en los elementos retóricos que, de forma intrínseca, destruyen la lógica y la gramática de los textos. En palabras de Rorty:

(...) están de acuerdo en que los textos se deconstruyen a sí mismos –esto es así porque nuestro lenguaje aspira a cierta univocidad que nunca es capaz de conseguir, la lectura detallada de casi cualquier texto descubre algún tipo de fallo con el propósito de alcanzar el fin deseado, una contradicción más o menos desestabilizadora entre forma e intención.²⁶¹

Pero, De Man estaría dispuesto a preguntarse por cierto aspecto distintivo e irrenunciable de la literatura, algo que Derrida rechazaría de raíz. A juicio de Rorty, la pretensión de encontrar estos rasgos distintivos “incluyen la distinción diltheyana entre el tipo de lenguaje utilizado en las ciencias naturales y el que se utiliza en la literatura”.²⁶² Desde luego, este tipo de separaciones binarias para Derrida no pueden ser más que parte de la ilusión logocéntrica de la metafísica. A contramano de la crítica de Derrida a todo lenguaje logocéntrico occidental, De Man reserva a la literatura la tarea de liberar a la filosofía de ese engaño. En *Alegorías de la lectura*, por caso, lo literario es entendido como una forma de crítica de la filosofía lo cual tiende a convertirse en ideología. La filosofía, en esa dirección, debe volverse literaria atentando contra su vocación de referencia y favorecer el descontrol del significado, menoscabando el control del autor, el lector o el hermeneuta. Esto no implica la pérdida total del sentido, pero sí conlleva a la infinitud de significaciones.

La búsqueda de De Man en sus análisis sobre el lenguaje y su naturaleza retórica no reside en un mero examen lingüístico, sino en la capacidad del lenguaje para organizar la percepción y la cognición. Lejos de la hipótesis nietzscheana de que el lenguaje es una ficción o un conjunto de metáforas que encubren la verdad, De Man desentraña el carácter ideológico del mismo. De hecho, si nos detenemos en la segunda parte de *Alegorías de la lectura* encontramos en su examen sobre Rousseau no sólo con un estudio lingüístico o con meros problemas del lenguaje, sino con la vocación de comenzar a pensar en la dificultad de la ideología. De hecho, en su polémica con la lectura de Derrida sobre Rousseau en un texto denominado “Retórica de la ceguera:

²⁶¹ *Ibíd.*, p.206.

²⁶² *Ibíd.*, p.206.

Derrida lector de Rousseau” publicado originalmente en la revista *Poétique* en 1970 y reeditado en *Visión y Ceguera*, De Man intenta mostrar cómo existiría una ideología – no la llama de esta manera– que proporcionaría una interpretación errónea del mismo, pero al mismo tiempo confirmaría una teoría de la interpretación errónea constitutiva de todo lenguaje. Según De Man, la lectura de Derrida, a diferencia de otros intérpretes de Rousseau, evita una interpretación doctrinaria. A contrapelo, el pensar francés muestra que el texto rousseauiano afirma la desaparición de la presencia de la propia doctrina del texto. Pese a ello, para De Man, Rousseau no desconocía el potencial aparente del lenguaje, tenía “pleno conocimiento de que la ficción ha de tomarse como si fueran los hechos y los hechos como si fueran ficción”.²⁶³ La historia contada por Derrida sobre “su” Rousseau no sería otra cosa que una versión más de este proceso propio de la ideología del lenguaje. Derrida narra o cuenta su propia novela de Rousseau y termina sobredeterminando su propia lectura a instancias del texto que lee imitándolo o repitiéndolo sin saberlo. A juicio del crítico belga, la lectura derridiana no identifica de qué modo la estructura ficcional del texto literario implica una ausencia de significación del lenguaje y un vacío del signo que es la naturaleza misma del lenguaje literario, y no la búsqueda de un origen o su representación metafórica. En esa dirección, a juicio de De Man Derrida no quiere comprender a Rousseau, sino simplemente interpretarlo. No obstante, la versión de Derrida es más cercana a la interpretación errónea constitutiva de todo texto que De Man pretende advertir a partir de su lectura del texto rousseauiano. Indica:

El carácter retórico del lenguaje literario abre la posibilidad de un error arquetípico: la confusión recurrente entre signo y substancia. Que Rousseau haya sido entendido mal confirma su propia teoría del malentendido. La versión de Derrida de este malentendido se aproxima mucho más que cualquier otra versión anterior al planteamiento concreto de Rousseau, ya que destaca como punto de máxima ceguera las áreas de mayor lucidez: la teoría de la retórica y sus consecuencias inevitables.²⁶⁴

En ese sentido, De Man entiende que el texto literario corresponde estrechamente a la definición derrideana de la escritura deconstructiva. Entiendo por deconstructiva el sentido propiamente retórico del modo de escritura. De ese modo, la forma y el contenido son indisociables y corre el riesgo de la incomprensión. En el texto antes indicado, De Man parece hablar de la escritura literaria como si se refería a la

²⁶³ De Man, P., *Visión y ceguera*, op. cit., p.151.

²⁶⁴ De Man, P., *Visión y ceguera*, op. cit., p.152.

deconstrucción tal como Derrida la entiende, en tanto el texto mismo contiene sus propias condiciones de lectura y de ceguera de la propia lectura.

En su crítica a la metafísica de la metáfora, De Man sostiene que “su” deconstrucción debe apuntarse a poner en cuestión el modo en que la metáfora logra disimular las diferencias bajo la identidad analógica que establece. Lo que se puede obtener de una crítica así supondría un espacio donde todo “parece como si acabásemos en una especie de seguridad negativa sumamente productiva para el discurso crítico”.²⁶⁵ Según el análisis de Rorty, el punto cardinal de la diferencia entre ambos está localizado en relación a la figura de Heidegger. La trayectoria intelectual de ambos nos permite reconocer que ambos son lectores del *Ser y tiempo*. Pese a ello, “Derrida se resiste tanto al pathos existencialista del primer Heidegger como a la apocalíptica falta de esperanza del último Heidegger, mientras que De Man asume ambas”.²⁶⁶ (Rorty 2010:207). Anteriormente, ya hemos expuesto algunos puntos de contacto entre Heidegger y De Man, ellos son recurrentes en su producción y, de algún modo, sostiene la hipótesis de un rechazo sutil a la pretensión deconstruccionista de terminar con la metafísica.²⁶⁷ Aunque puede ser de relieve esta discusión, nos interesa encontrar de qué modo estas tradiciones como la deconstrucción, la conciencia separada heideggeriana y el romanticismo tienen lugar en los análisis de De Man en su obra *Alegorías de la lectura*. Estas tradiciones son decisivas para indicar las razones que llevan a De Man a encontrar en el concepto de ironía romántica un modo de subjetividad de la lectura capaz de llevar a cabo la destrucción e inestabilidad de esta hasta su aberración.

Teoría de la lectura

Alegorías de la lectura constituye un conjunto de estudios que comenzaron en 1968 hasta 1978 en los cuales la perspectiva demaniana se enfoca en los problemas de la interpretación que la retórica despierta. En el prólogo, De Man reconoce que su investigación se dirigía a una reflexión histórica del romanticismo desde Rousseau, pero desembocó en una teoría de la lectura y los obstáculos de la interpretación. A través de ese desplazamiento, el autor se encuentra con la fuerza retórica del lenguaje que le permitirá mostrar las dificultades de la lectura como comprensión unificadora y totalizante. Frente a los procesos de lectura que buscan la identificación entre el texto y

²⁶⁵ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit., p.30.

²⁶⁶ Rorty, R., “La deconstrucción”, op. cit., p.207.

²⁶⁷ Cfr. Norris, Chr., *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York: Routledge, 1988 y Miller, H., *The Ethic of Reading*. New York: Columbia University Press, 1987.

el lector De Man opondrá la existencia de una brecha insalvable producida por la actividad de la tropología y la retórica. Su cuestionamiento a la identificación de la lectura se encuentra relacionado con el hecho de que desconfía en un proceso de autoconocimiento de la conciencia que finalice en el reconocimiento feliz de sí misma. Al respecto indica: “emerge un proceso de lectura en el cual la retórica es un entrelazamiento desarticulado del tropo y de la persuasión o de los lenguajes cognoscitivos y performativos”.²⁶⁸

En este texto, la gramática aparece como el edificio metafísico donde se sostienen las pretensiones de unidad a los efectos de restablecer las separaciones o desarticulaciones provocadas por el lenguaje figurado de la retórica. De Man hará uso de la crítica nietzscheana a la gramática, la cual es entendida mediante el nombre disimulado de Dios. Esto presumiría que la gramática, al igual que la divinidad, se permite controlar la referencia y restablecer la adecuación entre el lenguaje y los fenómenos. La propuesta demaniana está orientada a no sólo desarticular el lenguaje gramatical, sino a evidenciar que todo lenguaje lógico y estructuralmente gramatical contiene el germen de la retórica. Para De Man “ninguna descodificación gramatical, por muy refinada que sea, puede pretender alcanzar las dimensiones figurales (o figurativas) de un texto”.²⁶⁹ Como el gusano en la manzana, la retórica demuestra, a quien no renuncia a descubrir el ajuste de la referencialidad de este, la infinidad de posibilidades del lenguaje en el seno de la propia gramática. La retórica no es un complemento o crítica externa. No hay modo de que la retórica sea contenida por la gramática, los análisis de Rilke, Proust, Nietzsche y Rousseau serán el testimonio de que el lenguaje figurado no puede decodificarse para De Man.

En el cuestionamiento a la gramática se puede ver de qué modo De Man propone el estudio del lenguaje por medio de la lectura semiológica. La semiología consistiría en un modo de lectura cuyo objetivo no es la revelación de un conocimiento, sino la multiplicación de sentidos. La pretensión de un sentido referencial constituye un mero simulacro. La simplificación binaria como forma-contenido o signo-referente de la lectura es puesta en cuestionamiento por la semiología que hace explotar el mito de la correspondencia ente signo y referente. De Man presta especial atención a la semiología francesa, destacando que su procedimiento contribuye a un modelo crítico de las relaciones referenciales del lenguaje:

²⁶⁸ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit., p.10.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.30.

En Francia ha surgido una semiología de la literatura como resultado del encuentro, largamente demorado, pero de todos modos explosivo, del ágil pensamiento literario francés con la categoría de forma. La semiología (...) es la ciencia o el estudio de los signos como significantes; no se pregunta qué significan las palabras, sino cómo significan. A diferencia del *New Criticism* norteamericano que derivaba la internalización de la forma a partir de la práctica de escritores modernos sumamente autoconscientes, la semiología francesa se orientó hacia la lingüística en busca de su modelo y adoptó como maestros a Saussure y Jakobson en lugar de Valery o Proust. Una vez reconocida la arbitrariedad del signo (Saussure) (...) toda la cuestión del significado puede ser puesta entre paréntesis, liberando así el discurso crítico del peso de la paráfrasis que lo debilita. El poder desmitificador de la semiología, en el contexto de la crítica histórica y temática francesa, ha sido considerable. Demostró que la percepción de las dimensiones literarias del lenguaje queda en gran medida oscurecida si uno no somete acriticamente a la autoridad de la referencia. También reveló de qué manera esa autoridad continua tenazmente afirmándose a sí misma bajo una variedad de disfraces, desde la más cruda de las ideologías a las formas más refinadas del juicio ético y estético. En especial, hace estallar el mito de la correspondencia semántica entre signo y referente (...).²⁷⁰

Esa semiología representada por Barthes, Genette, Todorov, Greimas, le permitirán a De Man llamar la atención sobre el proceso de inclusión de figuras retóricas en las estructuras sintácticas y gramaticales.

Cabe señalar que el estudio de lo retórico en *Alegorías* se enlaza al estudio de los tropos y las figuras retóricas como la ironía, la sinécdoque, la metáfora, etc., y no a la elocuencia, persuasión o sofística de los estudios clásicos. La cuestión por resolver parece radicar en de qué modo las figuras retóricas pueden ingresar a las estructuras sintácticas prescriptas por la gramática. En esa dirección, De Man afirma que gracias a estos estudios podemos notar que, entre gramática y retórica, se produce una interacción sin distinción alguna. La forma paradigmática de ese proceso es la literatura misma. Esto significa que se puede pasar de estructuras gramáticas a estructuras retóricas sin interrupción alguna, por ejemplo, cuando hacemos una pregunta retórica. Sostiene el autor:

El modelo gramatical de la pregunta [retórica] se convierte en retórico no cuando tenemos, por un lado, un significado literal y por otro un significado figurado, sino cuando, empleando recursos gramaticales lingüísticos o de otro tipo, resulta imposible decidir cuál de los dos significados (que pueden llegar a ser totalmente incompatibles) prevalece. La retórica suspende de manera radical la lógica y se

²⁷⁰ *Ibid.*, p.18.

abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial. Si no fuera porque la comparación se aleja en cierto modo del uso común, yo no vacilaría en igualar la potencialidad figurativa y retórica del lenguaje con la literatura misma.²⁷¹

La combinación de lo retórico y lo gramatical supone la indecisión respecto al lenguaje, el sujeto no dispone de los instrumentos organizativos para poder distinguir entre un lenguaje y otro. La aberración de la lectura consiste justamente en la imposibilidad de la autoridad última en el conocimiento de un fenómeno, algo que De Man recupera de la crítica al fenomenalismo de la conciencia de Nietzsche.²⁷² El discurso filosófico, en ese caso, es cuestionado en su supuesta condición ontológica independiente a partir de las capacidades que éste le atribuye al sujeto del conocimiento. Precisamente, en el análisis sobre un poeta romántico como Rilke el crítico belga intenta demostrar cómo las metáforas “no connotan objetos, sensaciones o cualidades de objetos (...) sino que se refieren a una actividad del sujeto hablante”.²⁷³ La presencia del sujeto de la metafísica, objeto de impugnación para los críticos de la metafísica, aparece encubierto en la metáfora, la cual cumple la función de totalizar y sintetizar lo interno y lo externo, lo consiente e inconsciente, el fenómeno y la conciencia.

Los planteos antes indicados pueden obtenerse del ejercicio de lectura elaborado por De Man, los cuales consisten en cuestionar las pretensiones de identidad, analogía y totalidad que acompañan algunas figuras del lenguaje como la metáfora. Tanto en literatura como en filosofía, la metáfora está al servicio de los supuestos ontológicos y su deconstrucción se vuelve necesaria para De Man. Dicha categoría será uno de los puntos de crítica que atacará en distintos ensayos pues “garantiza una presencia que, lejos de ser contingente, se dice esencial”. Sin embargo, existen lecturas retóricas de autores como Proust en las cuales hallamos una forma de deconstrucción de esta. Al analizar un pasaje de Proust, donde el escritor estaría haciendo uso de este recurso, De Man alude, por el contrario, que se hace algo distinto de lo aparente. Si a primera vista “la metáfora de la presencia no sólo aparece como fundamento de la cognición, sino

²⁷¹ *Ibid.*, p.24.

²⁷² En la primera parte de *Alegorías de la lectura* De Man intenta mostrar el engaño de la metafísica por medio de la metáfora y registra cómo ha servido a dichos fines. Un ejemplo de ese recurso lo ha empleado el fenomenalismo de la conciencia que intenta invertir propiedades lingüísticas por propiedades fenoménicas. La estrategia del fenomenalismo es apelar al modelo de la conciencia como autoridad ontológica desde la cual los fenómenos pueden ser intercambios con las propias características de esta. La deconstrucción o crítica nietzscheana a la metafísica o al modelo filosófico del intercambio de propiedades se ubica en la convicción de advertir que el lenguaje se funda en la retórica. Ver sobre este punto Kumar Patel, P., “Paul de Man’s Resistance to Reading: Nietzschean Aesthetics, Rhetoric and Aporia” en *The Criterion an International Journal in English*, Vol. III. Issue. IV (2012), pp.2-11.

²⁷³ *Ibid.*, p.43.

como ejecución de una acción, prometiendo así la reconciliación de la más desarticulante de las contradicciones”,²⁷⁴ en segunda instancia, se revela que no salen ilesas de dicha lectura. Una lectura retórica que atiende a la fuerza y potencia de los tropos no puede desconocer la crítica radical que esto implica para la metafísica.

En ese contexto de análisis, la crítica a la metáfora nos conduce no sólo a la crítica de la metafísica, sino también a identificar las consecuencias que la misma tiene sobre la lectura. Al poner el acento en este aspecto del lenguaje De Man intenta mostrar de qué modo el funcionamiento de la metáfora tiene éxito. Aunque ilusorio y engañoso, el procedimiento metafórico se las arregla para conseguir la identidad del sujeto, gracias a la sustitución de un elemento ausente por otro que ella trae a la presencia. Ese mecanismo se deconstruye si seguimos las pautas de Proust y Nietzsche quienes habrían advertido que el lenguaje se afirma en categorías metafísicas como presencia, esencia, acción, verdad y belleza. En ambos “la clave para esta crítica de la metafísica, que en sí misma constituye un gesto recurrente a lo largo de la historia del pensamiento, es el modelo retórico del tropo o, si se prefiere llamarlo así, de la literatura”.²⁷⁵ La metáfora invoca poderes metafísicos que mistifican la semejanza como el auténtico funcionamiento de la lectura. Tal objetivo, De Man cree, desarticularlo mediante la:

(...) deconstrucción de la metáfora y de todas las pautas retóricas - implica que tal lectura pone en cuestión el conjunto de una serie de conceptos subyacentes en los valores de juicio de nuestro discurso crítico: las metáforas de la primacía, de la historia genética y muy particularmente, del poder autónomo del yo por lo que se refiere al ejercicio de su voluntad.²⁷⁶

La advertencia de la teoría de la lectura demaniana resulta para un lector que se desembarace de la mistificación o hechizo de la metáfora, incluso, tal indicación debe ser para De Man “la tarea de la crítica literaria en los años venideros”.²⁷⁷ Lo interesante de la teoría de la lectura para nuestro estudio sería lograr percibir la disolución de una lectura que presuponga una intención causada por un sujeto específico. La deconstrucción de los conceptos metafísicos no es un complemento acontecido en la mente de un genio que advierte la falsedad de la metafísica, antes bien, es constitutivo del texto. Una lectura de este tipo evita caer en el engaño de la intencionalidad

²⁷⁴ *Ibid.*, p.28.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.29.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.30.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.31.

gramatical y metafórica, dado que ambas aluden a una voz que por analogía remite a un sujeto determinado. La lectura no contiene un sujeto que se hace dueño de tal acción. La teoría de la lectura confirma, por un lado, a la crítica de los textos en su inmanencia y, por otro, refuta la distinción entre lector y autor.

La posibilidad que el texto tiene por sí mismo de revelar su destrucción adquiere cierta semejanza con el concepto de crítica romántica como la ha expuesto Walter Benjamin. En su estudio *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* sostiene que la crítica no es enjuiciamiento, sino, por una parte, consumación, complementación y sistematización de la obra y, por otra parte, interrupción y disolución en lo absoluto, proponiendo el mismo esquema de la ironía schlegeliana. Lo importante de rescatar aquí es el punto expuesto en referencia a la figura esotérica propuesta en la crítica benjaminiana como una sombra perturbadora en el umbral de la luminosidad proveniente del ambiente conciliador del sistema. En este sentido, la crítica funcionará de la misma forma que la ironía romántica. A partir de Benjamin insistiremos en postular a la ironía desde dos dimensiones, a las que denominaremos material y formal. A juicio de Benjamin la primera se refiere a la actividad negativa y subjetiva de la ironía. Este primer registro de la ironía se extiende a la aniquilación de quien la emplea y sobre el producto del mismo, eso es, el artista y su obra. Mientras la segunda, es la fracción objetiva y positiva de la ironía, es decir, la dimensión omitida en la conclusión hegeliana. En este sentido, la ironía no puede entenderse como un procedimiento estético dominado, exclusivamente, por los arbitrios de la voluntad libre del artista o del sujeto. Antes bien, este tipo de actividad se sitúa sólo a nivel material, en el cual, el autor se encuentra por encima de la materia trabajada. Benjamin sostiene que debería designarse a esta dimensión de la ironía como ironía material. Sin embargo, el arte no muere en la aniquilación de la obra en manos de su creador. En cualquier caso, lo único que muere es el carácter definitivo de cualquier obra de arte. A través de lo que Benjamin denomina ironía formal, se puede hallar un proceso incesante e interminable de concretar la obra de arte absoluta, lo cual es inalcanzable, pero a su vez fatalmente pretendido. La ironía romántica nos coloca en la rémora de un proceso que se caracteriza por su imposibilidad y, al mismo tiempo, esa imposibilidad es el motor de su plena búsqueda irrenunciable del absoluto. El pensador alemán lo explica de la siguiente forma:

La crítica sacrifica totalmente la obra a la coherencia de lo uno. En cambio, aquel proceder que, conservando la obra misma, puede sin embargo intuitivizar su plena referencia a la idea de arte es la ironía (ironía formal). Pues esta no solo no destruye la obra a la que ataca, sino que la acerca incluso a la indestructibilidad. Mediante la destrucción de la forma determinada de exposición de la obra en la ironía, la relativa unidad de la obra singular es remitida más profundamente a la del arte en cuanto la de la obra universal, siendo, sin perderse, plenamente referida a esta. Pues la unidad de la obra singular no se puede distinguir sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza continuamente en la ironía y la crítica. Los mismos románticos no habrían podido sentir la ironía como artística si no hubieran visto en ella aquella absoluta descomposición de la obra. Por eso en la citada observación (véase supra, p. 84) Schlegel acentúa la indestructibilidad de la obra. Pero, a fin de dejar definitivamente clara esta relación, se ha de introducir un doble concepto de forma. La forma determinada de la obra singular, que se podría definir como forma de exposición, se convierte en la víctima de la descomposición irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta, y demuestra la supervivencia de la obra, la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia, después de que la forma empírica, expresión de su aislada reflexión, haya sido por ella consumida.²⁷⁸

La intención de Benjamin parece situarse en mostrar de qué modo la crítica del arte en el romanticismo del círculo de Jena constituye un modo superador de dos posturas antagónicas, a saber, el *dogmatismo*, surgido al calor del racionalismo ilustrado (crítica kantiana) y un *escepticismo*, encarnado en los representantes del *Sturm und Drang*. Así como Kant a través de su criticismo supera al racionalismo y al empirismo, la crítica romántica supera estas dos posturas diametralmente opuestas. En la primera posición la crítica se encuentra amarrada a determinados cánones que permiten juzgar la adecuación o no al arte considerado valioso, colocando a la inadecuación de la obra de arte en el terreno del arte degenerado. Mientras en la segunda postura, tratando de evitar este dogmatismo, afirma la radical imposibilidad de hallar un canon para discernir el arte valioso de su contrario, la conciencia escéptica presente en el *Sturm und Drang* desconfía de cualquier afirmación postulada como límite y fundamento.

Frente a ello, la crítica romántica del arte, a juicio de Benjamín, trata de realizar una síntesis de ambas posturas, pero no a modo epistemológico como sucede en Kant y sus críticas, sino a modo de síntesis estética. La crítica romántica se concentra en las relaciones de ésta con las demás obras y con la idea del arte expresada en su cuerpo. De modo tal que, la tarea crítica del romanticismo trata, por una parte, de evitar el

²⁷⁸ Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Madrid. Libro I / Vol. 1. Abada, 2007, pp.85-86.

sometimiento de la obra al juicio, y por otra, desea “La crítica de la obra es ahí más bien su reflexión, la cual no puede llevar evidentemente sino al despliegue del germen que le es inmanente”.²⁷⁹ En este sentido, la crítica romántica del arte se acerca a la crítica expresada por Kant en su teoría del conocimiento. Sin embargo, la proximidad es parcial, pues mientras la crítica kantiana de la razón tendía a un lugar incondicionado, incognoscible e impenetrable al cual jamás se lo podría alcanzar, el romanticismo traslada esta concepción en clave estética a una disposición irrenunciable del sujeto. De ese modo, los románticos tempranos postulan una crítica inmanente, es decir, ella puede ser crítica en tanto parte de la obra y establece sus parámetros a partir de la misma. En esa dirección, la obra de arte es susceptible de crítica independientemente de la propia crítica, late en el corazón de la obra dicha exigencia de crítica, no requiere de un juicio externo para la determinación de su sentencia. Benjamin sostiene que a partir del criterio inmanente de Friedrich Schlegel el concepto de crítica puede pensarse de forma autónoma:

En efecto, el concepto schlegeliano de crítica no solo consiguió la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas: más bien la posibilitó por vez primera al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente de la obra. Y lo hizo no con los conceptos generales de armonía y organización, que ni en Herder ni en Moritz habían podido conducir a la institución de una crítica de arte, sino con una teoría propiamente dicha, por más que apareciera absorbida en conceptos, del arte —en cuanto medio de la reflexión— y de la obra —en cuanto centro de la reflexión—. Con ello aseguro, por el lado del objeto o del producto, aquella autonomía en el ámbito del arte que Kant había conferido al juicio en su crítica. El principio cardinal de la actividad crítica desde el romanticismo, el enjuiciamiento de las obras de acuerdo a sus criterios inmanentes, se alcanza en base a unas teorías románticas que en su forma pura ciertamente no satisfarían del todo a ningún pensador actual. Schlegel pone el acento de su absolutamente nuevo principio de crítica en el *Wilhelm Meister* al llamarlo el “libro enteramente nuevo y único que uno solamente a partir de sí mismo puede aprender a comprender.”²⁸⁰

La crítica postulada por los románticos tempranos se dispone a construir los parámetros de crítica de la obra desde la mismísima obra. La crítica, según el romanticismo, late en el corazón mismo de las obras. A esta inmanencia de la crítica en la obra de arte, Benjamin la denomina “criticabilidad” (*Kritisierbarkeit*), la cual alude al germen crítico presente en la obra o el objeto. Esto supone pensar en la posibilidad de

²⁷⁹ *Ibid.*, p.78.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.72.

una crítica latente, una exigencia que emana de la propia obra. La criticabilidad señalada por Benjamin es posible si la comprendemos a partir de una reflexión, precisamente, que parte de la obra. A través de la crítica la obra se potencia, pues esta reflexión inmanente a la obra, la completa, la mejora, la intensifica y la universaliza desde el fragmento. Benjamin afirma lo siguiente en relación a este concepto:

(...) si en la obra hay por tanto una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y disolver en el medio del arte, entonces se trata de una obra de arte. La mera criticabilidad de una obra representa en si misma su valoración positiva; y este juicio no puede emitirse a través de una investigación particularizada más bien únicamente por el hecho mismo de la crítica, pues no existe ningún otro parámetro, ni ningún criterio para la presencia de una reflexión, que no sea la posibilidad de ese su fructífero despliegue, al que se llama crítica. Ese enjuiciamiento implícito de las obras de arte en la crítica romántica resulta notable en segundo lugar por el hecho de que no dispone de ninguna escala de valores. Si una obra es criticable, entonces es que es una obra de arte; en otro caso, no; un término medio entre estos dos casos resulta impensable, pero también es inencontrable un criterio de diferenciación de valor entre las obras de arte verdaderas (...) Schlegel lo expreso de la manera más clara en la conclusión del artículo sobre Lessing. “La verdadera crítica no puede en absoluto tomar en cuenta obras que nada aportan al desarrollo del arte ...; es más, según esto tampoco es nunca posible una verdadera crítica de lo que no está en relación con ese organismo de la cultura y del genio, de lo que propiamente hablando no existe para el todo y en el todo”. (...) Con ello se denota la refutación indirecta de lo nulo por medio del silencio, o bien por medio de su encomio irónico, o bien por medio de la exaltación de lo bueno. La mediatez de la ironía es, en el sentido que le otorga Schlegel, el único modo mediante el cual puede la crítica afrontar directamente lo nulo.²⁸¹

De modo tal que la crítica romántica, en la reconstrucción benjaminiana, no consiste en algo trascendente, en algo que este más allá de la obra, sino –como afirmaba Schlegel– en el propio arte. Por ello, Schlegel remarca en diversos fragmentos, como en el fragmento 117 de *Lyceum*, que: “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía”.²⁸²

En consecuencia, el análisis de Benjamin consiste en la explicación de esta crítica inmanente, en tanto el incremento de la reflexión en la obra es infinito, la crítica se erige como el ámbito en el que la obra singular y limitada se orienta hacia la infinitud del arte. La crítica, de este modo, no expone un juicio, sino una relación de la obra singular con la idea de arte, por eso la obra progresa de manera infinita, en relación con las demás obras, y se unifica en el *Roman* o novela, donde se hermanan todos los géneros, es decir: la idea de arte. La prosa de la novela tiene un papel protagónico al

²⁸¹ Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p.79.

²⁸² Schlegel, F., *Fragmentos*, op. cit., p.52.

unificar a las formas del arte, pues se vuelve “el suelo de la creación (obra profética de la creación), y por eso la novela pudo erigirse como transgénero supremo”.²⁸³ La novela en lo prosaico se vincula con la sobriedad, con lo reflexivo en el sentido fichteano, pero no extático, sino caótico, móvil y alegórico.

Por tanto, lo prosaico de la crítica certifica su validez por medio de la fuerza de la prosa, permitiendo la unión entre ambas. Por ende, el proceso es el pasaje de la obra a su reflexión crítica, o mejor, y siguiendo a Schlegel, el mismo emerge con intensidad desde la interioridad de la propia obra. Se vuelve claro de esa forma la insistencia de Benjamin en ver cómo la novela no subsiste por fuera de la teoría romántica del arte como reflexión, sino que, al contrario, es la forma más ennoblecida de autolimitación y autoexpansión reflexivas. Al respecto indica:

Debe insistirse en que los románticos tempranos no nos brindaron estas importantes determinaciones objetivas sobre la crítica de arte en su contexto (...) Pero aquí no se trata, sin embargo, ni de la investigación de sus hábitos críticos ni de una recopilación de lo que en este o aquel sentido puede encontrarse en ellos sobre crítica de arte, sino de un análisis de dicho concepto según sus más propias intenciones filosóficas. La crítica, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos lo regulador de toda subjetividad, contingencia y arbitrio en el nacimiento de la obra. Mientras que, según los conceptos actuales, la crítica se compone del conocimiento objetivo y la correlativa valoración de la obra, lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio de gusto. La evaluación es inmanente a la investigación y el conocimiento objetivo de la obra. No es el crítico el que pronuncia el juicio sobre esta, sino el arte mismo, bien asumiendo en el medio de la crítica la obra misma, bien repudiándola y valorándola, precisamente por ello, por debajo de toda crítica.²⁸⁴

Precisamente, son estos elementos que se desprenden del análisis benjaminiano del concepto de “criticabilidad” los que se presentarán en la recuperación demaniana. Aunque con menos énfasis en la lectura mesiánica del romanticismo llevada a cabo por el pensador alemán, De Man recupera la idea de la crítica inmanente a los efectos de mostrar de qué modo la ironía es constitutiva a todo lenguaje. En esa dirección, pueden colocarse en paralelo la estructura de la lectura demaniana con el concepto de ironía crítica que Benjamin explica en su texto. Tal estudio, será una referencia en la investigación de De Man sobre la ironía, pero, como ya hemos indicado, debemos esperar a su conferencia de los años 80 para que esta influencia se revele en toda su

²⁸³ Abadi, F., *Conocimiento y redención en Walter Benjamin*, Bs. As.: Miño y Dávila, 2010, p.74.

²⁸⁴ Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p.80.

expresión. Sin embargo, en los análisis de *Alegorías* puede rastrearse algunas similitudes entre De Man y Benjamin en relación a su mirada sobre el romanticismo.

Si prestamos atención a la estructura del argumento demaniano, podemos observar que los conceptos de lectura e ironía llegan a compartir una característica común: la simultaneidad. En palabras del autor “un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico (...)”,²⁸⁵ dicho aspecto será uno de los más ostensibles de la ironía en la conceptualización que De Man toma de Benjamin. En definitiva, la “lectura no es nuestra lectura, puesto que tan sólo emplea los elementos lingüísticos que suministra el mismo texto”,²⁸⁶ haciendo del sujeto de la lectura como del autor una mera ficción. De todos modos, debemos profundizar en la lectura que De Man realiza del romanticismo y particularmente de Friedrich Schlegel.

Fr. Schlegel y el romanticismo en *Alegorías de la lectura*

Cuando se analiza el concepto de ironía en Paul De Man suele destacarse el texto “El concepto de ironía” compilado en la *Ideología estética* de los años 80. Dicho estudio sobre el cual nos detendremos más adelante está marcado por la orientación de Benjamin, la oposición al estudio de Szondi y los ataques de los críticos de la ironía. Sin embargo, la presencia de la lectura de Schlegel en *Alegorías de la lectura* parece introducirse a partir de otra fuente. Se podría señalar que, en estos estudios de finales de los años 70, De Man no sigue el famoso texto de Benjamin y, en todo caso, Schlegel y el romanticismo viene de la mano de los análisis de Nietzsche. Es en virtud de la lectura y estudio de Nietzsche que la figura de Schlegel y la ironía son convocadas en *Alegorías de la lectura*. El nombre de Schlegel, como los supuestos de un romanticismo menos dependiente de categorías metafísicas, está presentado por vía de la recuperación de Nietzsche. Los tres ensayos dedicados al estudio de Nietzsche de la primera sección en *Alegorías* no sólo constituyen el estudio profundo de la retórica, también muestran derivaciones sobre la capacidad del concepto de ironía de Schlegel para convertirse en una lectura alegórica.

Antes de llegar a esas derivaciones sobre la ironía son necesarios algunos señalamientos. Cabe recordar que De Man había partido de un estudio histórico del romanticismo y obtiene una teoría de la lectura. En ese fallido indicará que el concepto de romanticismo no puede ser definido según los criterios historiográficos. A lo sumo,

²⁸⁵ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit., p.31.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.31.

el romanticismo puede considerarse un concepto-período, pero jamás podrá circunscribirse como un momento de la historia pasado y eclipsado en la memoria de los tiempos. El romanticismo, afirma De Man, “cuestiona el principio genético que necesariamente subyace en toda narración histórica”.²⁸⁷ A partir de estas condiciones no existe un principio genético bajo el cual se pueda establecer una pauta continua de estudio de la historia del romanticismo. Esto le cabe no sólo al romanticismo, para el autor este concepto se conecta con Nietzsche, Foucault y el post-estructuralismo, quienes rechazan a favor de la discontinuidad histórica, cualquier continuismo dependiente de la historia de la metafísica. Tal conexión sucede para De Man debido a que es imposible escribir una historia del romanticismo. En dicho concepto encuentra el movimiento de la incuestionable forma de crítica que se deconstruye a sí mismo.²⁸⁸ Según el autor, “La prueba definitiva del hecho de que el romanticismo pone en cuestión la pauta genética de la historia sería entonces la imposibilidad de escribir una historia del romanticismo”.²⁸⁹ Frente a los equívocos de Hegel, Auerbach o el Benjamin del *Trauespiel* que siguen ya sea una pauta genética o dialéctica de la historia, De Man enfatiza la imposibilidad de definir este concepto en función de la historia.

Respecto del estudio de Nietzsche, De Man se concentra en sus trabajos retóricos (*Escritos retóricos*), como también en dos obras tradicionales como *La genealogía de la moral* y *El origen de la tragedia*. Pese a ello, el trabajo de De Man recupera los elementos retóricos de distintos momentos de la obra nietzscheana. Esa teoría de la retórica en el pensador alemán intenta ser desentrañada a partir de los estudios retóricos que lo rodean en su época, sumado a las interpretaciones contemporáneas de Philippe Lacoue-Labarthe, Sarah Kofman y Berbard Pautrat publicados en la emblemática revista *Poétique*. Según De Man, la hipótesis de estos trabajos provenientes del ámbito francés intentaría extraer el trabajo “postergado y poco conocido del canon de Nietzsche que trata sobre la retórica”.²⁹⁰ Existe una mayor

²⁸⁷ *Ibid.*, p.103.

²⁸⁸ De Man coincide en este punto con Maurice Blanchot en *La conversación infinita* sobre la imposibilidad de entender íntegramente al romanticismo. Todos los rasgos tomados como necesarios para caracterizar al romanticismo no indican su definición o descripción última sino, por el contrario, otro rasgo, o mejor, su necesidad más cabal: la contradicción, el deseo de oponerse, la escisión de la que es consciente, en fin, *la experiencia de la contradicción*. Blanchot confirma en el romanticismo “la vocación por el desorden, amenaza para algunos, promesa para otros y, para otros aún, amenaza impotente, promesa estéril”. Blanchot, M., *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid, 2008, p.452. La posibilidad de encontrarse en alguna de esas perspectivas es producto de abordar el romanticismo ya sea desde sus intenciones iniciales o sus resultados, si es que se puede hablar de un producto de ese proceso.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.103.

²⁹⁰ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, p. 127.

productividad en esta empresa marginal de la obra de Nietzsche que en los tradicionales estudios individuales que buscan generalizaciones sintéticas. Si bien lo que busca resolver De Man en su lectura de Nietzsche está vinculado a poder acceder a la reflexión de la literatura y los aspectos de este tipo en su discurso filosófico, se deducen de allí las consideraciones sobre la ironía y la tradición de la retórica de Schlegel que Nietzsche habría recuperado.

La novedad, para Paul De Man, que Nietzsche aporta no tiene que ver con su desarrollo de la retórica, dado que gran parte de su enfoque era una reproducción de las consideraciones de Richard Volkman, Blass y Gustav Gerber. Antes bien, el aporte nietzscheano radica en el traslado del “estudio de la retórica fuera de los ámbitos habituales relacionados con las técnicas de la elocuencia y persuasión haciendo que dependan de una teoría previa de las figuras del discurso o tropos”.²⁹¹ El lenguaje retórico, en esas consideraciones tempranas de Nietzsche, aparece como el “paradigma lingüístico por excelencia”,²⁹² dado que los tropos no son figuras derivadas, sino la caracterización del lenguaje mismo. A juicio de Nietzsche, el lenguaje dispondría de los tropos como formas constitutivas de sí mismo. Esta concepción se alejaría de un sujeto o una voluntad de conseguir establecer una referencia para el lenguaje. Precisamente, el aspecto más destacado por De Man de la teoría de los tropos de Nietzsche, parece radicar en la posibilidad de acción y fuerza que dichas figuras posean, al margen de una decisión que los determine.

Se presenta, de ese modo, la cercanía con los presupuestos que habíamos destacado anteriormente en el post-estructuralismo y la deconstrucción. En ambos, se pone de relieve la actividad del lenguaje en ausencia de un centro, referencia, autoridad o principio que se pretenda como su origen. La falta de pretensión de verdad que Nietzsche le asigna a la retórica la hace extensiva al lenguaje mismo al indicar que “los tropos no son algo añadido o sustraído voluntariamente al lenguaje; son su más fiel naturaleza”. Justamente, estas características que hemos destacado aquí serían las que conforman para De Man el vínculo con la teoría lingüística del romanticismo. Existiría, según el autor, afinidades entre el texto *Die Sprache als Kunst* de Gustav Gerber con Fr. Schlegel, a partir del cual se deduce que la apropiación de Nietzsche del primero conlleva su relación con el segundo. La relación de Nietzsche con el romanticismo sería decididamente compleja y no nos ocupa aquí, pero existen una serie de estudios que

²⁹¹ *Ibíd.*, p.128.

²⁹² *Ibíd.*, p.129.

pueden mostrar más cercanías de las que se pueden imaginar.²⁹³ En el contexto que nos ocupa, De Man lo remarca del siguiente modo:

Ello no es sorprendente, si se tiene en cuenta los antecedentes de Gerber en el romanticismo alemán, especialmente en Friedrich Schlegel y Jean Paul Richter; a relación de Nietzsche con los que han sido llamados sus predecesores románticos aún está en gran medida oscurecida por nuestra falta de comprensión de la teoría lingüística romántica.²⁹⁴

La tarea de Paul De Man al rescatar la teoría de la retórica de Nietzsche mostraría la naturaleza constitutivamente inestable del lenguaje y, por lo tanto, de los conceptos de la metafísica como: esencia, referencia, substancia y sujeto. Estos conceptos que le asignan referencialidad al lenguaje son puestos en cuestión por la dimensión retórica del lenguaje que “está presente como recurso del arte inconsciente en el lenguaje y en su desarrollo”.²⁹⁵ En ese ámbito de inestabilidad del lenguaje y crítica a la metafísica, De Man introduce y conceptualiza a la ironía de Schlegel. El concepto de ironía en *Alegorías de la lectura* parece ser analizado como la expresión retórica ejemplar del tipo de deconstrucción que Nietzsche emprende en sus textos de retórica contra la metafísica. A su vez, la ironía muestra la disolución de los lenguajes de la filosofía y la literatura. Al emerger el factor retórico como naturaleza constitutiva del lenguaje “la literatura se convierte en tema principal de la filosofía y en modelo para el tipo de verdad a la que ésta aspira”.²⁹⁶ Sin embargo, ese modelo de verdad sólo puede ser entendido en el sentido irónico de Schlegel, esto es, como autodestrucción de sí. Su reflexión se justifica en el error y alejamiento de certeza que el lenguaje manifiesta en su naturaleza retórica. Tal como Schlegel caracteriza a la ironía, es decir, como una interminable reflexión de sí misma que se autodestruye,²⁹⁷ la filosofía asume “una reflexión interminable sobre su propia destrucción en manos de la literatura”.²⁹⁸

²⁹³ Cfr. los estudios compilados en *Revista Estudios Nietzsche*, n° 5 (2005) *Nietzsche y el romanticismo*, Málaga: Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p.129.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p.128.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p.138.

²⁹⁷ En el Fragmento del *Lyceum* N° 37 Schlegel refiere a este proceso: “Para poder escribir bien sobre un asunto es necesario no interesarse más por él; el pensamiento que se ha de expresar con serenidad debe haber pasado ya del todo, no ocuparle ya más a uno realmente. En tanto que el artista crea y está entusiasmado se encuentra cuando menos en una disposición iliberal para la comunicación. Querrá entonces decirlo todo, lo cual es falsa tendencia de viejos ignorantes. De este modo, no sabe apreciar el valor y la dignidad de la autolimitación, que es, sin embargo, para el artista como para el ser humano en general, lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que

En consecuencia, la presencia de Schlegel al final del ensayo “Retórica de los tropos” pareciera desplazar el planteo precursor de la conceptualización de Nietzsche. Si bien no hay una referencia explícita a algún fragmento o texto del joven romántico, su consideración con relación a la ironía pareciera ser el modelo de comprensión del lenguaje y de la capacidad crítica que el texto literario, es decir, la obra de arte contiene en sí misma. Al desatarse los poderes retóricos del lenguaje el artista-autor²⁹⁹ parece volverse vulnerable a la capacidad autodestructiva- irónica del mismo, pues la concepción sobre el arte en esta dirección supone que “el arte es verdad, pero la verdad se mata a sí misma”.³⁰⁰ La ironía se torna una amenaza para el discurso filosófico de la metafísica, su proyecto reflexivo autodestructivo desmonta, en su cadena de repeticiones infinitas, un lenguaje que se pretende unívoco e incuestionable. La lectura de De Man sobre Schlegel logra encontrar en la ironía un modo de reflexión para el lenguaje retórico que no atente contra su propia capacidad crítica. Si la ironía se constituye como un modelo sistemático o un lenguaje por excelencia verdadero, la recuperación demaniana habrá fracasado. Antes bien, la ironía permanece “en suspenso entre la verdad y la muerte de esta verdad”,³⁰¹ dado que su cuestionamiento se dirige a

posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo. Incluso una conversación amistosa que no se puede interrumpir libremente en cualquier momento por un arbitrio incondicionado tiene algo de iliberal. Pero un escritor que puramente quiere y puede explicarse, que no se reserva nada para sí y gusta decir todo lo que sabe, es muy de lamentar. Sólo hay que guardarse de tres errores. Lo que parece y ha de parecer arbitrio incondicionado y, por consiguiente, irracional o superracional debe ser, sin embargo, en el fondo, de nuevo absolutamente necesario y racional; en caso contrario, la disposición se torna capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación se convierte en autodestrucción. En segundo lugar, no hay que tener demasiadas prisas con la autolimitación y hay que dejar primero espacio a la creación de sí mismo, a la creatividad y al entusiasmo, hasta que se hayan culminado. En tercer lugar, no se debe exagerar la autolimitación”. Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit. p.52. Sánchez Meca en una Nota dentro del texto destaca de ese pasaje la dialéctica entre el poeta y su obra, la cual da cuenta de la crítica por medio de la ironía que el artista efectúa sobre su propia obra. En un primer momento el artista crea desde adentro hacia afuera, pero en el segundo momento, en su regreso, no se reconcilia en una totalidad con la obra, por el contrario, lleva a cabo una autocrítica irónica. Esa crítica le permite autolimitarse accediendo a una objetividad posterior producto de la ruina en la que la obra queda luego de la ironía. De ahí que la obra sea fragmentaria, cada fragmento jamás alcanza una definición o acabamiento, en tanto es víctima de su propia finitud. Sin embargo, la negación de la conclusión desdibuja o desfigura la identidad última del fragmento, y lo potencia más allá de sí. Por eso Schlegel dice “Todo fragmento, todo libro que no se contradice a sí mismo es incompleto” (*Ibid.*, pp.51-52).

²⁹⁸ *Ibid.*, p.138.

²⁹⁹ En el Fragmento del *Lyceum* N° 32 Schlegel apelando a una analogía química entre los procesos de disolución de materiales con la desaparición del autor, sostiene lo siguiente: “(...) la clasificación química de la disolución en aquella que se produce por vía húmeda también se puede aplicar en literatura a la disolución de los autores, que han de declinar tras haber alcanzado su más alta cima. Unos se evaporan, otros se aguan.” (1999:50). La preocupación sobre la desaparición del autor es uno de los tópicos más recurrentes en el postestructuralismo. De hecho, cuando regresemos sobre el problema de la subjetividad aparecerá el problema de que toda historia del sujeto es una preparación para su desaparición (*Cfr.* Burguer, P. 2000).

³⁰⁰ *Ibid.*, p.139.

³⁰¹ *Ibid.*, p.139.

las intenciones de fijar una lectura última y fundacional de las obras. Una lectura irónica no puede definirse, mucho menos encontrar reglas de funcionamiento. Pero, De Man está dispuesto a, por lo menos, señalar que:

Podríamos llamar a este modo retórico, que es el del *conte philosophique* que es *Sobre la verdad y la mentira* y, por extensión, de todo discurso filosófico, una alegoría irónica, aunque sólo si entendemos la palabra ironía más en el sentido que le da Friedrich Schlegel que en el sentido que le da Thomas Mann. El lugar en que podríamos recuperar algo de este sentido es en la propia obra de Nietzsche, no en la de sus supuestos continuadores.³⁰²

Pese a las valoraciones positivas sobre la naturaleza irónica y alegórica del lenguaje retórico de Nietzsche, De Man al mismo tiempo manifiesta algunas dificultades para terminar de identificarlo como irónico. Según su análisis, si atendemos a *El nacimiento de la tragedia* podemos encontrar, por lo menos, dos elementos incompatibles con una lectura alegórica-irónica. En primera instancia, debido a que la presencia de la figura de Dionisos funciona como una autoridad regulativa del texto, desde la cual se puede distinguir la verdad de la falsedad. Y, en segunda instancia, la presencia de la voluntad que vuelve al arte más trágico que irónico, parece intentar devenir en una defensa a favor de la verdad del arte. Ambas instancias marchan a contramano de las indicaciones que el propio Nietzsche, según De Man, había recuperado de la retórica y la teoría lingüística del romanticismo. Dichos conceptos retóricos tendrían el merito de “ser considerados como epistemológicamente destructivo”³⁰³ para las ambiciones de una filosofía sistemática y totalizante.

Por tanto, la lectura demaniana de Schlegel en *Alegorías de la lectura* se encuentra no sólo determinada por su preocupación de demostrar la imposibilidad de situar los límites epistemológicos entre filosofía y literatura. A su vez, está orientada a poder fundamentar que su análisis del Nietzsche de los escritos retóricos depende de la tradición romántica. Esto último le permite a De Man encontrar una crítica a la metafísica más eficaz o “productiva” en la obra de juventud que en la posterior obra del pensador alemán. Al final del ensayo “Retórica de la persuasión” de la primera parte del estudio de *Alegorías* consagrado a la retórica, De Man entiende que la distinción nietzscheana entre retórica como estudio de los tropos de la retórica como una

³⁰² *Ibid.*, p.139.

³⁰³ *Ibid.*, p.140.

preocupación por la elocuencia, sería un gesto romántico que se habría originado desde Schlegel.

La diferenciación llevada a cabo por Nietzsche sólo descubre que cualquier intento de crítica de la metafísica “puede ser descrita como la deconstrucción de la ilusión de que el lenguaje de la verdad (*epísteme*) podía ser reemplazado por un lenguaje de la persuasión (*doxa*)”.³⁰⁴ No es casual que críticos como Harold Bloom reconocieran en De Man el genuino precursor de Schlegel por estos análisis. En su estudio de las formas literarias, Bloom reconoce las dificultades de la lectura, sin coincidir plenamente con Paul De Man, sobre la imposibilidad de la lectura. Según el crítico norteamericano, cuando identificamos los problemas de la lectura, lo que se presenta es el tropo crítico de “deslectura” [*misreading*] o “desacato”. De allí que restituir significados como curar heridas retóricas sea intimidante, pero esto no quiere decir que no se lo pueda intentar. La única alternativa que Bloom identifica es “el triunfo de la ironía romántica en una forma purificada mediante la alegoría de la lectura que formuló Paul De Man”.³⁰⁵ Sin embargo, esa alternativa destructiva y reconstructiva, asume un riesgo que ya Schlegel había notado “La ironía de ironías es el hecho de que uno se cansa de ello si se le ofrece en todas partes todo el tiempo”.³⁰⁶ Esto último, significaría que la ironía puede desembocar en un cansancio destructivo.

Justamente, lo que hace la deconstrucción demaniana es disolver y transformar en ironía el corazón mismo del ser poético, es decir, su narciso amor propio. Esto explica por qué, en su lectura del Nietzsche dependiente de la tradición romántica, De Man no deja de reiterar que una lectura de este tipo, irónica-alegórica si se quiere, obedece a una epistemología de los tropos. Al respecto señala “Privilegiar la figura sobre la persuasión es un típico gesto postromántico y la dependencia de Nietzsche con respecto a sus predecesores en la tradición romántica alemana, de Friedrich Schlegel en adelante, ha sido bien documentada”.³⁰⁷ La tradición originada en Schlegel le permite a De Man inscribirse en un enfoque de análisis filosófico del lenguaje “plenamente consciente del poder equívoco de los tropos”.³⁰⁸ Dicha tradición constituye la tarea misma de la deconstrucción de la metafísica, dado que ella sería una aporía entre un

³⁰⁴ *Ibid.*, p.154.

³⁰⁵ Bloom, H., “La destrucción de las formas”. En Bloom, H., et. al, *Deconstrucción y Crítica*, Buenos Aires: Edit. Siglo XIX, 2003, pp. 11-47, p.26.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.26.

³⁰⁷ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit., p.154.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.155.

lenguaje performativo y uno constativo, incluso, “está estructurada como retórica”.³⁰⁹ De Man entiende que tanto el rechazo a la oratoria y elocuencia, como la prioridad otorgada a los tropos o figuras, llevadas a cabo por Nietzsche podrían ser un gesto filosófico necesario que vincularía a Schlegel y a Nietzsche con la crítica a la metafísica en el plano del lenguaje.

Este análisis que hemos realizado sobre las consideraciones de De Man en torno al romanticismo, Nietzsche, Fr. Schlegel y el concepto de ironía en *Alegorías* creemos marca un punto de inflexión entre sus trabajos más conocidos y comentados sobre el concepto de ironía y el romanticismo. Los trabajos sobre la ironía como “Retórica de la temporalidad” de 1970 y “El concepto de ironía” de 1977 no contienen con tanto énfasis las consideraciones nietzscheanas que sí se encuentran en *Alegorías*. Creemos que estas consideraciones constituyen un desplazamiento muy importante debido a que “Retórica de la temporalidad” mantiene todavía la presencia de los análisis críticos sobre el romanticismo que en 1977 en “El concepto de ironía” están completamente disipados. A tales fines, nos parece necesario reconstruir estos ensayos y mostrar el desplazamiento demaniano alrededor del romanticismo y el concepto de ironía romántica. Pese a ello, volveremos sobre *Alegorías* cuando De Man conceptualice la ironía romántica como anacoluto y parábasis del lenguaje.

Schlegel y la ironía romántica en “La retórica de la temporalidad” y *El concepto de ironía*.

Podríamos marcar que gran parte de la obra de Paul De Man se ve atravesada por la problemática romántica. Desde sus primeros escritos hasta la publicación póstuma de sus ensayos en los años 90, incluso los más recientes manuscritos publicados al cuidado de Martín McQuillan,³¹⁰ evidencian preocupaciones claramente románticas: la alegoría, el símbolo, la ironía, la interioridad, la poesía, etc. Sin embargo, caeríamos en el equívoco si nos apresuramos a presentar a De Man como *un romántico*. Lo interesante a este respecto es que De Man en numerosos ensayos vuelve a la cuestión romántica como una fuente necesaria para pensar el problema moderno de la ruptura

³⁰⁹ *Ibíd.*, p.156.

³¹⁰ La Universidad de California-Irvine ha publicado de forma digital los manuscritos de Paul de Man con el título “Textual Allegories” (1973-1983) donde se pueden encontrar algunas consideraciones sobre la alegoría, Nietzsche y la metáfora que logran ser un complemento de sus lecturas en *Alegorías de la lectura*, como también, un complemento a algunas consideraciones fragmentarias y dispersas del autor en sus ensayos. Pueden consultarse en línea en <http://ucispace.lib.uci.edu/handle/10575/1092>. Y también se puede ver: Paul de Man, ed. Martin McQuillan, (2014) *The Paul de Man Notebooks*. UK: Edinburgh, University Press.

ontológica del sujeto (conciencia). El intento de De Man de realizar un estudio del romanticismo en diferentes etapas de su vida lo condujo ya sea a Rousseau en el caso de *Alegorías de la lectura* o a Kant y Schiller (y no, por ejemplo, a Goethe, Reinhold y Fichte) en el caso del proyecto de *La ideología estética*.

Se podría señalar a este respecto que la versión del romanticismo que De Man tiene podría ser heredera, en gran parte, de los prejuicios y las ausencias de estudios sobre el mismo en el ambiente académico del cual formaba parte. Desde luego, De Man conoce los estudios y consideraciones de Wellek, Lovejoy, Abrams, René Girard, Szondi, Benjamin,³¹¹ entre otros, aunque no encuentra un camino que pueda permitirle avanzar hacia un estudio más sistemático. Su declaración al inicio de *Alegorías* sobre la imposibilidad de lograr una sistematización o esquematización del romanticismo podría entenderse como parte de ese fracaso. No obstante, como señala Julián Jiménez Heffernan en la introducción a *La retórica del romanticismo* “mantener el romanticismo, salvar esa apariencia, ése es el empeño de De Man, aunque le cuesta (...) la producción crítica del belga parece alentada por un fracaso de fondo: su imposibilidad de redactar un estudio unitario sobre el romanticismo”.³¹² Fracaso, empeño y esfuerzo son las tres características con las cuales De Man establece su relación con el romanticismo. La preocupación sobre la que estamos centrados nos devolverá a esta ambigüedad.³¹³ La lectura de Schlegel y de la ironía no es tan distante de dicha ambigüedad presentada en el estudio del romanticismo en general. Las consideraciones de De Man sobre la ironía, Schlegel y el romanticismo en el ensayo “La retórica de la temporalidad” [RT] como en algunos de los pasajes de *Visión y Ceguera* donde se refiere a Schlegel, parecen modificarse radicalmente en su conferencia “El concepto de ironía” publicado póstumamente en *La ideología estética*.

Si periodizamos la lectura de De Man en torno a Schlegel debiéramos decir que los primeros ensayos en los que alude con mayor énfasis al pensador romántico se encontrarían en *Alegorías* (1969-1978). Sin embargo, en 1993 algunos de sus

³¹¹ Ver sobre este grupo de autores sus estudios sobre el romanticismo como: Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Bernard Grasset, 1961; Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press, 1953 y del mismo autor *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Theory*, NY: Norton, 1971; y Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Shurkamp Verlag, 1978. Ediciones Destino, 1994, *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Shurkamp Verlag, 1978. Ediciones Destino, 1992, *Poética y filosofía de la historia I*. Shurkamp Verlag, 1974. La Balsa de la Medusa, 1992.

³¹² Jiménez Heffernan, J., “Paul de Man: el camino de la desesperación” en De Man, P., *La retórica del romanticismo*. Akal, Madrid. 2007, pp. 5-74, p.54.

³¹³ Puede verse: Lindsay Waters “On Paul de Man's Effort to Re-Anchor a True Aesthetics in Our Feelings” en *boundary 2*, Vol. 26, No. 2 (Verano, 1999), Pp. 133-156.

seguidores más notables como Kevin Newmark, Andrej Warminski y E. S. Burt reúnen ensayos producidos entre 1950 y 1980 bajo un compilado que lleva el notable título de *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers* (1993). En ese contexto, los ensayos unidos póstumamente por los editores intentan seguir con las preocupaciones que hemos venido señalando sobre la tradición romántica. A los efectos de nuestra investigación el ensayo más interesante para nuestra investigación parece ser el capítulo sexto dedicado a Baudelaire.

Dicho capítulo, “Allegory and Irony in Baudelaire”, constituye uno de los ensayos más cercanos a sus consideraciones sobre la ironía romántica en *RT* y más lejana con relación a la conferencia de “El concepto de ironía”. Anteriormente, sostuvimos que Schlegel aparece relacionado al trasfondo retórico del lenguaje en *Alegorías*, esto es, la posibilidad de que la ironía de Schlegel esté presente en los escritos tempranos de Nietzsche, por un lado, y, por otro lado, en *La ideología estética* la ironía de Schlegel es entendida como un “desmantelamiento sistemático”³¹⁴ de toda posibilidad de comprensión. Este hecho, De Man también lo había subrayado al final de *Alegorías* al hablar sobre las *Confesiones* de Rousseau, incluso, la definición de la ironía como la permanente parábasis de la alegoría ya está formulada al final de *Alegorías*. Pese a ello, en este ensayo se muestra una visión más crítica y mesurada, tal vez más cercana a las desarrolladas en *RT*. Si, en el caso de *Alegorías*, Schlegel ingresa a la discusión a partir de la tradición crítica del lenguaje que habría comenzado con Nietzsche y sus textos de retórica y la tradición romántica de filólogos y mitólogos románticos, en *La ideología estética* la referencia a Schlegel busca de alguna manera fundamentar la operación deconstructiva del texto rousseauiano en tanto éste apela a anacolutos y parábasis alegóricas para interrumpir el discurso o las expectativas de cerrar al mismo.

No obstante, parece necesario detenernos a analizar estos dos momentos de la ironía demaniana relacionados con la poesía, el humor en Baudelaire y la tradición posromántica, como también, la cuestión de la temporalidad y la conciencia. El análisis de estos ensayos gestados antes de los años 80 muestra que De Man inscribe al romanticismo a partir de algunos de sus críticos, pero al mismo tiempo, modifica la imagen orgánica y totalizadora del romanticismo que parte de la crítica literaria sostenía en relación con la poesía romántica. Analizaremos estos dos momentos, el de *RT* y *La*

³¹⁴ De Man, P., *Alegorías de la lectura*, op. cit., p.338.

ideología estética, proponiendo como espacio de transición las consideraciones demanianas sobre la ironía en el análisis que aparece en las últimas páginas de *Alegorías*.

En *RT De Man* parte de invertir la relación prioritaria que el romanticismo tendría con el símbolo. Su punto de partida está relacionado con la posibilidad de aclarar las modificaciones en la retórica a partir de la emergencia de la crítica subjetivista (Benjamin, Foucault, Barthes, Semiología, etc.). A juicio del crítico belga, estos conceptos se podrían aclarar si la investigación se remontara al período romántico, donde la retórica “sufre cambios significativos y se encuentra en medio de tensiones importantes”.³¹⁵ Precisamente, esto habría sucedido con la relación entre símbolo y alegoría, en tanto estos conceptos en la época de Goethe comenzaron a oponerse y pueden verse en autores contemporáneos como Gadamer en la misma dirección. Así, el símbolo se habría convertido en el modo de unificar la totalidad de la experiencia del mundo. La estética del símbolo lograría unificar y universalizar la experiencia dado que “se niega a distinguir entre la experiencia y la representación de la experiencia”.³¹⁶ Mientras que la alegoría designaría aquella dimensión específica y particular del significado. La alegoría se mostraría como un signo racional y dogmático, “producto del Siglo de las Luces, y podría ser tanto acusada de racionalismo excesivo”.³¹⁷ Sin embargo, De Man advierte que esta división puede ser parte de las complicaciones que la literatura europea se enfrenta gracias al pensamiento alemán que se extendería desde Goethe, Schiller y Schelling. Esta complicación en el marco histórico de la aclaración de los conceptos retóricos y su intencionalidad muestra para De Man un esquema clásico que reduce a la alegoría.

Por tal motivo, De Man identifica la existencia de tendencias que no llevan a cabo esta reducción de la alegoría y, por el contrario, reconocen en la alegoría una relación con el origen del lenguaje de carácter suprahumano. Esta tendencia podría encontrarse en la polémica de George Hamann con Herder a raíz de “sus reflexiones sobre la naturaleza alegórica de todo lenguaje, al igual que con su práctica literaria, en la que la alegoría y la ironía aparecen entremezcladas”.³¹⁸ Estos antecedentes muestran

³¹⁵ De Man, P., *Visión y ceguera*, op. cit., p.208.

³¹⁶ *Ibid.*, p.208.

³¹⁷ *Ibid.*, p.209.

³¹⁸ *Ibid.*, p.209. Para ampliar este debate sobre la filosofía del lenguaje en el contexto alemán puede verse Hamann, G., “La meta crítica sobre el purismo de la razón pura” en AA.VV. *¿Qué es Ilustración?* Madrid: Tecnos, 1999, 5ta edición, pp. 36-44. También puede verse el estudio de Lafont, C., *La razón*

en *RT* la complejidad con la que se enfrenta el autor a la hora de descifrar el sentido de la ironía y la alegoría. Su consideración crítica sobre la supremacía del símbolo, en tanto unidad y sintetizador de las funciones semánticas y representacional del lenguaje, no sólo cuestionará al símbolo como tal, sino también, a su empleo como el “lugar común que habrá de fundamentar el gusto, la crítica y la historia literaria”.³¹⁹ Incluso, De Man radicalizará su crítica frente al símbolo exponiendo de qué modo y, a expensas de la alegoría, el romanticismo es reducido al mismo. La supremacía del símbolo por encima de la alegoría daría cuenta del romanticismo como un movimiento poético y literario que buscaría, mediante su estética, la unificación y reconciliación, antes que el distanciamiento y la diferencia.

En ese contexto de supremacía del símbolo por sobre la alegoría, De Man supone que sería la introducción de autores como Fr. Schlegel, Hoffman o Solger en la discusión, quienes ofrecen un sentido distinto del concepto de alegoría. De Man sostiene, contra la interpretación de Hans Eichner, editor junto Ernst Behler de la obra Schlegel en 1958, que sería posible encontrar en el joven romántico el empleo distintivo y resignificado de alegoría. Según el crítico belga, bajo la influencia de Creuzer y de Schelling, Schlegel reemplaza la palabra “símbolo” por la palabra “alegoría”, “en el pasaje muy citado de “Gespräch über die Poesie”: ‘Toda belleza es alegoría. Lo más elevado, precisamente por ser indecible, sólo puede decirse alegóricamente’”.³²⁰ Si Eichner supone que alegoría sería, exclusivamente, un mero reemplazo arbitrario de lo que la palabra símbolo designaría, De Man le opone la existencia de esta tradición de estudios mitológicos de Creuzer que se apoyaría en la alegoría como un nuevo campo semántico. De Man indica:

Es posible mostrar, por el contrario, que debido precisamente a que Schlegel sugiere una disyunción entre la manera en que el mundo aparece en la realidad y la manera en que aparece en el lenguaje, que la palabra alegoría se ajusta a la problemática general de la obra citada, mientras que la palabra símbolo llega a ser en la segunda versión, no obstante, la sustitución, una presencia extraña.³²¹

La prioridad del símbolo, cuestionada a partir de Schlegel y la tradición mitológica romántica, no sólo sería la única que la vuelve insostenible. Además, la aparición de

como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana. Madrid: Visor, 1993 y Forster, M., *German Philosophy Language. From Schlegel to Hegel beyond.* UK: Oxford, 2011.

³¹⁹ *Ibid.*, p.210.

³²⁰ *Ibid.*, p.210.

³²¹ *Ibid.*, p.211.

estudios como los de Curtius, Auerbach, Gadamer o Benjamin en el siglo XX llevarían a que “ya no sería posible pensar que la supremacía del símbolo es la “solución” al problema de la expresión metafórica”.³²² De Man, citando a Gadamer, deja planteado en forma de interrogante la conexión entre la tradición romántica y la alegoría, expresando que, si el fundamento de la estética “en el siglo diecinueve (...) era la libertad del poder simbolizante de la mente. (...) ese fundamento, ¿sigue siendo sólido?”.³²³ En consecuencia, lo que De Man advierte es que “¿No será más bien que la actividad simbolizante de la mente permanece atada a la sobrevivencia de una tradición mitológica y alegórica?”.³²⁴ A los efectos de impugnar la prioridad del símbolo e implantar la alegoría, De Man vuelve a convocar a la tradición mitológica como lo hace en *Alegorías*, pero en este ensayo no lo vincula con Nietzsche, sino con la crítica literaria contemporánea. En su gran mayoría, los críticos que De Man emplea para llevar a cabo la reconstrucción de la alegoría y la ironía, como formas opuestas al símbolo para entender la estética romántica, son estudios del siglo XX.

Incluso, en la continuidad de su análisis sobre la alegoría, sostiene que este desplazamiento progresivo del símbolo a manos de la alegoría también podría verse en el romanticismo inglés. Tanto en Coleridge como en Wordsworth se encontrarían los mismos rastros que en el pensamiento alemán. Llevando a cabo un análisis de los textos de estos poetas ingleses como de algunos comentaristas, De Man llama la atención sobre el quiebre constitutivo que estos poetas introducen en su lenguaje, en relación a la función unificadora del símbolo. A través del símbolo, la poética del romanticismo inglés es analizada como una forma de analogía sintetizadora entre mente y naturaleza. Sin embargo, podría observarse que en virtud del lenguaje de estos poetas se puede “encontrar términos más adecuados que el de “analogía”, términos menos formales y abstractos, para expresar dicha relación”.³²⁵ De ese modo, la analogía es reemplazada por términos como afinidad o simpatía, los cuales intentarían dar cuenta de una forma de comprensión no idealista. Pero, al mismo tiempo, De Man sostiene que no deberíamos caer, como lo hace el análisis de Abrams o Wasserman del romanticismo, en una tensión polarizada en la que, dependiendo del verso poético, se estaría dando prioridad a la naturaleza (objeto o mundo exterior) o bien a la mente (sujeto o mundo interior). Frente a esa polarización De Man sostiene que es un callejón sin salida:

³²² *Ibid.*, p.211.

³²³ *Ibid.*, p.212.

³²⁴ *Ibid.*, p.212.

³²⁵ *Ibid.*, p.216.

Pues ¿cuál sería la alternativa correcta? ¿Es el romanticismo acaso un idealismo subjetivo abierto a la acusación de solipsismo que le han hecho los desmitificadores del yo, desde Hazlitt hasta los estructuralistas franceses? ¿O significa, en cambio, tras la abstracción artificial de la ilustración, una vuelta a cierta forma de naturalismo, que nuestro mundo urbano y enajenado sólo puede concebir como un pasado nostálgico e inalcanzable?³²⁶

A juicio del crítico belga, no es legítimo reducir el romanticismo a una mera expresión del naturalismo de la poesía ni mucho menos a una forma poética del idealismo filosófico.

Este tipo de análisis también está presente en la crítica francesa que examina a Rousseau. La reducción de las interpretaciones de Rousseau de sus obras como por ejemplo la *Nouvelle Héloïse*, muestra cómo la dimensión alegórica y figurada del lenguaje es omitida en la forma romántica. La interpretación tradicional a la que De Man se enfrenta, tiende a presentar a Rousseau como un primitivista y naturalista. Por eso De Man sostiene que “La malinterpretación de Rousseau, de por sí es muy reveladora, se resiste obstinadamente a la corrección, dando muestra de lo profundamente conflictiva que resulta dicha corrección frente a las “ideas recibidas” sobre la naturaleza y los orígenes del romanticismo europeo”.³²⁷ El problema de la interpretación sobre la obra de Rousseau advierte De Man es el problema general que los historiadores de la literatura han tenido a la hora de enfrentarse con el romanticismo. Su omisión de la tradición alegórica no sólo es una forma de exclusión de Rousseau de la tradición romántica, sino que este “redescubrimiento de una tradición alegórica que va más allá del sensualismo analógico del siglo dieciocho”.³²⁸ Al enfrentarse con la alegoría, la tradición de la literatura europea como su crítica observan el “descubrimiento de un destino auténticamente temporal”.³²⁹

Tal redescubrimiento da cuenta de una forma de subjetividad que intenta evadir “el impacto del tiempo” en la naturaleza. La introducción de la alegoría muestra la intervención de la temporalidad como una categoría constitutiva de la subjetividad, la cual, en el esquema del símbolo, se unía espacialmente a, por caso, la naturaleza. Así, a diferencia del símbolo, la alegoría siempre remite a otro signo que ya no puede unirse o sintetizarse a un significado, antes bien, “si ha haber alegoría el signo alegórico tendrá

³²⁶ *Ibid.*, p.219.

³²⁷ *Ibid.*, p.227.

³²⁸ *Ibid.*, p.227.

³²⁹ *Ibid.*, p.228.

siempre que remitir a otro signo que lo precede”.³³⁰ La remisión de la alegoría a un signo “precedente” le parece a De Man la introducción de la dimensión temporal del lenguaje que remite, en su máxima expresión, a la imposibilidad del romanticismo y su subjetividad a la unificación totalizante que los análisis del romanticismo europeo han presentado durante tanto tiempo. Indica el sentido de la alegoría vinculada a la temporalidad:

El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la *repetición* (en el sentido que tiene en Kierkegaard el término) del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad. La alegoría secularizada de los primeros románticos contiene, por tanto, ese momento negativo que en Rousseau se llama renuncia y en Wordsworth corresponde a la pérdida de la identidad personal en la muerte o en el error”.³³¹

La alegoría corresponde para De Man a una diferencia temporal radical que renuncia a la posibilidad de reconciliación que ofrece el símbolo. La identificación simbólica que intenta ver en el romanticismo un largo proceso nostálgico de la subjetividad por unirse de forma idéntica a su objeto perdido es puesta en cuestión por la lectura del romanticismo como una tradición alegórica que acepta dicha imposibilidad. De Man lo explica, si se quiere, fichteanamente:

De esa manera impide que el yo se identifique ilusoriamente con un no-yo, que a partir de entonces se le reconoce plena, aunque dolorosamente como tal. Es ese conocimiento doloroso el que se percibe en el momento en que la primera literatura romántica encuentra su verdadera voz. Resulta irónicamente revelador que esa voz haya pasado desapercibida y que el movimiento literario al que pertenece suela llamarse naturalismo primitivo o mistificación solipsista.³³²

Bajo estos presupuestos de la tradición alegórica De Man sostiene haber encontrado un esquema histórico del romanticismo que impugna la visión tradicional sobre este movimiento. La interpretación simbólica del romanticismo es puesta en cuestión mediante la dimensión alegórica que coloca la dialéctica entre sujeto y objeto en una relación temporal de signos alegóricos. Esto supone, para De Man, un sujeto o yo que intenta protegerse de su condición temporal, buscando “escondersse de ese

³³⁰ *Ibíd.*, p.229.

³³¹ *Ibíd.*, p.230.

³³² *Ibíd.*, p.230.

autoconocimiento negativo”.³³³ Este reconocimiento de la amenaza temporal que la tradición alegórica le coloca al sujeto, a juicio del crítico belga, no puede pensarse sino es mediante la progresiva instalación del concepto de ironía. Según De Man, en *RT* la teoría de la ironía no podría pensarse fuera de la tensión entre símbolo y alegoría, en tanto, la tradición alegórica daría cuenta de la fuerza del lenguaje retórico y figurado.

En ese contexto, la preocupación por la noción de ironía debería remontarse, del mismo modo que el concepto de alegoría, a la tradición de literatura alemana. Por eso De Man sostiene que la teoría de la ironía en Alemania alcanza un desarrollo sistemático mediante Schlegel, Solger, Hoffmann y Kierkegaard. Pese a esta extensa lista de nombres donde se podría rastrear el sentido de la ironía, De Man expresa que sólo el menor de los hermanos Schlegel habría logrado elaborar una teoría sistemática sobre la ironía:

En todos los casos, la teoría más o menos sistemática del lenguaje figurado, en la que prevalece explícitamente el énfasis en la alegoría se da en forma paralela al énfasis no menos explícito e insistente en la ironía. A Fr. Schlegel se le reconoce, por supuesto, como el teórico más importante de la ironía romántica. Tanto en sus *Fragmenten* como en las revisiones que hizo de sus obras entre 1800 y 1823, pone de manifiesto su inquietud y desconcierto frente al problema de la expresión metafórica.³³⁴

Trazar un recorrido paralelo entre ironía y alegoría lleva a De Man a sostener que ambos objetos no han podido constituirse como objetos de reflexión por separado, lo cual lleva a una imprecisión sobre la ironía. Por caso, los estudios retóricos serían limitados al abordar la ironía sólo como aquello que pretende “decir una cosa queriendo decir otra” o “acusar elogiando y elogiar acusando”. Para De Man, detenernos en el esquema propuesto por la retórica tradicional, implica ver a la ironía y a la alegoría como estructuras que comparten la discontinuidad en la relación entre signo y significado. De Man sostiene que:

(...) en ambos casos, el signo indica algo que difiere de su sentido literal y cuya función es tematizar esa diferencia. Pero ese aspecto estructural, que es sin duda importante, podría servir también de descripción del lenguaje figurado en general, y, por tanto, carece de precisión discriminatoria.³³⁵

³³³ *Ibíd.*, p.230.

³³⁴ *Ibíd.*, p.231.

³³⁵ *Ibíd.*, p.232.

En esa dirección, De Man cree que un estudio de la ironía exige un examen más profundo y autónomo sobre la tradición alegórica. Aunque esto se vuelve dificultoso por momentos para el autor, alegoría e ironía se entrecruzan en el análisis demaniano.

Una forma de comenzar el estudio para De Man en torno a la ironía sería colocarla en relación con las consideraciones sobre la novela que desde Goethe y Schlegel se han hecho sobre ella, hasta Lukács. Esto, piensa De Man, podría inducirnos “a pensar con Lukács que la novela es en la historia de los géneros literarios el equivalente de la ironía. La posibilidad de ampliar el tropo para que abarque la narración extensa ha existido desde un principio”.³³⁶ Pese a ello, el desarrollo pleno de una conciencia irónica no coincide con el florecimiento de la novela. Por eso, De Man advierte cómo Schlegel necesita recurrir a Sterne, Diderot y el *Wilhelm Meister* de Goethe para establecer el vínculo con la ironía. En Francia, sucedería lo mismo hasta la llegada de Baudelaire, el cual se constituiría como un equivalente a Schlegel. El poeta francés sería una especie de continuador irónico de Schlegel. Sobre esta cuestión volveremos luego. A partir de este rastreo, De Man cree que la ironía podría diferenciarse de la alegoría, si consideramos que la primera no necesita de una desmitificación histórica del término, algo que sí exigía la alegoría para distanciarse del símbolo. Al respecto indica:

(...) en el caso de la ironía hay que empezar con las estructuras mismas del tropo, a partir de textos desmitificados y en buena medida irónicas que ofrezcan la clave de dicha estructura. (...) La ironía en estos textos asesta con frecuencia contra la pretensión de hablar de cuestiones humanas como si fuesen hechos históricos. Histórico es el hecho de que la ironía va tomando conciencia de sí misma a medida que muestra la imposibilidad de ser histórica. Hablar de la ironía, entonces, no es cuestión de contar la historia de un error, sino de plantear un problema que existe en el propio sujeto.³³⁷

Lo que De Man sugiere, al separar la ironía de la alegoría, es de qué modo la ironía sería una expresión subjetiva, algo constitutivo al sujeto y su temporalidad. De esa manera, la problemática de la ironía no tendría que ver con un cuadro histórico, al igual que lo hizo con su estudio acerca de la alegoría, sino con la problemática de la subjetividad.

La subjetividad en *RT* se convierte en el lugar necesario del análisis de la ironía para De Man. Liberado del esquema histórico que lo obligaría a seguir un estudio cronológico de la ironía, algo que en sí mismo es un intento sin sentido, concentra su

³³⁶ *Ibid.*, p.232.

³³⁷ *Ibid.*, p.233.

análisis en Baudelaire. Este último, le ofrece la posibilidad de ver a la ironía como un esquema subjetivo de desdoblamiento reflexivo del yo. Recuperando la categoría de lo cómico-irónico del texto de Baudelaire “De l’essence du rire”³³⁸ sostiene que los rasgos de la conciencia irónica son revelados en una ridícula escena donde alguien tropieza y sostiene que lo cómico no está en el objeto de la risa, sino en el sujeto que ríe. Lo que De Man destaca es la posibilidad del desdoblamiento, esto es,

(...) el acento recae sobre la noción del desdoblamiento que distingue la actividad reflexiva, la del filósofo, por ejemplo, de la de un yo cualquiera atrapado en sus preocupaciones diarias. La autoduplicación o automultiplicación – que inicialmente se esconde en el comentario indirecto, como éste, o en la máscara de un vocabulario de superioridad e inferioridad, de señor y esclavo (...) La naturaleza de esa duplicación es esencial al entendimiento de la ironía. (...) Baudelaire dedica varias páginas de su ensayo a distinguir entre el sentido común de lo cómico (...) y lo que él llama “lo cómico absoluto” con que designa lo que en otras partes de su obra llama ironía.³³⁹

De Man identifica en esa separación no una relación de superioridad o una relación intersubjetiva entre los dos elementos que se desdoblarían. En realidad, según su perspectiva, esa distancia es “constitutiva de todo acto de reflexión”.³⁴⁰ Para el crítico belga, Baudelaire muestra que la ironía, como acto reflexivo del sujeto, sería superior al humor intersubjetivo que se mantiene entre los escritores franceses. La ironía en Baudelaire, es decir, en el Schlegel francés, conlleva un desdoblamiento del sujeto a partir de la actividad de la conciencia. El concepto de ironía tiene, en el marco de este análisis, la capacidad de duplicar el yo mediante una actividad de la conciencia que logra diferenciar entre el hombre y el mundo no-humano. De Man indica que Baudelaire les adjudica esta capacidad al artista y el filósofo, dado que ambos trabajan con el lenguaje. Ambas figuras mantendrían un oficio, una actividad técnica. De Man cree que el lenguaje podría considerarse como un material con el cual trabajan artista y filósofo, sin embargo, en la vida cotidiana el lenguaje funciona como “la herramienta con la cual se intenta ajustar el material heterogéneo de la experiencia”.³⁴¹ De ese modo, la duplicación o “disyunción reflexiva” de la ironía logra “sustraer al yo del mundo

³³⁸ Hemos consultado la traducción al español aparecida en Baudelaire, Ch., “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” en Baudelaire, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor, 1988, pp.15-52.

³³⁹ *Ibid.*, p.235.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.235.

³⁴¹ *Ibid.*, p.236.

empírico para trasladarlo a un mundo constituido *de* lenguaje y *dentro* del lenguaje”.³⁴² El sujeto, gracias al lenguaje, puede entonces conseguir diferenciarse del mundo, siendo el lenguaje un medio privilegiado para tal actividad. Así, la duplicación del sujeto en la obra de Baudelaire se puede entender como una consecuencia de la caída del sujeto. Dicha caída se daría cuando el artista o el filósofo, en su condición de determinados por el lenguaje se “introduce el ingrediente distintivamente cómico y en el fondo irónico (...) cuando (...) se ríe de su propia caída, lo que hace es reírse del concepto equivocado y mistificado que tenía de sí mismo”.³⁴³ El sujeto, en esa dirección, se encuentra en relación a la naturaleza como si la dominara o fuera superior, “de la misma manera en que a veces consigue dominar a otros o ver que otros lo dominan. Es el caso de una grave mistificación”.³⁴⁴

En el marco de este análisis sobre Baudelaire, De Man advierte que en un escenario tal el sujeto sólo muestra que mantiene una relación instrumental y cosificada con la naturaleza. La situación de la caída, además, deja claro un autoconocimiento progresivo, pues, tanto el filósofo como el artista:

(...) parecen que sólo pueden alcanzar la sabiduría a costa de su caída (...) El yo doble e irónico que el filósofo o el escritor construyen por medio de su lenguaje sólo puede llegar a ser a expensas del yo empírico, cayendo y levantándose y así pasar de la etapa de adaptación mistificada al conocimiento de su mistificación.³⁴⁵

A su vez, De Man observa una especie de deconstrucción de segundo grado. Dicho paso deconstructivo evidencia el proceso desestabilizador como un sufrimiento que atraviesa el sujeto a raíz de su conciencia irónica. Indica al respecto:

El lenguaje irónico divide al sujeto entre el yo empírico que existe en un estado de inautenticidad y un yo que sólo existe en la forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esta inautenticidad. Pero ese conocimiento no convierte al yo en un lenguaje auténtico, puesto que conocer la inautenticidad no es lo mismo que ser auténtico.³⁴⁶

En esa dirección, De Man se esfuerza en mostrar cómo la disyunción irónica supone un proceso desgarrador para la subjetividad. El sujeto irónico es parte de un “movimiento

³⁴² *Ibid.*, p.236.

³⁴³ *Ibid.*, p.236.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.237.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.237.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.237.

de la conciencia irónica” la cual “no tiene nada de tranquilizador”.³⁴⁷ De esa manera, el estudio de Baudelaire le permite a De Man mostrar que la conciencia irónica no tiene nada de bondad o inocencia. Por el contrario, la ironía cuestiona cualquier autenticidad de nuestro lugar en el mundo.

Sin abandonar las consideraciones de Baudelaire, De Man explica que el proceso irónico por su vértigo puede relacionarse con la locura. Por medio del concepto baudelaireano de lo cómico absoluto reconoce un entrelazamiento entre ironía, locura y risa. Precisamente, De Man, de esa articulación, extrae la siguiente conclusión:

Quando decimos que la ironía se origina a expensas del yo empírico, hay que tomar esta proposición en serio para llevarla a sus últimas consecuencias, y así llegar a esta definición: la ironía absoluta es la conciencia de la locura, que es el fin de la conciencia. La ironía absoluta es pues la conciencia de la no-conciencia, una reflexión sobre la locura desde dentro de la locura misma. Esa reflexión, sin embargo, sólo puede darse en virtud de la doble estructura del lenguaje irónico: el ironista inventa un yo que está “loco” pero que no tiene conciencia de su locura; procede entonces a reflexionar sobre su propia locura que acaba de objetivar.³⁴⁸

Según su perspectiva, este proceso de cuestionamiento de la ironía es posible gracias a que la reflexión subjetiva deshace todo intento del yo por enlazar esa reflexión. La ironía en su proceso de negación del autoengaño alcanza dimensiones absolutas y devastadoras para la conciencia subjetiva.

En este sentido, es que De Man comienza a distanciar su análisis de Baudelaire e introducir a Friedrich Schlegel. Si Baudelaire creía, a juicio de De Man, que la ironía absoluta era una forma de locura lúcida, lo cual convertiría a la ironía en la persistencia del lenguaje como un proceso progresivo de etapas que podrían ser una forma de terapia para curar la locura, De Man le opondrá la radicalidad de la ironía de la ironía de Schlegel. Baudelaire podría equivocarse al no considerar suficientemente, que el sujeto irónico vuelve nuevamente en su disyunción. La ironía no vuelve sobre un mundo desenmascarado y verdadero, sino que ironiza sobre su propia condición de forma permanente. De Man explica que “El sujeto irónico (...) tiene que ironizar de inmediato su propia disyuntiva”³⁴⁹ y no caer preso de la ilusión de una posible desmitificación completa o reconciliación definitiva. La ironía, supone De Man, no puede consistir en

³⁴⁷ *Ibíd.*, p.237.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p.239.

³⁴⁹ *Ibíd.*, p.240.

un retorno al mundo, en todo caso “la ironía a la segunda potencia la “ironía de la ironía” que ha de engendrar de inmediato la verdadera ironía afirma y sostiene su carácter ficticio, declarando la imposibilidad de una reconciliación entre el mundo real y la ficción”.³⁵⁰

De Man considera que Schlegel es el precursor de este tipo de comprensión sobre la ironía en tanto muestra la imposibilidad de reconciliación. La ironía logra mostrar de qué modo una síntesis de elementos antagónicos o una reconciliación en una totalidad orgánica sólo es una ficción. Schlegel lleva a cabo esta desmitificación al entender el concepto de ironía como una “parábasis permanente”.³⁵¹ Para De Man, la ironía schlegeliana como parábasis continua convoca una especie de conciencia subjetiva que permite advertir la ilusión reconciliadora y, además, lograr evitarla. Lo explica comparándolo con los procedimientos de la crítica literaria inglesa. Entonces, la ironía sería algo así como lo que:

(...) la crítica inglesa llamaría “self-conscious narrator”, la intromisión del autor que rompe la ilusión ficticia. Schlegel aclara, sin embargo, que esta intromisión no produce el efecto de un realismo intensificado, ni busca afirmar la prioridad del hecho histórico sobre el hecho ficticio. El propósito y el efecto sirven, por el contrario, para evitar que el lector, tan inclinado a la mistificación, confunda el hecho histórico con la ficción y que olvide la negatividad esencial de ésta.³⁵²

De Man en su exposición de Schlegel en *RT* deja entrever que la ironía romántica, en esta dirección, produce una conciencia subjetiva que beneficia el control de la situación literaria. Así, la ironía consiste en la posibilidad del sujeto de, intencionalmente, despertar de una ilusión que tiende a concebir a la dimensión literaria como una forma total y unificada entre mundo real y mundo ficticio.

Por eso, De Man cree que Schlegel muestra de qué modo “El autor afirma, por el contrario, la necesidad irónica de no dejarse engañar por su propia ironía, y descubre que no hay manera de regresar del yo ficticio al yo real”.³⁵³ Precisamente, De Man se opone a aquellas interpretaciones que entiende a la ironía romántica y al romanticismo en general, como una forma de recuperación de la unidad entre naturaleza y hombre

³⁵⁰ *Ibid.*, p.241.

³⁵¹ Aquello que Schlegel sostenía como: „Eine permanente Parabase, en Schlegel, F. “Fragment 668“, en *Kritische Ausgabe*, Band 18, *Philosophische Uhrjahre (1796-1806)*, Ernst Behler, ed. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962, p. 85.

³⁵² *Ibid.*, p.242.

³⁵³ *Ibid.*, p.242.

mediante la dimensión estética, en este caso, lo literario. En esa dirección, cuestiona la lectura de Peter Szondi,³⁵⁴ quien tendería a comprender a Schlegel y su ironía como una conciencia irónica que se presenta en términos de una “prefiguración de una recuperación futura”, por un lado, y la ficción de una “promesa de una felicidad que existe mientras tanto en forma ideal”,³⁵⁵ por otro lado.

Las interpretaciones sobre la ironía romántica se equivocarían, según De Man, en la medida en que intentan presentarla como una forma de síntesis de dos elementos distintos. Los estudios demanianos, en general, intentan desprenderse de este supuesto totalizador y sintetizador, a los fines de evitar la imagen orgánica, como también, la presumida pretensión de unidad que el romanticismo buscaría. Szondi, entonces, caería en el equívoco de entender “la ironía como el movimiento preliminar hacia una unidad recuperable, o como la reconciliación del yo con el mundo mediante el arte”,³⁵⁶ del mismo modo que la crítica del romanticismo había entendido a la ironía. De Man explica cómo Szondi no habla de la ironía que Schlegel propone, sino de una imagen distorsionada de la ironía:

Szondi se ve obligado a confirmar la creencia en la reconciliación entre el mundo real y el ideal como resultado de una acción o actividad mental. Pero es precisamente esa creencia la que niega el ironista. Friedrich Schlegel lo dice muy claramente. La dialéctica entre la autoinvención y la autodestrucción que, tanto para él como para Baudelaire, caracteriza la mente irónica es un proceso infinito que no lleva a ninguna síntesis. A ese proceso infinito, le da el signo positivo de libertad, el rechazo de la mente a aceptar como definitiva cualquier etapa del proceso, ya que hacerlo significaría detener lo que él llama la “agilidad infinita” del proceso. En términos temporales, el proceso apunta hacia el hecho de que la ironía engendra una secuencia temporal interminable de actos de conciencia.³⁵⁷

De Man se esfuerza en mostrar de qué modo la ironía no podría ser una forma de unificación del sujeto irónico con el mundo, pero la capacidad de ese sujeto jamás podría quedar plegado o reducido a otra cosa distinta de la conciencia del sujeto.

³⁵⁴ De Man se refiere al estudio de Peter Szondi “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komodien”. En Szondi, P. *Satz und gegensatz*, Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1964. Hay traducción al castellano “Friedrich Schlegel y la ironía romántica. Con un anexo sobre las comedias de Tieck”, trad. Marcelo Burello y Juan Rearte, en *Antología de estudios críticos sobre Romanticismo alemán*, Bs.As.: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 2003. También hemos accedido a la traducción en inglés Szondi, P., “Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with some Remarks on Tieck’s Comedies” en *On Textual Understanding and Other Essays*, UK: Manchester University Press, 1986, pp.57-74.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.242.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.242.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.243.

Pese a ello, De Man no deja de atender en su análisis que la conciencia del sujeto irónico es una conciencia infeliz que no puede hallar jamás la conciliación con la totalidad debido a la diferencia y distanciamiento que ella misma produce respecto de su fuente. El acto irónico no sólo muestra la imposibilidad de sintetizar la experiencia subjetiva, sino también la tragedia de un proceso infinito que se conduce al vacío temporal interminable. A juicio de De Man, “la modalidad irónica nos hace volver a la situación crítica del sujeto consciente; esa conciencia es evidentemente una conciencia infeliz que busca por tanto salir de sí y trascenderse”.³⁵⁸

La consideración de De Man en torno a la ironía romántica en RT se puede contextualizar todavía más, si nos remitimos al último texto publicado en la primera parte de *Romanticism and Contemporary Criticism* (1993).³⁵⁹ Ese texto, denominado “Alegoría e ironía en Baudelaire”, De Man lo elabora en el contexto de finales de los años 60 junto a RT, el único texto de ese grupo de conferencias del *Gauss Seminar* sobre el romanticismo que verá la luz con su autor en vida. Cabe señalar que “Alegoría e ironía en Baudelaire” está en el marco de una serie de ensayos sobre temas del romanticismo que De Man recopiló para un volumen proyectado que se titularía *The Unimaginable touch of Time*. Finalmente, ese proyecto nunca se publicará, pero algunos de esos ensayos fueron posteriormente reescritos en RT (1969) y partes de *Alegorías* (1979), mientras que el resto se dejó inédito hasta que De Man incluyó algunos de ellos en su manuscrito para *The Rhetoric of Romanticism* (1984) poco antes de su muerte. *Romanticism and Contemporary Criticism* reúne, mediante sus discípulos y seguidores como Kevin Newmark y Andrzej Warminski, el resto de los escritos inéditos de De Man sobre el romanticismo de los años cincuenta y sesenta.

El título del compilado donde se encuentra “Alegoría e ironía en Baudelaire” podría ser equívoco debido a la tardía publicación de los ensayos, en tanto lo contemporáneo en esos ensayos son los trabajos de Heidegger, Girard y Starovinski sobre el romanticismo. Al momento de su publicación en 1993 los estudios sobre el romanticismo han avanzado, incluso a instancias del propio De Man y sus seguidores, que vuelven el texto problemático en relación a la crítica. Pero, a nuestros fines, ofrece la posibilidad de iluminar que el trabajo demaniano sobre el romanticismo por aquella época a finales de los 60 intentaba evitar la reducción del sujeto romántico a una

³⁵⁸ *Ibid.*, p.247.

³⁵⁹ De Man, P., *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, ed. by E. S. Burt, Kevin Newmark and Andrzej Warminski. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.

expresión de la melancolía por la naturaleza perdida o la búsqueda del anhelo de la unión definitiva con la naturaleza. Las conferencias de *Gauss Seminar* y los ensayos sobre el romanticismo son determinantes en el contexto de la obra de De Man, pese al descuido que se puede encontrar en sus comentadores más destacados. Tales ensayos son de su reflexión a largo plazo sobre los principales textos del romanticismo inglés, alemán y francés y la recepción de estos temas en la crítica y teoría literaria del siglo XX. Sin embargo, para De Man la literatura romántica no econstituye un mero tema académico. El interés del romanticismo va más allá de lo filológico, pues en el caso de los románticos se trata de una conciencia histórica, como lo es explícito en gran parte de su obra. Dicha conciencia histórica romántica es, según De Man, una poderosa “fuente” para nuestra propia conciencia, un estudio histórico del romanticismo también necesariamente sería una reflexión sobre nuestra propia situación histórica, nuestra historia.

Como ya indicamos, De Man había proyectado tal estudio histórico del romanticismo y, alrededor de 1968, había recogido las conferencias de *Gauss Seminar* y sus otros ensayos sobre textos románticos en un volumen manuscrito titulado *The Unimaginable Touch of Time*, que no se publicó. Pero, el abandono de ese proyecto se encuentra relacionado con el desplazamiento que indicamos sobre el prefacio de *Alegorías de lectura* (1979) que lo condujo a Rousseau. Las dificultades con las cuales De Man se enfrentaba descansaban en la imposibilidad de que la conciencia histórica de los románticos se resiste a las categorías y métodos de la historia literaria tradicional como forma de interpretación. Esto es una de las constantes no sólo en las conferencias de *Gauss Seminar*, sino en la obra de De Man de los años setenta y ochenta. Además del lugar en la reflexión de De Man que ocupa la cuestión del romanticismo, estos ensayos marcan un momento de transición o de articulación en el desarrollo de De Man. Esa transición se mueve desde las temáticas como el lenguaje de la conciencia y la temporalidad, características de su obra en los años sesenta, hacia las preocupaciones orientadas al lenguaje y la terminología retórica de los años setenta y ochenta sobre la que ya hemos señalado sus motivos.³⁶⁰

En “Alegoría e ironía en Baudelaire” De Man, al igual que en sus análisis sobre Wordsworth y Hölderlin en *La retórica del romanticismo*, muestra que en Baudelaire la

³⁶⁰ Cfr. El prefacio de los editores en De Man, P., *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, ed. by E. S. Burt, Kevin Newmark and Andrzej Warminski. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.

supuesta pretensión de unidad entre conciencia y naturaleza o las correspondencias analógicas entre mundo espiritual y mundo natural son puestas en dudas en el propio texto donde se busca esa armonía. Son los propios materiales que ofrecían esa totalidad originaria los que irónicamente ahora devienen en la imposibilidad, frustrando cualquier intento de conjunto. Según su mirada, el texto “La esencia de la risa” de Baudelaire ofrece ver de qué modo la ironía constituye una posición privilegiada para el sujeto a los efectos de lograr desmitificar la ilusión de una unión totalizadora. Sin el recurso de la ironía, Baudelaire no conseguiría jamás alcanzar una posición dominante que trascienda la ilusión de la cual caería preso. Según su postura:

El ensayo sobre el humor titulado “De l'essence du rire” es, pues, el texto en el que esta multiplicación del yo, por medio de la cual el sujeto puede enfrentarse a su propia condición caída y con la amenaza de una caída persistente, se expresa con mayor claridad. El hombre es definido en este ensayo como la entidad capaz de la ironía, capaz, es decir, de percibir la contradicción que le es inherente: “Le rire est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe”. Infinita desdicha, infinita miseria con respecto al Ser supremo de cual tiene la concepción y grandeza infinita con respecto al mundo animal. Y en lo que él llama hombre filosófico, es decir, filósofo, que de hecho designa al poeta, la ironía es la posibilidad de nombrar la contradicción, hacer que su propia caída sea el objeto de su risa; lo puede hacer “porque ha adquirido, por hábito, la fuerza de hacerse rápidamente doble y observar como espectador desinteresado el fenómeno de su propio yo” (...).³⁶¹

Del mismo modo que en *RT*, De Man le asigna al sujeto irónico la posibilidad de colocarse en una posición privilegiada que advierte de manera voluntaria el engaño del cual el sujeto es víctima. Tal concepción sobre la ironía, a su juicio, sería la misma que elaboraron los románticos de Jena. Indica:

Esta definición de la ironía es claramente una versión posterior de la ironía romántica, como se afirma teóricamente en Friedrich Schlegel, en Solger, o practicada en escritores como E.T.A. Hoffmann, a quien Baudelaire alude directamente. El uso que hace Baudelaire de la ironía, sin embargo, indica su genuina afinidad con una visión que es profunda y personalmente suya. La ironía se convierte en el principio estructural por medio del cual se desarrolla su obra.³⁶²

³⁶¹ De Man, P., *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, op. cit. p.112.

³⁶² *Ibid.* p.112.

A contramano de sus consideraciones en *Alegorías* o en “El concepto de ironía” De Man le asigna todavía en los años 60 a la ironía romántica una doble dimensión donde la operación desmitificadora o crítica es una decisión del sujeto. La ironía es entendida, en esa dirección, como un momento en el cual el sujeto consigue romper con la ilusión de una unión definitiva con la naturaleza, poniendo de “manifiesto un potencial irónico que siempre estaba allí, pero que estaba oculto del lector y, quizás, incluso de la conciencia del autor”.³⁶³

En consecuencia, se podrían reconocer que las reducciones de De Man en *RT*, como también en el texto que acabamos de comentar de los años 60, se sitúan en la identificación de la ironía con la auto-reflexividad del sujeto.³⁶⁴ En *RT* De Man reconoce que si bien la ironía ocurre por medio de una duplicación del yo, donde se reflejaría la dicotomía entre realidad y ficción, la forma por la cual el ironista consigue romper con la ficción y lograr el conocimiento, se da por medio de su propia intervención. El sujeto se coloca por encima de su propia postulación y en un gesto arbitrario puede decidir cuándo inhabilitar la ficción postulada. El sujeto de la ironía en *RT* se muestra dividido entre un yo que pertenece a la realidad y otro yo que, marcando la distancia irónica, puede comprender el proceso de ficción. No puede perderse de vista que ambos se encuentran situados en el lenguaje, sólo que el yo no empírico se halla existiendo “en la forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esta falta de autenticidad”.³⁶⁵ Debe remarcarse que el ensayo sobre la ironía y Schlegel compilado en *Visión y Ceguera* es reconstruido en base a los grandes críticos de la ironía romántica (Hegel, Kierkegaard y también, una elaboración contemporánea que sigue algunos de esos lineamientos, por caso, los estudios de Jankelevitch),³⁶⁶ como también, a artistas modernitas que identifican en la ironía la posibilidad de intervención del sujeto. La

³⁶³ *Ibíd.* p.112.

³⁶⁴ Seguimos aquí el análisis de Long, Maebh, *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*, Durham theses, Durham University, 2010. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/665/>. En este trabajo la autora, si bien se concentra en encontrar en los textos de Derrida la evidencia donde aparece la ironía como una capacidad para destruirse y volverse a armar de la ironía -sentido, al mismo tiempo, atribuido por los posestructuralistas, esto es, como interrupción, contaminación, diseminación y demás formas de marcar el desajuste entre el lenguaje y su posible cierre interpretativo-, su trabajo muestra a De Man como una pieza clave para entender la ironía romántica.

³⁶⁵ De Man, P., *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, *op. cit.*, p.214.

³⁶⁶ Aquí De Man hace referencia al trabajo de Vladimir Jankélévitch *La ironía*, Madrid: Taurus, 1982. Recientemente, ha aparecido otra traducción del texto en Jankélévitch, V., *La ironía*, trad. Carlos Schilling, Bs.As.: El cuenco del plata, 2015. En este texto, su autor califica a Schlegel como un irónico que emplea este elemento para ir de un cinismo, en el sentido de un moralismo desencantado, a una ironía radical de forma permanente. En ese sentido, la ironía de Schlegel se vuelve un cinismo “cuyo placer consiste en divertirse perturbando a los filisteos; es el diletantismo de la paradoja y del escándalo” Jankélévitch, V., *La ironía*, trad. Carlos Schilling, Bs.As.: El cuenco del plata, 2015, p.17.

reducción de De Man en este ensayo implica, por una parte, el paralelo entre la ironía y la autoreflexividad y, por otra parte, considerar al sujeto ironista bajo la clave de la crítica hegeliana al subjetivismo y libertad estética absoluta, señalada en el capítulo anterior.

Las limitaciones de *RT* serán abandonadas por De Man en sus trabajos posteriores como en la conferencia “El concepto de ironía”. A partir de dicho ensayo se enmarca la posibilidad de establecer relaciones entre deconstrucción y romanticismo. En esa dirección, antes de indicar la concepción demaniana de la ironía en su texto póstumo “El concepto de ironía”, revisaremos algunos de los supuestos generales del proyecto de *La ideología estética*.

La ironía romántica en *La ideología estética*

Antes de llegar a la explicación demaniana del concepto de ironía en este texto, lo cual supone un cambio en la consideración del autor sobre la ironía, debemos reconstruir el contexto de esta publicación. La motivación de hacer dicha reconstrucción supone explicitar algunas razones por las cuales la conferencia que lleva por nombre “El concepto de ironía” aparece en el contexto de una preocupación que De Man tuvo en los años finales de su vida a inicio de los años 80 cuando se comienza a cuestionar el carácter apolítico de la deconstrucción. A su vez, el texto que analizaremos es el resultado de una compilación de escritos y grabaciones que no lograron sistematizarse con el autor para su publicación. En consecuencia, parece necesario explicar el contexto general donde se inscribe la apropiación demaniana en esta época de su vida y algunas de las razones por las cuales la consideración sobre la ironía romántica toma otro sentido al de *RT*.

En los años 80 Paul De Man anuncia una lectura de la tradición estética (Kant, Schiller, Hegel, Kierkegaard). A través de ella pretende analizar las implicancias políticas que las categorías estéticas han conformado dentro de la filosofía occidental. Su propósito central pareciera estar enfocado en mostrar de qué modo el lenguaje estético deviene en “contrabandista” de conocimientos intercambiados. Para el crítico belga lo que tomamos como una *experiencia* del mundo material sería, de hecho, una experiencia de la materialidad del lenguaje, la cual le otorgaría al mundo tanto lo que significa, como también, un acceso cognoscible. *La ideología estética* sigue, en efecto, una discusión a través de las filosofías de Kant y Hegel, las cuales reconocen en la comprensión de la estética una condición necesaria para la investigación filosófica en la

política. En consecuencia, si el ámbito estético sería el espacio donde las condiciones de la materialidad y la textualidad son intercambiables y visibles, entonces, una reconstrucción del funcionamiento político del lenguaje podría comenzar aquí.

Antes de indicar las relaciones entre estética, ideología y política parece necesario realizar algunos señalamientos en torno al texto *La ideología estética*. Debemos partir del hecho de que no constituye un texto sistemático, producto de una vocación concentrada en el análisis efectivo de un problema en particular. Si bien De Man había pensado originalmente su proyecto con el título de *Aesthetic, Rhetoric, Ideology*, solo algunos de esos ensayos logran ver la luz completados de forma definitiva en 1996. No obstante, el volumen reúne también algunos ensayos que ya estaban disponibles desde los años 80 y también antes de forma aislada. Pese a ello, el merito del texto y, por tanto, de sus editores, quienes deciden denominar a este texto *La ideología estética*, podría ser haber reunido un conjunto de estudios enfocados en la tradición estética de Alemania. El enfoque propuesto repasa los nombres fundacionales de la estética filosófica y permite desentrañar un problema constitutivo de los análisis filosóficos de De Man: la relación entre lenguaje y política.

En el prólogo a *La retórica del romanticismo* Julián Jiménez Heffernan indica que la obra de De Man en su dimensión estética y política puede leerse retrospectivamente en el intento del autor por solucionar el problema de la crisis ontológica de la conciencia. Su consideración sobre la obra demaniana reside en observar cómo, en términos históricos, el autor reconocería en la filosofía contemporánea el problema ontológico de la crisis de la conciencia en autores como Heidegger y en la fenomenología, pero se desplazaría hacia atrás a un conflicto todavía más profundo como el de la separación entre lo práctico y lo teórico. En efecto, su lectura vuelve a Kant, Schiller y Hegel donde la separación entre el mundo del conocimiento y el mundo de la acción son escindidos, pero unidos políticamente (esto es, ideológicamente) a través de la categoría de lo estético. Citando a De Man, Heffernan intenta resumir dos momentos de la obra del autor. Dice:

Lo que ocurría (asegura De Man) es que lo político y lo estético eran usados no tanto por lo que representaban en sí sino como un escudo que los protegía de sus problemas reales (*real problems*) (14). Más adelante precisa la naturaleza de unos problemas que no son sino formas de la hegeliana cuestión inicial: la crisis ontológica, esto es, la conciencia de la separación entre la conciencia interna del hombre y la totalidad de lo que él no es. Esta crisis provoca el también hegeliano repliegue en la interioridad (*inwardness*), propio de la conciencia desgraciada

(*unhappy consciousness*). La novedad no es que cite explícitamente a Hegel, sino que asegure que, todavía en 1955 el hombre occidental vive bajo el impacto de dicha crisis, y que los ademanes, políticos y estéticos, de la generación de intelectuales aludida no son sino intentos frontales de reprimir la ansiedad original.³⁶⁷

Por desgracia, su muerte a causa de cáncer a inicios de los años 80 dejó el proyecto inconcluso. Dicho proyecto inacabado, sin embargo, puede ponerse en relación a su texto más concentrado *Alegorías de la lectura* a los efectos de ser completado en su comprensión. Al parecer, De Man estaba tratando de seguir los argumentos elaborados en *Alegorías* aplicados al examen de los trabajos de: Pascal, Kant, Hegel, Schiller, Fr. Schlegel y Benjamin. La mayoría de los ensayos de este libro son producto de una serie de conferencias en la Universidad de Cornell y dan la impresión de un estudio conjunto. Martin McQuillan, en su *Paul de Man*, llama la atención sobre la indicación del autor en una entrevista realizada por Steffano Rosso antes de su muerte a la radio italiana RAI. En dicha entrevista De Man sostiene que estaba trabajando en un proyecto similar al emprendido en *Alegorías*. Su intención se concentra en un “análisis crítico-lingüístico” o estrategia retórica de lectura, propia de *Alegorías*, de las obras de Karl Marx y Søren Kierkegaard. A partir de tal estudio De Man daría respuesta a sus críticos que lo catalogaban de “teórico apolítico”. En la entrevista con Rosso reconoce: “I don't think I ever was away from these problems, they were always uppermost in my mind”. Además indica:

(...) one could approach the problems of ideology and by extension the problems of politics only on the basis of critical-linguistic analysis, which had to be done in its own terms, in the medium of language (...) only after having achieved a certain control over those questions. It seems pretentious to say so, but it is not the case. I have the feeling I have achieved some control over technical problems of language, specifically problems of rhetoric, of the relation between tropes and performatives, of saturation of tropology as a field (...) So that now I feel to do it a little more openly, though in a very different way than what generally passes as “critique of ideology.” It is taking me back to Adorno (...) to certain aspects of Heidegger, and I just feel that one has to face therefore the difficulty of certain explicitly political texts. It is also taking me back constantly to problems having to do with theology and with religious discourse (...), and that's why the juxtaposition of Marx and Kierkegaard as the two main readers of Hegel appears to me as the crux, as the problem one has, in a way, to

³⁶⁷ Jiménez Heffernan, J.: “Paul de Man: el camino de la desesperación” en Paul de Man, *La retórica del romanticismo*. Madrid. Akal. 2007, (Pp. 5-74). P. 38.

solve (...) It's taking me first of all in a preparatory move, by forcing me to go back to Hegel and Kant, and I just hope that I won't remain stuck in that.³⁶⁸

Esto muestra que la intención del trabajo de De Man podría entenderse como constitutivamente político, a pesar de las acusaciones de que su obra era apolítica y estetizante. *La ideología estética* no haría más que confirmar un conjunto de intuiciones formuladas en escritos anteriores a la década del 80. La búsqueda de De Man en sus análisis sobre el lenguaje y su naturaleza retórica no residiría en un mero examen lingüístico, sino en la capacidad del lenguaje para organizar la percepción y la cognición. Lejos de la hipótesis nietzscheana de que el lenguaje es una ficción o un conjunto de metáforas que encubren la verdad, De Man desentrañaría el carácter ideológico del mismo. De hecho, si nos detenemos en la segunda parte de *Alegorías de la lectura* encontramos en su examen sobre Rousseau no sólo con un estudio lingüístico o con meros problemas del lenguaje, sino con la vocación de comenzar a pensar en la dificultad de la ideología.

También en su polémica con la lectura de Derrida sobre Rousseau en *Visión y Ceguera* De Man intenta mostrar cómo existiría una ideología –no la llama de esta manera – que proporcionaría una interpretación errónea del mismo, pero al mismo tiempo confirmaría una teoría de la interpretación errónea constitutiva de todo lenguaje. Para De Man, Rousseau no desconocía el potencial aparente del lenguaje, tenía “pleno conocimiento de que la ficción ha de tomarse como si fueran los hechos y los hechos como si fueran ficción”.³⁶⁹ La historia contada por Derrida sobre “su” Rousseau no sería otra cosa que una versión más de este proceso propio de la ideología del lenguaje. Por ejemplo, el análisis de *El contrato social* en *Alegorías* se presenta como un buen modo de pensar a través de la compleja relación entre la política y el lenguaje. La retórica le

³⁶⁸ De Man, P., *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986. P.121. Colocamos la traducción del español dado que hemos cortado la cita de forma reiterada, lo cual puede causar problemas en su lectura: “No haber estado jamás alejado de estos problemas, siempre los he tenido presentes” (...) uno puede abordar estos problemas de la ideología y por extensión los problemas de la política solo en base al análisis crítico-lingüístico, lo cual debe hacerse en sus propios términos, en el medio del lenguaje, (...) sólo después de haber logrado una cierta capacidad de control de los problemas técnicos del lenguaje, específicamente los problemas de la retórica, de la relación entre los tropos y los performativos, de la saturación de la tropología como campo que en ciertas formas de lenguaje va más allá de ese campo (...) Así que ahora creo que puedo hacerlo un poco más abiertamente, aunque de un modo muy diferente de lo que generalmente pasa por “crítica de la ideología. Me está llevando de vuelta a Adorno (...) a ciertos aspectos de Heidegger (...) me está retrotrayendo constantemente a problemas que tienen que ver con la teología y con el discurso religioso y por esto por lo que la yuxtaposición de Marx y Kierkegaard en tanto que los dos lectores principales de Hegel, se me presenta con carácter crucial, como el problema que uno tiene que, en cierto modo, resolver. (...) Me está llevando por de pronto a un movimiento preparatorio, forzándome a volver a Hegel y a Kant, y espero no quedarme atascado ahí.” De Man, P.: *La resistencia a la teoría*. Madrid. Visor, 1990, pp.185-186.

³⁶⁹ De Man, P. *Visión y ceguera*, op. cit. p.151.

sirve a De Man para dejar expuesto el modo en el que el lenguaje se presenta como representación, pero, a su vez, permite evidenciar la apariencia encubierta que se despliega en las confusiones que De Man identifica como el trabajo de la ideología. *La ideología estética*, en consecuencia, contendría la obligación de una lectura retrospectiva, esto es, la lectura de Marx y Kierkegaard le exigirían al autor volver a problemas anteriores. Si la preocupación inicial de su trabajo era encontrar en estos dos autores, dos modos de análisis de la filosofía política de Hegel, su problema terminó desplazándose hacia: Kant, Hegel y Schiller.

Estética, Retórica y Política

En los ensayos compilados en *La ideología estética* parece manifestarse la tesis general respecto de la confusión entre lo figurativo y lo literal que domina las tradiciones políticas y filosóficas occidentales. McQuillan sostiene que el término “Ideología Estética” podría reunir los siguientes sentidos:

- 1- La ideología, como un problema textual, es estética.
- 2- Lejos de ser objetos neutrales, naturales o inocentes, los objetos estéticos (por ejemplo, novelas, pinturas, música, etc.) son ideológicos completamente.
- 3- La “Estética” como categoría filosófica y crítica es ideológica.
- 4- Los textos tradicionales de Hegel y de Kant sobre la estética tienen sus propias ideologías particulares.
- 5- Los conceptos tradicionales de “Ideología”, como se usa en el marxismo, y la “Estética”, como se usa en la filosofía, se basan en la misma estructura logocéntrica que es necesario deconstruir.
- 6- El problema de la ideología (y, por extensión, la política) puede ser abordada por una comprensión de la estética (y, por extensión, la textualidad).
- 7- En otras palabras, la ideología es una comprensión de la cuestión de la lectura.³⁷⁰

Estos sentidos son analizados a los efectos de identificar cómo funciona “lo estético” tanto en Kant, como en Hegel y Schiller. De Man identifica en la categoría de “lo estético” un modo de articulación entre lo práctico y lo teórico que evidenciaría un gesto ideológico. Ya en *La resistencia a la teoría* observaba el problema de la ideología en la capacidad del lenguaje de intercambiar realidad por lenguaje. Indica de Man:

Más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literalidad es un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para

³⁷⁰ McQuillan, M., *Paul de Man*. Routledge. New York, 2001, p. 83.

explicar su aparición. Aquellos que reprochan a la teoría literaria el apartar los ojos de la realidad social e histórica (esto es, ideológica), no hacen más que enunciar su miedo a que sus propias mistificaciones ideológicas sean reveladas por el instrumento que están intentando desacreditar. Son, en resumen, muy malos lectores de *La ideología alemana* de Marx.³⁷¹

El concepto de ideología intenta ser ampliado y extraído de la dualidad que el marxismo había presentado comúnmente, ya sea como falsa conciencia o como fetichismo de la mercancía. De hecho, De Man pone en tela de juicio el concepto de ideología marxista a partir de las implicaciones de la deconstrucción, la cual le mostraría al marxismo que su propia visión del mundo –supuestamente estable– puede ser destituida. De algún modo, el trabajo de De Man no es en contra de Marx, a quien valora por su obra *La ideología alemana*, sino contra las verdades del marxismo.³⁷² A juicio de De Man, la retórica constituye el espacio privilegiado para mostrar el funcionamiento político del lenguaje. Las figuras retóricas, por ejemplo, las analizadas en *La retórica del romanticismo*, dan cuenta, de cierto modo, de un tipo de política específica del lenguaje que el autor establece con relación a la literatura. Jiménez Heffernan sostiene en “Paul de Man: el camino de la desesperación” que:

De Man comienza a tomar conciencia no sólo de que la esencia de lo literario reside en un espacio autónomo, dominado quizá por la retórica, sino también de que la esencia de lo literario se la juega en el sistema de desplazamientos que sólo permite la retórica.³⁷³

En ese caso, la retórica articularía la posibilidad de transferir el conocimiento desde el mundo natural al mundo del lenguaje por medio de su ontología. Este análisis parece querer indicar que no se puede conocer el mundo “real” si no es por medio del

³⁷¹ De Man, P.: *La resistencia a la teoría*. Madrid. Visor.1990, p. 23.

³⁷² En la introducción a *La estética como ideología* de Eagleton, Germán Cano y Ramón del Castillo llevan a cabo una confrontación crítica con el concepto de ideología de De Man, como también, con la interpretación de Martin McQuillan a la cual califican de “burda”. Estos sostienen que si bien De Man logra poner a la retórica al servicio de la crítica de la ideología burguesa al confrontarla consigo misma, se equivoca al creer que la ambivalencia, la ambigüedad y demás formas de desestabilizaciones no sean, al mismo tiempo, “una fuente de *comprensión* crítica y de *evasión* ideológica”. Sin embargo, éstas “no nos revela un hecho extraño sobre la naturaleza de la crítica, sino sobre la situación histórica que produce esa idea de la crítica”. Cano, G. y Castillo, R.: “Las ilusiones de la estética” en Eagleton, T.: *La estética como ideología*. Madrid, Trotta. 2006. (pp. 9-50). P.17. La presentación de Cano y Castillo sobre la deconstrucción y el concepto demaniano de la ideología estética mantienen cierta oposición entre marxismo y deconstrucción mostrando al primero como una sólida propuesta política y al segundo como una forma de despolitización ingenua que ontologiza al lenguaje, además de calificar a De Man como asceta de los placeres emancipatorios.

³⁷³ Jiménez Heffernan, J.: “Paul de Man: el camino de la desesperación” en De Man, P., *La retórica del romanticismo*., Madrid: Akal, 2007, p. 25.

lenguaje. Cualquier objeto que designemos como tal, no existiría sino gracias a las condiciones de posibilidad del lenguaje. Por ejemplo, un libro es tal en la medida en que funciona como un tropo retórico que se describe como “libro”. Esto quiere decir que el lenguaje sería figurativo hasta el fondo, pues no existirían palabras que se encuentren ligadas absolutamente a lo que describen. Antes bien, nuestra comprensión de lo que es real se daría por medio del uso de un complejo sistema de tropos que tienen sentido en función de unos en relación a otros y no a las cosas que describen. La separación entre lenguaje y cosa presentaría, a juicio del crítico belga, la posibilidad de buscar su saturación mediante la ideología, la cual encontraría este nexo a partir del lenguaje retórico (lo estético). De algún modo, el desajuste entre mundo fenoménico y lenguaje, realizado por Kant en sus *Críticas*, expresaría el profundo desajuste de la conciencia, o lo que De Man denomina, la crisis ontológica del sujeto. Aquello que experimentamos del mundo no es el objeto como tal (el libro), sino la materialidad misma del lenguaje.

El planteo demaniano parece deslizar que del mismo modo que el significado de una frase no se encuentra en las palabras individuales, el significado de una sola palabra no se deriva de sus letras individuales. El significado de las palabras no se podría hallar en sus componentes fragmentarios, sino en su totalidad. Por eso, De Man considera que el significado de las letras y el significado de la palabra serían totalmente independientes e incompatibles.³⁷⁴ Nuevamente, el desajuste entre la gramática y el significado, esto es, lo que podría denominarse como “materialidad de la letra”, expondría la inestabilidad propia del lenguaje como de la conciencia que busca estabilizarlo (la crisis ontológica del sujeto).

Andrzej Warminski en la introducción a *La ideología estética* sostiene que el intento de De Man parece radicar en dar cuenta de la confusión entre referencia lingüística y fenomenalismo. Justamente, la función de la retórica estaría en hacer pasar la una por la otra. Su premisa necesaria sería volver natural a ese intercambio contrabandista. Sin embargo, Warminski entiende que la identificación de la retórica

³⁷⁴ En la Introducción a *Towards an Aesthetic of Reception* de Robert Jauss, Paul de Man introduce una crítica similar al descuido del lenguaje que lleva a cabo la estética de la recepción. Tal desatención del lenguaje radica en el ilegítimo intercambio entre el ámbito fenoménico y el lingüístico. Lo que Jauss no podría ver es la falta de estabilidad de la significación, como también, la incompatibilidad entre la letra escrita con el significante. Por otra parte, Jauss también desatiende la capacidad destructiva de la fuerza retórica a los efectos de conseguir una comprensión hermenéutica y evitar de ese modo el desajuste entre la letra escrita y el significado. Recuperando el concepto de traducción y alegoría de Benjamin, de Man opone a Jauss y su comprensión sintética, la imposibilidad de lograr un horizonte de sentido. Tanto la alegoría como la ironía son figuras retóricas que muestran la negativa radical a una comprensión sintética parecida a la de Jauss. Puede verse en “Introduction” a Robert Jauss *Towards an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982. Pp. vii-xxv.

como aquella que permite “el matrimonio entre mente y mundo, lenguaje y ser, (...) es posible sólo gracias a un tropo fenomenalizador (y por ello estético-ideológizante)”.³⁷⁵ Por tanto, tal identificación podría ser una mera simplificación de la retórica. A contrapelo, cree Warminski, lo más importante consiste en observar en el concepto de ideología estética y su relación con la retórica, “la imposibilidad de construir un modelo tropológico del lenguaje epistemológicamente seguro y, por otra parte, la imposibilidad de construir un modelo puramente semiótico (o gramatical) de lenguaje y de texto”.³⁷⁶

El peligro de confundir la ambición totalizadora de un tropo, que siempre quiere ser tomado por la realidad, y lo que un tropo en realidad logra, constituye la ideología. De allí que, De Man, de cierto modo, se opone al marxismo que pretendería describir como ideología a un tipo específico de funcionamiento del lenguaje, o incluso, a la forma en que todo el lenguaje funciona.³⁷⁷ El equívoco del marxismo, como de la consideración logocéntrica, estaría en confundir la realidad lingüística de los tropos (el sistema tropológico) y los conceptos (sistema de ideas) con una experiencia “real” de lo real. Precisamente, esa confusión, ese intercambio sustitutivo de los tropos, es lo que De Man entiende por ideología. La ideología, en ese caso, no sería ya una falsa conciencia, un velo que hay que quitar para ver el mundo como realmente es, dado que ya no existe posibilidad para una lectura absoluta y total del lenguaje ideológico.

Entonces, según De Man, la acción de la ideología, el término que a su vez es un tropo utilizado para describir figurativamente esta operación, no podría resolver el conflicto constitutivo de la crisis ontológica. Por el contrario, el autor belga propone mantener una relación dialéctica irresoluble entre conciencia verdadera y conciencia falsa. En esa dirección, no se podría creer que estemos más cerca de una experiencia de lo real mediante el uso del concepto de ideología, antes bien, estaríamos suspendidos en el lenguaje. Su consideración es que no existe algo así como un “frente al lenguaje”, éste no puede tirar de sí mismo por sus propios esfuerzos. No hay escapatoria del lenguaje, no existe un reverso más verdadero que habría que desocultar o del cual tomar conciencia. Del mismo modo que se ha criticado a Derrida por su frase “no hay nada fuera del texto”, esta conclusión puede correr los mismos riegos. Christopher Norris sostiene que leer de este modo no sólo a Derrida y a Paul De Man, sino también a todo el postestructuralismo, puede verse afectado por la reducción de la versión literaria y

³⁷⁵ Warminski, A., “Introducción” en De Man, P.: *La ideología estética*. Cátedra, Madrid. 1998, pp. 24-25.

³⁷⁶ Warminski, A., “Alegorías de la referencia” en De Man, P.: *La ideología estética*, op. cit., p.25.

³⁷⁷ Cfr. McQuillan, Martin. *Paul de Man*. 2001. Pp. 85-86.

posmoderna de estos estudios. Por el contrario, Norris, defienden la idea de llevar a cabo una interpretación filosófica de estas afirmaciones en virtud de confrontarlos con la tradición reflexiva de la filosofía. De hecho, Norris reconoce que el concepto de ideología estética de De Man es una buena forma de combatir la interpretación posmoderna de Kant.³⁷⁸ El postestructuralismo no sería una tendencia hiperrealista del texto que intenta sostener que la filosofía, la historia y la política no son más que *meros* discursos. El hipertextualismo atribuido a la teoría postestructuralista sería una burda caricatura de su postura. Norris, combatiendo esa interpretación de la deconstrucción, dice lo siguiente:

(...) lejos de renunciar al proyecto de la Ilustración y a sus fuentes críticas, epistemológicas y éticas, ha buscado “inscribirlas nuevamente” en contextos de debate sociopolítico que mantendrían totalmente el compromiso de la filosofía con una crítica razonada y responsable de las formas existentes de poder/conocimiento.³⁷⁹

Pese a ello, Paul De Man insiste en que el propio tropo lleva a cabo su propia deconstrucción. Si el lenguaje mismo es material, nuestra experiencia de la materia sería, por tanto, abierta a todas las aporías e imposibilidades de la deconstrucción³⁸⁰. Desde luego, esto no implica considerar que el mundo sea un texto que deba ser leído, como reclamaba Galileo, pues tal legibilidad para De Man sería imposible. Contrariamente, esto significaría que la experiencia del material será tan compleja e irreductiblemente ilegible como el lenguaje figurativo que la produce. En ese caso:

(...) la estética es, como sabemos, el lugar donde una lógica rigurosa evitaría, reprimiría, desplazaría o transformaría la irreductible función referencial del lenguaje, su inevitable fenomenalización en tropo, y su producción de aberraciones referenciales, ideológicas (...) estos discursos filosóficos no pueden hacer eso sin *des*-estabilizar la categoría de lo estético –desde el momento en que sólo pueden “fundamentar” sus sistemas tropológicos recurriendo a factores y funciones del lenguaje que resisten la fenomenalización– y desembocar en un materialismo radical irreductible a la cognición fenomenal del juicio estético.³⁸¹

³⁷⁸ Norris Ch., *Teoría Acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*. Madrid: Frónesis. Cátedra. Universidad de Valencia. 1997, p. 208. Puede verse la discusión en torno a lo sublime kantiano en la filosofía francesa mediante autores como Lyotard y Jean-Luc Nancy.

³⁷⁹ Norris Ch., *Teoría Acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*, *op. cit.*, p. 43.

³⁸⁰ McQuillan, Martin. : *Paul de Man*, *op. cit.*, p. 89.

³⁸¹ Man de, P.: *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, p. 38.

Por ejemplo, en el ensayo “Lo Sublime en Hegel”, De Man observa que la teoría estética es una filosofía crítica de segundo grado, esto es, la crítica de las críticas. En dicho ensayo, el crítico belga examina críticamente la posibilidad y las modalidades del discurso político y la acción política, la carga ineludible de cualquier vinculación entre el discurso y la acción. De Man indica sobre la confusión antes mencionada que ella “es el principio de exclusión que se asume para operar entre teoría estética y la especulación epistemológica o, en un modelo simétrico, entre la preocupación por la estética y la preocupación por temas políticos”.³⁸² De ese modo, el autor desplaza lo estético, por medio del lenguaje, como una parte constitutiva de la política. En su análisis sobre Hegel se esfuerza por mostrar que la apariencia de la política como esfera particular y de acceso privilegiado dispone de un recurso estético capaz de disfrazar los múltiples intercambios que estos órdenes del conocimiento producen. Al respecto indica:

(...) la trayectoria desde la realidad política a la intelectual, el paso, según la terminología de Hegel, desde el espíritu objetivo al espíritu absoluto, pasa necesariamente a través del arte y de la estética como reflexión crítica sobre el arte. (...) por medio de la estructura del sistema hegeliano, la consideración de la estética sólo adquiere sentido en el contexto de la más amplia cuestión de la relación entre orden de lo político y el de la filosofía. Esto implicaría que, (...) el pensamiento político verdaderamente productivo es accesible sólo a través de la teoría crítica estética (...) es que el saber político pertenece a lo que comúnmente llamamos esteticismo.³⁸³

Su comprensión de lo estético no puede escindirse de la consideración política, de hecho, reconoce que los máximos aportes a la política han venido de la mano de pensadores estéticos como Adorno, Lukács y Benjamin. Esto querría decir que, como condición de la comprensión del campo político, existiría la dimensión estética del lenguaje, lo cual significa al mismo tiempo, ser críticamente dialécticos de las formas en las que el discurso y la acción no logran reunirse. De alguna manera, la diferencia entre la estética y el discurso político sería que la primera no confunde su propia identidad con la acción que describe y, por lo tanto, sería más consciente de la brecha entre el discurso y la acción. Dicha conciencia, al parecer, De Man la ubicaría como la posibilidad misma del pensamiento político. El análisis crítico-lingüístico antes indicado de la política lingüística no sólo examinará el desajuste entre los textos y la acción política supuesta, sino también la apariencia que se monta sobre su saturación

³⁸² Man de, P.: *La ideología estética, op. cit.*, p.151.

³⁸³ De Man, P.: *La ideología estética, op. cit.*, p.153.

ideológica. Esto, sería la crisis entre los medios tropológicos o lingüísticos por el que se entiende el modelo epistemológico de la conciencia y el mundo fenoménico. En el contexto de *La ideología estética* tal cuestión equivaldría a la separación fundamental entre los acontecimientos políticos y nuestro conocimiento de ellos.

Ideología, política y tradición estética

Gran parte de los ensayos de *La ideología estética*, tal vez con excepción del ensayo “La epistemología de la metáfora”, siguen una discusión a través de las filosofías de Kant y Hegel, las cuales reconocerían que la comprensión de la estética sería una condición necesaria de una investigación filosófica en la política. En ese marco, la estética sería el vínculo crucial entre los eventos reales y los textos filosóficos (si se quiere, entre el materialismo y el idealismo). De Man alude a que en lugar de desarrollar una noción adecuada de estética que les permita desarrollar sus sistemas filosóficos, Kant y Hegel, conseguirían este propósito deshaciendo la estética como categoría filosófica válida. Ambos, se verían en el problema de la imposibilidad de cerrar sus sistemas filosóficos porque no pueden fundamentar su discurso en un principio interno al sistema.³⁸⁴ Por tanto, el sistema pierde efectividad sistemática y su autoridad absoluta. En consecuencia, en la aventura de validar la estética, ambos presentan a la estética, paradójicamente, como un tropo que se deconstruye o desarticula a sí mismo. De Man propone que dicha desarticulación de la categoría de lo estético se realiza de una manera material. La referencia del autor supone que la inscripción del material implica la experiencia de lo “real” como un efecto textual del sistema general del significado, por lo que nuestra experiencia del material y nuestra imbricación dentro de la textualidad sería básicamente la misma. La desarticulación o deconstrucción de la categoría de lo estético se daría, entonces, en el momento de inscripción material. Dicha inscripción deconstruye el truco ideológico de la estética como un fenómeno natural. Pese a ello, debería tenerse en cuenta que la deconstrucción de la categoría de lo estético se produce no como una debilidad en el argumento de Kant y Hegel, al contrario, podría entenderse como una consecuencia propia del rigor de su argumento. La deconstrucción no podría ser una decisión voluntaria del sujeto como tanto ha insistido el deconstruccionismo.³⁸⁵

³⁸⁴ Cfr., Bowie, A.: *Estética y subjetividad*. Madrid. Visor. 1999, pp. 53-54.

³⁸⁵ Tal como señala Rodolphe Gasché el concepto de deconstrucción de Maniano difiere del concepto derridiano, aunque mantiene muchas similitudes. A juicio de Gasché, De Man logra radicalizar a la

No obstante, es importante detenerse en un punto clave de *La ideología estética* que cifra las relaciones entre estética y política. Dicha cuestión está relacionada con la categoría de apariencia estética, la cual sería producto de la mala interpretación de Kant por parte de Schiller. Esta mala interpretación (*missreading*) entra en la tradición de la estética filosófica después de Schiller como la interpretación estándar de Kant. Si tomamos en cuenta esta indicación, los textos de Kant y Hegel no estarían atrapados en esa ideología estética que borra el estado de la estética como un tropo. De Man sostiene que para Kant y Hegel la estética sólo alguna vez es un tropo, ya que debe desempeñar un papel retórico en su sistema conceptual, a los fines de unir las dimensiones política y filosófica. En “Fenomenalidad y Materialidad en Kant” se puede observar una defensa de la idea de que “lo estético” puede aparecer también como un nexo necesario entre lo práctico y lo teórico, esto es:

(...) la necesidad de establecer el nexo causal entre filosofía crítica e ideología, entre discurso puramente conceptual y un discurso empíricamente determinado. De ahí la necesidad de un principio de conocimiento fenomenalizado, empíricamente manifiesto, de cuya existencia depende la posibilidad de tal articulación. Este principio fenomenalizado es lo que Kant denomina lo estético.³⁸⁶

Digámoslo del siguiente modo: el hecho de que tal deconstrucción de la estética tenga lugar en estos textos significa para De Man que constituyen un “hecho real”, es

deconstrucción mediante la concepción romántica de auto-reflexividad que los textos mantienen en sí misma. Esto se daría a raíz de que la deconstrucción funciona en un primer nivel, intentando destruir la ilusión totalizadora de la metáfora univoca entre la gramática o lógica y su lenguaje figural. De Man lograría mostrar en *Alegorías de la lectura* que la deconstrucción de tales totalizaciones necesita ser, a su vez, deconstruidas en un segundo y tercer nivel, hasta el infinito. La lectura retórica que propone el crítico belga también caería presa de la ilusión totalizante de la propia lectura comprensiva. Gasché indica: “Este conocimiento negativo es la deconstrucción. En otras palabras, la deconstrucción es, según De Man, “la visión negativa” en los supuestos y efectos engañosos de la metáfora y el concepto. La deconstrucción equivale al gesto epistemológico de falsificar las pretensiones de veracidad y plenitud de todos los principios totalizantes y los enfoques arraigados en estos principios. La deconstrucción expresa estas ideas negativas acerca de las instancias unificadoras. Por lo tanto, es un acto de comprensión, de juzgar (y como tal una operación de totalización). En consecuencia, la deconstrucción pertenece a los estratos cognitivos de un texto, forma parte de su retórica cognitiva, es decir, la deconstrucción es un conocimiento sobre las restricciones referenciales del texto y pertenece al modo referencial del texto. Es un conocimiento sobre la mecánica del conocimiento, un conocimiento destructivo del conocimiento, pero un conocimiento, sin embargo. Lo que hace que este conocimiento negativo sea diferente del conocimiento en primer lugar, es, sin embargo, que es una invitación a interminables y en un proceso infinito desacreditar las totalizaciones del conocimiento, incluidas las propias. Dado que el “trabajo deconstructivo” tiene que comenzar de nuevo una vez que la operación deconstructiva ha tenido lugar, en vez de cerrarse sobre sí mismo como sobre una visión negativa final, se convierte en un proceso ilimitado precisamente porque sigue siendo una penetración.” Gasché, R., “Review: “Setzung” and “Übersetzung”: Notes on Paul de Man”, *Diacritics*, Vol. 11, No. 4 (Winter, 1981), pp. 36-57. P. 45.

³⁸⁶ De Man, P.: *La ideología estética*, op. cit., p.107.

decir, algo que sucede. Por lo tanto, los textos de Kant y Hegel tendrían una historia material. No obstante, lo que de hecho no sucede en los textos de Kant y Hegel y, por tanto, no pueden ser históricos es la maniobra ideológica de convertir la estética en una experiencia inmediata, la cual De Man identifica con Schiller.

Ian MacKenzie sostiene que podemos ver cómo De Man ataca directamente a Schiller no sólo en sus ensayos de *La ideología estética*, sino también en “Formalización estética en Kleist “Über das Marionettentheater de Kleist”, cuando identifica que la intención del pensador alemán está puesta en la fuerza de lo estético como proyecto político. MacKenzie registra que De Man se opone a la consideración de Schiller de que una educación estética pueda producir en los individuos un estado estético que les permita vivir en armonía con los demás seres humanos en función de un Estado estético. A juicio de MacKenzie, De Man se da cuenta de que existiría un vínculo persuasivo, e incluso peligroso, entre lo que Schiller entiende por la promoción de la forma pura [*Gestalt*] y la apariencia estética [*Schein*]. A partir del análisis del cuento de Kleist se puede advertir la intención de lograr la perfección formal por medio de la mecanización y la mutilación. Dicha interpretación, entiende De Man, no sólo sería una grave y mala interpretación de Kant, también muestra cómo Schiller queda a expensas de la apropiación de Goebbels³⁸⁷. De Man sostiene que la herencia schilleriana todavía orienta nuestras categorías, pero a nuestro juicio, en contra de la que sostiene MacKenzie, no sería por un efecto de la historia de la estética como transmisión erudita, sino porque ella constituye un modelo epistemológico y político. De Man indica:

Lo estético, como deja claro la formulación de Schiller, es primordialmente un modelo social y político, éticamente fundado en una noción de libertad asumidamente kantiana. (...) El “estado” que aquí se defiende no es sólo el estado mental o anímico, sino un principio de valor y autoridad políticos que reclama su jurisdicción sobre la forma y los límites de nuestra libertad. (...) Pero lo que se denomina lo *estético* (...) no es una categoría independiente sino un principio de articulación entre facultades, actividades y modos de cognición, diversos y conocidos. Lo que otorga a lo estético su poder, y por ello su impacto práctico y político, es su vínculo íntimo con el conocimiento, las implicaciones epistemológicas que siempre entran en juego cuando lo estético se cierne sobre el horizonte del discurso.³⁸⁸

³⁸⁷ Cfr. MacKenzie, I., “Terrible Beauty: Paul de Man's Retreat from the Aesthetic” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 4, autumn, 1993. (pp. 551-560). P. 551.

³⁸⁸ De Man, P., *La retórica del romanticismo*. Akal, Madrid. 2007, p. 356.

En ese proceso la categoría de apariencia estética cumple un rol decisivo, dado que por su intermedio mundo fenoménico y mundo lingüístico se intercambian. En *La ideología estética*, la determinación esencial de la ideología consistiría en la confusión de la realidad lingüística con la natural. Esto se daría a partir de un proceso por el cual el lenguaje se vuelve consustancial con el mundo. Las relaciones arbitrarias entre signo y mundo se convierten en un vínculo orgánico, dicho en términos de la estética clásica, se sutura el desajuste entre razón y sensibilidad. Si el negocio de lo estético es la capacidad que posee como categoría política a los efectos de producir el conocimiento legítimo, la apariencia estética sería su valor de cambio. De Man intenta demostrar que las categorías de Schiller son potencialmente peligrosas en esa dirección, en particular, si aceptamos su legitimidad acríticamente. Sugiere que los principios de Schiller de la apariencia estética de una forma pura se ejemplifican en el cuento de Kleist “Über das Marionettentheater”. En dicho cuento, la mecanización de las marionetas comparte un proceso de formalización similar al de la educación estética, el efecto pedagógico no deja de mostrarse como seductor por su efecto político, pero también violento. Señala: “El problema no es que el baile fracase y que la descripción idílica que Schiller hizo de una libertad grácil pero confinada sea aberrante. La educación estética no fracasa (...) triunfa (...) hasta el punto de ocultar la violencia que la hace posible”.³⁸⁹ El importe radical impuesto por la apariencia estética en el cuento de Kleist pareciera encontrarse en que De Man ve de qué modo la lógica schilleriana de Kleist, esto es, la recomendación implícita de una semblanza de la mecanización beneficia a la forma estética. Por eso afirma que nuestra noción de la política todavía está atrapada en las categorías estéticas schillerianas y eso constituye un riesgo.³⁹⁰ La mecanización, la formalización y el estado estético de Schiller son elementos que De Man identifica como parte de la ideología. Indica: “Si el modelo estético es en sí defectuoso o, peor aún, si cubre esta lesión mediante una idealización interesada, entonces, el concepto clásico de educación estética está bajo sospecha”.³⁹¹ En definitiva, lo que De Man observa de Schiller es la afirmación, explícitamente, de que su ideal de pura apariencia autónoma renuncia a todas las exigencias de la realidad. En su afán de suturar el mundo fenoménico y el mundo lingüístico que Kant dejó escindido en sus *Críticas*, Schiller introduce una forma ideológica mediante la estética que busca establecer una

³⁸⁹ *Ibid.* p. 376.

³⁹⁰ Cfr. MacKenzie, I., “Terrible Beauty: Paul de Man's Retreat from the Aesthetic”, 1993, p. 556.

³⁹¹ De Man, P., *La retórica del romanticismo. op. cit.*, p. 369.

continuidad estable entre estos ámbitos.³⁹² Sin embargo, el crítico belga no sugiere que determinadas formas poéticas pueden capturar la experiencia fenomenal. Por el contrario, la apariencia estética funciona en la medida en que se constituye como un medio necesario para presentar la articulación entre dos mundos que entraron en crisis en su organización ontológica. El peligro en ello sería la posibilidad de una lectura continua y total de dicha articulación, olvidando las condiciones lingüísticas que la aseguran. La apariencia, en consecuencia, no es una mera ilusión, sino el elemento necesario, pero sospechoso de la constitución del lenguaje. De allí la necesidad de advertir el funcionamiento de la ideología estética como una forma de estabilidad entre la representación de la experiencia y la experiencia misma de las cosas.

En consecuencia, la interpretación desviada de Schiller de Kant y Hegel parece cumplir un papel significativo para De Man en la tradición estética alemana porque sigue siendo el modo dominante de pensar sobre la estética y, por ende, la política. Aquí, se podría identificar como un doble legado. En primer lugar, podríamos considerar qué operación ideológica estaría en el lenguaje cada vez que decimos o se nos dice que se trata de la gran literatura o el gran arte. La justificación de esa canonización y el supuesto de que un canon de la literatura o del arte existiese, pese a los intentos para incluir a las relaciones de género, raza y clase, continúa siendo un objetivo necesario del estudio crítico. En segundo lugar, parece necesario todavía, a pesar de los desarrollos en la estética filosófica, reconocer de qué modo sus categorías siguen cifrando gran parte del orden cognitivo, lo cual conduce a comprenderla como un modelo epistemológico. Las consecuencias de pensar la relación entre ideología estética y política no están depositadas en abrir el mundo, el lenguaje, u otra puerta que muestre una supuesta verdad. Antes bien, busca pensar la complicada relación que se anuda

³⁹² Martin Jay, respecto de esta conclusión demaniana, de forma curiosa, entiende que en Paul De Man podría identificarse un ascetismo respecto del conocimiento perceptivo. La consideración de Jay respecto de la valoración del lenguaje en Paul De Man lo muestra tan reactivo como alejado del planteo demaniano. Indica: “La resistencia ascética de Paul de Man al eudemonismo y al deseo condice con su frecuente insistencia en que el lenguaje es irreductible a la percepción y no ofrece ninguno de sus fáciles placeres. También coincide armoniosamente con su hostilidad a las metáforas naturales de totalidad orgánica, que, como lo hace notar acertadamente Christopher Norris, para Paul de Man constituirían la fuente principal de la ideología estética. Por implicación, una política estetizada estaría, pues, haciendo seductoras promesas de placeres sensuales, tales como la unidad con una naturaleza alienada, que nunca podría cumplir (o al menos eso pensaba el resueltamente antiutópico y austeramente autoabnegado Paul de Man)”. Jay, M.: “La ideología estética como ideología o ¿qué significa estetizar la política?” en Jay, M. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Bs. As.: Paidós. 2003, pp. 143-166, p.154. Incluso, da un paso más, y sugiere pensar el ascetismo de De Man como un autocastigo a su pasada adhesión a la estética del nazismo durante la ocupación a su país natal.

entre lo político y lo lingüístico, como también, de qué modo en el lenguaje mismo se cifra la resistencia a convertirse en un modelo cognitivo por antonomasia.

La reconstrucción de la problemática que aquí hemos intentado llevar a cabo supone mostrar a lo estético como aquella categoría que asegura la estabilidad y continuidad de las aporías propias del lenguaje, en el contexto de los escritos demanianos compilados en *La ideología estética*. Lo estético, como advierte De Man, exige una síntesis unificadora de reflexión e intuición, una estabilidad capaz de fundar la continuidad de nuestras experiencias con la representación de las mismas. En definitiva, el estudio de la tradición estética desde Kant y Hegel hasta Adorno no puede entenderse como una forma desmitificadora de crítica de la ideología, algo así como una forma más refinada y distinguida, como sugiere el marxismo. Decir que el lenguaje es material supondría que no existe un punto externo desde el cual mirar el funcionamiento de la ideología o de ejercer una crítica sobre la misma. En vez de ello, De Man propone que una desarticulación de la estética sucede en el propio lenguaje, de tal manera que impediría el cierre definitivo del sistema filosófico-político. Justamente, esto es lo que pone en juego la categoría de lo estético, nos referimos a la no existencia de un cierre final para el sistema.

Por lo tanto, no hay un punto de vista desde el cual ver el sistema que no sea un punto de vista interno al propio sistema, es decir, un punto de vista que en sí mismo es desarticulación. Tal desarticulación incide tanto en la formación como en la deconstrucción de la categoría de lo estético. Así, siguiendo a De Man, Kant y Hegel no nos proporcionan una consideración de la ideología estética, sino que sus textos son, precisamente, las condiciones históricas en las cuales se produce tal ideología y, al mismo tiempo, la desarticulación de ella. Esto significa que un texto no puede reducirse únicamente a los tropos, pues sigue siendo irreductible a cada texto el hecho esencial de su desarticulación, es decir, su crítica inmanente. Mientras el sistema tropológico del lenguaje sea el responsable de esta desarticulación, una lectura retórica de tal acontecimiento no puede escapar del sistema lingüístico que lo produce. Sin embargo, dicha lectura no podría ser una forma de ideología crítica. Una lectura retórica debería evitar caer en una lectura total y estable, aunque la ambición política de los tropos tienda a ese tipo de lectura. Esta última parece ser la batalla que De Man emprende también en contra de sí mismo a pesar de sus escritos de juventud.³⁹³ En ese contexto, el

³⁹³ Puede verse una ampliación de este argumento en Culler, J. "Paul de Man's war, and the aesthetic ideology" en *Critical Inquiry*, summer, The University of Chicago. 1989, pp. 777-783.

examen demaniano de la ironía también buscará plantear esa radicalidad del funcionamiento tropológico del lenguaje. Los textos de Schlegel se volverán para De Man una manifestación o testimonio de este tipo de funcionamiento del lenguaje.

“El concepto de ironía”. La parábasis permanente y la subjetividad

Esta conferencia compilada en *La ideología estética* es resultado de una cinta de casete grabada en Ohio State University a inicios del año 1977. Su reconstrucción pudo hacerse con el complemento de un conjunto de notas provenientes de sus alumnos en un seminario en Yale University en 1976 que llevo por título “Teoría de la ironía”. Tom Keenan editor y quien transcribió las notas logro de esta manera recomponer el vacío entre las dos caras del casete. En la conferencia sobre la ironía presente en *La ideología estética* De Man apelará a establecer una distinción que luego intenta romper por medio de su radicalización de la ironía. Sostiene que se podrían distinguir dos posturas sobre la recepción de la ironía en la crítica. De un lado, algunos teóricos como Benjamin y Szondi que pretenden “defender” la ironía, esto significa, recuperar de su capacidad negativa su carácter crítico y, del otro lado, filósofos como Hegel y Kierkegaard, quienes atacan a la ironía por su excesivo subjetivismo, arbitrariedad, solipsismo, etc. De un lado y del otro, la ironía parece describirse bajo los supuestos de la dialéctica hegeliana, en tanto, la ironía sería una especie de juego entre lo objetivo (la obra) y lo subjetivo (la producción). Mientras que Szondi y Benjamin defienden las condiciones objetivas que la ironía potencia de la obra, Hegel y Kierkegaard se quedan atrapados en la prioridad del sujeto de la producción para decidir sobre la obra, esto es, cuándo ironizarla para destruirla o cuándo potenciarla.

De Man entiende que ni la versión objetivista, ni la versión subjetivista de la ironía logran captar la fuerza contaminadora de la ironía. Según De Man, “cualquier intento de construir (...) es eliminado, interrumpido”.³⁹⁴ Su punto de partido está relacionado a la imposibilidad de encontrar una definición de la ironía, pues ella no es un tropo más del lenguaje. Cualquier lenguaje definicional se encuentra en problemas cuando enfrenta a la ironía, en tanto no sabemos que es un tropo “por tanto, el tropo de los tropos, lo sabemos todavía menos”.³⁹⁵ Sostiene que estudios como *Retórica de la ironía* de Wayne Booth no ha permitido llevar a cabo un estudio filosófico del problema de la ironía en tanto pretenden comprender la ironía. A su juicio, “el modo de detener la

³⁹⁴ De Man, P., *La ideología estética*, op. cit., p.260.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.233.

ironía pasa por la comprensión (...)” y tal situación “nos permitiría controlar la ironía”.³⁹⁶ Frente a estos intentos, De Man convoca el texto de Friedrich Schlegel “Sobre la incomprensibilidad” a los efectos de señalar que la ironía está ligada a la incomprensión. En *Encontes*, sostiene De Man: “Habría, en efecto, algo amenazante en la ironía contra lo que los intérpretes de la literatura, que dependen de la comprensibilidad de la literatura, querrían protegerse. Éstos también querrían de forma muy legítima, como Booth, parar, estabilizar, controlar el tropo”.³⁹⁷ Para De Man, el inconveniente de estudios como los de Booth no sólo están centrados en su intención de comprensión, sino en el desconocimiento de la tradición que formuló el problema de la ironía. Tal tradición es la crítica alemana que se extiende desde Friedrich Schlegel hasta Nietzsche, pero es el menor de los hermanos Schlegel quien “elabora verdaderamente el problema”.³⁹⁸ Del mismo modo que en *Alegorías* el crítico belga conecta una tradición que va desde el primer romanticismo hasta Nietzsche.

En esta conferencia De Man se ocupa de la figura de Schlegel de una forma más directa de lo que había referido en otros trabajos. Su pretensión es mostrar lo problemático que constituye la figura de Schlegel para los críticos y filósofos de la literatura, ya sean detractores como Hegel o defensores como Szondi y Benjamin. De Man cree que la omisión que existe a la hora de considerar a Schlegel de su novela *Lucinde* es sintomático del temor a la radical amenaza irónica que se encuentra en dicha novela. La neutralización del Schlegel de la novela *Lucinde* está esencialmente vinculada a la ironía romántica, en tanto este ensayo romántico contiene una forma de disrupción o interrupción radical de la narrativa del lenguaje. El problema con la ironía es que no se la puede aislar como una mera figura o tropo, pues De Man ya la había reconocido como “el tropo de los tropos” *par excellence*. Dar un paso atrás respecto de esta consideración constituye poner en riesgo el trasfondo retórico desde el cual parte el proceso deconstructivo de Man. Precisamente, su exposición intenta cuestionar las tres posibilidades de lectura o reducción que un conjunto de estudios filosóficos y literarios han llevado a cabo a lo largo de la historia no sólo con Schlegel sino también con el romanticismo en general. Estas reducciones serían entender el concepto ironía en términos generales como: 1) práctica estética o desvío artístico (*Kunstmittel*) como lo hace el estudio de Ingrid Strohshneider-Korhs mediante el juego estético de Schiller; 2)

³⁹⁶ *Ibid.*, p.236.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.236.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.237.

como dialéctica del yo en tanto estructura reflexiva, esto es, como aparece en su propio ensayo de *RT* a partir de una teoría del sujeto; y 3) como dialéctica de la historia tal como se puede ver en los trabajos de Hegel y Kierkegaard.³⁹⁹ Ninguna de estas posibilidades convence a De Man, dado que todas pretenden comprender acabadamente las estrategias de la ironía. De hecho, reprocha de la traducción de Behler de la novela *Lucinde* como de los *Fragmentos*, por volver “demasiado elegante”⁴⁰⁰ el habla de Schlegel. Lejos de esa intención, De Man busca remarcar no sólo la interrupción continua, sino también las condiciones de imposibilidad de dichas posibilidades.

Todas estas posibilidades no encajan para entender el problema de la ironía según De Man, en la medida en que su análisis se conduce a ese pequeño capítulo de *Lucinde* denominado “Una reflexión”. En dicho capítulo De Man identifica que la narrativa parece consistir en un tratado o argumento filosófico de inspiración evidentemente fichteana, pero al mismo tiempo es un argumento o reflexión sobre el acto sexual. Tal situación, le parece al crítico belga, puede ser vista como un doble código. Ese doble código ha constituido uno de los motivos más importantes por los cuales Schlegel ha sido neutralizado como un pensador poco serio, no riguroso y triste. Para De Man, en todo caso, lo verdaderamente amenazante radica en otro lugar. Indica:

No se trata de que exista un código filosófico y otro que describe actividades sexuales. Estos dos códigos son radicalmente incompatibles entre ellos, se interrumpen, se alteran el uno al otro de una forma tan fundamental que esta verdadera posibilidad de disrupción representa una amenaza para todas las asunciones que uno tiene acerca de lo que un texto debería ser.⁴⁰¹

Dicha amenaza, está relacionada con la ironía romántica que De Man comienza por caracterizar a partir de los fragmentos 37 de *Lyceum* y 116 de *Athenäum*. En virtud de estos fragmentos destaca tres características o momentos de la ironía romántica, a saber, autocreación, autodestrucción y autolimitación. Los tres momentos que caracterizarían a la ironía, De Man los identifica como momentos de la dialéctica de Fichte. De hecho, les indica a los asistentes a la conferencia que “si quieren entender a Schlegel, es necesario tener algún contacto con Fichte”.⁴⁰² Según su perspectiva, Schlegel tomó estos conceptos de la dialéctica de Fichte. Tales conceptos se hacen visibles para el

³⁹⁹ Cfr. *Ibid.*, pp.240-241.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.241.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.239.

⁴⁰² *Ibid.*, p.243.

crítico belga en la caracterización del concepto de ironía romántica. Su afirmación está basada en la referencia que el joven romántico hace en el fragmento 216 de *Athenäum* y en “Sobre la incomprendibilidad” acerca de que la *Doctrina de la ciencia* de Fichte sería comparable a acontecimientos como la revolución francesa y la obra literaria de Goethe.

Sin embargo, De Man sostiene que su interpretación de Fichte defiere de la común consideración sobre este filósofo como un pensador del yo. Distanciándose de la versión estándar de Fichte, De Man cree que la dialéctica fichteana del yo debería interpretarse como la condición del desarrollo dialéctico mismo. El yo, en ese caso, no podría pensarse bajo una dialéctica polar entre sujeto y objeto o yo y otro, sino como “una categoría lógica”.⁴⁰³ El yo deja de ser una forma experimentable en términos fenomenológicos y se vuelve, a su juicio, una propiedad del lenguaje que el mismo lenguaje postula como acto. En esa dirección, el yo sería *la* forma del desarrollo de una lógica que no puede vincularse con el yo experimentable. Tal interpretación está vinculada a las posibilidades que De Man le otorga al lenguaje para postular lo que el lenguaje desee postular. Indica:

A lo que nos enfrentamos es a la habilidad del lenguaje para postular, la habilidad del lenguaje para *setzen*, dicho en alemán. Hablamos de la catacreción, de la habilidad del lenguaje para nombrar catacréticamente cualquier cosa, mediante un *us falso*, pro en cualquier caso para nombrar y, por tanto, para postular cualquier cosa que el lenguaje esté deseando postular.⁴⁰⁴

Pero el lenguaje no sólo tiene la capacidad de postular el yo, sino también y simultáneamente al no yo. La negación del yo, cree De Man, debe pensarse como un acto de postulamiento *equivalente a* y no como *negación de*, pues son actos implicados. Aquí no cabría entender al yo y al no-yo como tesis y antítesis dado que no hay una conciencia sobre la que se pueda decir algo. De hecho, De Man entiende que el postulado del yo es vacío puro, un mero acto posicional sobre el que no se podría decir nada.

No obstante, De Man identifica en Fichte la posibilidad de que estos elementos establezcan una relación más estrecha. Según su análisis, Fichte llama “propiedades” a aquellas partes aisladas de las postulaciones que distancian al yo del no-yo, y que permiten comenzar a formular juicios sobre el yo. Tales propiedades permiten ver las diferencias y similitudes que una cosa tiene con otra, como también, habilita a dejar de

⁴⁰³ *Ibíd.*, p.244.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p.244.

entender este proceso como una simple catacresis e identificar una entidad como colección de propiedades. Siguiendo este examen, De Man sostiene que se podrá apreciar que “en este sistema, todo juicio sintético implica siempre un juicio analítico”,⁴⁰⁵ lo cual da cuenta de una estructura donde las propiedades aisladas circulan y devienen en la superficie de todo acto de juicio. Tal estructura, afirma el crítico belga, “es la estructura de la metáfora, la estructura de los tropos” pues su descripción del sistema dialéctico fichteano no sería otra cosa que la descripción de la “circulación de los tropos, dentro de un sistema de conocimiento. Se trata de la epistemología de los tropos”.⁴⁰⁶ Dicha estructura posee un componente adicional que De Man identifica como juicio tético y es el que permite armar el sistema tropológico que la ironía interrumpe. Pero antes de llegar a ello, continuemos con la interpretación demaniana de Fichte a los efectos de armar el sistema sobre el cual la ironía de Schlegel funcionaría como De Man la entiende.

De Man explica que en Fichte los juicios son, simultáneamente, analíticos, sintéticos y téticos. El ejemplo más paradigmático de juicio tético es un juicio reflexivo como la afirmación de mi propia existencia, esto es, “Yo soy”. Pese a ello, este ejemplo no necesariamente se formula de esta forma, también puede elaborarse en función de una propiedad del yo como “El hombre es libre”. Este juicio, si se lo entiende como juicio tético, cree De Man puede mostrar que en Fichte está puesto como una asíntota en la medida en que se refiere a una figura como la libertad. La indicación geométrica⁴⁰⁷ que De Man hace al sostener que este tipo de juicio debería entenderse como asíntota, esto es, una línea que progresa indefinidamente acercándose a una variación (por caso, una curva) sin conseguirla jamás, está marcando que la noción de infinito está en juego. Incluso, sostiene que Schlegel hablando fichteantemente se refiere a ello cuando piensa en “ese yo como alguna clase de super-trascendental yo hacia el que el hombre se acerca, como algo que es infinitamente ágil, infinitamente elástico como un yo que está por encima de sus experiencias particulares y hacia el que cualquier yo particular está siempre progresando”.⁴⁰⁸ El crítico belga está pensando aquí en la descripción del yo

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.247.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.247.

⁴⁰⁷ Pueden ampliarse estas consideraciones en el trabajo de Arkady Plotnitsky sobre la relación entre las figuras formales de la matemática y geometría con la obra demaniana en “Algebra and Allegory: Nonclassical Epistemology, Quantum Theory, and the Work of Paul de Man” en Cohen, T. *et al. Material Events*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2001, pp.49-89.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.248.

que hace Keats acerca del hombre en Shakespeare en unas cartas a George y Tom Keats que el propio De Man editó.

En consecuencia, este sistema de circulación de propiedades o tropos, como lo denomina De Man, está basado en una sustitución de propiedades (sinécdoque, metáfora) que logra devenir en un sistema performativo. Tal sistema, según De Man, constituye tres momentos: el primero es el acto de postular o catacrexis que antes mencionábamos; el segundo refiere a la constitución del sistema de tropos que permiten el movimiento; y, finalmente, un tercer momento donde ocurre la anamorfosis de los tropos. Dicho sistema está descrito en Fichte de forma sistemática y no podría entenderse de otro modo que, como una historia, una narrativa o alegoría. Según su mirada, Fichte cuenta una historia o alegoría que narra “la interacción entre el tropo por un lado y la acción como postulamiento por otro”.⁴⁰⁹ Tal narrativa configura un sistema coherente como sistemático en el cual se unifica el sistema y la forma y lo que se cuenta en esta historia es el proyecto de un yo que se postula para luego proyectarse como yo infinito. Para De Man, la narrativa tropológica que el sistema fichteano desenvuelve mantiene una serie de elementos negativos que son precisos señalar:

Nos hallamos ante una compleja narración negativa: 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 juicios estables. Hay una gran cantidad de negatividad, una poderosa negatividad dentro de ello, si bien la intelegibilidad del sistema no se pone nunca en cuestión porque puede siempre ser reducido a un sistema de tropos, el cual es descrito como tal y, como tal, posee una coherencia inherente. Es genuinamente sistemático.⁴¹⁰

La explicación demaniana radica en mostrar de qué modo esta descripción del sistema fichteano es asimilado por Schlegel al describir el funcionamiento del yo en la filosofía y la poesía. Según su perspectiva, el joven romántico habría incorporado el sistema fichteano en toda su dimensión al resaltar la negatividad constitutiva a toda producción del yo. De Man coloca su atención en el fragmento 42 de *Lyceum* donde Schlegel refiere a la ironía como casa o patria de la ironía y al concepto de bufonería trascendental. Este último concepto, cree el crítico belga, es lo que se pone de relieve en la asimilación del sistema fichteano en las consideraciones de Schlegel. Lo bufón que vive en los poemas tanto antiguos como modernos a los cuales Schelgel refiere como “divino aliento de la

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.249.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.215.

ironía” en este fragmento, constituyen en la lectura demaniana la negación radical que pone al yo separado de todo, incluso de su propia obra. Lo bufo, en esa dirección, es entendido como un estado de ánimo que hallamos en la poesía y, además, es “la interrupción de la ilusión narrativa, el aparte, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción”.⁴¹¹

Precisamente, este aspecto de la bufonería como paralizador, perturbador o limitador será para De Man una clave para entender la ironía romántica de Schlegel. La operación que De Man lleva a cabo en esta conferencia supone advertir que Schlegel, tomando el sistema fichteano, advierte como le es constitutivo a todo sistema su alteración, cambio o transformación.⁴¹² No es casual que De Man denomine el arabesco de Schlegel como una narración que cuenta “la anamorfosis de los tropos, las transformaciones de los tropos, en el sistema de tropos”⁴¹³ que el propio sistema tropológico produce. De ese modo, la radical negatividad que Schlegel asimila del sistema fichteano deviene en figuras retóricas que interrumpen las expectativas que el propio sistema, ya no de la conciencia, sino lingüístico y narrativo, produce. Tales figuras son la parábasis y el anacoluto, las cuales están presentes en los modelos literarios que Schlegel elogia en sus fragmentos como las obras de Sterne, Diderot o Stendhal. Ambas figuras retóricas están relacionadas a la interrupción o desplazamiento permanente de la ilusión narrativa. Según De Man, constituyen un mecanismo “donde la sintaxis de una frase que crea ciertas expectativas es súbitamente interrumpida y, en vez de encontrarlos se espera según la sintaxis establecida, se encuentra algo completamente diferente”.⁴¹⁴ Tal ruptura del modelo de expectativas que la retórica rompe en el seno de la sintaxis gramatical constituye la forma por excelencia de la poesía romántica según la lectura demaniana. Dicha lectura intenta mostrar de qué modo la incorporación del arabesco o línea narrativa tomada del sistema fichteano por Schlegel puede ser interrumpida en tanto parábasis irónica de todo lenguaje.

Pese a ello, De Man sostiene que la ironía no es una mera interrupción, sino una “permanente parábasis”⁴¹⁵ diseminada en todos los puntos de la narrativa, evitando

⁴¹¹ *Ibid.*, p.251.

⁴¹² De Man está pensando aquí en el fragmento 53 de *Athenäum* donde Schlegel sostiene que “Resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, probablemente tendrá que optar por combinar ambas cosas”. Schlegel, F., *Fragmentos, op. cit.*, p.69. En el original se lee „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und Keins zu haben. Es wird sich also wohl entschließen müssen, beide zu verbinden“. Schlegel, F., *K.A.*, 2, p.173.

⁴¹³ *Ibid.*, p.250.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.252.

⁴¹⁵ „eine permanente Parakbase“, Schlegel, F., *K.A.*, 18, p.85.

identificar un punto de control. Por esto, De Man lo describe como un mecanismo, una máquina que funciona en todo el lenguaje. Tal es la forma en la que Schlegel define el concepto de poesía, esto es, como una “permanente parábasis, parábasis no sólo en un punto, sino en todos los puntos (...) la ironía está por todas partes, la narrativa puede ser interrumpida por cualquier lado”.⁴¹⁶ Sostener que Schlegel define de esta forma la poesía le permite a De Man destacar el carácter paradójico de la poesía romántica, en tanto la parábasis debería tener un punto reconocible, pero decir “permanente parábasis” supone no sólo violentar el lenguaje, sino también enfatizar la dimensión paradójica de la definición de poesía que caracteriza al romanticismo.

Siguiendo esta consideración, De Man sostendrá que el concepto de ironía romántica que caracteriza la definición de poesía de Schlegel puede completarse agregando un elemento más. Dicho elemento complementario, se desprende de la radicalización de su lectura sobre los conceptos del romanticismo. A su juicio, la ironía romántica entendida como permanente parábasis debería también entenderse como una “permanente parábasis de la alegoría de los tropos”.⁴¹⁷ Tal definición, por extraña y compleja que sea, muestra la intención del crítico belga de afirmar la incorporación del sistema fichteano a las consideraciones de Schlegel, por un lado, y evidenciar que la dimensión retórica del lenguaje vuelve imposible una narrativa coherente, total y consistente, por otro. Este último aspecto, es clave para entender el motivo de la inclusión de esta conferencia en el marco de *La ideología estética*. Conceptos como la ironía son aberraciones lingüísticas que dan cuenta del engaño ideológico de tomar el lenguaje como ficción y la materialidad como realidad. Esa dualidad desconoce la dimensión constitutivamente material del lenguaje y del engaño permanente que las trampas del lenguaje colocan. La ironía romántica, en ese caso, muestra para De Man que cualquier expectativa de coherencia o comprensión definitiva de algo está destinada a fracasar, pero no por una intención voluntaria, sino porque le es constitutivo al sistema de tropos del lenguaje. El camino interpretativo demaniano pretende relacionar Schlegel con Fichte a los efectos de mostrar cómo en el propio sistema es donde se engendra su propia alteración o interrupción. De Man lo explica del siguiente modo:

La alegoría de los tropos tiene su propia coherencia narrativa, su propia sistematicidad, y es tal coherencia, tal sistematicidad, lo que la ironía interrumpe, altera. (...) se podría decir que cualquier teoría de la ironía es la

⁴¹⁶ De Man, P., *La ideología estética*, op. cit., p.253.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.253.

ruptura, la necesaria ruptura, de cualquier teoría narrativa, y resulta irónico, como se suele decir, que la ironía aparezca siempre en relación con las teorías de la narrativa, cuando la ironía es precisamente la que constantemente hace imposible alcanzar una teoría de la narrativa que sea consistente. Ello no quiere decir que no debemos seguir trabajando en dicha teoría, pero debemos ser conscientes de que siempre resultará interrumpida, alterada, rota por la dimensión irónica que necesariamente contendrá.⁴¹⁸

Según su visión, esta concepción sobre la ironía es posible gracias a que Schlegel tenía muy presente la existencia de una lengua auténtica (*reelle Sprache*) que se podría identificar en la mitología, en tanto en ella confluían imaginación literaria, fantasía y agudeza (*Witz*). Esta lengua auténtica sería la que permite la existencia de la mitología como forma de poesía romántica, pues la constituye una agudeza creativa que mezcla, combina y juega con elementos heterogéneos para la producción.

Pese a ello, De Man cree que esta es la visión estándar, común y tradicional del romanticismo que conlleva a pensarlo “como alegre irracionalidad, como alegre fantasía”.⁴¹⁹ Una concepción de esta naturaleza podría reproducir los preconceptos sobre el romanticismo con los cuales De Man había discutido décadas pasadas en el seno de la crítica literaria. En todo caso, lo que la *reelle Sprache* refiere en Schlegel con caos, locura y estupidez ingenua es “una simple entidad semiótica, abierta a la radical arbitrariedad de cualquier sistema de signo y, como tal, capaz de circular, pero que como tal es, a la vez, poco fiable”.⁴²⁰ Recuperando el texto “Sobre la incomprendibilidad” de Schlegel, De Man sostiene que el joven romántico advierte de qué modo esta lengua auténtica es la pura circulación del juego del significante. Tal circulación es comparable para De Man con la circulación del dinero, que del mismo modo que el lenguaje, “es la fuente del error, la locura y la estupidez, y de otros demonios”.⁴²¹ Ambos procesos, lo que muestran es la imposibilidad de control por parte del sujeto de estos mecanismos. “Sobre la incomprendibilidad” de Schlegel, como también los juegos de palabras de Nietzsche, ofrecen la posibilidad de ver cómo el juego del significante excede la capacidad del sujeto para controlar el funcionamiento del lenguaje. El lenguaje tiene poder por sí mismo, al punto de que “las palabras se comprenden mejor entre ellas que por quienes hacen uso de ellas”.⁴²² Tal consideración le permite a De Man entender que la ironía ya no puede ser entendida como la

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 254.

⁴¹⁹ *Ibid.* p. 255.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 256.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

revelación de la intención subjetiva de un individuo. La ironía forma parte de esa máquina textual a la que De Man refiere como un sistema tropológico que se gobierna más allá de los usuarios que pretenden jugar con sus reglas. El crítico belga argumenta:

Hay aquí una máquina, una máquina textual, una determinación implacable y una total arbitrariedad, *unbedingter Willkür* (arbitrariedad incondicional) afirma, que habita las palabras en el nivel del juego del significante, que echa a perder cualquier consistencia narrativa, y que arruina los modelos reflexivo y dialéctico, que forman, como se sabe, la base de cualquier narración. No hay narración sin reflexión, ni narrativa sin dialéctica, y lo que la ironía interrumpe (de acuerdo con Friedrich Schlegel) es precisamente esa dialéctica y esa reflexividad, los tropos. Lo reflexivo y lo dialéctico son el sistema tropológico, el sistema fichteano, y eso es lo que la ironía arruina.⁴²³

Precisamente, esta consideración comienza a inclinar la argumentación radical sobre la ironía, en tanto De Man se opone incluso a quienes han defendido a la ironía de Schlegel. Según su perspectiva, críticos como Szondi⁴²⁴ o Benjamin en su intento por defender al joven romántico de la acusación de frivolidad y falta de objetividad, se han visto obligados a recuperar categorías como el yo, la historia o la dialéctica, las cuales, justamente, “en Schlegel quedan interrumpidas de forma radical”.⁴²⁵

Para De Man, la ironía romántica de Schlegel, entendida desde el texto “Sobre la incomprendibilidad”, constituye un momento tan radical del lenguaje que impide cualquier intento de construcción objetiva de sentido, comprensión o sistema de entendimiento.⁴²⁶ La ironía altera todo, interrumpe incluso la historia desde la cual sus intérpretes han pretendido comprenderla. Por eso cierra su exposición sobre la ironía

⁴²³ *Ibid.* p. 257.

⁴²⁴ Ver el ensayo Szondi, P. “Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck’s Comedies”, en Szondi, P. *On Textual Understanding and Other Essays*. Minnesota: U of Minnesota Press, pp. 57-73.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ De Man recupera el siguiente pasaje de “Sobre la incomprendibilidad” para reforzar su posición: “Pero, realmente, ¿es la incomprendibilidad algo tan absolutamente reprobable y malo? Por lo que a mí respecta, más bien creo que la supervivencia de las familias y las naciones depende de ella y, si no me equivoco, incluso da de los Estados y los sistemas, es decir, la de las obras humanas más artificiosas (tanto, a veces, que resulta imposible admirar todo lo que vale la sabiduría de su creador). Una porción increíblemente pequeña de incomprendibilidad basta, siempre que se la preserve fielmente pura e inviolable y se evite que alguna inteligencia impía se acerque al límite sagrado. Incluso el bien máspreciado que el ser humano puede llegar a poseer, la felicidad interior, depende en última instancia –como cualquiera puede comprobar fácilmente– de uno de esos puntos de apoyo que ocultamos en la oscuridad, pero que sostiene y soporta el peso del conjunto, y que sin embargo se derrumbaría en el preciso momento en que fuera reducido a comprensión. Creedme, os morirías de angustia si, como exigís, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible. Y, además, ¿acaso se formó este mismo mundo, mediante la inteligencia y la comprensión, de la incomprendibilidad y el caos?” Schlegel, F. *Fragments, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009, p.233.

sosteniendo que la ironía elimina cualquier intento por acercarse a una forma de construcción, como supone Benjamin, de la comprensión:

Cualquier esperanza que uno pueda tener acerca de que la de-construcción podría “construir” es eliminada por este pasaje, que es un pasaje muy estrictamente pre-nietzscheano, el cual anuncia “Über Wahrheit und Luhe”. Cualquier intento de construir, es decir, de narrar, sobre no importa qué avanzado nivel, es eliminado, interrumpido, alterado, por un pasaje como éste. Como resultado de ello, se hace también muy difícil concebir la historiografía, un sistema de la historia, que esté protegido de la ironía.⁴²⁷

De ese modo, la hipótesis demaniana es más extrema en sus consecuencias: no existe posibilidad alguna de comprender o siquiera mantener las esperanzas de alcanzar dichas expectativas. Tanto la definición enigmática del concepto de ironía (“la permanente parábasis de la alegoría de los tropos”,⁴²⁸ como la apropiación del Schlegel de *Lucinde* y “Sobre la incomprendibilidad”, le permiten a De Man sostener el legado romántico como una fuente necesaria para pensar no sólo los procesos literarios, sino también: la historia, el lenguaje y la subjetividad. Incluso contra la posibilidad que Benjamin intenta rescatar de la ironía en su estudio *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en tanto, el pensador alemán destaca que desde la ruina (“ironía objetiva” le llama Benjamin a esta dimensión) se puede construir algo de la obra. Esto desemboca en una forma de considerar la ironía romántica en virtud de la inestabilidad y confusión, algo que la deconstrucción posestructuralista posterior a De Man entiende en la como el libre juego del significante, ya que “para la deconstrucción la ironía no es un tropo, sino (...) “la sistemática anulación... del entendimiento”.⁴²⁹ La ironía interrumpe no sólo la narración, sino también la historia del yo (la historia de la subjetividad) hasta hacerlo desaparecer, el sistema tropológico donde se desenvuelve el pensamiento, el lenguaje, la historia y la cultura. Ese devenir de elementos complejos es contaminado por la poética de la destrucción de las formas. En ese acto crítico, finalmente, se termina por generar una desmitificación de las formas. Por ello, esta discusión no puede cerrarse. La subjetividad no puede cifrarse por sí misma ni en la seguridad de su interioridad, ni en el mundo moderno. La apelación al lenguaje como máquina no

⁴²⁷ *Ibid.* p. 260.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 253.

⁴²⁹ Bloom, H., “La desintegración de la forma”, Bloom, H. et. al. *Deconstrucción y crítica*. Bs. As.: Siglo XXI editors, 2003, pp. 11-46, p.14.

parece casual, en la medida en que se constituye como una metáfora descriptiva de la imposibilidad de determinar tanto el significado como de una subjetividad que sea la causante del mismo.

En esta dirección, Jay Bernstein ha señalado en “Poesy and the arbitrariness of the sign: notes for a critique of Jena romanticism” (2006) que las dificultades a las cuales el trabajo demaniano se enfrenta radican en el abandono de cualquier forma de subjetividad a manos de la arbitrariedad lingüística. Este autor advierte de qué modo la recuperación del sistema fichteano como un sistema tropológico de la razón, el yo y la estructura subjetiva le permiten a De Man interpretar a la ironía como una interrupción de este. Si el sistema fichteano es la narración del yo, la ironía sería la forma de romper con la ilusión de una narración autocontrolada por un yo que conoce su propio desenvolvimiento. El yo se ve excedido por el lenguaje donde éste se postula, por lo cual la transparencia de la razón se ve cuestionada como una mera ilusión estética. Bernstein sostiene:

(...) puesto que Fichte alinea su dialéctica de postulación a las condiciones mínimas para el juicio, entonces, la estructura de todo el sistema fichteano es “tropológica” (p.176). El sistema de tropos se argumenta, se cubre a través de la narración que el sistema realiza (aquello que es el sistema de tropos, es decir, una narrativa), la autoposición original o performativa. Retóricamente: la catacrexis original (la universalidad del lenguaje para nombrar cualquier cosa como emergiendo de su poder de nombrar cualquier elemento) mueve el sistema, pero lo excede cuando el rendimiento excede la cognición. Lo que es novedoso con De Man es que la presunta transparencia racional o sistema aquí no viene de la razón, sino del sistema de los tropos, de manera precisa, lo que normalmente pensamos que interrumpe la transparencia de la razón. De ahí que para De Man lo literario como tropos y la transparencia de la razón sean la misma ilusión; la ilusión del sistema filosófico es una ilusión estética. Lo que interrumpe esta ilusión, la apariencia estética, la ideología de la estética y la transparencia de la razón, es la ironía como parabasis permanente. Así que decir que la ironía es la parabasis permanente de la alegoría de los tropos se traduce en que la ironía es la interrupción permanente de la filosofía y la estética.⁴³⁰

De ese modo, la interpretación demaniana de Schlegel presenta en el joven romántico la necesidad de alguna explicación del lenguaje, de la actividad lingüística que le permitiría dar cuenta de un conjunto de sin sentidos, incomprensiones y absurdos que se hallarían tras cada forma de sentido, comprensión y sistema.

⁴³⁰ Bernstein, J., “Poesy and the arbitrariness of the sign: notes for a critique of Jena romanticism”, Kompridis, N. (ed.) *Philosophical Romanticism*, NY: Routledge, 2006, pp. 143-172, p.171.

A juicio de Bernstein, tal descripción de la estética romántica abandona su atención a la condición material del arte a los efectos de priorizar la arbitrariedad del signo. Una interpretación en virtud del giro lingüístico cree este autor, conlleva a una degradación del arte en beneficio de una interpretación de la reflexividad y la razón exclusivamente en términos discursivos. Tomar este camino interpretativo lleva a De Man, pero también a autores como Blanchot según Bernstein, a comprender desde el giro lingüístico “la transformación de la filosofía en poesía; y dentro de ese giro lingüístico es necesario que haya una arbitrariedad metafísicamente cargada del signo para que la poesía sea portadora de la aparición de la libertad humana de una manera compatible con el ser universal de la poesía (capaz de dirigirse a todo)”.⁴³¹ En ese sentido, la arbitrariedad del signo, la máquina textual a la que De Man apela para explicar la ironía, muestra su exceso más allá del control racional.

Por caso, no resulta extraño que De Man aborte la posibilidad de entender la discusión de la nueva mitología en el contexto dionisiaco,⁴³² privilegiado que el lenguaje auténtico o *reelle Sprache* sea entendido como un caos que refiere al error, la locura y la estupidez. Dicha elección le permite al crítico belga considerar al lenguaje como una entidad semiótica que se abre a la arbitrariedad del signo. Nuevamente, De Man utiliza a Schlegel y su frase tomada de Goethe sobre el uso de las palabras, a los fines de mostrar cómo las palabras se resbalan de nuestro control, pues ellas tienen significados en sí mismas más allá y antes de cualquier significado que podamos asignarles. Precisamente, esa es la arbitrariedad del signo que sería señalada por Schlegel al referirse a una lengua original y auténtica. Pero esta descripción pone en juego la intención ineludiblemente romántica de las obras como portadoras de ideas. Si De Man entiende que la ironía romántica es una parábasis permanente como rasgo distintivo del lenguaje, una máquina que posee su propia ley, parece desprenderse de la posibilidad de que a las obras de arte se les pueda asignar algún sentido. Bernstein advierte sobre este punto que:

Se trata de una afirmación curiosa, ya que se habría pensado que la idea de una “máquina de texto” con “una determinación implacable” sería exactamente lo contrario de la “arbitrariedad total” –la regla del significado no es la regla de lo que se pretende ni una palabra vinculante para objetar, sino la regla de la ley

⁴³¹ *Ibid.* p.161.

⁴³² Hemos trabajado estas interpretaciones acerca de Dioniso en los trabajos románticos en: Garnica, N., «Tragedia, romanticismo y modernidad. Dioniso entre mito y religión». *Franciscanum* 166, Vol. IVII (2016): 87-115.

mecánica—, digamos que es apenas arbitraria: parece arbitraria desde la perspectiva de la intención, pero si se determina mecánicamente, aunque determinado en otra parte al de la voluntad.⁴³³

De ese modo, resulta posible identificar los motivos por los cuales De Man pensó tal descripción de la ironía. Pues si aceptamos que la ironía funciona, en términos de la producción, como una máquina textual, ella se refiere a un mecanismo ciego, casi causal, entonces, por lo menos el pensamiento del no-sentido, el mecanismo causal o cuasi-causal, bajo el significado (intencional) logra emerger. Precisamente, aquí, en contra del propio De Man, podemos encontrar un sentido a la ironía en tanto significa disrupción o desilusión. Sin embargo, para De Man la interrupción funciona como un mecanismo eterno, es decir, como una revelación de que detrás de la ilusión del significado enfático que la obra de arte proporciona, radica una ausencia inevitable del significado. Mediante tal ausencia de sentido, De Man entiende que la ironía romántica logra una auténtica, heroica y estoica afirmación del fundamento vacío de cada construcción humana de significado. Pero, como insiste Bernstein, “decir que el significado carece de fundamento o fundamentación es enfáticamente diferente de decir que bajo cada aparición del significado se encuentra un sistema de mecanismos tan feroz como las leyes que determinan los átomos en un universo newtoniano”.⁴³⁴

Pese a estas críticas, la interpretación demaniana del romanticismo, y de la ironía en particular, supone también la intención de rescatar aquellos elementos que pueden constituirse como una forma de crítica de la totalidad. En esta dirección, Rodolphe Gasché (1981) ha insistido que la interpretación de De Man de la ironía a través de la reelaboración en términos tropológicos del concepto de *postulación* [positing] de Fichte y también de la alegoría, podría presumir una crítica a todo el movimiento romántico en la medida en que estos aspiran todavía a conseguir el absoluto. Gasché cree que la “noción de postulación de De Man es crítica de toda aspiración romántica hacia la totalidad”,⁴³⁵ aunque tampoco puede obviarse que la noción de fragmento gestada por el propio romanticismo también puede funcionar negativamente frente a esa totalidad. Sin embargo, Gasché no confía en que el rechazo de la totalidad fuese razón suficiente como para entender una crítica profunda al romanticismo por parte del crítico belga.

⁴³³ *Ibid.* p.163.

⁴³⁴ *Ibid.* p.164.

⁴³⁵ Gasché, R., (1981), “‘Setzung’ and ‘Übersetzung’: Notes on Paul de Man”, en *Diacritics*, Vol. 11, No. 4, pp. 36-57, p.56. Este artículo es una reseña, desde luego extendida, a propósito de la publicación de *Alegorías de la lectura* en su versión original por New Haven: Yale University Press, en 1980.

Antes bien, Gasché presume que “una desviación tal es una “ligera extensión”, esto quiere decir, la generalización de la noción de parábasis de Schlegel, una generalización cuyo desplazamiento del sentido propio de esta figura retórica se da a los efectos de hacerla la no-figura performativa del texto”.⁴³⁶

Estas últimas consideraciones, en particular las de Gasché, han sido claves para una articulación del trabajo deconstructivo de Maniano con el romanticismo. Las similitudes entre romanticismo y deconstrucción pueden enmarcarse en una serie de apropiaciones y estudios que podrían calificarse como posestructuralistas. La conferencia de De Man publicada en el contexto de *La ideología estética* sobre la ironía romántica abrió la posibilidad de encontrar entre romanticismo y deconstrucción uno de los campos más productivos para pensar en la relación entre ambas tendencias, como también, en los propios antecedentes filosóficos e históricos de la deconstrucción. Por eso, parece necesario también reconstruir la apropiación que se ha llevado a cabo, desde distintos estudios identificados con la deconstrucción, de la relación entre los estudios de la crítica literaria deconstructiva, Derrida y el romanticismo. Esto último, nos permitirá mostrar algunas de las limitaciones que tienen estas apropiaciones como también las razones por las cuales son atacadas por autores como Manfred Frank, quien nos ocupará en el siguiente capítulo.

Romanticismo y posestructuralismo (I). El romanticismo como deconstrucción *avant la lettre*

Peter Zima en *Deconstruction and critical theory* sostiene que Friedrich Schlegel podría pensarse como un deconstruccionista *avant la lettre* en la medida en que su posición dentro de la estética romántica asumía los rasgos críticos de la metafísica y la modernidad ilustrada, cuyos aspectos serían luego retomados por la deconstrucción. La observación de Zima se basa en la afinidad existente entre Schlegel y las críticas de Paul De Man y Hillis Miller, por ejemplo, a una literatura que buscaba encontrar un sentido definitivo de los textos y evitar la posibilidad de las aporías, fragmentos y ambigüedades. La insistencia de estos últimos en radicalizar el lenguaje paradójico y mostrar las fracturas inherentes a los propios sistemas conceptuales presenta algunos rasgos comunes con el pensamiento romántico.

⁴³⁶ *Ibid.* p.57.

Si Schlegel tanto en sus *Fragmentos* como en *Sobre la incomprendibilidad* habría logrado mostrar la opacidad del lenguaje y, a su vez, un fuerte rechazo a la posibilidad de sistematización, jerarquización y síntesis entre lenguaje y pensamiento, entonces, la deconstrucción sería su heredera directa. De este modo, parece interpretarlo Harold Bloom cuando sostiene que Paul De Man es el heredero natural del ironista Friedrich Schlegel en “La deconstrucción de la forma”. Para Bloom la propuesta de crítica al lenguaje que De Man ofrece encontraría su antecedente en el pensamiento multiplicador y anti-hegeliano de Schlegel.⁴³⁷ La propuesta de Schlegel no sólo se opone al discurso sistemático y la demanda de Hegel por una razón que todo lo abarca, sino también a desestimar la reducción del arte a conceptos. A diferencia de la posición hegeliana de considerar al arte un momento que debe ser superado, Schlegel le ofrece no sólo la posibilidad de una existencia más duradera, también le permite una forma de constitución autónoma sin los preceptos del espíritu o una conceptualización que superará la sensualidad del arte.

En esta dirección, la relación entre deconstrucción y romanticismo puede ser remarcada en varios ángulos. Schlegel al igual que Hartman, Miller, De Man y Derrida, se oponen a una presentación del arte en términos dialécticos. Frente al hegelianismo, tanto el romanticismo como la deconstrucción resaltan la posibilidad del arte para producir sus propios elementos. Zima considera que:

En sus comentarios *Sobre la incomprendibilidad*, Schlegel admite libremente “que [él] considera el arte la esencia de la humanidad”. En contraste con los racionalistas tales como Gottsched, quienes reducen el arte a su función didáctica, en contraste con los hegelianos, quienes la convierten en un siervo de la filosofía, el romanticismo defiende la superioridad de la poesía sobre el discurso conceptual. Schlegel es el primero en desafiar el pensamiento sistemático del racionalismo y la dialéctica idealista de Hegel a principios del siglo XIX. En algunos aspectos anticipa las críticas de Derrida y el deconstruccionismo estadounidense.⁴³⁸

Christoph Bode en “Romanticism and deconstruction” (1992), por su parte, no pretende iluminar al romanticismo como una fuente de la deconstrucción, antes bien, propone pensar a esta relación bajo la figura benjaminiana-goethiana de la *afinidad electiva*. Según este autor, la relación central entre ambas perspectivas radica en sus ideas sobre el pensamiento y el lenguaje. Ambos, romanticismo y deconstrucción,

⁴³⁷ Cfr. Bloom, H., 2003.

⁴³⁸ Zima, P., *Deconstruction and theory critical*. New York: Editorial CONTINUUM, 2002, pp.9-10.

comparten la creencia de que los tropos y el lenguaje figurativo no se pueden tomar como añadiduras, o como meros ornamentos de un núcleo central de significado que permanece inalterado, alejado de las trampas retóricas. Frente a la dualidad de un lenguaje, por un lado, y el pensamiento por otro, como si uno fuera la vestimenta del otro, el romanticismo propone pensar que lenguaje y pensamiento se funden. Basta recordar el fragmento n° 116 de *Lyceum* de Schlegel cuando reclama por una unión entre ciencia, poesía y filosofía diciendo: “todo arte ha de transformarse en ciencia y toda ciencia en arte; poesía y filosofía han de estar unidas”.⁴³⁹ También en *Conversaciones sobre la poesía* refiere a un estado ideal de la humanidad mediante la poesía como formación espiritual. Señala al respecto: “En un estado ideal de la humanidad, sólo habría poesía, es decir, las artes y las ciencias serían uno y lo mismo. En nuestro estado, sólo el verdadero poeta sería un hombre ideal y un artista universal”.⁴⁴⁰ Las consideraciones de Schlegel sobre la poesía encuentran relación con las intenciones de la deconstrucción de evidenciar el trasfondo no racional del lenguaje. La deconstrucción, en particular, el tipo de deconstrucción practicada por críticos literarios estadounidenses busca encontrar en el lenguaje sus debilidades y, al mismo tiempo, su naturaleza ambigua y poética.

La propuesta de un cambio de paradigma en cuanto a la relación entre pensamiento y lenguaje consiste en considerar que el pensamiento se lleva a cabo en el lenguaje y la poesía es una forma de pensar. Residir y trabajar en el lenguaje, el cual se encuentra en permanente cambio y diferenciando sus posibilidades, obliga a extender los límites de lo que puede decirse y, conjuntamente, amplía los dominios de lo que puede ser pensado, imaginado y percibido. De alguna manera, la deconstrucción obtiene en las consideraciones románticas “la posibilidad de una dialéctica entre lo decible y lo indecible, entre aquello pensado y *lo que se podría* pensar, esto es, un pensamiento de los límites y las fronteras”.⁴⁴¹ Así, la oferta que la estética romántica hace a la deconstrucción es tentadora. Un texto clave de Schlegel en este ofrecimiento es *Sobre la incomprendibilidad*, cuyos planteos son vistos como paradigmas de un conflicto irresoluble en el lenguaje. Si, como indica Jean-Michel Salanski, la deconstrucción derridiana consiste en una destitución del lenguaje por el propio lenguaje, afirmaciones

⁴³⁹ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.64.

⁴⁴⁰ Schlegel, F., *Conversaciones sobre la poesía*, op. cit., p.71.

⁴⁴¹ Bode, Chr., “Romanticism and Deconstruction: Distant Relations and Elective Affinities”. Eds. Günther Blaicher Michael Gassenmeier. *Romantic Continuities: papers delivered at the symposium of the Gesellschaft für englische Romantik*, held at the Catholic University of Eichstatt, 1992, pp. 131-159, p.138.

como “moriríais de angustia si como exigís, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible”,⁴⁴² no parecen estar tan distantes. La consideración de Salanskis sobre Derrida como enemigo de la hermenéutica⁴⁴³ y de la filosofía analítica⁴⁴⁴ en el marco del *linguistic turn*, puede ser entendida como un modo adecuado de pensar la fuente romántica, en cuanto el lenguaje es un medio opaco y misterioso que produce incomprendibilidad y caos. El lenguaje es víctima de un “cisma entre comprensión e incompreensión”⁴⁴⁵ o dicho deconstructivamente:

(...) las supuestas estabilidades son remitidas a la interminable movilidad de una interacción, o más bien de una transacción, de un negocio; y por otro lado nunca significa están «ahí», sino por intermedio de una interacción, o más bien de una ocurrencia, que presta su materialidad fugaz a la obra de instanciación de una idealidad radicalmente ausente e impresentable. Derrida (...) lleva a cabo dos combates a la vez: por un lado, suscita la figura de la idealidad nunca capturada por sus ocurrencias (...) por el otro, rebaja la idealidad sobre la facultad serial de presentación de las invariantes que es la del lenguaje, y por tanto deduce la esencial insuficiencia de la idealidad, su fracaso fundamental, su impotencia radical para ejecutar su programa (...).⁴⁴⁶

Siguiendo a Peter Zima y su presupuesto sobre los planteos de Friedrich Schlegel como una forma de deconstrucción *avant la lettre*, podríamos observar que además de compartir con la deconstrucción el carácter opaco de la palabra, los juegos retóricos, las ideas paradójicas y la pretensión de que arte, filosofía y ciencia lleguen a ser fuentes inagotables de opacidad lingüística presentadas en *Sobre la incomprendibilidad*, también ambos pretenden llevar la imposibilidad de comprensión y síntesis a un extremo. Todo aquello que se declare como sistemático, por caso, la filosofía, la ciencia o incluso el arte, tiene en sí mismo la posibilidad de “mostrar que la

⁴⁴² Schlegel, F., *Fragmentos*, op. cit., p.233.

⁴⁴³ Una interpretación contraria a la hipótesis de Salanski puede encontrarse en Albrecht Wellmer, quien entiende que la deconstrucción es un complemento de la hermenéutica. Wellmer entiende que una deconstrucción hermenéutica podría hacer posible un virtual encuentro en las posiciones de Gadamer y Derrida. Al respecto puede consultarse su ensayo “La reflexión hermenéutica a la luz de la deconstrucción” en Wellmer, Albrecht. *Líneas de fuga de la modernidad*. Bs. As: FCE. Pp. 137-164. 2013.

⁴⁴⁴ Sobre esta consideración pueden verse las observaciones, críticas y relaciones que logra establecer Christopher Norris entre el trabajo de Derrida y la tradición analítica en el marco de la discusión epistemológica. Al respecto véase: Norris, Christopher. *Language, Logic and Epistemology: A Modal-Realist Approach*. New York: Edit. Palgrave Macmillan. 2004; también puede consultarse su artículo: “Deconstruction, Postmodernism and Philosophy of Science: Some Epistemo-critical Bearings”, en *Cultural Values*, Vol. 2, N° 1, Pp. 18-50. 1998.

⁴⁴⁵ Schlegel, F., *Fragmentos*, op. cit., p.234.

⁴⁴⁶ Salanskis, Jean-Michel. “La filosofía de Jacques Derrida y la especificidad de la deconstrucción en el seno de las filosofías del *linguistic turn*”. Ramond, Charles. *Derrida. La deconstrucción*. Bs. As.: Nueva Visión. 2009, pp. 7-36, pp.19-20.

más pura y genuina incomprendibilidad surge precisamente de la ciencia y de las artes (...).⁴⁴⁷ La incomprendibilidad y la imposibilidad de darse con el sentido positivo de los sistemas tienen para Derrida, por ejemplo, un sentido deconstructivo en la medida en que habilitan sentidos próximos. No se trata de identificar un mero irracionalismo que busca una nada sin sentido, por el contrario, pretende constituirse como crítica. Derrida, al inicio de *La diseminación* sostiene algo parecido, lo cual, despeja el intento de reducción de la deconstrucción a un juego absurdo de contradicciones y paradojas. Dice Derrida:

Por eso la desconstrucción implica una fase indispensable de derribo. Quedarse en el derribo es operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir. *Pero atenerse, para ir más lejos, ser más radical o más audaz*, a una actitud de indiferencia neutralizante respecto a las oposiciones clásicas, sería dar curso libre a las fuerzas que dominan efectiva e históricamente el campo. Sería, a falta de haberse apoderado de los medios para intervenir en él (a), confirmar el equilibrio establecido.⁴⁴⁸ [La cursiva es nuestra]

En este sentido, tanto Schlegel como Derrida, no buscarían el absurdo por el absurdo mismo, esto es, una simple provocación a las intenciones racionalistas, sino impugnar una forma de establecer y fijar la identidad de los conceptos. Ambos, comparten un enemigo común de fondo: la dialéctica de Hegel.⁴⁴⁹ Si para Schlegel el peligro de sistematización del arte en el sistema del espíritu absoluto amenaza su concepción fragmentaria, para Derrida la dialéctica hegeliana funda ese riesgo al intentar dominar y controlar el sentido. En este punto, la estética romántica del joven Schlegel y la deconstrucción derridiana confluyen en el propósito de perturbar la posibilidad de dominar las oposiciones, ya sea mediante la ironía y el fragmento, ya sea por medio de la inversión retórica del lenguaje. Cabe señalar que si bien Derrida puede vincularse a Schlegel estableciendo estas afinidades electivas, luego reconstruiremos sus puntos

⁴⁴⁷ Schlegel, F., *Fragmentos*, op. cit., p.222.

⁴⁴⁸ Derrida, J., *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 10-11.

⁴⁴⁹ Pueden ampliarse estas consideraciones en Smith, John H. "U-Topian Hegel: Dialectic and Its Other in Poststructuralism". *The German Quarterly*, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, Vol. 60, No. 2 (verano, 1987), pp. 237-261. En particular la lectura de Paul De Man sobre Hegel y lo sublime. Asimismo, puede verse el volumen colectivo de Stuart Bennett (1998) *Hegel After Derrida*. UK: Routledge. En especial, el artículo de Werner Hamacher "The End of Art with the Mask", Pp. 105-130, considerado un autor perteneciente al postestructuralismo alemán. Y también Kambouchner, Denis. "Hegel en deconstrucción" en Ramond, Ch. *Derrida. La deconstrucción*. Bs. As.: Nueva Visión. 2009.

radicalmente distintos⁴⁵⁰. Pero, por ahora, tomamos estas relaciones en el marco general de analogías entre romanticismo y deconstrucción.

En esa dirección, el desafío de Schlegel al pensamiento sistemático del racionalismo y la dialéctica idealista de Hegel a principios del siglo XIX, de alguna manera, logra anticipar aspectos de las críticas de Derrida y la deconstrucción estadounidense. No es casualidad que autores como Hartman, Bloom, Miller y De Man vuelvan al lenguaje poético del romanticismo alemán e inglés. La crítica a la concepción del lenguaje como forma transparente de entender y comprender el mundo de los románticos busca contrarrestar la sistematización, la jerarquía y la dominación del significado. El pensamiento fragmentario, a-sistemático, incompleto y abierto de los románticos beneficia la multiplicación de significados y niega la suposición racionalista y hegeliana de que la realidad como un todo puede ser transparente con la ayuda de conceptos claramente definibles.

El esfuerzo del romanticismo estaría puesto en dar cuenta de una productividad ingobernable del lenguaje, el cual excede al sujeto en su dominio. Precisamente, la deconstrucción, o mejor dicho, sus representantes, recuperan los planteos sobre la prioridad del lenguaje poético por encima del lenguaje conceptual del romanticismo a los efectos de presentarlos como antecedentes críticos del logocentrismo y la metafísica occidental. En ese caso, como insiste Goldschmit, la deconstrucción podría entenderse como un pensamiento que se opone al dominio de la dialéctica. A contrapelo de la reducción de la interpretación de la crítica literaria estadounidense, la deconstrucción no sería una corriente filosófica, ni un método, ni mucho menos una instancia más de la historia de la filosofía. Antes bien, debería entenderse como:

⁴⁵⁰ Pese a lo apuntado arriba, debemos indicar que la relación entre Derrida y Hegel puede complejizarse más allá de este plano de oposición. A los fines de que nuestro planteo no termine en un reduccionismo absurdo, debemos advertir que la oposición entre el pensamiento deconstructivo y la filosofía hegeliana la hacemos en el marco de lograr caracterizar un modo específico de consideraciones anti-sistemáticas. La compilación de Barnett, Stuart, *Hegel After Derrida*. Routledge, 1998, muestra algunas posibles lecturas que podrían contradecir lo que hemos enmarcado en la primera parte. La oposición entre Hegel y el romanticismo ha sido extendida mediante el pensamiento deconstructivo, pero ha descuidado numerosas formas en las cuales Hegel y Derrida podrían establecer algún tipo de relación menos conflictiva. En nuestro análisis, hemos seguido la tradición de estudios que mediante la oposición entre Schlegel y Hegel extienden esta polémica a las reflexiones de Derrida y el pensamiento anti-conceptual. A este respecto, el trabajo de Iván Trujillo (2009) también puede consultarse para profundizar en la relación entre Derrida y Hegel en el plano del arte. Probablemente, uno de los estudios más representativos de este tipo de lectura de la oposición Schlegel y Hegel sea el emprendido por Ernst Behler. Para ver en detalle esta polémica como también un amplio apoyo bibliográfico de esta interpretación en el ámbito de habla germana puede consultarse Portales, G. y Onetto, B. *Poética de la infinitud*. Palinodia, 2005, en particular, el ensayo “La disputa sobre el significado de la ironía: Hegel y F. Schlegel” donde los textos de Ernst Behler parecen guiar gran parte de la conceptualización sobre esta polémica.

(...) el “trastorno” de la dialéctica, es decir, del discurso y de la lectura que quieren el dominio sin reservas del sentido y de la significación, el dominio de lo que sucede al pensamiento. El dominio dialéctico, tal como puede vérselo ejemplarmente en obra en el pensamiento de Hegel, tiene como motor lo que se denomina el “trabajo de lo negativo”; ese trabajo asegura su poder al asumir lo negativo que es “relevado”: en efecto, la dialéctica supone que lo que para ella es negativo (en la historia: el acontecimiento, el mal) se pone a hacer sentido al duplicarse y al suprimirse; el negativo es así conservado como suprimido, interiorizado, relevado en el trabajo de duelo de la historia que es la dialéctica. Precisamente, la deconstrucción debe comprenderse como la parálisis de este trabajo de lo negativo, es decir, como el contra-movimiento del dominio filosófico del sentido que conduce al “Saber Absoluto”. Mientras que la dialéctica en su versión hegeliana, es decir, especulativa y absoluta, no existe sino superando y dominando las oposiciones de la filosofía –las conserva integrándolas–, la deconstrucción es la tentativa no de negar esas oposiciones (esas negaciones), sino de neutralizarlas luego de haberlas invertido.⁴⁵¹

Sin embargo, y aunque todas estas indicaciones puedan acercar la deconstrucción al romanticismo, la teoría de Derrida está lejos de convertirse en protectora del romanticismo. Las fuentes románticas de Derrida pueden ponerse en tela de juicio si establecemos algunas consideraciones que acompañan a la teoría estética romántica. No puede evadirse que la estética romántica, a pesar de su oposición al racionalismo y la dialéctica hegeliana, posee elementos como el culto del sujeto libre, el concepto de genio y espiritualidad, los cuales parecen imposibles de encuadrar en la deconstrucción.⁴⁵² Como sostiene Peter Zima, la estética romántica todavía mantiene “su elevación de la naturaleza, el arte y la poesía, que los distingue de los racionalistas y

⁴⁵¹ Goldschmit, M., *Jacques Derrida, una introducción*. Bs. As.: Nueva Visión, 2004, pp.19-20.

⁴⁵² Puede verse la relación entre Derrida y la estética en el artículo de David Wills “Derrida y la estética” en Tom, *Derrida and humanities. A critical reader*. UK: Cambridge University Press, 2001, pp. 82-107. [Traducción castellana: Cohen, Tom. *Jacques Derrida y las humanidades*, Ariel Dilon (trad.), México/Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.] Como ya hemos señalado las referencias de Derrida al romanticismo son escasas, sin embargo, sus reflexiones han habilitado la posibilidad de pensar al romanticismo bajo las reflexiones deconstructivas. Por caso, pueden pensarse los trabajos de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario* y las consideraciones literarias de los críticos norteamericanos acerca del romanticismo. En ambas lecturas, Derrida aparece o bien como un pensador que puede compararse con las reflexiones románticas, o bien como una prolongación de las consideraciones románticas. No obstante, también se podría indagar sobre la relación entre Derrida y el romanticismo en los textos de *Verdad en pintura* (2001), *Economimesis* (1981) y *Glas* (1988). En estos textos, a partir de la lectura derridiana de la estética kantiana, se podrían analizar algunas claves temáticas a los efectos de encontrar vías productivas en la relación entre Derrida y el romanticismo. A los fines de nuestro trabajo y, por centrarnos en el concepto de ironía, sólo destacaremos el texto *Glas* en función de las interpretaciones que ha despertado en sus intérpretes más adelante. Puede consultarse, para un análisis sobre la relación entre Derrida y el primer romanticismo de Jena, el texto de Fielbaum, Alejandro “Operación y deconstrucción. Luhmann, Derrida y las lecturas del romanticismo alemán” en Cadenas, H. et al. *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría*. Chile: RiL Editores, 2012. Pp. 235-248. En este texto, el autor sugiere diversas formas de abordar la relación entre romanticismo y deconstrucción, pero se destaca en su trabajo la vía benjaminiana a través de la cual la deconstrucción y el romanticismo encuentran algunas reflexiones comunes.

Hegel, [pero] pertenece a un idealismo metafísico ajeno a los exponentes de la deconstrucción”.⁴⁵³ De alguna manera, la relación entre deconstrucción y romanticismo podría articularse más en función de la apropiación de la estética romántica llevada a cabo por los autores vinculados a la deconstrucción que como una tradición prolongada en el siglo XX. En el caso de Derrida su lazo con el romanticismo es muy poco evidente. Pero, igualmente, existe un campo de lecturas secundarias que lo vuelven posible. Esa posibilidad radica, precisamente, en el concepto de ironía romántica.

Romanticismo y posestructuralismo (II). Ironía y deconstrucción en Derrida

Un rastreo general y primario nos conduciría a establecer cierta imposibilidad de relacionar el romanticismo con las consideraciones de Jacques Derrida. No sólo por las escasas referencias al primer romanticismo (Schlegel, Novalis), sino también por las dificultades con las cuales Derrida asume la tradición filosófica. Por otra parte, si nos enfocamos en la estética en particular la relación de Derrida con dicha tradición no parece tan axiomática. Pese a ello, numerosos estudios se esfuerzan por encontrar el vínculo de la escritura derridiana con algunas de las fuentes románticas. Además de los lazos antes indicados, se podría profundizar en algunos estudios sobre la obra derridiana a los efectos de encontrar momentos en la obra del pensador francés que den lugar al ingreso de la tradición de la estética romántica.

Algunos autores angloamericanos resaltan que la deconstrucción de Derrida o, en líneas generales, el posestructuralismo, habrían permitido pensar una deconstrucción del arte y sus categorías metafísicas tradicionales. Por ejemplo, Jay Bernstein en *The Fate of art* (1992) y Alan Megill en *Prophers of Extremity* (1987) intentan sugerir esta posibilidad. Estos autores coinciden en identificar en la deconstrucción una forma de entender el arte, en primer lugar, fuera de las categorías logocéntricas y, en segundo lugar, abordar el arte como emancipado de las pretensiones de subordinación a la verdad filosófica. Pese a ello, nos concentraremos en identificar de qué modo estudios como los de Marian Hobson y Maebh Long intentan establecer en la obra de Derrida no sólo la tradición de la estética romántica de la ironía, sino también –y acaso esto sea lo más evidente– de qué forma la escritura del propio Derrida *es* irónica en el sentido de Schlegel. Hobson y Long, específicamente, se esfuerzan en encontrar de manera

⁴⁵³ Zima, P., *Deconstruction and theory critical*, op. cit., p.11.

detallada todos aquellos pasajes donde la obra del filósofo francés expresa tal sentido irónico.

En “Derrida’s irony? Or, in order that Homeland security do not come too early to the case” (2008), Marian Hobson sostiene que un legado inexplorado en la obra de Derrida es la tradición de la ironía romántica. Según la autora, la ironía romántica no podría enlazarse con el legado derridiano a nivel temático, sino en la escritura. Siguiendo el estudio de Gregory Vlastos *Socrates: Ironist and Moral Philosopher* sobre la ironía socrática, Hobson logra establecer una realidad común entre Derrida y la tradición romántica, en tanto, la ironía asume una dialéctica incontrolable. Dicha dialéctica puede confirmarse en textos como *Glas* o *La diseminación*, en los cuales Derrida juega con las citas, generando los efectos de una dispersión interminable. Por ejemplo, en *Glas* el pensador francés reúne un compuesto alquímico de citas y comentarios que producen una permanente interrupción del sentido, tal como indicaba Schlegel al designar a la ironía como parábasis. Los comentarios sueltos, cerrados en sí mismos, aislados de *Glas* pueden parecer una escritura fragmentaria, pero Hobson opta por entender ese “collage” como una interferencia irónica a nivel sintáctico. La autora indica:

Para este juego de palabras sirve, con la ayuda de Derrida, no centrarse en un doble significado y confinarlo en una sola palabra, como se puede afirmar que hacen los juegos de palabras, sino dispersarlas. Las palabras juegan a dejar de funcionar como focos, como centros, y empezar a funcionar como puntos de unión. Ellos no se reúnen, actúan como múltiples dispersores. Además, la dispersión puede tomar en ocasiones una forma aún más inquietante. Una forma sintáctica. En su prosa, en determinadas obras, no se puede llamar juego de palabras, sino que podrían llamarse frases “de dos vías” que aparecen con bastante facilidad. Estas frases “de dos vías” son a menudo apenas traducibles, explotando todos los recursos de una lengua natural, del *francés*.⁴⁵⁴

En consecuencia, Hobson no intenta señalar que Derrida imita o continúa la tradición schlegeliana de la ironía, sino que Derrida ofrece una ratificación de gestos irónicos a partir de su escritura. La ironía, o sus gestos, son entendidos como una *interferencia* de la “normalidad” del sentido y la comunicación. El énfasis en este análisis se encuentra en la posibilidad de inestabilidad y perturbación del *lugar* tranquilo del sentido local del texto. Desde luego, esa interrupción no puede ser trascendental y funcionar en todo el

⁴⁵⁴ Hobson, Marian. “Derrida’s irony? Or, in order that Homeland security do not come too early to the case”. *Derrida’s Legacies. Literature and philosophy*. Eds. Simon Glendinning y Robert Eaglestone. USA and Canada: Routledge, 2008, pp. 90-103, p.102.

texto. A diferencia de De Man y Schlegel, la ironía de Derrida no es permanente, sino parcial y local. Hobson indica al respecto:

Así, parece que algunos de los escritos de Derrida han desarrollado, a nivel local, parcial y provisionalmente una considerable fuerza irónica. Pero no siempre, no todo el tiempo. El lenguaje en sí mismo parece estar siendo irónico, en lugar de ser de un autor, una fuente detrás de ella que tiene el control de lo que está pasando. Dicha escritura se ajusta a la visión del lenguaje no tan controlado en su significado por una intención consciente como es la de Derrida.⁴⁵⁵

Esta última distinción permite aclarar que la posibilidad de inscribir a Derrida en la tradición romántica o trazar un puente entre el pensador francés y Schlegel, se encuentra dada por medio de la ironía. Aunque Derrida no lo hace explícito, los estudios sobre su escritura y conceptos logran encontrar estas analogías estructurales con la ironía romántica o, por lo menos, con algunas características que Schlegel había destacado de ella.

Por su parte, Maebh Long en su estudio sobre la ironía pretende encontrar la mayor cantidad de evidencia en los escritos derridianos donde se pueda localizar una fuerza inherente al lenguaje que logra interrumpir sentidos, a los fines de habilitar múltiples y nuevos sentidos. Centrándose en el texto de *Memorias para Paul de Man* del escritor francés y en el concepto de iterabilidad, la autora intenta desarrollar que los análisis deconstructivos de Derrida pueden llamarse irónicos en la medida en que la interrupción del sentido total del texto se hace en beneficio de una proliferación de dichos sentidos. La interrupción no conduce a un nihilismo absurdo o a una incompresibilidad irresponsable, sino a la producción de nuevas posibilidades que se pueden reflexionar en el propio texto. Long sostiene:

La fuerza de Derrida es una fuerza irónica de la debilidad y la fuerza, lo que anacolúticamente se interrumpe en sí misma. Esta fuerza irónica, que opera gracias a la marca, que opera en la marca, es la fuerza de la iterabilidad y es una fuerza debido a la iterabilidad. No es una potencia, porque no es algo. Más bien, está “siempre inscrita en un espacio donde es posible un ardid (no una artimaña subjetiva, sino una artimaña de la estructura), por lo que el más débil es más fuerte”. La fuerza de la ironía estructural es y se debe a una “artimaña”, es decir, como escribe Royle, no un “espacio de juego que equivaldría simplemente a la frivolidad o a divertirse. Es cuestión de tratar de tener en cuenta la fuerza de

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.103.

Derrida en el “lenguaje en términos de lo que podríamos llamar provisionalmente el contra-engaño”.⁴⁵⁶

De alguna manera, Long tiene como objetivo destacar que la ironía en Derrida es una forma de advertir el fracaso de las pretensiones de totalización del sistema lingüístico, algo así como una alteración de su “normal” funcionamiento. Mientras el análisis de Hobson buscaba presentar a la escritura de Derrida como irónica, Long invita a pensar cómo la ironía y sus permanentes inversiones dan cuenta de posibilidades de alteridad ética. La iterabilidad, convertida en ironía, refleja las insondables posibilidades de establecer nuevas formas de alteridad, cuya existencia cuestionan la reflexión narcisista del sistema del sujeto. Long afirma que Derrida con su escritura permite producir las funciones de la ironía a nivel gramatical y, de ese modo, inaugura un proceso de invención que no puede detenerse. Dicho proceso consiste en “una actuación en relación con las normas y convenciones, pero también un evento perturbador y un mecanismo de desorden que desestabiliza de manera espontánea; es un *perverformative* irónico”.⁴⁵⁷ La propuesta de Long se articula en función de una historia de la ironía en cuyo desarrollo Derrida no podría ser menor. Desde las habilidades socráticas, las técnicas de retórica, las propuestas románticas, pasando por las conceptualizaciones posmodernas, Long hace ingresar a Derrida como un ironista, en el sentido de posibilitar una escritura que perturba el texto. Sin embargo, esa interrupción debe entenderse como una autorización de nuevas formas, es un exceso, o en términos de Long: una alteridad.

Romanticismo y posestructuralismo (III). La hipótesis kantiana en *El absoluto literario*

En esta línea de trabajos, tal vez, uno de los más representativos ha sido *El absoluto literario* de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. De hecho, los ensayos compilados en este texto permitieron establecer en el contexto de la crítica literaria un vínculo muy cercano entre romanticismo y pensamiento francés, donde hunde sus raíces el posestructuralismo. Los autores franceses establecen un conjunto de relaciones entre las consideraciones románticas y autores como Blanchot y Derrida. Pese a ello, su proyecto presenta algunas ambigüedades que mantienen al texto en una

⁴⁵⁶ Long, Maebh. *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*. Durham theses: Durham University, 2010, p.85.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.95.

oscilación curiosa. Si De Man entiende que conceptos como la ironía, el fragmento y la alegoría permiten contrarrestar las funciones de totalidad y sistematización del símbolo o la dialéctica, los pensadores franceses no están del todo convencidos de que esto así fuera. En diversos pasajes de dicha obra existe la oscilación de presentar al romanticismo como una tradición que podría continuarse en el esteticismo nacionalista del fascismo en Alemania (vía Heidegger, por caso), como también, al mismo tiempo, podría presentarse con una visión de la ausencia permanente de unidad. Por ejemplo, el concepto de fragmento puede ser pensado doblemente: como desaparición de la fe en los sistemas, alteración de la totalidad y ruptura, aunque también, el fragmento contiene la pretensión de ser un Sistema de fragmentos.

En *El absoluto literario* Jean Luc-Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, a partir de una Obertura, una Clausura y un conveniente glosario de conceptos, dividen las categorías que juzgan como introductorias para acceder al romanticismo: *el fragmento, la idea, el poema y la crítica*. Cada una de estas secciones se compone de un ensayo explicativo-expositivo de Nancy y Lacoue-Labarthe aludiendo a los tópicos de los textos de los románticos de Jena. Si bien el análisis del romanticismo de Nancy y Lacoue-Labarthe se condensa en el proyecto estético-filosófico de Friedrich Schlegel, también logran informar otras consideraciones como las de Novalis, August Schlegel y el joven Schelling. La indagación sobre el romanticismo persigue aquí la motivación de un interés por aquello “que no cesa de denegar nuestro tiempo (...) identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra modernidad”.⁴⁵⁸

La preocupación de los autores en este libro está centrada en encontrar la forma de reflexión propiamente romántica de la literatura, o lo que ellos denominan como “literatura al cuadrado”.⁴⁵⁹ En líneas generales, la cuestión específica que orienta el trabajo es la relación entre literatura y filosofía, aunque estos términos se deban tomar de manera transitoria. Según Philip Barnard y Cheryl Lester⁴⁶⁰, traductores y presentadores del libro al inglés en 1988, los autores franceses presumen una comprensión post-heideggeriana de la filosofía del romanticismo, por lo cual, su inquietud por la “literatura” es heredera de los supuestos filosóficos y estéticos que rigen la comprensión de Heidegger del arte y la literatura en la filosofía clásica y

⁴⁵⁸ Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. p.40.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶⁰ Barnard, P. & Lester, C.: “Translates' Introduce: The Presentation of Romantic Literature” en Lacoue-Labarthe P. y Nancy J-L.: *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, traducción Philip Barnard & Cheryl Lester, SUNY Press, Albany, NY. 1988, pp.vii-xxiii.

moderna. En este sentido, *El absoluto literario* - categoría que no conforma a los autores para describir el fenómeno de la emergencia de la literatura - considera al romanticismo como teoría (“romanticismo teórico”) dado que inaugura al proyecto teórico de la literatura. En diversos pasajes se puede advertir la distancia establecida con aquellas investigaciones del romanticismo que pretenden precisarlo y determinarlo. A contramano de esas observaciones, el romanticismo es entendido esencialmente como una teoría, pero dicha teoría constituye la teoría de su propia producción. El período histórico de estudio comprendido por *El absoluto literario* se extiende desde 1797 hasta 1804 siguiendo el itinerario de la producción del joven Friedrich Schlegel a fin de restablecer el camino conceptual del romanticismo. No obstante, cabe aclarar que no es un estudio histórico, ni una genealogía de las características de este movimiento estético-filosófico. De hecho, intentan impugnar los estudios históricos del romanticismo que pretenden establecer antecesores. No existe la posibilidad de encontrar antecedentes al movimiento romántico, “sobre todo en ese campo que el siglo XVIII habrá instaurado bajo el nombre de estética”⁴⁶¹.

Uno de los aspectos más destacados del análisis de los autores franceses⁴⁶² es la relación que establecen entre el Círculo de Jena y el kantismo. A juicio de estos autores, el entrelazamiento llevado a cabo por Kant entre filosofía y arte en la *Crítica del Juicio* por medio de la categoría de lo bello es un legado kantiano que el romanticismo persigue. Las observaciones y comentarios que Nancy y Lacoue-Labarthe llevan a cabo enfatizan la herencia kantiana en las categorías románticas de sujeto, fragmento y crítica. Un examen cuidadoso puede tomar nota del esfuerzo por relacionar la noción romántica de la idea con la teoría de la idea de Kant. Los autores sostienen en su análisis de qué modo el carácter fragmentario o “exigencia fragmentaria”, no puede entenderse sin la sistematización (Sistema) y totalidad (Absoluto). Al subrayar el momento teórico de la literatura, el género del fragmento (medio de expresión privilegiado del romanticismo, aunque no propio, ni original, pues Nancy y Lacoue-Labarthe reconocen una deuda con la tradición francesa desde Chamfort hasta Diderot) no abandona la posición sistemática de la teoría, ni mucho menos su pretensión metódica de exposición. A fin de describir la convivencia entre lo fragmentario y lo sistemático señalan que su

⁴⁶¹ Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. p.60.

⁴⁶² Gasché, R.: “Foreword. Ideality in Fragmentation” en Schlegel F. (1991), *Philosophical Fragments*. Traducción de Peter Firchow. University of Minnesota Press Minneapolis, London. 1991, Pág. vii- xxxii.

vínculo es de co-presencia⁴⁶³. En su ensayo “Un arte sin nombre” sugieren que para Schlegel el comienzo mismo de la literatura se funda gracias a la lógica que la ironía romántica recupera de la ironía socrática. El estudio de estos autores franceses prefiere no abandonar cierta prioridad de la dimensión subjetiva en el proceso de creación artística. Suponen que el romanticismo sería aquel movimiento literario que, por primera vez en la historia, establece una exigencia para la literatura sin hacerlo depender de otras esferas teóricas. Esto permite que la literatura abandone su función meramente cultural y formativa clásica y “empieza a designar el arte de escribir en general. Es decir, ese momento en que la literatura se erige en arte”.⁴⁶⁴ Siguiendo el presupuesto de la “exigencia” de la literatura, los autores advierten que el romanticismo, como inauguración de la literatura, sería el “cuestionamiento infinito de sí mismo”⁴⁶⁵ y, por ende, la imposibilidad misma de responder a ese cuestionamiento.

Entonces, la pregunta por ¿qué es el romanticismo? sería igual a ¿qué es la literatura?, pero en ambos casos la intención de responder a ese interrogante se encuentra destinado al fracaso. La fundación e inauguración de la literatura, llevada a cabo por el romanticismo, muestra a la dimensión artística en un proceso interminable de diferenciación incapaz de ser completada definitivamente (Fragmento 116 de *Athenäum*). Tal imposibilidad no puede entenderse como una falta o carencia del romanticismo, sino la posibilidad de encontrar en esa ausencia de determinación su auténtica autonomía. De allí que para estos autores la pregunta por el romanticismo sea ella misma una forma de operar en contra de sus propias posibilidades de ser contestada. Hay que encontrar otro tipo de fundamentación o lógica que permita identificar lo que el romanticismo empezó a operar y ha legado en la modernidad. Por ello, creen que esto:

(...) explica que su pregunta esté en realidad vacía y que no trate, bajo el nombre de “romanticismo” o de “literatura” (pero también de poesía, *Dichtung*, arte, religión, etc.), sino de una *cosa* indistinta e indeterminable, que retrocede indefinidamente en cuanto se está cerca de ella (...) algo innombrable, sin

⁴⁶³ En el Fragmento de Athenäum N° 116 la poesía romántica tiene la posibilidad de ser co-presentada con su producente, dado que puede (...) *flotar* en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal, sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos (...) El género poético romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente” En Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugatí. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. Pág. 147-148.

⁴⁶⁴ Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario, op. cit.*, p.326.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.327.

contornos, sin figura, “nada”, en última instancia. El romanticismo es aquello que no tiene esencia, ni siquiera en su carácter inesencial.⁴⁶⁶

De ese modo, el vaciamiento que el romanticismo opera en la dimensión artística no es a los efectos de fundar una tradición nihilista o dar un salto al vacío, sino a los fines de mostrar el proceso reflexivo propio del arte sin ninguna determinación previa como el espíritu, la idea o la verdad. Tanto la literatura como el romanticismo son puestos aquí en el mismo nivel, ambos están “destinados a la evasión de la verdad”, pero no por ser entendidos como una ficción deliberadamente falsa, sino por contener una dimensión especulativa propia que no puede reducirse a la clausura de lo verdadero.

Este hecho se puede constatar si prestamos atención a que la forma de presentación de Schlegel del arte remite a formas expositivas del pensamiento como los diálogos. Evadiendo la discusión sobre la cuestión del “género”, clave para la lectura de *El absoluto literario*, podemos dar un salto, un tanto arriesgado, y llegar a la conclusión de los autores en torno a esta cuestión: “El diálogo es, por excelencia, el “género” del Sujeto”.⁴⁶⁷ En virtud de ello, los autores franceses vinculan los escritos del joven Schlegel con la figura de Sócrates como la forma ejemplar de encontrar la objetividad en la dimensión artística. Si el diálogo es por excelencia la forma de manifestación del sujeto, Sócrates, en los diálogos platónicos, se constituye como el sujeto irónico, en la medida que en él se da esa ambivalencia propia de la ironía, donde obra y figura se presentan por igual. Sócrates es “el lugar” donde la obra muestra su capacidad reflexiva e incondicionada, pues lo singular del diálogo logra contener lo universal, esto es, el intercambio entre filosofía y poesía. Al respecto indican:

Y es lo que lleva, de manera paradójica, a su origen. Es decir, a Platón. Todos los motivos, en efecto, que acabamos de ver entrecruzarse muy rápidamente aquí se reúnen y se anudan en torno a lo que el fragmento 42 de *Liceo* llama la “urbanidad sublime de la musa socrática”, permitiendo comprobar, una vez más, que Sócrates (la figura y el personaje) siempre ha representado la encarnación anticipada o el prototipo del Sujeto mismo en la edad moderna de la metafísica. Esto se explica, para Schlegel al menos, por el hecho de que Sócrates –hay que entender, el Sócrates de Platón, es decir, Sócrates en Platón– es, por una suerte de privilegio absoluto, lo que podría llamarse el sujeto de la ironía: el lugar, en otras palabras, en que se efectúa –a la vez como una figura y como una obra– el intercambio mismo que define la ironía (la “belleza lógica”, dice una vez más el

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p.327.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, p.332.

fragmento 42 de *Liceo*) y que es el intercambio de la forma y de la verdad o, lo que es estrictamente igual, de la poesía y la filosofía.⁴⁶⁸

Así, Sócrates constituye el medio a través del cual el romanticismo consigue brindarle a la ironía un trasfondo reflexivo y especulativo, abriéndose paso a la teorización de la literatura o de la teoría literaria. A partir de esta relación entre Sócrates y el sujeto, la ironía pareciera cifrarse a juicio de los autores como un elemento representativo de la fundación de la literatura como saber reflexionado, pues la ironía sería “el poder mismo de la reflexión o de la reflexividad infinita, el otro nombre de la especulación”.⁴⁶⁹ Asimismo, esta alusión mediante la exposición dialógica (en el Fragmento 42 de *Lyceum* se lee “exigir ironía”) en la *Conversación* procura dar cuenta de:

(...) toda la fuerza de lo reflexionado, puesto que también es eso la ironía: el poder mismo de la reflexión o de la reflexividad infinita, el otro nombre de la especulación). Con todo rigor habría que decir, entonces: Sócrates, el Sujeto en su forma o su figura (el Sujeto ejemplar), es el “género” epónimo de la literatura como, indisociablemente, obra y reflexión de la obra, poesía y crítica, arte y filosofía.⁴⁷⁰

Los pensadores franceses creen en la necesidad de encontrar dentro del sujeto—género del diálogo de qué modo la ironía es la regla del ficcionamiento de ese mismo sujeto. Dicho sujeto no sería otra cosa que la des—realización misma del sujeto, es decir, su apariencia puesta en escena mediante la forma del diálogo. En ese caso, la apariencia estética es consciente de que sus limitaciones ficcionales se encuentran proyectadas a desmontar sus propios procesos. Nancy y Lacoue—Labarthe proponen, entonces, pensar a la obra como sujeto, en tanto mantienen dos necesidades poéticas que explican la autonomía estética y, a su vez, sus propias formas de destrucción y crítica. La primera, relacionada a la necesidad de la ironía como lógica de la reflexión de la obra y, la segunda, vinculada a los criterios de enjuiciamiento de la poesía, lo que Schlegel entiende por “poesía de la poesía”.

En ambas perspectivas la apariencia artística se ve radicalizada en beneficio de un valor superior que se encuentra en la propia obra. En el caso de la primera, una reflexión permanente que hace que la obra pueda dirigirse a un valor más allá de lo subjetivo y arbitrario. La segunda, está en la propia obra donde se encuentran expuestas

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, p.332.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p.332.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, p.332.

las condiciones del juicio del arte⁴⁷¹. Esto último, expone la ruptura que la apariencia estética radicaliza en relación a su determinación por fuera de los procesos autoconstitutivos. El prefijo *auto* parece ser la forma de designación que los pensadores franceses encuentran para la autonomía de la obra como sujeto, en la medida en que “no es otro que el principio de autoconstitución del Sujeto, el fundamento del poder novelesco, y como veremos más adelante, de la caracterización”.⁴⁷² Frente al peligro de reducir la apariencia de la obra a un craso subjetivismo, Nancy y Lacoue-Labarthe proponen pensar a la obra misma como sujeto. Esto consiste en “no hacer pasar justamente la cuestión de la producción de la obra de arte por el sujeto a otro régimen, no la somete a ninguna instancia exterior, sino que muestra por el contrario su lógica y enuncia su ley”.⁴⁷³

De ese modo, la apariencia estética como ironía, es decir, como regla que expone y reflexiona sus condiciones de producción, logra encontrar una lógica propia que no permanezca reducida a la voluntad arbitraria del sujeto. En todo caso, ella encuentra sus criterios en la misma obra, como ya habíamos señalado en relación al *Estudio sobre poesía griega* en el capítulo I. A juicio de los pensadores franceses, Schlegel designa este proceso como *símbolo*, el cual evidencia cómo “por todas partes, la apariencia de lo finito se pone en relación con la verdad de lo eterno y, de este modo, se disuelve en ella precisamente”.⁴⁷⁴ Apariencia e ironía, en esa dirección, comparten el mismo esquema dado que ambas sacrifican su dimensión singular o particular en beneficio de su propia subsistencia infinita.

Para los autores franceses, Benjamin habría acertado en dar cuenta que la ironía muestra al poeta como su verdad, en tanto tiende al infinito, al mismo tiempo que revela su finitud⁴⁷⁵. Así, la ironía como apariencia logra radicalizar su autonomía cuando

⁴⁷¹ Fragmento de *Athenäum* N° 305: “La intención que va hasta la ironía y que tiene una apariencia arbitraria de autodestrucción es tan ingenua como el instinto que va hasta la ironía. Así como lo ingenuo juega con las contradicciones de la teoría y la práctica, así juega lo grotesco con extraños desplazamientos de forma y materia, ama la apariencia de lo casual y extraño y coquetea en cierto modo con una arbitrariedad incondicionada. El humor tiene que ver con el ser y el no-ser y su esencia propia es la reflexión. De ahí viene su parentesco con la elegía y con todo lo que sea trascendental. Pero de ahí viene también su soberbia y su propensión por la mística del *Witz*. Así como la genialidad es necesaria para lo ingenuo, la belleza pura y seria lo es para el humor. Flota preferentemente sobre las rapsodias de la filosofía o de la poesía, que fluyen liviana y claramente, y rehúye masas pesadas y trozos arrancados”. *Ibid.*, p.183.

⁴⁷² *Ibid.*, p.337.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.255.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.258.

⁴⁷⁵ Es probable que la aceptación acrítica del trabajo de Benjamin sobre el romanticismo haga aceptar a estos autores una dimensión mística y teológica que puede llegar a ser cuestionable. Al respecto pueden consultarse las críticas a los análisis de Benjamin sobre el romanticismo en Hanssen, B. and Benjamin, A.

destruye su forma para lograr una obra absoluta e infinita. El texto de Nancy y Lacoue-Labarthe subraya en distintos pasajes, ya sea en relación al fragmento, a la crítica o al sujeto, esa doble actividad a la que se ve sometida la ironía. En consecuencia, no es casual que un argumento de esta naturaleza haya sido bien recibido en los años 80 en los ámbitos de la crítica literaria angloamericana donde predominaban los análisis deconstructivistas.

Por otra parte, es necesario destacar que el libro marca una distancia respecto de otras publicaciones que en Francia fueron orientadoras sobre el romanticismo, por ejemplo, *El sueño y el alma romántica* (1939) de Albert Beguin o *La Genèse du Romantisme Allemand* (1961) de Roger Ayrault. De algún modo, la preocupación por profundizar aún más las concepciones de sujeto, reflexión y autoproducción como un proceso interminable, hace de este ensayo algo más que una divulgación sobre el romanticismo. Sus autores no coinciden con reducir el romanticismo a una corriente estética que celebra el triunfo de la irracionalidad o a una ontología del inconsciente que subyace al espíritu. Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe indagan, en cambio, conceptos como la *crítica* y la *ironía* con la intención de dar cuenta de una capacidad de reflexión del sujeto. Por lo tanto, no dudan en entender la crítica como una ciencia del criterio y a la ironía como una forma de exposición, presentación y destrucción del sujeto que es inseparable de toda crítica. De allí que la tarea de la crítica se defina como formación del carácter, esto es, presentación de capacidades (producción) para hacer obras y reflexionarlas (destruirlas) por medio de la ironía crítica.

Otro aspecto notable del texto son las consideraciones sobre la literatura. En este contexto, la literatura es entendida como el modo de expresión de un área rigurosamente definida de la investigación filosófica, cuyas implicaciones se extienden hacia los conceptos de fragmento y novela. Al respecto, el título de la obra es revelador dado que la invención de la literatura para los pensadores franceses se programó en la ambivalencia entre fragmentación y absoluto. Este último concepto constituye una preocupación fundamental en el contexto de la filosofía alemana del siglo XVIII. El absoluto no sería otra cosa que el propio fenómeno de la literatura cumpliéndose. Como tal, la literatura viene a colmar fragmentariamente el absoluto de la producción, es decir, lo que se entiende por *Poiesie* [producción]. Por eso, sostienen, “hay que reconocer en el pensamiento romántico no solo el absoluto de la literatura, sino la literatura en tanto

Walter Benjamin and Romanticism, Nueva York: Continuum. 2002, en particular los ensayos de Rodolphe Gasché y Fred Rush.

absoluto. El romanticismo es la inauguración del absoluto literario”.⁴⁷⁶ En esta dirección, el estudio reúne no sólo las consideraciones heideggerianas antes indicadas, sino también la concepción benjaminiana de la crítica de arte romántica, el concepto de *Obra, autor, sujeto y literatura* de Blanchot y las inquietudes propias de los autores franceses sobre el fragmento y la crítica como elementos constitutivos de la época que aún sobreviven.

El absoluto literario, en consecuencia, percibe que el romanticismo de Jena es comprensible sólo sobre una base filosófica de inspiración kantiana que busca sentar las bases teóricas de la literatura. En los fragmentos del romanticismo, creen estos autores, radica el punto en el cual el fragmento (el género fragmentario) se convierte en una concepción filosófica que se extenderá hasta la escritura de Maurice Blanchot y gran parte del pensamiento contemporáneo del siglo XX. Se puede constatar que su hipótesis consiste en identificar en la *obstinación fragmentaria* la representación de “un pasado en dirección de esa juntura enigmática en la que, en el lugar mismo de la interminable (si no imposible) autoconcepción del Sujeto, lo literario y lo filosófico no cesan a pesar de todo de formar un sistema”⁴⁷⁷. En definitiva, resulta interesante recobrar la dedicación que los ensayos de los pensadores franceses le consagran al punto de vista filosófico, a los efectos de una profundización del concepto de *fragmento*. Lacoue-Labarthe y Nancy dejan claro que el estudio del romanticismo y de su teoría de la literatura es, necesariamente, parte de una ampliación de los supuestos que rigen las corrientes literarias-críticas y teórico-prácticas de los modelos literarios contemporáneos. Para estudiar el romanticismo, entonces, a la luz de la presente investigación, se necesita indagar los motivos y la elaboración inicial de “nuestras” preocupaciones filosóficas. En consecuencia, Lacoue-Labarthe y Nancy piensan al romanticismo bajo esta co-presencia entre las intenciones idealistas y los motivos románticos: “La copresencia de lo fragmentario y lo sistemático tiene una significación doble y decisiva: implica que, en Jena, uno y otro se sitúan en el mismo horizonte, y que este horizonte es el del Sistema, tal como el romanticismo recoge y retoma su exigencia”.⁴⁷⁸

Contra estas interpretaciones, a pesar de sus diferencias, podemos argumentar que es problemático desatender y aislar la cuestión de la ironía del concepto de

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p.34.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p. 232.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, p.84.

subjetividad, sólo al precio de lograr considerarla como una apariencia que se vuelve contra de sí misma. Del algún modo, se está soslayando las diversas posibilidades que la subjetividad puede adquirir en relación a conceptos estéticos como la ironía o la apariencia. Sostener una lectura de este tipo del modelo de subjetividad en la estética romántica parece buscar establecer que la subjetividad o bien está excedida por fuerzas que ella ya no controla, luego de los descentramientos de los fundamentos que daban cuenta de ella, o bien ella se vuelve un caos incontrolable y difícil de identificar.

No obstante, el planteo de esta perspectiva parece pretender profundizar en la desaparición de los presupuestos de cualquier elemento subjetivo o extraestético relacionado con la verdad. Su posición radical a los efectos de evitar la domesticación de lo estético por parte de la dimensión racional de la modernidad, creemos, descuida los potenciales elementos críticos que la ironía tiene en la modernidad estética. La reivindicación exaltada de una autonomía de lo estético puede conducir a un desprendimiento solipsista de esta dimensión, anulando toda capacidad crítica sobre otros ámbitos del saber.

Por ejemplo, Kevin Newmark⁴⁷⁹ ha establecido cierta contrapartida entre el concepto de resistencia de Paul De Man y las consideraciones vertidas en *El absoluto literario*. Para Newmark, la intención de llevar a cabo una lectura filosófica del romanticismo, como lo desean los autores franceses, choca con las propias afirmaciones de Schlegel en la medida que la literatura no exige una comprensión externa, pues ella es su propia teoría. Existiría una resistencia a una lectura superadora de la teoría de la literatura, ya que dicha lectura debería sucumbir ante el propio objeto literario. De Man bajo esa clave intenta evitar la aporía entre lectura interna y externa, algo que Schlegel ya había mostrado en términos paradójales cuando decía que era tan necesario tener como no tener un sistema. Schlegel indica en los fragmentos 53 tanto de *Athenäum* como *Fragmentos Críticos* estos juegos sistemáticos como anti-sistemáticos. Indica: “Resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, probablemente tendrá que optar por combinar ambas cosas”,⁴⁸⁰ y en otro pasaje: “Con respecto a su unidad, la mayoría de los poemas modernos son *alegorías* (misterios, moralidades) o *novelas* (aventuras, intrigas); a veces se trata de una mezcla de ambas

⁴⁷⁹Newmark, N., “L’absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony” en *Comparative Literature*, MLN, Vol. 107, No. 5, (Diciembre, 1992), Pp. 905-930.

⁴⁸⁰Schlegel, F., *Fragmentos*, *op. cit.*, p.69.

cosas, otras de la dilución de una de ellas.⁴⁸¹ El análisis de Newmark pareciera consistir en potenciar la lectura demaniana en tanto el romanticismo no puede quedar atrapado en alguna reducción de la teoría. Pero también, mostrar la tensión inherente al desarrollo de la obra *El absoluto literario*:

(...) este reconocimiento lleva, en *L'absolu Littéraire*, a una cierta tensión. Por un lado, la tendencia totalizadora de la lógica del fragmento, simultáneamente, del fragmento literario y la definición teórica del fragmento se distingue claramente de lo que los autores entienden que es el efecto de “difusión” de los ejemplos más contemporáneos de la teoría literaria. A diferencia de la “escritura”, refiriéndose específicamente a Blanchot o Derrida, entonces, “el fragmento romántico, lejos de traer la dispersión o la destrucción de la obra en juego, inscribe su pluralidad como el exergo del total, el trabajo infinito (...) La fragmentación no es, entonces, una difusión (...) Por otro lado, el romanticismo nunca parece muy capaz de lograr la totalización del absoluto literario que representa en sí mismo en la forma del fragmento. Resulta, entonces, que esta otra sabia pluralidad fértil del fragmento podría estar difundiéndose después de todo: “Dentro de la obra romántica, no hay interrupción y difusión de la obra romántica (...)” el fragmento se cierra y se interrumpe en sí en el mismo punto.⁴⁸²

Newmark resalta la posibilidad de encontrar por medio de De Man un rescate positivo de las lecturas del romanticismo, en la medida en que éste se convierte en un aliado intelectual de las críticas generales a los intentos de totalización de la modernidad. La importancia del concepto de ironía como una figura que evita la totalización de la síntesis de los sistemas adquiere, en ese contexto, una especial relevancia.

Algunas observaciones a la apropiación deconstructiva demaniana del romanticismo y la ironía

Pese a lo antes indicado, se podrían identificar algunos problemas con la apropiación llevada a cabo por De Man y los estudios deconstructivos en general. Siguiendo a Fred Rush y Daniel O'Hara, se podrían encontrar algunas sospechas con el vínculo que se establece entre romanticismo y deconstrucción. Ambos dudan de la posibilidad de encontrar en el romanticismo y el concepto de ideología estética demaniano algo así como una deconstrucción de la tradición estética. Esto último pone en cuestión la posibilidad de encontrar un vínculo efectivo entre romanticismo y deconstrucción, más allá de las apropiaciones que se puedan llevar a cabo por parte de De Man.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.37.

⁴⁸² Newmark, N., “L'absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony” , *op. cit.*, p.912.

En “The Aesthetics of the Real in Paul de Man” Daniel O’Hara (1999) deja entrever su desconfianza a las intenciones del crítico belga de encontrar en el romanticismo y su crítica una posibilidad de deconstrucción. Si bien O’Hara hace especial énfasis en el pasado colaboracionista durante la invasión nazi en Bélgica, también sugiere al menos dos problemas conceptuales en la relación entre romanticismo y deconstrucción. El primero, vinculado a la imposibilidad de constituir una crítica de la ideología estética sin caer por ello mismo en una estética de la ideología. El segundo – empleando la figura psicoanalítica de la abyección del padre frente a la defensa de De Man de Lindsay Waters– entiende que De Man no puede abyectarse de la tradición que se encuentra criticando.

Ambos problemas colocan la lectura demaniana de la estética bajo la sospecha de una deconstrucción insuficiente o, incluso, de una despolitización del problema de la ideología. En consecuencia, aunque De Man reconozca en su entrevista con Stefano Rosso que la empresa a la cual se aboca y luego se publica bajo el título de *La ideología* tiene como misión dar respuestas políticas a los críticos que lo acusan de despolitizar los análisis filosóficos y literarios, la tradición estética en general y el romanticismo en particular no parecen de gran ayuda. La crítica de O’Hara, a diferencia de Newmark, intenta enfatizar que en la estética romántica, específicamente, todavía contienen pretensiones de validación de la totalidad y el absoluto, el sueño de una organicidad compensatoria de la fragmentación de la política moderna por medio de la poesía, entre otras intenciones, que la vuelven peligrosa. Dicho planteo pone en tela de juicio la lectura deconstructiva de Paul De Man de la estética, como de la ayuda romántica de dicha tarea.

Por su parte, Fred Rush tanto en reseña de *La ideología estética* como en su ensayo “Irony and romantic subjectivity” (2006) cuestiona la apropiación demaniana de la estética romántica y de la ironía. Por una parte, cree que la intención de De Man de transformar el sistema fichteano de la conciencia en una forma de postulación lingüística (sistema tropológico lo llama De Man) es un gran equivoco. Rush subraya el hecho de que el lenguaje en Fichte es un medio reflexivo que no puede volverse retórico. Indica Rush:

La única objeción que haría es referente al análisis que De Man intenta hacer de la apropiación de Schlegel del método de Fichte tanto más convincente, por medio del argumento, de que las secciones de apertura de la *Wissenschaftslehre* de 1794 puedan tratar a la *postulación* como un acto lingüístico. Esto es un error. Las

posiciones son pre-reflexivas, mientras que el lenguaje para Fichte es un medium inherentemente reflexivo. Que este sea el caso se confirma por una lectura superficial de aquel ensayo en el que Fichte aborda la cuestión de la naturaleza del lenguaje, “Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache”, escrito sólo un año más tarde (1795). Esto puede parecer un punto menor en el contexto limitado de Schlegel, pero cuando nos volvemos al tratamiento de De Man de pensadores más sistemáticos como Kant y Hegel, los problemas de la falta de cuidado filosófico son menos aptos de perdonar.⁴⁸³

Respecto de esta dimensión, Rush afirma que De Man se equivoca en el modo de apropiación que Schlegel y la reflexión estética habrían realizado de Fichte. Según este autor, en lo único que Paul De Man sería receptivo es del concepto de ironía de Schlegel. Pero dicha recepción sólo estaría en la dimensión cognitiva. Esto quiere decir que el concepto de ironía, según Rush, confirma el escepticismo permanente de Schlegel como de Paul De Man. Aunque esa confirmación llegue por caminos diferentes, dado que el crítico belga jamás consigue advertir la dimensión socrática del concepto de ironía. A juicio de Rush, Schlegel atiende especialmente a la dialéctica socrática como un precursor de sus observaciones sobre la ironía. Por ello, no puede descuidarse que los ataques a la ironía de Schlegel, tanto de Hegel como de Kierkegaard, tiene como parte de esa disputa la referencia a Sócrates. Por ello, le sorprende a Rush que las tendencias deconstructivas de la ironía⁴⁸⁴ tiendan a ignorar este nivel de la discusión. Al respecto advierte en la nota 31 de su texto:

(...) vale la pena mencionar que las interpretaciones deconstructivas influyentes de Schlegel tiendan a ignorar esto y hacer hincapié en su lugar a la conexión con la tradición retórica europea. (...) Esto no quiere decir que Schlegel desarrolle su concepción de la ironía en total aislamiento de la tradición retórica. En particular, él está muy interesado en *Institutio oratoria* de Quintiliano del s. XV que fue muy influyente en el pensamiento del siglo XVII, donde se convirtió en el modelo aceptable de argumentación latina. Pero lo que es decisivo para Schlegel es que Quintiliano no es sólo un manual sobre la estilística, sino que proporciona un marco pedagógico general, que promueve una visión de cómo se debe vivir la vida - una que se presenta más explícitamente como un alejamiento de Séneca y

⁴⁸³ Rush, Fred. “Review” *Man de, Paul. Aesthetic Ideology. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4. The American Society for Aesthetics. (1997): pp.443-445, p.444.

⁴⁸⁴ Estos estudios son calificados como posmodernos o deconstructivos. Hacemos esta aclaración dado que algunos autores prefieren no identificar la deconstrucción con las tendencias posmodernas. Pueden verse al respecto los estudios, por ejemplo, de Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990; Hutcheon, Linda *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988, y también de la misma autora *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1994.

Lucano (es decir, la decadencia de Nerón) y como un retorno a los modelos más antiguos (es decir Cicerón).⁴⁸⁵

La apropiación de la deconstrucción demaniana de la ironía permite establecer un acercamiento al romanticismo, en la medida en que sus elementos críticos de la totalidad benefician el desplazamiento retórico del lenguaje. Sin embargo, a los efectos de recuperar dichos elementos, esa apropiación transforma las condiciones en las cuales los conceptos, en este caso de Schlegel, son pensados. Con esto no sugerimos una distinción entre una lectura correcta o incorrecta del romanticismo, sino una apropiación que no asume todas las implicancias que la posición romántica de Schlegel lleva consigo.

Las perspectivas que hemos reconstruido hasta aquí nos permiten reconocer algunas tensiones entre el romanticismo y la deconstrucción, pero también destacar aquellos aspectos de cercanía entre ambas perspectivas. Aunque el estudio de De Man sobre el romanticismo es capital en el contexto de una apropiación contemporánea que no continúe la tradición crítica y penalizadora sobre el movimiento romántico, evidencia algunas dificultades para convertirse en su heredero, tal como pretenden algunas afirmaciones que hemos repasado. Varios estudios provenientes del ámbito angloamericano de estudios⁴⁸⁶ sobre el romanticismo, de hecho, insisten en la imposibilidad de este tipo de relación. Por caso, en el prefacio de *The Romantic Imperative* (2003) de Frederick Beiser se declara la imposibilidad de leer al romanticismo en relación con estas tendencias deconstructivas. Beiser dedica todo ese texto en contra de las interpretaciones de Paul De Man, Isaías Berlin, Ernst Behler, Phillipe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy y Manfred Frank (aunque este último autor es problemático incluirlo al lado de estos nombres como veremos en el siguiente capítulo) a las cuales califica de “posmodernistas”. El argumento de Beiser supone que se puede aprender de estas tendencias, pero sus consideraciones de la *Frühromantik* son sesgadas y extemporáneas. Este autor sostiene que esta visión literaria del primer romanticismo en los estudios de habla inglesa ha tendido a presentarse de forma

⁴⁸⁵ Rush, F., “Irony and romantic subjectivity”. Kompridis, N. (ed.) *Philosophical Romanticism*, New York: Routledge, 2006, pp. 173-196, p.193.

⁴⁸⁶ Pueden verse al respecto de estas críticas los trabajos de Jane E. Kneller, ‘Introduction’, en Kneller (ed.), *Novalis: Fichte Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), Pp. ix–xxxiv; Frederick Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003); Elizabeth Millan-Zaibert, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (Albany, NY: State University of New York Press, 2006); y Fred Rush, *Irony and Idealism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

unilateral, como también ha reducido el romanticismo a una anticipación del posmodernismo.

En esa dirección, muestra la imposibilidad de entender la *Frühromantik* ya sea como una reacción a la *Aufklärung* o crítica de la razón, como pretenden algunas tendencias posestructuralistas, o bien como una forma de irracionalismo (versión ofrecida por Isaiah Berlin, por ejemplo). Por otro lado, el autor considera que los aportes de la estética del primer romanticismo no podrían ser entendidos sino es a la luz de su epistemología, metafísica y política. En este sentido, Beiser se enfrenta a la “escolástica” del enfoque literario. A los efectos de rechazar esta reducción literaria que funciona, fundamentalmente, en la apropiación posestructuralista, este autor se inscribe en las lecturas filosóficas del romanticismo de Rudolph Haym y Oskar Walzel, entre otros. En el prefaio de este texto Beiser sostiene su intención crítica contra los estudios deconstructivistas:

El principal impulso crítico de estos ensayos está dirigido contra las interpretaciones posmodernistas de la *Frühromantik*, especialmente, las obras de Paul de Man, Manfred Frank, Isaiah Berlin, Ernst Behler, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. Aunque he aprendido mucho de estos estudiosos, creo que sus interpretaciones de la *Frühromantik* son unilaterales y anacrónicas. En estos estudios se entiende, esencialmente, el período *Frühromantik* como una anticipación del posmodernismo e impone preocupaciones contemporáneas sobre él. A pesar de todas sus afinidades con el posmodernismo, la *Frühromantik* sigue siendo un fenómeno histórico único, todavía en gran parte del siglo XVIII. Varios de los ensayos (capítulos 2-5), por lo tanto, intentan corregir la inclinación de las interpretaciones postmodernistas y restablecer la dimensión racionalista de la *Frühromantik*.⁴⁸⁷

Las interpretaciones anti-deconstructivas sobre el romanticismo sospechan que, detrás de la consideración del romanticismo como precursor de la deconstrucción, se encuentra una imposición de preocupaciones contemporáneas que evitan el contexto histórico del romanticismo. Estas posturas críticas de la deconstrucción no están dispuestas a “salvar” al romanticismo de su época, como una especie de redención de los “buenos” elementos que el romanticismo permitió pensar. Pese a que se pueden encontrar algunas afinidades, la cultura romántica o *Frühromantik* y, por tanto, la ironía romántica continúa siendo un fenómeno histórico del siglo XVIII. La producción de estudios en el ámbito angloparlante, en este sentido, ha girado hacia estas consideraciones. Tal tendencia se ha esforzado en los últimos años en insistir en las

⁴⁸⁷ Beiser, F., *El imperativo romántico*. Madrid: Sequitur, 2018, p.16.

dificultades para establecer una relación entre romanticismo y deconstrucción más allá de algunas afinidades inconsistentes.

Finalmente, el campo de supuestos que hemos intentado reconstruir da cuenta de una preocupación por el romanticismo y sus posibles derivaciones que mantiene cierto tipo de actualidad de dicho movimiento. Los alcances de esta apropiación contemporánea orientados por la deconstrucción y, principalmente, por la obra de Derrida, si bien pueden ponerse en cuestión, ya sean por su imposibilidad histórica como por su reducción conceptual, no pueden invalidarse, pues han permitido pensar en nuevas formas de apropiación del romanticismo más allá de una *moda* académica. Pese a ello, la apropiación del romanticismo no pareciera tener límites claros todavía como para quedar reducida a una mera rehabilitación por medio de la deconstrucción. Es necesario seguir indagando sobre sus posibilidades en el contexto filosófico y estético a los efectos de continuar rearmando el mapa de sus fuerzas y consecuencias. Lo que sí queda establecido es la intención de la obra de Paul De Man en su última etapa, fundamentalmente, de mostrar a la ironía como una forma de cuestionamiento a la subjetividad, la cual al cuestionarse a sí misma evita cualquier forma de comprensión y fundamento. Su posición radical, en las últimas páginas de la conferencia, evidencian la intención de pensar a la ironía como una forma de imposibilidad constitutiva de toda intencionalidad o capacidad subjetiva para llevar a cabo algún fundamento, ya sea para la comprensión o la posibilidad de organizar un conocimiento fundamentado.

Capítulo III

3.1. Manfred Frank lector del romanticismo

Para comprender la reconstrucción de Frank sobre el romanticismo, parece necesario hacer algunas referencias a las influencias teóricas y problemas que intenta pensar el autor en el contexto donde inscribe sus consideraciones. A grandes rasgos, Frank realiza una lectura hermenéutica, la cual se encuentra atravesada por la hermenéutica de Schleiermacher y la filosofía del lenguaje contemporánea. Además, muchos de los supuestos que acompañan sus conceptos de historia y subjetividad se encuentran orientados desde los escritos del neoidealista Dieter Henrich quien le permite reconsiderar y cuestionar los conceptos de conciencia, autoconciencia y sujeto de la tradición histórica hegeliana-heideggeriana. También, puede advertirse en la obra de Frank preocupaciones relacionadas con Sartre y los trabajos hermenéuticos de Peter Szondi, los cuales se vuelven un recurso de comprensión de este fenómeno.

Específicamente, la orientación de Frank en torno a la recuperación del concepto de ironía romántica en su trabajo se inscribe dentro de las discusiones relacionadas con la necesidad contemporánea de cuestionar el concepto de subjetividad moderno. Tal cuestionamiento está dirigido, fundamentalmente, contra el legado interpretativo e historiográfico de la consideración heideggeriana sobre la subjetividad. A juicio de Frank, el legado que cuestiona la subjetividad moderna desde Heidegger se ha extendido hasta las pretensiones posestructuralistas (neo-estructuralismo lo bautiza Frank) por sostener la tesis de la desaparición del sujeto. Esto, no obstante, no ubica a nuestro autor en una postura de mediación entre crítica y afirmación del sujeto moderno, sino en la elaboración de una incipiente teoría del sujeto que se desarrolla en varios de sus textos de los años 90 a partir de sus consideraciones sobre la individualidad en el contexto posmoderno.⁴⁸⁸

En ese contexto, nuestro autor mantiene la necesidad de inscribir al romanticismo en diálogo con distintas tendencias de la filosofía contemporánea como las originadas en el *linguistic turn* y sus derivaciones en la filosofía angloamericana.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Frank, Manfred: *La piedra de toque de la individualidad. Reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción postmoderno*. Herder, Barcelona. 1995.

⁴⁸⁹ Cfr. Millán-Zaibert, Elizabeth, "The Revival of *Frühromantik* in the Anglophone World", *Philosophy Today*, Spring, 5. Chicago: University DePaul. Pp. 88-108. Para identificar el contexto de recepción angloparlante del romanticismo se podría consultar también: Ameriks, K., "History, Succession and German Romanticism," en *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, D. Nassar (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2014; Alford, S.E. *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York, Berna, Frankfurt am Main, 1984. Beiser, F., "The Early Politics and Aesthetics of Friedrich Schlegel," in *Enlightenment, Revolution and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought 1790–1800*, Cambridge: Harvard University Press, 1992. Beiser, F. (ed.) *The Early Political Writings of the German Romantics*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996; Beiser, F.

La traducción al inglés de la tercera parte de su obra *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* por parte de Elizabeth Millán-Zaibert en 2004 bajo el nombre *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, han puesto a Frank en un contexto amplio de discusión acerca del romanticismo. Dicha traducción, en forma de lecciones, nos presentan a la *Frühromantik* como un conjunto de autores escépticos *vis-à-vis* que pretenden cuestionar la idea fundacionalista del conocimiento en una conciencia autosuficiente. Tal interpretación de los románticos tiene una génesis que trataremos de mostrar brevemente a partir de las discusiones sobre la subjetividad y el lenguaje donde el autor se involucra. En esta sucinta **reconstrucción** que realizaremos es importante atender a las continuidades y diferencias que se establecen con Dieter Henrich, la interpretación del romanticismo como una respuesta al problema de la subjetividad en el contexto posmoderno y el lugar que Frank le hace al primer romanticismo en la historia de la filosofía moderna alemana. Estos tres puntos, creemos, nos ofrecerán la evidencia necesaria para acercarnos a la apropiación que Frank lleva a cabo del concepto de ironía de Schlegel.

Dieter Henrich. Subjetividad, idealismo y romanticismo

Como señalábamos más arriba, probablemente, la influencia más visible sobre el trabajo de Frank en torno al romanticismo sea la del teórico de Heildenberg Dieter Henrich. Este último, en los años 60 comenzó a desarrollar un conjunto de investigaciones sobre la época moderna de la filosofía alemana donde mostraba algunos equívocos como también el desconocimiento de figuras intelectuales y circuitos de debate que habrían sido claves en la conformación de los conceptos **orientadores** de la filosofía moderna como la subjetividad, la reflexión o la conciencia. El trabajo de Henrich se caracteriza por su trabajo a partir del análisis de constelaciones o *Konstellationsforschung*, el cual reconstruye relaciones biográficas, intelectuales y

“Friedrich Schlegel's Absolute Idealism,” in *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, Cambridge: Harvard University Press. 2003, Beiser, F. “Friedrich Schlegel: The Mysterious Romantic,” en *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge: Harvard University Press; Bernstein, J., “Poesy and the Arbitrariness of the Sign: Notes for a Critique of Jena Romanticism,” en N. Kompridis (ed.), *Philosophical Romanticism*, London: Routledge, 2006; y Bowie, A., *From Romanticism to Critical Theory*, London: Routledge. 1997; Larmore, C., *The Romantic Legacy*, New York: Columbia University Press, 1996; Nassar, D., *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy 1795-1805*, Chicago: University of Chicago Press, 2014(a); Nassar, D. (ed.), *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2014(b); Nassar, D., “Friedrich Schlegel (1772–1829),” en M. N. Forster and K. Gjesdal (eds.), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

relaciones que se establecen en una época. Si bien este trabajo del análisis de las constelaciones es mucho más visible desde los años 90,⁴⁹⁰ sus trabajos anteriores también muestran esta característica. Según el propio Frank, a partir del método de análisis hermenéutico de Henrich se pueden completar las obras fragmentarias de los románticos. El período de tiempo que toma Henrich, el cual se extiende desde la publicación de Reinhold sobre el trabajo de Kant hasta Fichte, se pueden entender mejor las obras de los románticos. Frank dice:

Este método hermenéutico se puede caracterizar de la siguiente manera: trata de seguir los pasos de la paulatina elaboración de pensamientos y presuposiciones filosóficas de numerosos autores a partir del intercambio de ideas que se haya podido dar entre ellos dentro de un espacio de tiempo rico en acontecimientos relevantes. En este caso, dicho periodo es el tiempo, extraordinariamente fructífero filosóficamente hablando, transcurrido en Jena entre la publicación del *Ensayo de una nueva teoría de la capacidad humana de representación* (1789) de Carl Leonhard Reinhold y las primeras reacciones significativas ante la exposición de Johann Gottlieb Fichte de su *Doctrina de la Ciencia* (1794/95). Mediante este método de análisis de “constelaciones” existe la posibilidad de completar, como en un puzle, pensamientos de un autor, transmitidos de forma fragmentaria, mediante pensamientos de otro autor (hasta el momento desconocidos o desatendidos), cuya formación o convicciones hayan seguido (o hayan podido seguir) una línea muy similar. Por fortuna, este es el caso de Hölderlin, Friedrich von Hardenberg y Friedrich Schlegel, quienes desde el comienzo de 1790 estudiaron directamente con Reinhold o estuvieron al corriente, mediante un tercero (especialmente Niethammer), de la situación de la discusión dentro del círculo de estudiantes formado en torno a él.⁴⁹¹

En Alemania, la obra de Dieter Henrich ha contribuido, ~~notablemente~~, a este fin. Henrich se centra fundamentalmente en la importancia del Círculo de Homburg y, más específicamente, en Hölderlin a los efectos desarrollar la teoría romántica alemana, pero también ofrece una reconstrucción de la constelación de pensadores que componen el grupo conocido como los primeros románticos alemanes, mostrando sus relaciones con las principales corrientes filosóficas de su tiempo. En esta breve referencia que haremos a su trabajo, el objetivo es ver cuáles han sido las referencias teóricas más importantes que Frank sigue de Henrich, como también las sutiles diferencias entre ambos.

⁴⁹⁰ Al respecto puede verse Henrich, D., *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795)* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1991). Y también: *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992).

⁴⁹¹ Frank, M., “Filosofía como «aproximación infinita». Consideraciones a partir de la «constelación» del primer romanticismo alemán”, en *Análisis. Revista de investigación filosófica*, vol. 2, Nº 2 (2015): Pp. 311-333, p.312.

Uno de los primeros trabajos de Henrich sobre este período intelectual moderno fue un ensayo sobre Fichte⁴⁹² donde ofrece una posibilidad de abordar el problema de la autoconciencia sin utilizar las formas dominantes de interpretación de su tiempo como la perspectiva heideggeriana o la filosofía analítica. En este aspecto, Frank seguirá a Henrich pues coincidirán que ambas opciones terminan por reducir al sujeto moderno, exclusivamente, en la noción del sujeto como una totalidad autotransparente como lo elaboró la tradición cartesiana. Tal punto será muy evidente en sus lecciones sobre el posestructuralismo en *Was ist Neostructuralism?* de inicio de los años 80 que revisaremos más adelante.

El propósito de la revalorización de Henrich de Fichte consiste en demostrar la existencia de una importante concepción alternativa del sujeto en la filosofía moderna. Esta concepción rompe el vínculo entre la autoconciencia y autoconservación, en el cual el sujeto es entendido como conservación de sí contra todo aquello que le privaría de su existencia. Henrich identifica esta relación como una fórmula que ~~hacia~~ del sujeto moderno un soberano sobre la naturaleza interna y externa, la cual Heidegger juzga como el rasgo distintivo de la metafísica occidental.

Recuperar de este modo a Fichte, le permite a Henrich abrir una interpretación alternativa de la subjetividad, a su vez, modifica la consideración de Fichte como un filósofo del Yo o del sujeto autopostulado por sí mismo. Sin embargo, nuestro punto de atención aquí es que tal interpretación vuelve problemática la supuesta entronización del sujeto moderno como un soberano que mediante su poder logra dominar la naturaleza. En su trabajo sobre Fichte, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, Henrich advierte la posibilidad del descubrimiento de la presencia ante sí y prereflexiva de la autoconciencia. Tal idea de autoconciencia plantea la idea de una autoconciencia como trascendental, que emplea la reflexión o retorno sobre sí mismo, como sucedería, por caso, con Kant. Pero, Fichte “fue el primero que se dio cuenta de ese círculo y extrajo consecuencias de ello. Según él, el que cae en ese círculo comete el error de representarse el yo como un objeto entre otros”.⁴⁹³

Con esto, Henrich aspira a superar las diversas contradicciones de la concepción representativa y reflexiva de la autoconciencia sin caer en las soluciones heideggerianas o las propuestas por la tradición analítica. Este autor cree que es sumamente problemático

⁴⁹² Henrich, D.: “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, in D. Henrich and H. Wagner (eds.), *Subjektivität und Metaphysik* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1966). Hay traducción al inglés en Christensen, D. (ed.), *Contemporary German Philosophy. Vol. I*, University Park, Pa.: Pennsylvania University Press, 1982).

⁴⁹³ Henrich, D.: “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, *op.cit.* p.195.

explicar el sujeto en virtud de una teoría de la reflexión que pretende explicar al sujeto en función de un movimiento regresivo. Tal explicación nos lleva a un círculo vicioso en el que el yo que tiene que volverse sobre sí debería presuponerse en ese mismo en el acto de volverse. Para evitar esto, Henrich propone pensar que el yo necesita para lograr la autoconciencia una “familiaridad consigo mismo”. Tal situación es un saber o conocimiento a-relacional e ~~inmediato~~ que no es ajeno a la conciencia. A juicio de este autor, existiría una conciencia prereflexiva de carácter anónima de sí mismo que le subyace a la autoconciencia. Una conciencia de esta naturaleza es una conciencia excusada del yo, algo que Henrich denomina como “*Selbstlosen Bewusstsein von Selbst*”.⁴⁹⁴

De hecho, este autor sostiene que la *Doctrina de la ciencia* de Fichte publicada en 1801 plantea la posibilidad de un Yo como “actividad a la que se le ha puesto un ojo”,⁴⁹⁵ esto es, un ojo que se ve a sí mismo. De ese modo, la autoconciencia sería una fuerza a la cual se le ha puesto el ojo de la reflexión, pero entendido como un fenómeno derivado de la originalidad del saberse a sí mismo que sería esta fuerza. Precisamente, Frank recupera de la siguiente forma la explicación de Henrich sobre Fichte para cuestionar la idea de subjetividad derivada de Nietzsche, Freud y Heidegger:

Fichte hablaba de un “sentimiento de dependencia y condicionalidad”; esta fórmula no pone en duda el carácter original de la autoconciencia y de la libertad, pero concede que ambas, precisamente debido a su carácter original, no pueden ser retornadas de nuevo a un fundamento, y en este sentido carecen realmente de fundamento y no pueden ser fundamentadas.⁴⁹⁶

Y, en otra lección, vuelve a señalar en esta dirección citando a Henrich:

La relación consigo mismo del mantenimiento junto con su reflexión, es lo que es, no por sí misma, y de esta manera genera la pregunta respecto a su fundamento. Bajo condiciones del marco epistémico de la filosofía del ser mismo, este fundamento ya no puede ser un fundamento externo; tiene que tratarse de algo insondable que experimenta el sujeto al intentar identificarse consigo mismo, es decir, en su interior” (Henrich, D., *Estética inmanente y reflexión estética*, Fink, Múnich, 1966, 18). (...) Esta experiencia de que el sujeto de la filosofía moderna no se experimenta como siendo fundamento de su

⁴⁹⁴ Henrich, D., “Selbstbewusstsein, Kritische Einleitung in eine Theorie” in Bubner, R., Cramer, K., Wihel, R., (eds.) *Hermeneutik und Dialektik. Aufsätze, I*, Tübinga. Y, también, puede verse al respecto: Henrich, D., *Denke und Selbstsein. Vorlesungen über Subjektivität*. Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp, 2007.

⁴⁹⁵ Henrich, D.: “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, *op.cit.* p.209.

⁴⁹⁶ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?*, México: FCE, 2011, p.109.

propia existencia, no ha sido articulada en la época moderna en ninguna parte con mayor claridad que en el pensamiento de los inicios del romanticismo (...).⁴⁹⁷

Así, tanto Henrich como Frank, comparten la interpretación acerca de que Fichte habría permitido pensar un tipo de autoconciencia que lleva una huella, de rasgo trascendente, que la marca en su ser y la vuelve distinta de la demás existencia. Esto, muestra la falta de fundamentos de la experiencia de la autoconciencia, en cuanto ella pretende captarse a sí misma se ve marcada por esa huella que no está disponible y de la cual depende. Según Frank, tal sería la metáfora de un ojo o mirada que nos ha sido inoculada y que se desenvuelve cuando accedemos al mundo.

Por su parte, Henrich enfatiza a partir de Fichte, y que se extendería a la tradición sartreana, la forma de un para-sí originario de la subjetividad que habilita otras mediaciones.⁴⁹⁸ Tal perspectiva lleva a pensar que el núcleo de la filosofía de Fichte es una noción enfática de la libertad, lo que le da al sujeto un estado que es inherentemente inmunes a la descripción en términos de lo que se puede decir sobre el mundo de los objetos cognoscibles. Dicha concepción de la libertad que es, obviamente, la fuente del aspecto hiperbólico de Fichte se refiere al mundo de los objetos como “postulados” por el Yo.

No obstante, lo fundamental sobre el “Yo” es, por lo tanto, que, en cierto sentido, no puede, ni siquiera en sus operaciones puramente cognitivas, ser objetivado. Mientras en la consideración de Heidegger el yo de Fichte es una de las culminaciones de la metafísica occidental, que alcanza su apoteosis en la teoría de la “voluntad de poder” de Nietzsche (Heidegger vincula este proceso al dominio de la naturaleza por la ciencia y la técnica), el fundamento motivador del mundo que aparece y se refleja a sí

⁴⁹⁷ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?*, op. cit. p.219.

⁴⁹⁸ En un conjunto de ensayos traducidos al español bajo el título *Vida consciente* se puede advertir que la conciencia de sí que representaría la subjetividad no puede desarrollarse por sí misma como un flujo objetivo, sino que ella es conducida como vida consciente. La subjetividad se vuelve, entonces, una autoconciencia que se organiza a partir de un saber de sí que constituye la realización de esta vida consciente. Henrich sostiene: “En lo que sigue (...) lo que ha de significar vida consciente es un movimiento, una forma de transcurrir el curso vital en la cual nos encontramos a nosotros mismos y que intentamos comprender” Henrich, D. *Vida consciente*, Madrid: Síntesis, 2005, p.41. En esa dirección, la subjetividad se vuelve la constatación de nuestra vida, pero permanece desconocida para nosotros mismos. Por eso afirma que “Somos sujetos en la medida en que disponemos de semejante saber de nosotros mismos y en que, partiendo de ese saber de nosotros mismos obtenemos un conocimiento que satisface las exigencias de veracidad, y llevamos nuestra vida en el mundo activamente. Que somos sujetos en ese sentido está para nosotros fuera de toda duda; y nada de lo que nos es propio como seres humanos podría pervivir, si ese convencimiento fundamental es puesto en suspenso seriamente. Y, sin embargo, ni tenemos un conocimiento que se pueda considerar adecuado acerca de aquello que somos en tanto que sujetos, ni tampoco podemos tener conocimiento sobre el origen del saber autorreferido, merced al cual somos sujetos, que sea fruto de una concentración distante sobre un objeto”. *Ibid.* p.44.

mismo en todas las manifestaciones contradictorias del mundo de los objetos, incluso en el "sujeto" en sí, Henrich, en contrapartida, quiere demostrar que hay otra cara de Fichte. Dicho costado, todavía conectado a una concepción de la libertad del sujeto, no es susceptible a la consideración dada por Heidegger. Precisamente, esta concepción conduce gran parte de la consideración de la obra de Frank. Pues, lo que está en juego aquí es la reflexión, en la que el "yo" se divide en sí en un yo objetivo y un yo subjetivo, un yo que se pensaba y un yo que hace el pensamiento. En línea con Heidegger este acto es visto por Lacan, Derrida y gran parte de la filosofía francesa contemporánea como el momento fundacional de la metafísica moderna. Frente a ello, Henrich resume esta concepción del sujeto en los predecesores de Kant de la siguiente manera:

(...) sostuvieron que la esencia del Yo (*Ich*) es la reflexión. Esta teoría comienza asumiendo un objeto de pensamiento y hace hincapié en que este sujeto se encuentra en una relación constante a sí mismo. A continuación, pasa a afirmar que esta relación es el resultado de que el sujeto se de en su propio objeto; en otras palabras, la actividad de representar, que está originalmente relacionados con los objetos, se dio la vuelta sobre sí mismo y de esta manera produce el único caso de una identidad entre la actividad y el resultado de la actividad.⁴⁹⁹

Así, Henrich ayuda a Frank a cuestionar la interpretación reflexiva del sujeto en el marco de los cuestionamientos al mismo por parte de la filosofía francesa o postestructuralismo como también a la filosofía analítica. La teoría reflexiva de la conciencia aceptada tanto por críticos como por defensores se convierte para Henrich y Frank en una explicación inadecuada de la autoconciencia.⁵⁰⁰

De este modo, la idea de una visión u ojo inoculado de la teoría fichteana debe dar cuenta de una concepción en la que el sujeto depende, como Henrich lo indica, de

(...) un fundamento activo existente con anterioridad al yo activo (*Ich*), un fundamento que explica la unidad *equi* primordial de los factores en el sí mismo (el yo como sujeto y como objeto), pero el en sí no está presente en el Ser. El término 'Yo no se refiere a este fundamento, sino sólo a su resultado. Por yo se significa ser para uno mismo. Sin embargo, el yo no se centra explícitamente en lo que hace que su unidad sea posible, a pesar de que este último es su fuente.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Henrich, D., *Contemporary German Philosophy*, op. cit. p. 19. Traducción de la versión en inglés.

⁵⁰⁰ Gerard Raulet sostiene que "la reflexión que Henrich desarrolla a partir del idealismo alemán, sobre el estatus de la conciencia de sí mismo desemboca indiscutiblemente en la cuestión de ~~aber~~ en qué medida la subjetividad de los tiempos modernos está a la altura de su promesa: tomar el relevo de la metafísica" Raulet, G., *La filosofía alemana después de 1945*, Valencia: PUV, 2009, p.202.

⁵⁰¹ *Ibid.* p.30.

En consecuencia, la clave con Fichte es que socava la estructura de la propia presencia reflexiva, lo que implica una división entre dos aspectos de la conciencia, mostrando la dependencia de esa estructura en una unidad necesariamente anterior que no puede ser explicada en términos reflexivos. De ese modo, la metáfora del ojo de Fichte se puede utilizar para mostrar que la estructura de la propia presencia depende de una unidad del fundamento inicial que no puede aparecer en la reflexión y que no puede, por tanto, como Hegel piensa, ser sólo el resultado ~~de el~~ desarrollo de sus diferentes momentos en función de la 'auto-presencia' al final del sistema. La Idea de Fichte, entonces, sugiere una consideración diferente de la metafísica de la subjetividad, ~~que,~~ ya que no depende de la presencia de sí, escapando a las consideraciones contemporáneas críticas de la subjetividad. Dicha consideración diferente informa aspectos claves de la filosofía romántica la cual es un punto central para Frank a la hora de ~~abordar~~ la época poskantiana, ~~a F.H. Jacobi,~~ pues Fichte fue la influencia crucial. El yo, finalmente, presupone siempre su propio fundamento en cualquier acto reflexivo. Tal dependencia de la autoconciencia sobre un fundamento que trasciende sus actos reflexivos volverá de manera recurrente en la explicación de Frank del devenir no transparente del Absoluto para la reflexión en el romanticismo.

Si bien se podría continuar marcando otros aspectos que son determinantes en la obra de Frank a partir de la influencia de Henrich, creemos, que con estas indicaciones será suficientemente visible la presencia del segundo en los trabajos del primero. Tanto Henrich como Frank han llevado a cabo un trabajo de reconstrucción histórica, filológica y filosófica en el campo del idealismo y el romanticismo. Los trabajos de carácter histórico de Henrich son sumamente importantes, en tanto, permitirán marcar una diferencia con las consideraciones de Frank sobre el romanticismo. Por caso, Henrich ha argumentado que el círculo de Homburg era más importante que el Círculo de Jena en la superación de una filosofía de la reflexión. Contra esta afirmación, Frank ha sostenido que, por el contrario, el círculo de Jena no era menos importante que el círculo de Homburg en la revelación de la prioridad del Ser sobre la conciencia. Esto no supone pensar que Frank rechaza la afirmación de Henrich de que Hölderlin fue la figura principal en la superación de la filosofía de la reflexión. No obstante, de acuerdo con Frank, quienes realizaron un mayor aporte a los fundamentos filosóficos del primer romanticismo alemán fueron Novalis y Friedrich Schlegel, dos figuras que Henrich relega a la condición de secundaria y cuyo trabajo ha sido descuidado por la mayoría de

los filósofos, en tanto Henrich cree que la importancia del círculo de Homburg es superior al de Jena, lo cual lo lleva a relegar el papel que tiene Schlegel en este contexto.

Contra, pero siguiendo, este trabajo historiográfico de Henrich, Frank emprende una reconstrucción que alcanza ya no sólo a la Kant y Hegel, sino también a los círculos de debate poskantiano, ~~tratará~~ de mostrar la importancia de pensadores como Schlegel y Novalis gracias a novedosas respuestas que ofrecen frente al problema de la fundamentación del conocimiento, la filosofía y el sujeto. La empresa de Frank pone de relieve la importancia de autores como Jacobi o Reinhold para hacer notar que los primeros románticos sostenían un pensamiento muy distintivo que no puede quedar reducido a los aspectos más destacados del idealismo. Frank se niega a pensar que el romanticismo podría ser una especie de apéndice del idealismo de Fichte.

Finalmente, cabe señalar que hemos dejado de lado el trabajo que Henrich hace sobre el arte, donde también se revelan aspectos vinculados a la subjetividad y algunos presupuestos que terminan influenciando en Frank.⁵⁰² Sin embargo, un trabajo de esa naturaleza nos desviaría de nuestro propósito por determinar el concepto de subjetividad que subyace en la apropiación de Frank del romanticismo y el concepto de ironía.

Frank. Subjetividad, romanticismo y filosofía contemporánea

Nuestra reconstrucción de los textos de Frank se centrará en sus trabajos sobre el romanticismo que se elaboran en los años 80, en paralelo con otros trabajos que buscan ofrecer, mediante el romanticismo, alguna respuesta a los problemas que la filosofía contemporánea se enfrenta cuando aborda la cuestión del sujeto. Si bien los trabajos de Frank sobre el romanticismo comienzan en los años 70,⁵⁰³ nuestra preocupación por mostrar el modelo de subjetividad que subyace en la explicación del concepto de ironía

⁵⁰² A nuestro juicio, creemos que el trabajo de Verónica Galfione puede iluminar mejor este aspecto de la obra de Henrich como de su influencia en Frank. No nos detenemos en estos aspectos debido a que nuestro interés está puesto en la concepción de subjetividad que subyace a la propuesta de Frank a la hora de pensar la ironía romántica. Además, parte de la explicación que hemos realizado del concepto de subjetividad que ofrece Henrich, está presente en sus trabajos sobre el arte. Ver al respecto: Galfione, M.V., “El arte moderno en disputa. Apariencia y reconciliación”, *Griot: Revista de Filosofía*, Amargosa, Bahia – Brasil, v.15, n.1, junho/2017, pp.75-99.

⁵⁰³ Aquí nos referimos a Frank, M., *Das Problem ‘Zeit’ in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn, Munich, Vienna and Zurich: Schöningh, 1990, pero su primera publicación fue en 1972 como resultado de su tesis doctoral. También es clave el trabajo sobre Schleiermacher en Frank, M., *Das Individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

y del romanticismo parece ofrecer evidencias más firmes en los años 80 y llega hasta la actualidad.

Creemos que contextualizar la apropiación del romanticismo de Frank en el marco de las discusiones de la filosofía contemporánea de los años 80, ofrece las condiciones necesarias para indagar sobre las razones que llevan a este autor a pensar en el romanticismo como un camino que supera las opciones disponibles en este contexto histórico. En tal sentido, es necesario mostrar que Frank coincide a grandes rasgos con la filosofía contemporánea de que el sujeto ya no podría ser pensado como una explicación satisfactoria. Sin embargo, su posición no es abortar al sujeto o interpretarlo de forma unidireccional, ya sea como resultado de fuerzas que lo exceden como el lenguaje o fuerzas impulsivas o como una substancia reflexiva que ejerce su soberanía sobre el mundo. En todo caso, Frank volverá al romanticismo para mostrar un camino alternativo a estas opciones. En consecuencia, comenzaremos por sus lecciones sobre el postestructuralismo, donde podemos identificar las objeciones a esta corriente mediante el romanticismo, para luego detenernos en sus trabajos más específicos sobre Fr. Schlegel y el primer romanticismo. Cabe señalar también que hemos realizado un recorte en relación al tratamiento de Frank sobre el romanticismo. Nos referimos a sus lecciones sobre la nueva mitología romántica que el autor aborda en *El dios venidero* (1982) y *Dios en el exilio* (1988) ambos textos de los años 80.⁵⁰⁴ Estas lecciones se ubican en un contexto más amplio relacionado al debate sobre el mito con autores como Hans Blumenberg, Odo Marquard, entre otros, que nos desviarían de nuestro trabajo. Por lo tanto, trataremos de ver de qué modo Frank durante los años 80 ofrece una serie de trabajos sobre el romanticismo en los cuales trata de mostrar primero que el

⁵⁰⁴ Frank, M., *El dios venidero*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, y *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*. Madrid: Akal, 2004. *El Dios venidero*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. En estos textos Frank desarrolla con mayor detalle su apreciación sobre cómo la individualidad romántica elabora una forma de oposición al surgimiento del sujeto científico de la Ilustración. La individualidad rompe con la generalidad de la conciencia burguesa elaborada al calor del siglo de las luces, su particularidad no puede ser disuelta en la generalidad. En función de este análisis Frank comprende que la individualidad romántica (dionisiaca) es indivisible y permite una unidad no mecánica. Alude a esto de la siguiente forma: “queda claro que lo individual no podría ser derivado de lo general. Ya Humboldt y Schleiermacher recalcaron que el aspecto individual e innovador de la utilización del lenguaje aparece en el habla poética como tal, mientras que en el habla científica aparece reprimido” Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?*, op. cit. p.402. Debemos señalar que gran parte de las discusiones sobre el romanticismo que se establecen en estos textos están enmarcados en el llamado *Mythos-Debatte*. A raíz de esto no hemos incluido su análisis en el trabajo, pues nos conduciría a otros supuestos. Existe una extensa bibliografía al respecto, pero aquí solo indicamos los textos que hemos logrado reconstruir: Fuhrmann, M., *Terror und Spiel*, Frankfurt, 1971; Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979; y la compilación de Bohrer, K.H., *Mythos und Moderne*, Frankfurt, 1983. Hemos abordado los textos de Frank como también algunos de estos temas en Garnica, N., «Tragedia, romanticismo y modernidad. Dioniso entre mito y religión». *Franciscanum* 166, Vol. lviii (2016): 87-115.

romanticismo ya había anticipado gran parte de las críticas postestructuralistas a la modernidad y la razón. Pero, también empleará al romanticismo y a la ironía romántica en particular como una expresión para impugnar las consecuencias de esas críticas a la subjetividad del postestructuralismo.

Frank y su lectura del postestructuralismo

A comienzos de los años 80 en Düsseldorf, Alemania, el teórico de la literatura Manfred Frank dicta alrededor de veintisiete lecciones dedicadas a la explicación, problematización y cuestionamiento de la filosofía francesa de los años 60. Estas lecciones serán publicadas originalmente en alemán bajo el nombre *Was ist Neostrukturalismus?* en 1984, posteriormente, fue traducida al inglés en 1989.⁵⁰⁵ En el caso del mundo de habla hispana estas lecciones han sido traducidas recientemente. Esta obra constituye uno de los primeros intentos de la filosofía alemana contemporánea de acercarse al pensamiento francés producto de los años 60.⁵⁰⁶ A su vez, es una de las

⁵⁰⁵ La edición original es Frank, M. *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt: Suhrkamp, 1984. Y la versión inglesa fue publicada como Frank, M. *What is Neostructuralism?* Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.

⁵⁰⁶ Aunque el texto de Frank es clave, la recepción de los autores franceses en Alemania se puede situar mucho antes. Ya en los años 60 y 70 el teórico de los medios Friedrich Kittler y Werner Hamacher comenzaban un diálogo fluido con autores franceses como Derrida y Foucault. De hecho, Robert Holub en “Politicizing Post-Structuralism: French Theory and the Left in the Federal Republic and in the United States”, en *The German Quarterly*, Vol. 57, No. 1 (winter, 1984), Pp. 75-90, sostiene que, aunque los libros de los pensadores franceses comenzaron a circular en alemán, no tuvieron la aceptación complaciente y celebratoria si la comparamos con EE.UU. Este autor identifica tres razones por las cuales el pensamiento francés no logró los resultados que tuvo en Norteamérica. La primera radicaría en la imposibilidad de identificar algo así como una “escuela de Yale” alemana, aunque este concepto de “escuela” sea cuestionable. Al no encontrar referentes intelectuales en los circuitos académicos, el pensamiento francés no se constituyó como un núcleo de pensamiento. La segunda razón se debe a la falta de puestos de trabajo en las universidades alemanas en esa época, a diferencia de los EE.UU., donde ser posestructuralista no parecía ser un inconveniente para acceder a los puestos universitarios. Y, por último, Holub afirma que si en los EE.UU. el postestructuralismo tuvo niveles de celebridad hollywoodense por haber venido a ocupar un espacio de crítica, esto no sucedió en Alemania, pues dicho espacio no existía. Según Holub la crítica politizada alemana no tenía contacto con el pensamiento francés al punto de ser escasa su recepción tanto en la izquierda como en la derecha conservadora. En este aspecto político, el postestructuralismo no ha tenido una recepción alemana como si lo ha hecho en EE.UU., donde habría “corregido” el marxismo, situación que en Alemania sería impensada. Las apelaciones a Nietzsche y Heidegger, por parte, de los posestructuralistas todavía tienen un sabor amargo por esos años en Alemania y pueden habilitar a una tendencia conservadora y reaccionaria de la que muchos pensadores alemanes no deseaban volver a caer. Ahora bien, Holub indica que a pesar de que el postestructuralismo no consigue afianzarse, sí logra despertar intereses en la crítica contemporánea alemana. Existiría un grupo de pensadores alemanes de formación dispar, provenientes de distintas tradiciones teóricas y afiliación ideológica diversa que se podrían agrupar por su preocupación en la filosofía francesa como “postestructuralismo alemán”. Este grupo heterogéneo de autores no tiene un líder espiritual, un referente natural, ni una universidad alemana de residencia y ni siquiera un lugar estable de trabajo desde donde situarlos. Estaría compuesto por: Norbert Bolz, Manfred Frank, Werner Hamacher, Jochen Hörisch, Neil Hertz y Friedrich Kittler. Pese a que sus nombres permanecían bastante desconocidos en los años 80, Holub observa que sus publicaciones en la dirección posestructuralista ya vienen de la década del 70. Puede parecer antojadizo hablar de “postestructuralismo alemán”, sin embargo, existe cierto trasfondo común entre muchos de los representantes que Holub distingue bajo esa

obras más reveladoras sobre la posición de Manfred Frank en torno a sus preocupaciones actuales. En términos generales, el texto muestra, por una parte, que su lectura reconstructiva – procedimiento denominado por Frank como *hermenéutica constructiva*– del neoestructuralismo se encuentra determinada por la hermenéutica de Schleiermacher. Mientras que, por otra parte, su cuestionamiento a los conceptos de historia y subjetividad estarían orientados desde los supuestos de Dieter Henrich quien le permite reconsiderar y cuestionar los conceptos de conciencia, autoconciencia y sujeto del neoestructuralismo.⁵⁰⁷ También puede advertirse en las lecciones de Frank que Sartre, la lectura de Peter Szondi sobre el romanticismo alemán y los propios románticos como Novalis, el joven Schelling y el joven Friedrich Schlegel son un recurso de anticipación respecto de las “hipotéticas” novedades que el neoestructuralismo viene a develar. Lejos de considerarlo un pensamiento rupturista, Frank observa las distintas continuidades, analogías y paralelismos que los planteos de autores franceses tienen con tradiciones filosóficas anteriores, fundamentalmente, alemanas y románticas. Aunque la organización del texto se encuentre orientada a informar, enseñar y difundir las obras de los posestructuralistas como Foucault,

rubrica. Podríamos reconocer brevemente, sin analizar en profundidad este movimiento, algunas características. En su mayoría estos autores parecen hablar de literatura y de filosofía como si explicaran lo mismo. Casi todos tienen como punto de partida o, al menos, como referencia obligada autores de la “época de Goethe”, los románticos o los idealistas alemanes. En esta dirección, el trabajo de Hamacher es el más notable pues emplea los textos y fragmentos de Schlegel como una forma de deconstrucción de la escritura literaria y filosófica. Además, sus análisis de estos temas parecen apelar a tomar una cuestión “literaria” para desde ese lugar emprender una reflexión teórica, en la cual la retórica les permite jugar con los objetos que abordan. Nietzsche, Benjamin, Freud, Derrida, Foucault y Lacan parecen ser la lente desde donde miran el lenguaje y casi todo en general, a los efectos de desentrañar el peligro de la metafísica que se oculta si no deconstruimos su representación. Como Raullet explica, la situación en los años 80 cambió radicalmente, e incluso, con todos los esfuerzos por contrarrestar el impulso francés estas voces fueron escuchadas en Alemania. Una clave interesante de remarcar para este diálogo franco-alemán sería el reconocimiento de ciertos puntos de contacto entre el re-descubrimiento de *Dialéctica de la Ilustración* y los planteos de Foucault en su crítica a la razón autodestructiva. Raullet comenta que ya en “1977, Wolfgang Bonss y Axel Honneth, [...] adoptaban una línea de argumentación defensiva respecto al «post-estructuralismo» al señalar «la similitud inesperada entre la *Dialektik der Aufklärung* y el post-estructuralismo francés, de Foucault hasta Baudrillard». La actualidad de la *Dialéctica de la Ilustración* y de la *Kritik der instrumentellen Vernunft* de Horkheimer (*Eclipse of Reason*, traducido al alemán en 1967) era el resultado, según ellos, de un escepticismo generalizado hacia la ciencia «que la crisis del marxismo disimulaba al radicalizarlo» (Raullet, Gerard: *La filosofía alemana después de 1945*. Universidad de Valencia. Valencia. 2006. Pp.291). De algún modo, y a diferencia de la hipótesis de Holub, quien entiende que la politización del pensamiento francés en Alemania fue un obstáculo para su recepción, Raullet sostiene que el postestructuralismo vino a “inspirar” la posibilidad de actualizar la Teoría Crítica.

⁵⁰⁷ En algunas clasificaciones y discusiones recientes sobre la subjetividad, suele colocarse a Henrich y a Frank como los representantes de la Escuela de Heidelberg, cuya defensa del sujeto no sería mediante las opciones de la crítica a la modernidad ni su defensa a ultranza. Esta clasificación es seguida por López Lizaga J.L. (2013) en otro marco de discusión, pero muestra la cercanía en el trabajo de ambos autores.

Deleuze, Derrida⁵⁰⁸, Althusser y Lacan, a su vez, constituyen la elaboración de una incipiente teoría del sujeto que luego se desarrollará en los textos de Frank de los años 90 a partir de sus consideraciones sobre la individualidad.⁵⁰⁹ Volveremos sobre esto más adelante.

La apertura y el final del texto intenta plantear un diálogo⁵¹⁰ franco-alemán que en los años 80 parecía haberse desvanecido, más del lado alemán que del francés, en las dos corrientes predominantes de la filosofía alemana: la Teoría Crítica y la Hermenéutica. Su intención es recordarle a la filosofía europea “su compromiso a favor de lo universal”.⁵¹¹ El propósito del autor era bastante curioso, pues se permite vincular planteos que *a golpe de vista* no son semejantes. Por caso, Frank sugiere que el concepto de historia como *a priori histórico* de Foucault ‘ya habría’ estado planteado en Friedrich Schlegel⁵¹² y la lingüística alemana al preguntarse por el lenguaje como lo “históricamente trascendental”. Incluso, el concepto de “suplementariedad” de Derrida posee un antecedente en el reconocimiento de la crítica del arte romántica sobre la obra de arte como una carencia que debe ser complementada por la crítica.⁵¹³ El recurso de

⁵⁰⁸ Derrida (1988) ha sido uno de los autores que con mayor énfasis se ha opuesto a la clasificación de los *posts*, pese a que Frank les asignará el *neo*, Derrida parece estar oponiéndose a cualquier tipo de clasificación de su pensamiento.

⁵⁰⁹ En *La piedra de toque de la individualidad*, Madrid: Herder, 1995, Manfred Frank plantea algunas variantes en relación a las lecciones. En la introducción, Frank no dudará en reconocer a la teoría del sujeto neoestructuralista junto a las tesis irracionalistas y conservadoras de Alemania como las de Klages, Baumlér y Spengler sobre la muerte del hombre. Una convergencia similar, le parece a Frank, muestra tanto la política conservadora como la pretensión fascista de remontarse a fuentes irracionales y primitivas que en la República de Weimar llevaron al surgimiento del nazismo. A diferencia de las lecciones que repasaremos, el neoestructuralismo en este texto es sentado en el banquillo de acusados y visto como uno de los responsables del regreso de la política conservadora de derecha. Frank señala que, en relación al cuestionamiento del sujeto, desde Adorno y Heidegger hasta el neoestructuralismo: “no se trataba propiamente de un problema filosófico *sensu stricto*, sino de un problema paralelo al nuestro: el de describir el ascenso incesante de la derecha política, no simplemente en el gesto de una descongestión de la izquierda. Las visiones fascistas del mundo –en cuya prehistoria ciertamente ha jugado, y sigue jugando todavía hoy, un papel inolvidable el deseo de abdicación del sujeto soberano y autónomo– sólo tienen posibilidades en las sociedades tardoburguesas de enorme complejidad, cuando la conciencia de amplios estratos de la población no mantienen el paso con la evolución de las fuerzas productivas” *Ibíd.* p.11.

⁵¹⁰ En la lección final Frank convoca a los participantes de su clase a ver cómo su intención fue establecer una “disposición hermenéutica para entablar una conversación con el neoestructuralismo” *¿Qué es el neoestructuralismo? op. cit.*, p.486.

⁵¹¹ *Ibíd.*, p.11.

⁵¹² En su argumento sobre la preocupación foucaultiana de la historia al inicio de la Lección 10, Frank indica: “En realidad, la noción de lo “históricamente o empíricamente trascendental” se encuentra, desde el romanticismo (Friedrich Schlegel) hasta llegar a Jürgen Habermas, en los textos esenciales de la formación de la teoría de las ciencias humanas”. *Ibíd.* p. 176.

⁵¹³ En la lección 4, Frank sostiene que a la idea de *suplementariedad* Derrida la toma de Lévi-Strauss. Pese a esa herencia estructuralista, Frank indica: “En el campo de la crítica artística lo reconocieron así los primeros románticos que consideraban a la crítica literaria como complemento de una irreductible carencia en la obra de arte misma. Derrida está muy cerca de esta idea. El movimiento de la significación dice – y yo arreglo: también el de la interpretación – añade algo, es lo que hace que haya siempre “más”

asociar nombres y conceptos entre filósofos alemanes y franceses, por momentos reduccionista, y por otro, cercano a un “nacionalismo filosófico” en el disfraz de ‘*ya lo había señalado...*’, aparece con frecuencia en el movimiento del diálogo.

Frank sostiene que sus lecciones están dedicadas a establecer un diálogo profundo con el neoestructuralismo. Sin embargo, ellas evidencian un conjunto de objeciones al neoestructuralismo debido a la lectura que el mismo lleva a cabo de la tradición filosófica.⁵¹⁴ Tales objeciones acompañan casi la totalidad del texto y sólo es condescendiente en muy pocas ocasiones. La organización de las lecciones se lleva a cabo gracias a la distinción de tres momentos o preguntas al neoestructuralismo: a) ¿de qué modo se manifiesta con respecto al fenómeno de la historia? (Lecciones 6 a 12); b) ¿cómo explica el fenómeno de la subjetividad? (Lecciones 12 a 24); y c) ¿de qué teoría de la formación de signos y de los efectos sensoriales dispone? (Lección 25 hasta el final). Además de un *Apéndice* dedicado a Derrida donde Frank muestra una lectura romántica del concepto de *diseminación* al compararlo con la ironía romántica de Schlegel y Solger sobre el que nos detendremos más adelante. Antes de ocuparnos de este vínculo entre romanticismo y neoestructuralismo, repasemos algunas de las críticas e impugnaciones más importantes del autor. Estas críticas son numerosas, por ello nos concentraremos en la categoría de subjetividad. Esta noción cifra, en gran medida, no sólo las críticas más duras de Frank al postestructuralismo, sino que además revela algunos de los supuestos más importantes de las lecciones. Cabe señalar que nos limitaremos a repasar la posición de Frank, sin establecer ni las posibles respuestas de los pensadores franceses ni tampoco los equívocos que el autor podría incurrir en su lectura de ellos.

El neoestructuralismo y sus fuentes: estructuralismo y subjetividad

Antes de llegar a los interrogantes antes indicados, Frank nos conduce por una revisión de las fuentes que informa la crítica postestructuralista a la subjetividad y

pero esa edición es flotante porque viene a ejercer una función vicaria, a suplir una falta por el lado del significado (ED, 397). Por tanto: toda interpretación – e incluso, cada utilización de signos – presenta de alguna manera una propuesta de cómo se podría sustituir el sentido central faltante del texto, y con ello definirlo (de forma provisional con reservas)”. *Ibid.*, p. 80.

⁵¹⁴ Robert Holub en su reseña de la versión original del texto sostiene que los teóricos alemanes se oponen a la teoría francesa sin saber demasiado a qué es lo que se oponen. Indica: “Si bien es cierto que el postestructuralismo, sobre todo en algunas de sus manifestaciones más extremas nos ha proporcionado frecuentemente, en lugar de desalentarnos, estas respuestas equivocadas, el rechazo del pensamiento francés contemporáneo es, sin embargo, lamentable y ha contribuido al creciente aislamiento de la teoría y los teóricos alemanes de la escena crítica estadounidense”. Holub, R., “Review: *Was is Neostructuralism?*” *The German Quarterly*, Vol. 59, 1986, No. 1, pp. 112-116. p.115.

modernidad. En primer lugar, analiza las herencias teóricas que el pensamiento elaborado por los filósofos franceses (Lacan, Althusser, Foucault, Deleuze y Derrida) se encuentra lejos de ser una ruptura definitiva con el estructuralismo clásico. Y, en segundo lugar, se ocupa de las fuentes que informan la crítica a la modernidad y la subjetividad como Nietzsche y Heidegger. En este apartado nos ocupamos del primer punto y en el apartado siguiente del segundo. Si en la versión norteamericana de la filosofía francesa se intentó señalar que la inauguración del postestructuralismo venía a marcar el final, o bien la superación, del estructuralismo, Frank coloca el *neo-* para indicar que no hay tal distinción. Por ese motivo, el autor bautiza a este movimiento con el prefijo *neo-* y no *post-*, dado que entiende que existen más continuidades de las que podemos suponer, por ejemplo, entre Saussure y Derrida. En las primeras lecciones, Frank expone que el diálogo interno del neoestructuralismo con el estructuralismo clásico, a pesar de que este último se concibe a sí mismo como un pensamiento post-metafísico, plantea una convergencia entre ambos. En esa dirección afirma que los trabajos del neoestructuralismo le deben más de lo que enuncian a Saussure y Levi-Strauss. Respecto de Saussure, identifica un problema con su recepción. La versión oficial del *Curso de lingüística general* presentaba rasgos distintivos de una semiología estructural que buscaba controlar el lenguaje en una estructura esquemática de síntesis entre significado y significante, entre la idea y su material sonoro. Una versión de esta naturaleza acercaba a Saussure a las consideraciones de filósofos idealistas como Kant, que buscan en la síntesis entre concepto e intuición la respuesta a las posibilidades que el sujeto tiene para referirse a la experiencia sensorial.

Sin embargo, la evidencia póstuma de Saussure lo muestra cerca de las teorizaciones del lenguaje de Humboldt, Schleiermacher y el joven Schelling. En ese contexto, deben distinguirse dos puntos esenciales en Saussure. El primero, relacionado a que la lengua no es sustancia sino forma y, el segundo, que su concepto de estructura debe ser entendido en clave de un juego diferencial de negaciones. Ambos puntos, se encontrarán en las reflexiones de Derrida, pero modificados de un modo u otro. Con esto, Frank no pretende diluir a Derrida en Saussure, por el contrario, procura indicar las condiciones de posibilidad que Saussure permitió para la emergencia del neoestructuralismo. Aunque su coincidencia es fundamental, ya que ambos entienden la ausencia de límites en las oposiciones y diferencias en el lenguaje, la distancia entre ellos evidencia el tránsito hacia el neoestructuralismo. Frank reconoce que el juego diferencial de Saussure puede ser unificado en una conciencia colectiva. Tal unificación

sería entendida por los neoestructuralistas como una forma de vigilancia del lenguaje que controla la identidad de la estructura. De ese modo, dicha característica coincidiría con la metafísica y la negación del Otro que no estaría dispuesta a aceptar la iteración diferenciadora que se produce en la identidad unificadora del signo. En este punto, Frank no desconoce la crítica derridiana al estructuralismo de Saussure. De hecho, indica hegelianamente, que la iteración de la diferencia sería lo que provocaría una temporalidad de espaciamento diferencial que “frustra su presencia ante sí mismo. Porque el tiempo es –según una famosa definición de la *Enciclopedia* de Hegel– “el Ser que, *al ser, no es, y al no ser, es*”: es decir, la contradicción existente a la no presencia existente”.⁵¹⁵

En esta línea teórica, el límite del *estructuralismo clásico* será marcado por la aparición de la antropología de Levi-Strauss que observa la posibilidad de transformación de la estructura a partir del mito. La antropología de Lévi-Strauss pondría el acento en los contenidos de la estructura, la cual mantiene como matriz la identidad de las transformaciones. Esto supone considerar que la estructura no puede surgir de algo no estructural. Dicho planteo, según Frank, encuentra ecos pasados en el reparo casi bíblico de Schleiermacher acerca de que “ninguna forma de nueva invención es absolutamente nueva”.⁵¹⁶ Entonces, Levi-Strauss compartiría con la tradición heideggeriana de la historia que las estructuras o *epístemes* cambian, pero no pueden ser algo absolutamente nuevos, pues se mantienen como continuidad regida por una matriz. A diferencia del modelo clásico, la estructura tiene la posibilidad de desplazarse y variar, en la medida en que excluya un corte radical surgido de la exterioridad de la estructura. A este modelo, Frank lo denomina *estructuralismo transformacional*. Su novedad radicaría en la modificación: “las cartas de la estructura [...] tienen que ser cambiadas constantemente por aquellas que superan mejor la situación o la interpretan más acertadamente [...] ellas se descubren como lo que en el fondo siempre fueron: como variantes o transformaciones de una estructura [...]”.⁵¹⁷ Así, si en virtud de la historicidad y la modificación de los contenidos de la estructura la fluidez aparece en la estructura ¿dónde puede encontrarse su centro? ¿En qué lugar se hallaría su unidad e identidad? De algún modo, el planteo de la antropología estructural abre el interrogante acerca de la existencia de una estructura sin un centro organizador. Este argumento sería

⁵¹⁵ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?* op. cit., p.92.

⁵¹⁶ *Ibid.* p.70.

⁵¹⁷ *Ibid.* p.71.

decisivo para el neoestructuralismo dado que muestra el desplazamiento de la estructura frente a la falta de un principio ordenador como en la metafísica. Ella consistía, según el neoestructuralismo, en poder vincular tres aspectos: la existencia de un mundo trascendente, un pensamiento por medio de principios y el conocimiento científico con el objetivo de dominar y controlar su objeto, lo cual desembocaba en una voluntad de poder como voluntad de verdad. Este deseo podía no sólo advertirse en la metafísica, sino también en el estructuralismo clásico, el cual, a diferencia del estructuralismo transformacional, guarda la suposición de que la estructura controle a sus elementos.

A partir de esas dos derivaciones estructuralistas, Frank intenta mostrar que las consecuencias del estructuralismo clásico y la antropología estructural o estructuralismo transformacional preparan la escena neoestructuralista. Pese a ello, Frank deja percibir la observación de que el neoestructuralismo sería una variación rebelde de una misma secta.⁵¹⁸ Igualmente, con el correr de la exposición tal consideración se disipa al marcar las distancias, en particular, con el estructuralismo clásico. La bisagra entre estructuralismo y neoestructuralismo, en la reconstrucción de Frank, puede entenderse en virtud de que la estructura necesita ser pensada como descentralizada. La inclusión que Derrida lleva a cabo de una *estructura sin centro* se aleja de un significado trascendental a los fines de incluir a la significación en un juego infinito en su extensión. La privación de un centro no admite pensarlo como algo preexistente y necesario como lo haría la metafísica, por el contrario, sería una condición de la estructura en el *juego de diferencias*. El planteo de un juego diferencial en la estructura, como el de Derrida, se distancia de la tradición filosófica que prioriza la negación como determinación (*omnis determinatio est negatio*). Un pensamiento de la diferencia debe poder pensar algo y, al mismo tiempo, su negación constitutiva, a los efectos de determinar su diferencia, pero no puede caer en el argumento de que tal determinación sea un principio extra-estructural y fundamentador de la estructura/texto.

En consecuencia, una estructura descentralizada requiere de un complemento, de un elemento supletorio que pueda constituir esa carencia, a esto Derrida llama “suplementariedad”. Al respecto, Frank es cuidadoso en su exposición. Indica que este

⁵¹⁸ Luego del análisis que comentamos, Frank reinicia la sesión de sus clases indicando que, en virtud de estos análisis, se podría lograr entrever una definición de neoestructuralismo. Indica: “El neoestructuralismo radicaliza la idea fundamental de Saussure de acuerdo con la cual el sentido de los discursos a través de los cuales nos entendemos unos con otros se fundamenta, por una parte, en algo que en sí mismo no es significativo, es decir, en el juego diferencial de los Saussure tardío llama *semas*, y Derrida llama marcas o “marcas no presentes”. La idea estructuralista fundamental está radicalizada (...)” *Ibid.*, p. 93. En este pasaje, Frank parece establecer una equiparación categorial entre los dos autores para insistir en su analogía entre estructuralismo y neoestructuralismo.

concepto presenta dos particularidades. Por un lado, el suplemento es flotante, provisional y la interpretación añadida al texto “viene a ejercer una función vicaria [...] presenta de alguna manera una propuesta de cómo se podría sustituir el sentido central faltante del texto [...]”.⁵¹⁹ Y, por otro lado, esa añadidura frente a la falta no podría entenderse a modo de un *encontrar*. Si la interpretación añadida fuera un hallazgo, ello presupondría la presencia de un fundamento previo. Por el contrario, sería un *inventar*, un agregado de la interpretación provisional y flotante. De ese modo, Frank lo acerca a la crítica de arte romántica en el que la poesía es un oscilar permanente que no puede definirse. Friedrich Schlegel ha insistido en esta oscilación en el fragmento de *Athenäum* N° 116, en el cual la poesía romántica tiene la posibilidad de:

(...) flotar, con las alas de la reflexión poética, ente lo representado y lo representante, quedándose suspendida entre ambos, libre de todo interés real e ideal, y elevar a la potencia una y otra vez esa reflexión, multiplicándola como una serie infinita de espejos (...) la poesía romántica, en cambio, se encuentra en devenir, y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que solo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse.⁵²⁰

Tal oscilación del complemento como algo constitutivo, Frank lo identifica tanto en la crítica inmanente que el romanticismo advierte en la obra de arte como en el modelo derridiano. La crítica como un elemento complementario de función vicaria no puede ser entendido como un agregado externo e intencional, de allí su flotar o autonomía en la crítica romántica. Frank lo expone del siguiente modo: “en el campo de la crítica artística lo reconocieron así ya los primeros románticos, que consideraban a la crítica literaria como complemento de una irreductible carencia en la obra de arte misma. Derrida está muy cerca de esta idea”.⁵²¹ Así, del mismo modo que la crítica romántica no puede definir un juicio determinante, optando por juzgar a la poesía poéticamente, la *suplementariedad* derridiana tampoco puede fijar un criterio desde el cual determinar la interpretación o el sentido. Sobre dicha relación, entre Derrida y Schlegel, regresaremos mediante la comparación que realiza Frank entre la deconstrucción y el concepto de ironía romántica.

Luego de este análisis, que marca el camino desde el estructuralismo al neoestructuralismo, Frank plantea tres preguntas que desarrollan la mayor parte del texto. Estas tres preguntas están referidas a la historia, la significación y la subjetividad. Si bien los tópicos de la historia y la significación pueden desarrollarse como intereses

⁵¹⁹ *Ibíd.*, p.80.

⁵²⁰ Schlegel, F., *Fragmentos*, seguidos de *Sobre la incomprendibilidad*, *op.cit.*, p.82.

⁵²¹ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?* *op. cit.*, p.80.

particulares, la discusión sobre la subjetividad y, por consiguiente, del concepto de modernidad, parece ser prioritaria y nodal para el autor. Por ello, nos detendremos en subrayar el problema de la subjetividad moderna en el neoestructuralismo que Frank pretende impugnar.

El problema del sujeto en el neoestructuralismo: Nietzsche y el romanticismo

A lo largo de las lecciones, Frank intenta impugnar el *accord minimale* entre estructuralismo y neoestructuralismo de que no existe un punto exacto, arquimédico, desde el cual interpretar el mundo. Apropiándose de la prioridad otorgada por la hermenéutica al sujeto y de los planteos sobre la autoconciencia de Henrich,⁵²² Frank demuestra que el ataque de los teóricos franceses al sujeto autoconsciente prepara un enorme ejército en contra de un gran coro de hombres de paja.⁵²³ El rechazo a los argumentos del neoestructuralismo contra el sujeto lo hará no sin antes rechazar a sus informantes alemanes: el antihumanismo de Heidegger, la crítica a la razón y la subjetividad de Nietzsche y la primacía del lenguaje en la elaboración psicoanalítica de Freud por medio de Lacan.

Según el análisis de Frank, la categoría de “sujeto” que el neoestructuralismo pretende impugnar no existe como tal. La reconstrucción del sujeto a partir de la crisis de la metafísica y de la representación elaboradas por Heidegger, Freud, Marx y Nietzsche, sumado a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, Searle y Austin, serían para Frank un camino equivocado. Frank pareciera combatir el sentido común de los años 80 y principios de la década del 90, sobre el fin de todo lo que se conoce como moderno. La política de neologismos y prefijos que se colocan al lado de los conceptos elaborados en la modernidad parecen remitir a un aparato explicativo de la llegada de un nuevo momento histórico, o al decir de Frank, “el sobrio huésped del posmodernismo”.⁵²⁴ Ya en su primera interrogación al neoestructuralismo (Lecciones 6 a 11), pone el acento en el concepto de historia derivado de Heidegger. En estas lecciones, se detiene en el análisis de la obra de Foucault y Althusser para indagar las variantes del concepto de historia. El punto de partida nuevamente son Fichte y

⁵²² En el caso de las lecciones, Frank retoma dos textos de Henrich (1966 y 1970) que le permiten apelar a su teoría de la subjetividad como una forma de saber de sí o autoconciencia. Contra el abandono de los deconstructivistas y buena parte de la filosofía contemporánea, Henrich (2005) les recuerda que el sujeto es conciencia para sí, lo cual se conforma como un presupuesto originario e implícito que no puede hacerse pasar como un efecto secundario de una ficción, una estructura o las lógicas sociales.

⁵²³ Cfr. Pippin, R. (2005).

⁵²⁴ Frank, M.: “Integración sin entusiasmo. La filosofía alemana entre la asimilación y el rechazo de la tradición”. *Revista de Occidente. Pensar en alemán hoy*. N° 282, 2004, Madrid. Pp. 5-14.

Heidegger. Respecto del primero, Frank afirma que el neoestructuralismo depende de su imagen del ojo que nos ha sido inoculado. Del segundo, los neoestructuralistas asumen la determinación de que cuando “vemos algo *como* algo nos mantenemos ya en un claro (heideggeriano) del ser; que se desenvuelve *en* nosotros, pero no *debido* a nosotros”.⁵²⁵ Ambas nociones pueden encontrarse tanto en las condiciones de posibilidad histórica de la epísteme foucaultiana como de la ideología de Althusser. Lo que parece preocuparle a Frank en relación al concepto de discurso, producto de la articulación de diversos momentos históricos, es que esta noción daría cuenta de una formación discursiva que predetermina la voluntad del sujeto, lo que hace de él un títere de la historia. Así, pese a su atención en la historia, la formación discursiva como la estructura althusseriana muestran que la preocupación de Frank se concentra en el peligro de la inhabilitación del sujeto en su participación. Éste sería un efecto de los cambios históricos y desplazamientos de las *epístemes* que se encuentran abiertas al juego infinito de las diferencias.

Ante estas consecuencias, Frank protesta mediante la recuperación de Saussure y exhibe la imposibilidad de abandonar cierta participación de la conciencia en la conformación de los significados históricos de las estructuras. Asimismo, el neoestructuralismo, en virtud de admitir fuerzas que el sujeto no domina como la estructura, el campo, el discurso o la epísteme que lo determinan, fracasa en su intento de crítica, pues su afirmación no se distancia de una reflexión en sí misma o inmanente como en Hegel. La figura de un campo discursivo que habla *por* el sujeto tal vez abandone la auto-reflexividad asignada al sujeto, pero ésta es transferida a la estructura o el discurso. De esa manera, la crítica del sujeto histórico queda eclipsada, según Frank, porque vuelve a una vieja figura de la filosofía clásica del sujeto.⁵²⁶ Por ello, el autor sostiene: “la subjetividad reprimida en la posición del individuo retorna como la subjetividad de la estructura que reflexiona y se transforma actuando: retorno de lo reprimido”.⁵²⁷

A partir de estas consideraciones, Frank realiza una segunda pregunta centrada, específicamente, en la preocupación de la subjetividad. Su examen se concentra en el

⁵²⁵ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?* *op. cit.*, p.111.

⁵²⁶ Al respecto, Frank coloca cuatro críticas, de las cuales sólo una reproducimos arriba, las otras tres son llamativas. Por ejemplo, en la segunda crítica encuentra un paralelo entre la explicación neoestructuralista de la conciencia y la aplicación de la teoría de la conciencia del monismo neutral de James, Mach y Russell, puesto que ambas consideraciones entienden al sujeto como un efecto secundario de relaciones del lenguaje estructural.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.117.

texto de Derrida *Introducción a El origen de la geometría de Husserl* (2000) y su análisis sobre los textos de Husserl, a los efectos de intentar derivar de ello una teoría de la conciencia y el sujeto. No obstante, su desarrollo previo se detiene en las fuentes que informan a los neoestructuralistas sobre el problema de la subjetividad: Nietzsche, Heidegger y Wittgenstein. En lo siguiente sólo analizamos a Heidegger y a Nietzsche, donde Frank insiste sobre la imposibilidad de estructurar una historia de la subjetividad identificada con una modernidad que conduciría, necesariamente, a la identificación auto-perceptiva del sujeto. El sujeto, a partir de estos autores, obtendría características como: ficción, inconsciente, dependiente, efecto, producto, etc. Todas estas nominaciones del sujeto indicarían su descentramiento, ya sea mediante un lenguaje privado que no gobierna soberanamente o la imposición de una estructura existencial de la que no puede dar cuenta, o bien, por causa de una fuerza inconsciente que se le escapa.

Frente a estos postulados, Frank sostiene que existió en la tradición filosófica una superación de estos planteos que pretenden criticar los neoestructuralistas, a saber, los románticos alemanes. La propuesta de Frank parece consistir en advertir que en estos autores está cifrada la posibilidad de pensar a la subjetividad en términos no-reflexivos, algo que el neoestructuralismo parece verse impedido por seguir a Nietzsche y a Heidegger. El trabajo de Dieter Henrich, le permite a Frank criticar la reconstrucción heideggeriana y postestructuralista del pensamiento occidental como una “Subjektivierung' des Seins”. En esa dirección, Frank intenta mostrar, en primer lugar, que se trata de una distorsión del pensamiento filosófico durante los últimos doscientos años. Ni Schelling, ni Sartre, ni mucho menos los primeros románticos cuyas filosofías Frank menciona repetidamente como contraejemplos, habrían concebido la subjetividad en los términos simplistas de presencia e identidad como injustamente se los ha asociados.

De hecho, Frank incluso sostiene que somos testigos en la época poskantiana de un giro contra nociones cartesianas y kantiana del sujeto. De las cuatro objeciones que Frank le realiza a Heidegger, la segunda objeción está dirigida contra su modo de interpretar el sujeto que se replicará también en el neoestructuralismo. Frank entiende al respecto que sería necesario desidentificar la noción de sujeto como la única determinación de la época moderna, en tanto, época de la reflexión. Heidegger al designar al sujeto como la característica esencial de la época moderna, cree haber determinado al mismo mediante la reflexión de una autoconciencia que es presencia

para sí, esto es, “estar para sí”. Pero existiría evidencia en el romanticismo donde esta aplicación histórica de Heidegger no se podría aplicar. Los primeros románticos, Brentano, Schelling, etc.:

(...) rechazaron el modelo de reflexión del conocimiento como insuficiente precisamente cuando se tratará de describir la experiencia que tiene la conciencia de sí misma. (...) si la experiencia de la autoconciencia fuera resultado de la autoreflexión, tendría que realizarse el siguiente proceso: el yo, todavía sin conocimiento de sí mismo, se vuelve representándose, hacia sí mismo, y se percibe ahí: a sí mismo. Pero ¿Cómo habría de percibir este hallazgo, si no hubiera tenido antes ya un concepto de sí? (...) más bien, tengo que haber tenido ya este hallazgo, y ponerlo en juego (...) si llego a obtener esta certeza, y con evidencia apodíctica, ella no puede ser el resultado de una reflexión, porque (como dice Novalis) “Lo que encuentra la reflexión, parece ya estar ahí” (...) Si esto es así –y así es- entonces la autoconciencia tiene que ser explicada de manera distinta que a partir de la reflexión, es decir, como familiaridad consigo mismo que existe antes de cualquier reflexión, que es denominada desde Novalis como una autoconciencia que no se instaure a sí misma”.⁵²⁸

Estos autores “no piensan ya la autoconciencia como una relación de reflexión [...] han descrito la autoconciencia de manera uniforme como carente del Yo y como temporal”.⁵²⁹ El autor sostiene que frente a la concepción de la subjetividad neoestructuralista como algo ya puesto o instituido por el orden simbólico, existiría una excepción en la historia de la subjetividad que no se podría reducir a las descripciones heideggerianas de la subjetividad que asumen los pensadores franceses. Tal excepción la constituye el romanticismo, en la medida en que no puede analizarse como una reducción del sujeto al concepto de voluntad de poder. El romanticismo, lograría pensar la autoconciencia como una relación de reflexión sin un yo que origina y controla todas las representaciones. A juicio de Frank, el romanticismo temprano muestra que la fundamentación del yo se lleva a cabo desde un principio que no es él mismo, es decir, algo que no forma parte del sistema que lo asegura, pero que, al mismo tiempo, lo constituye. El autor sostiene que el romanticismo y Schelling evidencian el problema de la fundamentación del sujeto neoestructuralista:

Desde el principio, a los románticos y a Schelling la autoconciencia se les presentó como una relación que solamente se establece bajo la condición de una identidad fundamentadora, que se escapa del juego de las relaciones como tal. Por tanto, aquello que Lacan llamará *assujettisation du sujet* (desubjetivación del sujeto) no es un pensamiento nuevo, sino el retornar una idea específica de la era

⁵²⁸ *Ibíd.*, p. 221.

⁵²⁹ *Ibíd.*, p.227.

moderna que se extiende continuamente desde Descartes y Spinoza pasando por Rousseau, Fichte, Schelling, Feuerbach, Kierkegaard y Schopenhauer, hasta llegar a Darwin, Nietzsche, Marx y Freud, todos los cuales fundamentan de común acuerdo, aunque con diversas acentuaciones, al sujeto autoconsciente en algo que no es consciente en sí mismo, y de lo cual depende absolutamente (y que es fundamento interno, no externo).⁵³⁰

Frank considera que en la filosofía contemporánea se podría constatar un consenso al cual él mismo adheriría: el sujeto no es ya un candidato que podemos elegir para la explicación de las cosas. No es un punto de partida (Descartes) ni un puerto de llegada (Hegel). Sin embargo, reconoce que el romanticismo permitió pensar a la individualidad como forma de romper el dominio universalista y mecánico, de forma tal que el sujeto no se transforme en una reflexión cerrada en su propio autoconocimiento. De este modo, Frank pretende mostrar que el error del neoestructuralismo está en confiar la historia de la subjetividad a la opinión de Heidegger, quien la reduce a una voluntad de apoderarse del mundo y de sí mismo.⁵³¹ Para Frank, Heidegger ignora la filosofía romántica y cae en un lugar común en su análisis en torno al romanticismo cuando lo ubica en la historia occidental de logos. La consideración de Frank supone pensar al romanticismo como una de las primeras críticas al subjetivismo y al fundacionalismo de la verdad, sin caer en una interpretación irracionalista o esteticista. Indica:

Es cierto (e incluso un lugar común de la filosofía romántica y de la idealista tardía) que la conciencia (incluyendo la autoconciencia) no es autora de sí misma, sino que se experimenta como lanzada, sin poder decirlo, en la determinación de ser un Yo. En esta medida no es dueña de sí misma. Presupone precisamente – además de su Ser desnudo– también una serie de oposiciones, sin las cuales no podría determinarse y comprenderse como aquello *que es*.⁵³²

El desconocimiento o falta de atención de Heidegger a la distinción romántica de una conciencia instauradora de una no instauradora conduce al neoestructuralismo a confundir autoconocimiento (autoconciencia) con auto-reflexión. El reverso de la auto-

⁵³⁰ *Ibíd.*, p.220.

⁵³¹ Para Frank, Heidegger ignora la filosofía romántica y cae en un lugar común en su análisis en torno al romanticismo cuando lo ubica en la historia occidental de logos. La consideración de Frank supone pensar al romanticismo como una de las primeras críticas al subjetivismo y al fundacionalismo de la verdad, sin caer en una interpretación irracionalista o esteticista. Indica: “Es cierto (e incluso un lugar común de la filosofía romántica y de la idealista tardía) que la conciencia (incluyendo la autoconciencia) no es autora de sí misma, sino que se experimenta como lanzada, sin poder decirlo, en la determinación de ser un Yo. En esta medida no es dueña de sí misma. Presupone precisamente – además de su Ser desnudo– también una serie de oposiciones, sin las cuales no podría determinarse y comprenderse como aquello *que es*”. *Ibíd.*, p.313.

⁵³² *Ibíd.* p.313

reflexión en los románticos no descansaría en un fundamento claro y distinto, sino “en algo que en sí mismo no es reflexionado”.⁵³³ De ese modo, el neoestructuralismo desconoce, a causa de Heidegger, la teoría pre-reflexiva “de manera que para él, el fenómeno de la subjetividad se reduce al totalmente distinto del autoconocimiento”.⁵³⁴

Frank indica, hasta el final de sus lecciones, de qué modo el objetivo del neoestructuralismo de quitarle la corona de rey de la filosofía al sujeto moderno no logra dar en el blanco. El enemigo creado por la filosofía francesa a partir de los maestros de la sospecha, en particular Nietzsche, no es más que una ficción elaborada por ella misma. Al igual que con Heidegger, Frank aborda las dificultades de la teoría de la subjetividad que los neoestructuralistas heredan de Nietzsche. El cuestionamiento del pensador alemán a la subjetividad como ficción de la interpretación sería retomada por el pensamiento francés, pero entendiéndola como una ficción del lenguaje. La lectura de Frank entorno a Nietzsche y sus consideraciones sobre la subjetividad también parecen volver a impugnar esta fuente del neoestructuralismo mediante el argumento romántico de la subjetividad.

No obstante, habría que advertir que a Frank no le interesa Nietzsche en especial, sino sus derivaciones en la teoría neoestructuralista del sujeto. El autor observa que la valoración nietzscheana del sujeto podría entenderse bajo la figura de “un epifenómeno de la voluntad de poder o de la vida (...)” algo así como “un órgano de la falta de reconocimiento”.⁵³⁵ El sujeto, comprendido como voluntad de verdad, no sería otra cosa que una elaboración secundaria de la voluntad de poder con el fin de mantener un estado social soportable, es decir, la invención de una ficción dependiente de un estado desconocido que se encuentra en pleno movimiento. En virtud de esta descripción de la subjetividad en Nietzsche, Frank cree que los neoestructuralistas harían descansar su teoría del sujeto en una inversión que debe entenderse solamente como proyección aparente de algo que se encuentra más allá de las propias posibilidades del sujeto. Esto conduciría, entonces, a detectar en Nietzsche un “partidario de un cierto subjetivismo (...) aunque no de un subjetivismo idealista sino de uno voluntarista, de manera tal que la voluntad de poder que produce las representaciones y los valores, es precisamente el sujeto verdadero”.⁵³⁶

⁵³³ *Ibíd.* p.226.

⁵³⁴ *Ibíd.* p.226.

⁵³⁵ *Ibíd.* p.229.

⁵³⁶ *Ibíd.* p.235.

De ese modo, en el análisis de Frank, Nietzsche y en consecuencia el neoestructuralismo, parecen caer en una contradicción al distinguir entre un sujeto verdadero (voluntad de poder) y uno falso (proyección, ficción, ilusión necesaria). En primer lugar, esta distinción desmentiría la premisa de “la apertura e infinitud de las interpretaciones y la imposibilidad de fijar gramaticalmente al sujeto, que sólo es verdadero en el devenir, es decir, el sujeto de la voluntad”.⁵³⁷ Y, en segundo lugar, el argumento de Nietzsche en la distinción antes indicada olvidaría la “concepción romántica y humboldtiana del lenguaje, que era dialéctica y había concebido el proceso de transmisión del lenguaje como relación de efectos recíprocos entre lo general y lo individual”.⁵³⁸ La pretensión de Frank ~~se conduce a mostrar~~ de qué modo Nietzsche y los neoestructuralistas reducen al sujeto a un mero efecto del lenguaje. En esa dirección, la teoría neoestructuralista sustituiría al sujeto trascendental por “un efecto del esquematismo lingüístico”.⁵³⁹ Apelar exclusivamente a la filosofía del lenguaje para interpretar la noción de sujeto, le parece a Frank, una reducción a los efectos del lenguaje. A propósito, indica que Nietzsche representa para el pensamiento francés un cambio de la interpretación del sujeto trascendental en el sentido de una filosofía del lenguaje. Frank sostiene:

(...) la teoría del sujeto de Nietzsche pone en juego todavía otras cosas, más que la idea del desconocimiento necesario: en primer lugar, la idea de que el sujeto, debido a su inaprehensibilidad, no puede ser subsumido bajo ningún concepto, tampoco bajo ningún concepto científico (él comparte, como variable semántica, la indeterminación de todo lo semántico, y permite “interpretaciones infinitas”); pero en segundo lugar, la fundamentación en la filosofía del lenguaje de la teoría del sujeto, tan característica del neoestructuralismo. De acuerdo con ella, la autoconciencia no depende simplemente del “sujeto verdadero”, del inconsciente, más bien resulta ser un efecto del *lenguaje*, o, como lo dice Lacan, del significante.⁵⁴⁰

Si bien las últimas tres lecciones están destinadas a analizar la teoría de la significación del neoestructuralismo, en especial las críticas de Derrida a Husserl y el pragmatismo de Searle y Austin, el problema de la subjetividad no desaparece. Frank entiende que Derrida, Foucault y Deleuze no disponen de las armas necesarias para ese ataque, en gran medida por su desconocimiento de las teorías de la autoconciencia

⁵³⁷ *Ibíd.* p.239.

⁵³⁸ *Ibíd.* p.239.

⁵³⁹ *Ibíd.* p.235.

⁵⁴⁰ *Ibíd.* p.235.

romántica. Básicamente, contar la historia de la subjetividad como un desarrollo de interpretaciones sobre el Ser como presencia (al modo heideggeriano), hasta llegar al oscurecimiento u olvido en la autoconciencia como presencia ante sí de la era moderna, constituye una falacia, además de ser “demasiado bella para ser verdad”.⁵⁴¹ De este modo, sería inexacto, por caso, que el romanticismo piense a la autoconciencia como presencia ante sí. La teoría romántica parte del escepticismo de una instancia segura para el Yo. Dicho fundamento no es inmediato ni tampoco presente, de modo tal que hace imposible un sistema del saber autoconsciente. Frank asevera que “les debemos la clara comprensión de la imposibilidad de pensar la familiaridad que la conciencia tiene consigo misma como una relación de *reflexión* [...] son de una calidad de la que no cae ni un reflejo sobre la obra de Derrida”.⁵⁴² La filosofía romántica ha postulado desde Novalis a Schlegel que la conciencia no es productora de sí, expropiándole el derecho de autonomía y soberanía atribuida por el neoestructuralismo. Incluso, si pensamos en autores como Schelling se utilizan conceptos como “Ser Inmemorial” para distinguir aquello que la conciencia no dispone. A partir de esto, la conciencia se muestra lanzada y desnuda, sin tener el poder de determinarse a sí misma.

Estética romántica, subjetividad y neoestructuralismo

En su análisis, pese a no estar convencido del reconocimiento del sujeto como agente natural de la razón universal, Frank no descuida aspectos que podrían ser destacados en las obras neoestructuralistas. En este sentido, parece necesario prestar especial atención a la forma en que estudia a Derrida.⁵⁴³ En varios pasajes, reitera que en última instancia Derrida (1995) no estaría dispuesto a suprimir definitivamente la autoconciencia, sino a explicarla por otros medios, es decir, medios no metafísicos. En este caso, su explicación trata de poner en relación la obra derridiana con algunos tópicos románticos para advertir sus similitudes. Pero, en esta oportunidad, su valoración parece centrarse en destacar los alcances positivos del neoestructuralismo en Derrida.

Inicialmente, la posición hermenéutica de Frank no aparenta renunciar a que todo sentido, significativo, significado o interpretación, se refiera o esté sugerida a una

⁵⁴¹ *Ibid.* p.289.

⁵⁴² *Ibid.* p. 290.

⁵⁴³ Al respecto, un estudio dedicado y profundo, puede encontrarse en Hauge, H., “The Will to Consensus: Manfred Frank on Derrida”, *MLN*, Vol. 105, No. 3, *German Issue*, (April, 1990), Pp. 596-609.

conciencia. Su explicación del neoestructuralismo convoca a defender la conciencia que otorga sentido, es decir, a confiar en “que puede defender exitosamente su realidad del intento neoestructuralista de disolverla (o más bien: desaparecerla) en el hueco de la *différance*”.⁵⁴⁴ Frank sostiene que la explicación de la autoconciencia que Derrida ofrece como “un efecto de relaciones diferenciales entre las marcas de una “estructura” a la que se ha privado de límites”, no supone la relación de familiaridad de la conciencia consigo misma.⁵⁴⁵ Frente a este plateau, el autor alemán cree que la noción de *Selbstbewusstsein* de Henrich permite explicar mejor el concepto de autoconciencia. Tal noción, supone Frank, evita la explicación de la relación de la conciencia con un “Ser otro” no familiarizado con la propia conciencia.

Sin embargo, debe reconocerse que en el apéndice final dedicado a Derrida la perspectiva sobre el pensador francés no adquiere la valoración peyorativa que se podría desprender del conjunto de las lecciones. En este apéndice, Frank se concentra en el texto *La diseminación* cuya escritura y planteamientos cargaría con la herencia del simbolismo de Mallarmé. A través del simbolismo de dicho poeta, Frank identificará la cercanía de Derrida a la ironía romántica de Fr. Schlegel. La deconstrucción a los ojos de Frank no podría reducirse a destrucción, pues “los textos leídos, como las construcciones de sentido que son, tienen que ser demolidos hasta sus cimientos, para poder revelar su plano de construcción; pero después deben ser reconstruidos de nuevo y de otra manera”.⁵⁴⁶ Por medio de esta definición, Frank destaca la doble *marca* que se presenta en el análisis de Derrida sobre Mallarmé. Las apelaciones de Derrida a Mallarmé buscan, a su juicio, ese grado suplementario en el cual existe la posibilidad de identificar un “momento” reflexivo que no se resigna a la destrucción total del sentido. Esa añadidura o exceso a la totalidad de sentido no busca afirmarse como una oscuridad o absurdo, sino a modo de una inscripción necesaria de todo texto que, en beneficio de sí misma, se ausenta. Dicho descubrimiento, por parte de Derrida a través de la *écriture* de Mallarmé, no es otra cosa muy distinta a la ironía romántica.

⁵⁴⁴ Frank, M., *¿Qué es el neoestructuralismo?*, op. cit., p.315.

⁵⁴⁵ En esta dirección afirma: “Contra Derrida, yo objetaría que, si se quisiera dar consistencia a su idea, tendría que llegar al absurdo de refutar la existencia de algo así como la familiaridad con nosotros mismos. Pero esto no solamente estaría en contradicción con lo que él mismo menciona como su intención (es decir, simplemente la de querer explicar la autoconciencia *de otra manera* que en la metafísica); también desembocaría en la negación del hecho de que podemos vincular un significado, en términos generales, con las expresiones “mismo”, “conciencia”, y “Yo”, en nuestro lenguaje cotidiano. Esto es una contradicción con el funcionamiento mismo del lenguaje. *Ibid.*, p.310.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.493.

Aquello que en la tradición de la estética romántica alemana de Schlegel y Tieck se llamaba ironía romántica “no es muy distinto del procedimiento que Derrida descubre en la *écriture* de Mallarmé”.⁵⁴⁷ Ambas revelan un doble código, como diría Paul de Man en su conferencia “El concepto de ironía”, el cual no permite que los sentidos se cierren en un sentido último o final, pues dicha estructura siempre muestra un faltante, un vacío o intersticio que se desplaza. En palabras del Frank de las lecciones sobre el neoestructuralismo la ironía romántica sería:

(...) la negación de un sentido determinado y unívoco a favor de una retroreferencia a las condiciones de posibilidad bajo las cuales se vuelve posible en realidad un habla ambigua semejante. Novalis y Schlegel llamaban a esto “poesía trascendental”, de modo semejante a Mallarmé, que hablaba de “poesía reflexiva”, y llamaba a esto la “crisis de la literatura”, aquel momento, “cuando nada tiene lugar más que el lugar, en la instancia en que nadie está ahí para saberlo (...) La duplicación del signo, en cierto modo reflexiva (...) evita que la cadena semántica se cierre sobre un último sentido final o cardinal, cuyos significados parciales se pudieran categorizar”.⁵⁴⁸

También, la perspectiva de Frank en torno a Derrida plantea un reconocimiento de la tradición idealista en su versión fichteana. A juicio de Frank, la paradoja de la autoconciencia de Fichte, según la cual, ésta lleva en sí la huella misma de su determinación, pero, a su vez, ella es distinta de lo existente, no sería otra cosa muy distinta de lo designado por Derrida como *diferancia*. El pensador alemán cree que el posestructuralismo no puede ser otra cosa que:

(...) variaciones de la fórmula de Fichte de la mirada introducida, o del ojo insertado; una fórmula, por tanto que quiere expresar con imágenes que la mirada con la cual tenemos acceso a nuestro mundo no ha sido creada por nosotros, sino que nos ha sido implantada (...) que nos ha sido inoculada.⁵⁴⁹

En definitiva, lo que le preocupa a Frank de fondo radica en la impugnación de un modelo de subjetividad que, aparentemente, identificaría la conciencia consigo misma. La interpretación neoestructuralista del sujeto supone, según Frank, “a la autoconciencia como un caso de reflexión: es decir, como la relación explícita de una conciencia consigo como su propio objeto”.⁵⁵⁰ A contrapelo, acentúa, bajo el modelo de la autoconciencia de Henrich, que la autoconciencia al no renunciar a la familiaridad

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.503.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p.503.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 111.

⁵⁵⁰ *Ibid.* p.317.

consigo misma no podría interpretarse como una autoidentificación. Explica este proceso del siguiente modo:

(...) el sujeto nunca coincide absolutamente con su Ser (...) pero claramente tiene conciencia de sí *como* un proyecto que no coincide consigo mismo. (...) En este sentido sería totalmente equivocado decir (...) que en el caso de la autoconciencia se trata de la acción de una identificación. El Yo familiarizado consigo no realiza una autoidentificación, él *está* familiarizado consigo desde antes que se proyecte hacia los contenidos en cuyo lugar él *interpreta* su propio Ser (...) “La familiaridad de la conciencia consigo misma”, escribe Dieter Henrich, “no puede ser entendida en absoluto como el resultado de una empresa” (...) ni como “efecto” de relaciones diferenciales entre marcas, ni como efecto del acto de una identificación: la conciencia siempre existe de antemano (...) En pocas palabras: la autoconciencia no es un fenómeno al cual pudieran aplicarse con sentido las categorías de la identidad o de la diferencia.⁵⁵¹

Pese a esta impugnación de la teoría del sujeto neoestructuralista y sus fuentes, Frank produce una ambivalente recepción de esta tendencia. Por un lado, coloca en discusión los puntos cardinales de la filosofía francesa valorando algunas de sus indicaciones.⁵⁵² Pero, por otro lado, se pueden observar indagaciones críticas que producirán cierta recepción menos reactiva de la que se puede encontrar en los escritos de Jürgen Habermas por la misma época. A primera vista, estas lecciones pueden ser un intento de diálogo fecundo entre dos tradiciones filosóficas que durante una parte del siglo XX permanecieron aisladas. Si a principios de los años 80 la Teoría Crítica de orientación hegeliano-marxista y la Teoría de la acción comunicativa orientada por Habermas, ya no encontraban el horizonte y la autoridad que tuvieron en años pasados, el respiro parecería traerlo los aires convulsionados de la Francia post-mayo del 68 en los nombres de Foucault, Derrida, Deleuze y Lacan. La oposición alemana encabezada,

⁵⁵¹ *Ibíd.* p.317.

⁵⁵² En la reseña antes indicada de Holub, el autor no duda en calificar a Frank como un postestructuralista. Señala Holub: “A pesar de sus dudas filosóficas y políticas, Frank debe ser considerado un defensor en lugar de un opositor al postestructuralismo. De hecho, el atractivo de su posición es que demuestra que se puede apreciar, apropiarse y aplaudir una variedad de posiciones postestructuralistas y puntos de vista sin renunciar a una perspectiva crítica” (Holub 1986, p.116). Esta indicación tal vez no sea del todo justa, pero servirá para ubicar a Frank dentro del ámbito teórico americano. De hecho, en la recepción de su trabajo sobre el romanticismo, Frank aparecerá en las dos versiones sobre el romanticismo, ya sea como un intérprete que supone al romanticismo como deconstrucción *avant la lettre* o bien como un autor que pretende evitar la reducción de romanticismo a posmodernismo. Para lo primero puede verse el trabajo de Beiser, F. *El imperativo romántico*. Madrid: Casimiro, 2018.; para la segunda consideración puede verse Frank, *The philosophical foundations of Early German Romanticism*, NY, Albany: SUNY, 2004 y Elizabeth Millan-Zaibert *The Friedrich Schlegel and emergence of Romantic Philosophy* NY, Albany: SUNY, 2006.

principalmente, por Habermas a estas tendencias no tuvo el fruto esperado.⁵⁵³ Así, se abrió la posibilidad tanto para la lectura de estos filósofos, como la posibilidad de pensar los nuevos procesos sociopolíticos en Alemania sin la tutela del paradigma de la Teoría Crítica ni Habermas.⁵⁵⁴

Romanticismo, hermenéutica y neoestructuralismo: individualidad y subjetividad.

Si bien en sus lecciones Frank enfatiza de manera insistente que la evidencia póstuma de Saussure lo muestra cerca de las teorizaciones del lenguaje de Humboldt, Schleiermacher y el joven Schelling, debemos señalar que la filosofía romántica para este autor juega un papel todavía más fundamental que simplemente anticipar al estructuralismo y neoestructuralismo. Respecto de ello, el pensador alemán parte de reconocer el error del neoestructuralismo al confiar la historia de la subjetividad a la opinión de Heidegger, quien la reduce a una voluntad de apoderarse del mundo y de sí mismo. El desconocimiento o falta de atención de Heidegger a la distinción romántica

⁵⁵³ Antes de la recepción y discusión que Habermas realiza en plena confrontación con el postestructuralismo en *El discurso filosófico de la modernidad*, las lecciones de Frank parecen un intento de lectura crítica de estas corrientes desde la hermenéutica. El autor parece evidenciar que su texto tiene como propósito establecer un diálogo de aprendizaje con las corrientes francesas, pero sus derivaciones encontraron más resistencias de las que imaginó. Por ello, su posición podría ser considerada ambigua y paradójica respecto al neoestructuralismo. En Francia, las lecciones sobre el neoestructuralismo ayudaron a aumentar el rechazo a la filosofía alemana y, en Alemania, por su parte, permitió despertar el interés en el estudio de estas corrientes, como también, su rechazo. Al respecto, pueden verse las discusiones en un *dossier* preparado por Gérard Raulet (1987) para la revista *Allemagne d'Aujourd'hui*. En este número de la revista diversos intelectuales de Francia y Alemania discuten acerca de las posibilidades y consecuencias del debate franco-alemán en filosofía. Hemos trabajado y traducido estos textos en Raulet, G., et al. *Ecos filosóficos en Alemania del mayo francés*. Bs. As.: Miño y Davila, 2017.

⁵⁵⁴ Gerard Raulet describe esta situación del siguiente modo: “Las lecciones pronunciadas en Dusseldorf y Ginebra por Manfred Frank y publicadas con el título *Was ist Neo-Strukturalismus?* en 1983 tuvieron mucho que ver con ello. Iniciaron a toda una generación de jóvenes filósofos de habla alemana en los nuevos enfoques franceses. La fuerza innovadora de los autores franceses arremetió contra una Teoría Crítica que, en la persona de Jürgen Habermas, se renovaba ciertamente de manera inexorable pero lenta. Invitado al College de France en 1983, este último adoptó como estrategia una ofensiva frontal contra las corrientes francesas; ya en 1980, cuando recibió el Premio Adorno de la ciudad de Fráncfort, había mostrado sus cartas en “La modernidad, un proyecto inacabado”, al calificar de neoconservadurismo “la tendencia que va de Georges Bataille a Derrida, pasando por Foucault” [...] Esta (contra) ofensiva se publicó en alemán en 1985 con el título *El discurso filosófico de la modernidad*; tuvo como resultado que se abrieran las compuertas para recibir al postestructuralismo y al pensamiento postmoderno en Alemania. Manfred Frank tiene no solo el inmenso mérito de presentar, en forma de lecciones universitarias aparentemente neutras, las corrientes incriminadas, sino también de comprometerse para entablar un diálogo de base con los pensadores franceses; con ello contribuyó, sin compartir por ello el entusiasmo de los pequeños editores que se pusieron a publicar todo lo que venía de Francia, a afianzar la referencia al postestructuralismo francés en los debates filosóficos alemanes. Desde entonces, paralelamente a los pequeños editores como Merve, los grandes, principalmente Suhrkamp, incluyeron, a los filósofos franceses entre los valores seguros de sus programas. Hubo más textos de Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, etc. traducidos al alemán que en un primer momento, de Habermas y la Teoría Crítica en su conjunto traducido al francés. Un efecto de esta coyuntura franco-alemana es que, por el lado francés, Foucault admitió, en una entrevista que dio la vuelta al mundo, que sus posiciones no eran en nada incompatibles con las de la Escuela de Fráncfort, al menos con el diagnóstico de la autodestrucción de la Razón formulado en *Dialéctica de la Ilustración* (1944)” Raulet, G., *La filosofía alemana después de 1945*, op. cit. p. 289-290.

de una consciencia instauradora de una no instauradora, conduce al neoestructuralismo a confundir autoconocimiento (autoconsciencia) con auto-reflexión.

Frank cree que Derrida se equivoca en relación a la subjetividad, en tanto hace descansar a la misma en un modelo reflexivo de la consciencia. Cuando Derrida sostiene en, por ejemplo, *Márgenes de la filosofía*:

¿Qué es la consciencia? ¿Qué quiere decir consciencia? Lo más a menudo en la forma misma del querer decir no se ofrece al pensamiento bajo todas sus modificaciones más que como presencia para sí, percepción de sí misma de la presencia. Y lo que vale de la consciencia vale aquí de la existencia llamada subjetiva en general. De la misma manera que la categoría del sujeto no puede y no ha podido nunca pensarse sin la referencia a la presencia *hypokeimenon* o como *ousia*, etc., el sujeto como consciencia nunca ha podido anunciarse de otra manera que como presencia para sí mismo.⁵⁵⁵

Lo que está afirmando es que el sujeto está inscrito y sujetado al lenguaje y sólo puede hablar en la medida en que se ajuste al lenguaje. Así, Derrida muestra la conformidad pasiva de un sujeto paralizado que deja la creación y la transgresión del significado al juego del significante. Tal concepción implica el abandono del sujeto a estructuras que lo exceden. Precisamente, Frank encuentra riesgosa esta concepción pues constituye un intento de explicar el sujeto a través de la lingüística y sus derivaciones. En su libro *La piedra de toque de la individualidad*, Frank advierte la peligrosa coincidencia entre las teorías posestructuralistas del sujeto con aquellas críticas a la subjetividad de la Alemania de Weimar como las de Klages, Spengler y Schmitt. La coincidencia entre ambas perspectivas reposa en la sustitución de una consciencia fundadora por una exaltación presubjetiva que se podría entender como inconsciente, *différance*, poder, entre otras, las cuales se ven motivadas por una fuerza dionisiaca inexplicable.

Por estas razones, Frank cree que el neoestructuralismo tiende a confundir los conceptos de Yo y sujeto con los de individuo y persona. Parte de esta confusión está inspirada en la reducción del sujeto a una explicación reflexiva del mismo mediante teorías egológicas de la autoconsciencia. Derrida repite, naturalmente por otras vías, el análisis de Hegel de la autoconsciencia como una forma de reflexión. En su propuesta de la *différance*, Derrida presenta una crítica irrevocable de la filosofía trascendental, la cual conduce a la no identidad, la no presencia, la ausencia de origen y la imposibilidad de exceder el mismo significado. Pese a ello, en su crítica aún participa, *ex-negatio*, un

⁵⁵⁵ Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994, p51.

modelo de reflexión que percibe la autoconsciencia como una auto-presencia que puede ser deconstruida. Frank explica la crítica de la presencia de Derrida como una crítica absurda de la siguiente forma ~~en contexto~~, de su producción intelectual en los años 90, en plena discusión y debate sobre el posmodernismo:

La ventaja del modelo derridiano es que permite concebir la individualidad como una no identidad radical, aunque el pensador francés evita el término o lo equipara indiscriminadamente con el de subjetividad. En cambio, su modelo no posibilita concebir la individualidad como autoconsciente y, por lo tanto, referida a sí misma. Ello se debe a que la subjetividad – en absoluto de manera diferente a lo que ocurre con el reduccionismo analítico- se le plantea la alternativa o de ser coherente (semantizable), y depender así de la correspondiente articulación de los signos, o de desaparecer en el sinsentido (*reductio ad absurdum*). (...) es subjetividad, y eso quiere decir que es un epifenómeno de la articulación de los signos. (...) se impone discutir, (...), el que Derrida pueda mantener en el marco de su modelo el principio de que *existe* subjetividad. Primero, porque al igual que en el monismo neutral no se ve cómo la subjetividad pueda surgir del puro juego referencial, de no darse ya por supuesto como algo irreductible mismo (...) Segundo, porque su ataque a la idea de la autorreferencia presente es tan radical que ya no se explican unas condiciones mínimas del fenómeno de nuestra autofamiliaridad. Pero este ataque a la idea de presencia no sólo es radical sino, además, absurdo. Sin el retorno a un momento de relativa igualdad consigo mismo, en modo alguno podría comprobarse una diferenciación (...); carecería de criterios y no podría distinguirse del estado de inercia completa.⁵⁵⁶

A causa de esto, Frank señala que, si Derrida ve la autoconsciencia como un intento de reflexión para obtener identidad y mantener su origen, esto es, el intento que se frustra continuamente porque en lugar de la presencia de sí lo único que hay es diferencia, entonces, hay una serie de problemas que se ponen de manifiesto.

Tales problemas son constitutivos al modelo de reflexión, incluso si, como en Derrida, el reflejo reflexivo se entiende como negativo. La crítica de Frank a Derrida, siguiendo al joven Schelling, intenta explicar que la autoconsciencia como resultado de la reflexión es falsa. Según su perspectiva, no existe un criterio por el cual juzgar si los elementos cercanos son verdaderamente idénticos o no idénticos como en Derrida. Frank da cuenta de que la consciencia se fundó en aquello que Schelling denomina “Ser Inmemorial”. Este concepto de Ser no implica una simple retirada a una ingenua y pre-semiótica autoconsciencia. En contraste, significa, como lo era también para Schleiermacher, que la autoconsciencia se determina como un signo de no presencia y

⁵⁵⁶ Frank, M. *La piedra de toque de la individualidad. Reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción postmoderno*. Barcelona: Herder, 1995, p.156.

diferencia, es decir, con algo que le es familiar, pero que al mismo tiempo no puede reflejar ante sí. A su vez, siguiendo los pasos de Schleiermacher, Frank precisa que la autoconsciencia:

(...) consiste en una determinación o precisión de la ella misma no puede considerarse autora y que por lo mismo hay que calificarla de trascendente (...) al entenderse *como* lo que es, ya está marcada por la huella de un retraso respecto de aquello que la marca –su indisponible estar determinada–; es decir, se siente dependiente. Tan pronto como abre los ojos, ya está privada de su autopresencia y ya no cuenta como lugar de una verdad presente a sí misma suprahistóricamente, que contiene en sí todos los hechos del mundo histórico y los ofrece a *pasa* deductivos.⁵⁵⁷

Esta vuelta a la hermenéutica romántica de Schleiermacher le permita a Frank advertir que la teoría de la consciencia ha fracasado en su intento de explicar los procesos de fundación del sujeto. Y, por tanto, la crítica a la teoría de la autoconsciencia también está fallida al aceptarla como la explicación de aquello que critican.

Frank destaca que la hermenéutica romántica, al igual que la deconstrucción derridiana, reconoce tanto la no identidad de los signos como los efectos que este hecho produce sobre el sujeto que se interpreta a sí mismo mediante tales signos. Sin embargo, a diferencia de la deconstrucción, la hermenéutica romántica, aunque mantenga una proyección de sentido abierta al futuro producto de la no identidad de los signos, puede registrar un punto indivisible que se puede designar con el nombre de individualidad. Tal individualidad explica la no identidad de los signos sin caer en la idea de una polisemia abierta al infinito. Antes bien, “la asignación individual de sentido a la síntesis de signos, que dispone el sustrato verbal y el sentido, supone siempre una sacudida y siempre desplaza las fronteras vigentes de la normalidad semántica”.⁵⁵⁸ Frank intenta mostrar, a través de la idea de individualidad proveniente de la hermenéutica romántica, que la identidad semántica no desaparece “como podrían dar a entender las conclusiones precipitadas de la teoría derridiana sobre lenguaje y sujeto”.⁵⁵⁹

La individualidad, en el marco de la discusión semántica y de la subjetividad, se constituye en una opción para resistir “a la idealización *rigorosa* del sentido del signo”,⁵⁶⁰ pero también garantiza volver comprensibles las interpretaciones donde se

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, p.146.

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, p.155.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, p.155.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, p.160.

halla sentido, en tanto no desecha la idea de la autoconsciencia. No es casual que Frank, en el libro que estamos comentando, establezca como subtítulo *Reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción posmoderno*. Dicho subtítulo testimonia la oposición a todos aquellos intentos por desvanecer la idea de individuo en beneficio del lenguaje, el habla poética, la estructura o el inconsciente. Así, Frank proyecta que “la cuestión de la identidad de la persona apunta *over time* –en la continuidad de su vida consciente– a una hermenéutica de su autocomprensión, cuyos perfiles sólo están sugeridos y cuya elaboración sigue siendo trabajo de futuros esfuerzos”.⁵⁶¹

A juicio de Frank, la insistencia de Derrida por mostrar los efectos diferenciales de la significación no sólo desplaza los conceptos tradicionales y fenomenológicos de la autopresencia, sino también ha conducido al abandono de la autoconsciencia y la subjetividad como orígenes del sentido. De acuerdo con la tradición subjetiva, la consciencia del yo lograría convertirse en un conocimiento objetivo para sí misma, por lo que el sujeto es un tipo de cosa única que podría fundamentarse en un acto de autopresentación. Tal concepción hacía que el sujeto se presente para sí mismo como ningún otro objeto podría hacerlo. Pese a ello, la presencia de la presentación del yo nunca puede autogarantizarse como lo supone dicha tradición.

Tal imposibilidad radica en que la reflexión y la representación introducen la diferencia. Derrida ha mostrado cómo una concepción de esta naturaleza sólo conduce a un retroceso infinito en la medida en que el sujeto debería reflexionarse a sí mismo, pero también a cada una de las instancias en las que se auto-objetiva *ad infinitum*. En *La diseminación* el pensador francés, refiriéndose a Mallarmé, advierte la existencia de operaciones donde la existencia de una presencia voluntariamente realizada por un sujeto ya no podría tener lugar. Indica:

Cada vez que Mallarmé se sirve de la palabra «operación», no ocurre nada que pudiese ser sorprendido como acontecimiento presente, realidad, actividad, etc. El Mimo no *hace* nada, no hay acto (asesino o sexual), ni sujeto actuante ni, por lo tanto, paciente. Nada *es*. La palabra *es* no aparece en *Mímica*, sin embargo, conjugada en el presente, en y sobre la «apariencia falsa de presente», salvo una vez, y bajo una forma que no es la del juicio de existencia y apenas la de la cópula predicativa («¡Es al poeta, suscitado por un desafío, a quien compete traducir!»). Y se ha observado la elipsis constante del verbo «ser» por parte de Mallarmé. Es complementaria de la frecuencia de la palabra «juego»; y la práctica del «juego» en

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.160.

la escritura mallarméana aparece en colusión con el apartamiento del «ser». El *apartamiento* del ser se define y se imprime literalmente en la diseminación, como diseminación.⁵⁶²

En virtud de este tipo de concepciones, Frank intenta evidenciar de qué modo estructuralismo y post-estructuralismo “trascienden” el sujeto y sólo logran entenderlo como un simple efecto de la significación. Como ya indicamos anteriormente, Frank intenta dar cuenta de que “neoestructuralismo” supone una continuidad del estructuralismo, pues, después de todo, ambos sostienen la desaparición del sujeto a partir de supuestos antisubjetivistas. Ante estas posturas, Frank ofrece una salida a través de la hermenéutica como un contrapeso e, incluso, como complemento de las deficiencias que estructuralismo y neoestructuralismo ostentan. El camino que el pensador alemán postula es el de la hermenéutica de Friedrich Schleiermacher. Según su perspectiva, Schleiermacher fue el primero, desde la hermenéutica, en derivar de la orientación filosófica-lingüística el fracaso de la teoría de la consciencia. A partir de reconocer en la hermenéutica romántica la individualidad en términos interpretativos, la crisis de la autoconsciencia como principio y fundamento último de la certeza de su autoconocimiento y cómo la autoconsciencia no puede decirse autora de sí misma, Frank cree es una opción que podría constituirse como una escapatoria frente a las alternativas del neoestructuralismo.

Schleiermacher suele considerarse el fundador de la tradición hermenéutica, sin embargo, en el marco de estas discusiones no ha conseguido adeptos que profundizaran sobre sus aportes. Desafortunadamente, la recepción de Schleiermacher como del romanticismo en general a través de las ciencias del espíritu, especialmente Dilthey, dificultó que la recepción de su obra sea más amplia, y sólo se limitaron a reducirla a una hermenéutica “romántica” de la empatía. Entender la hermenéutica romántica de este modo condujo a calificarla como una hermenéutica ahistórica, psicologista e irracional. En consecuencia, Frank marca la necesidad de una revisión de las consideraciones de Schleiermacher, a los fines de redescubrir aquello que este filósofo y teólogo alemán designó como individualidad. Brevemente, reconstruiremos algunos de los aportes que Frank recupera de este pensador romántico para marcar la confrontación y el camino que este tipo de hermenéutica ofrecería frente a las explicaciones neoestructuralistas del sujeto y el lenguaje.

⁵⁶² Derrida, J., *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997, p.327.

En su interpretación de Schleiermacher, Frank sitúa como punto de partida el hecho de que la interpretación hermenéutica de la individualidad consigue evidenciar que la autoconsciencia es una determinación que se caracteriza por estar “marcada por la huella de un retraso respecto de aquello que la marca” como también está “privada de su autopresencia”.⁵⁶³ Frente a los intentos del neoestructuralismo de situar el lenguaje como punto de partida de la crítica al concepto de subjetividad, la propuesta de la hermenéutica romántica es “poner en juego la interpretación individual del mundo de los interlocutores de la comunicación”.⁵⁶⁴ De hecho, Schleiermacher indica cómo lo individual constituye aquello que no puede reducirse a una identidad entre la interpretación y lo que se interpreta, como tampoco es el eslabón final de una cadena de interpretaciones que derivan en una consciencia que determina el sentido de la interpretación. El pensador romántico se refiere a este proceso del siguiente modo:

Cada persona es una unidad completa de consciencia. En la medida en que la razón produce la cognición en una persona, es, como consciencia, producida solamente para esta persona. Lo que se produce con el carácter de esquematismo, sin embargo, se postula como válido para todos y, por lo tanto, estar en uno no corresponde a su carácter.⁵⁶⁵

El individuo se organiza a sí mismo al llevar a cabo actos de interpretación y, por lo tanto, se mantiene a sí mismo como una apertura que evidencia una falta de certeza de su propio conocimiento. En lugar de una mirada autorreflexiva, el sujeto es una falta o bien un ‘hueco’ en el ser. Así, el individuo en su trascendencia nunca puede ser capturado completamente en una representación, en tanto su irrepetibilidad como interpretación interpretativa lo impide. A raíz de esta concepción, Frank enfatiza de qué modo el concepto de individualidad de Schleiermacher muestra la imposibilidad de una identidad y ordenamiento semántico del cual se podría derivar la idea de un sujeto auto-fundado. A contrapelo, lo individual da cuenta del impedimento de un “ordenamiento de lo universal” a modo de un cierre definitivo del concepto como en la dialéctica de Hegel. En todo caso, lo individual “sólo puede ser un elemento, cuya naturaleza es la de no dejar de ser elemento de ese orden (...) lo individual nunca puede obtenerse del

⁵⁶³ Frank, M., *La piedra de toque de la individualidad. op. cit.*, p.145-6.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.147. Para ampliar las consideraciones sobre Schleiermacher puede verse Frank, M. *Das Individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

⁵⁶⁵ Schleiermacher, F., *Ethik* (1812/13), Hamburg: Meiner, 1990, p.64.

concepto de universal, cual producto final de una cadena de derivaciones metodológicas”.⁵⁶⁶

De este modo, los propósitos de Frank se hacen todavía más visibles. En primer lugar, está arremetiendo contra el concepto de lenguaje en el que “el lenguaje habla” al sujeto heideggeriano asumido por los neoestructuralistas. Tal radicalización de lo gramatical presenta el peligro de eliminar al sujeto hablante como productor de sentido. Sin embargo, Frank no asume que la idea del sujeto hablante deba entenderse como un sujeto autónomo y receptor de significado. Contra esta autonomía, sostiene que el significado sólo puede existir dentro de un sistema diferenciador de significantes y que el sujeto que habla siempre debe someterse al sistema existente. En segundo lugar, Frank cree que, si la individualidad no es subjetividad auto-reflexiva, entonces, esta última es siempre algo general que no puede oponerse a la sistematicidad. En contraste, la individualidad no puede pensarse como si fuera un elemento menor de una unidad superior, la individualidad nunca es un caso especial de una regla general. Ante los intentos neoestructuralista –pero también de la filosofía analítica contemporánea– por señalar que la autoconsciencia deriva las manifestaciones lingüísticas de una regla general, el pensador alemán apela a la hermenéutica romántica para poner de relieve la falta de un criterio transindividual y metafísico para la identificación universal de las cosas particulares. En consecuencia, la única posibilidad para pensar el funcionamiento del sentido del lenguaje radica en la interpretación individual:

(...) tal interpretación interrumpe tanto la ensoñación hermenéutica del modelo de código estructuralista como el sueño analítico de una identidad semántica preestablecida de los términos, al emplear los cuales no nos limitamos a expresar nuestro mundo, sino que también lo esquematizamos activamente (y cada vez de forma diferente).⁵⁶⁷

El individuo, como Frank lo entiende, está en gran medida en desacuerdo con la clásica perspectiva filosófica que lo ve como una unidad existente en sí mismo, por ejemplo, en la visión de Leibniz, donde lo individual y lo universal tienen, en principio, características idénticas. Precisamente, Frank recuperando a Schleiermacher, supone que el individuo no puede ser entendido al modo de un núcleo de personalidad irrevocable. A su vez, tampoco existe un concepto de individuo al que se pueda llegar a través de un proceso de derivación de un ideal de razón. A juicio de Frank, las

⁵⁶⁶ Frank, M., *La piedra de toque de la individualidad. op. cit.*, p.148.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p.147.

derivaciones filosóficas de esta concepción del individuo es la condición de posibilidad de cada enunciado. Así, la individualidad se sintetiza a partir de la estructura existente, pero simultáneamente, sigue siendo inaprehensible. Por ello, Frank remarca que “los individuos no pueden deducirse de un concepto (...) por cuanto son *ellos* quienes, sobre todo con la interpretación, asignan su concepto al todo, descubriéndose como elementos del mismo. (...) el significado del todo no existe más que en la consciencia de los individuos (...)”.⁵⁶⁸

Cabe señalar que bajo estos supuestos la individualidad es entendida como una expresión única que, creando un sentido, no puede deducirse de una estructura. No se puede aplicar ninguna regla para captar al individuo, pues el individuo sólo puede, como afirma Schleiermacher, ser adivinado. Pese a que este concepto resulta problemático, debido a la lectura irracionalista que se hace del mismo, la adivinación constituye antes que una empatía, un arte, pero un arte de la explicación (*Kunst der Auslegung*). La adivinación no posee un criterio superior que guía la verificación del sentido de forma correcta. Schleiermacher afirma que, producto de que no existe en todas las situaciones una regla conocida para dar sentido a una expresión, se exige una primera comprensión que necesita de adivinación. Este momento, esencialmente contingente e individual en la adquisición del lenguaje primario, no puede conducir a una forma definitiva de establecer una certeza intersubjetiva que aparezca en forma de “representaciones objetivas”.⁵⁶⁹

Finalmente, la vuelta de Frank a los aspectos de la tradición hermenéutica romántica antes señalados, sugiere que los primeros románticos podrían constituir un momento de la filosofía moderna que la crítica al sujeto moderno neoestructuralista no parece reconocer con demasiada profundidad. De hecho, Frank explica de qué forma la tradición que abarca desde los primeros románticos hasta, probablemente, Sartre ha marcado la autoconsciencia como “pre-reflexiva”. Tal consideración sobre la autoconsciencia implica que el conocimiento involucrado en la autoconsciencia no está mediado a través de algún conocimiento reflexivo sobre sí mismo. En todo caso:

(...) tengo consciencia de sí no sólo cuando estoy con conocimiento atento a mi consciencia de una manera explícita. (...) “Pre-reflexiva” significa, además, que

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.148.

⁵⁶⁹ Seguimos aquí las reflexiones de Bowie, A. “The Meaning of the Hermeneutic Tradition in Contemporary Philosophy”. *Lecture given at the Royal Institute of Philosophy Series*, 23rd February 1996, pp. 1-30.

en el origen ninguna autoconsciencia, como una distinción sujeto-objeto, se encuentra; para el fin de tener conocimiento de sí mismo, la consciencia no tiene por qué convertirse en objeto de una segunda consciencia propia (para un sujeto-consciencia).⁵⁷⁰

Las preguntas sobre el fundamento del significado y la verdad son más productivas cuando observamos cómo los románticos advertían la precedencia de la revelación del mundo antes que de la semántica formal. Tal hecho está relacionado con que la revelación sólo es posible a través de sujetos autoconscientes que son capaces de interpretar y establecer significados, en lugar de comportarse en conformidad con las estructuras del lenguaje. Esto conduce a la necesidad de una revisión de la filosofía romántica, en particular, de las observaciones metafísicas sobre la subjetividad.

Pese a lo antes indicado, Frank irá menguando su ataque a la filosofía francesa mediante una lectura de sus propias lecciones. Reconocerá que las lecciones estaban dispuestas para establecer un diálogo con la nueva filosofía francesa, aunque ello no se lleve a cabo de manera complaciente.⁵⁷¹ La posibilidad de un diálogo menos conflictivo con la filosofía francesa habilitó una recepción muy favorable de ella en el ámbito alemán. Mientras la oposición alemana, principalmente, encabezada por Habermas contra el pensamiento francés no tuvo el fruto esperado, las editoriales más importantes de Alemania publicaban numerosas obras de autores franceses. Así, se abrió la posibilidad tanto para la lectura de Lyotard, Derrida, Lacan y Foucault como de pensar los nuevos procesos sociopolíticos en Alemania sin la tutela del paradigma de la Teoría Crítica y Habermas. Por lo tanto, su posición muestra una pronunciada ambigüedad respecto al neoestructuralismo. En Francia las lecciones sobre el neoestructuralismo de Frank ayudaron a aumentar el rechazo a la filosofía alemana y, en Alemania, por su parte, permitió despertar el interés en el estudio de estas corrientes, como también, su rechazo.

Por eso resulta necesario avanzar en la producción intelectual de Frank en los años 90. En esta década se afirman sus preocupaciones más profundas sobre el romanticismo que incluso se extienden hasta los artículos que ha publicado el autor en

⁵⁷⁰ Frank, M., "Subjectivity and Individuality: Survey of a Problem" En Klemm, D. and Zoller, G., *Figuring the self: subject, absolute, and others in classical German philosophy* (eds), Albany: SUNY Press, 1997, pp. 3-30, pp.6-7.

⁵⁷¹ La intención de Frank por establecer un diálogo productivo con la filosofía francesa aparece a fines de los años 70 en un texto acerca de Derrida en Frank, M. (1976) "Eine fundamental-semiologische Herausforderung der abendlandischen Wissenschaft: Jacques Derrida", *Philosophische Rundschau* 23, 1-16.

estos últimos años. Sin embargo, en los textos que analizaremos en lo siguiente, Frank inscribe al romanticismo en el contexto de las discusiones de la filosofía analítica. De hecho, nos apoyaremos en la apropiación angloamericana que se ha llevado a cabo de sus textos para orientar la explicación. Los debates alrededor del romanticismo, en este contexto, conservan algunos de los presupuestos generales que hemos señalado anteriormente, pero el lenguaje técnico que Frank emplea para referirse al romanticismo parece inscribirse en un lenguaje epistemológico propio de la filosofía anglosajona. En esa dirección, el concepto de ironía romántica dejará de compararse con la deconstrucción derridiana y se pondrá en relación con el problema de la fundamentación última del conocimiento y la filosofía. La ironía se convierte, de esa manera, en una expresión de la interpretación de Frank sobre la subjetividad, la cual intentará evitar ser entendida como un elemento que desaparece en el caos de la incomprendibilidad o en una forma de afirmación soberana capaz de controlar los objetos.

Manfred Frank. Romanticismo, antifundacionalismo e individualidad

Para comprender la reconstrucción de Frank sobre el romanticismo hemos referenciado algunos cuestionamientos al concepto de subjetividad derivado de la crítica a la metafísica por parte de Nietzsche y Heidegger como también de la prolongación de tal crítica en el postestructuralismo. La orientación de Frank en torno a la ironía parece estar guiada por la necesidad contemporánea de cuestionar el concepto de subjetividad moderno, legado por la interpretación heideggeriana, pero sin caer en las pretensiones postestructuralistas de desaparición del sujeto. Esto, no obstante, no ubicaría a Frank en una postura de mediación entre crítica y afirmación del sujeto moderno, sino en la elaboración de una teoría del sujeto que se puede entender si nos detenemos en su explicación del romanticismo. En ese sentido, existe la necesidad de inscribir al romanticismo en diálogo con distintas tendencias de la filosofía contemporánea como las originadas en el *linguistic turn* y sus derivaciones en la filosofía angloamericana. La traducción al inglés de la tercera parte de su obra *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* por parte de Elizabeth Millán-Zaibert en 2004 bajo el nombre *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, han puesto a Frank en un contexto amplio de discusión acerca del romanticismo.

Dicha traducción, en forma de lecciones, nos presentan a la *Frühromantik*, como un conjunto de autores escépticos *vis-à-vis*. La traducción de la tercera parte de *Unendliche Annaehuerung: Die Anfaenge der philosophischen Frühromantik* al inglés

nos posibilita acercarnos a la posición de Frank enmarcada en un contexto de discusión que nos ayudará a nuestros propósitos. Esto, debido a que en el contexto angloamericano la explicación de Frank del romanticismo ~~posibilita~~ discutir los presupuestos postestructuralistas del sujeto como también una versión del romanticismo que no sea exclusivamente literaria o poética. Si bien la versión alemana que fue publicada por Suhrkamp en 1997,⁵⁷² contiene tres partes con un total de treinta y seis lecciones, la tercera parte nos es particularmente importante ya que en estas lecciones está la explicación de Schlegel y la ironía. Pese a nuestra indicación, no debe descuidarse que en la primera parte de sus lecciones Frank aborda de qué modo el legado de Kant fue asimilado, recepcionado y discutido por autores como Salomon Maimon y Johann G. Fichte, los cuales, a su juicio, prepararían el escenario para las discusiones románticas. Por su parte, la segunda parte pone de relieve un elemento en las discusiones acerca del romanticismo que, por lo general, permanece descuidada, como son las consideraciones de Reinhold ~~para~~ intentar resolver los problemas que plantea la deducción trascendental de Kant. La presentación de Frank de las críticas a los principios de la conciencia de Reinhold muestra que las contribuciones filosóficas de este autor son claves para entender al romanticismo. En ese contexto, aparecen figuras intelectuales que aún permanecen descuidadas en su tratamiento filosófico como los textos de G.E. Schulze, Johann Benjamin Erhard, P.J.A. Feuerbach, Friedrich Karl Forberg, Franz Paul von Herbert, Friedrich Immanuel Niethammer, August Wilhelm Rehberg, Johann Christoph Schwab, y Friedrich August Weißhuhn. Recién en la tercera parte Frank se concentra en el primer romanticismo, dando cuenta de los trabajos de Friedrich Heinrich Jacobi, Friedrich Hölderlin, Friedrich J. Schelling, Novalis y Friedrich Schlegel.

De forma suscita, podría decirse que el punto de partida de estas lecciones se ~~inicia~~ con las polémicas alemanas alrededor de los intentos de Reinhold y Fichte por revisar la filosofía de Kant. Frank, cree que el clima espiritual de la época está determinado por las publicaciones de la *La crítica de la razón pura* de Kant en 1781, la *Controversia sobre el panteísmo* entre Mendelssohn y Jacobi, alrededor de 1785, y la publicación de *Wissenschaftslehre* de Fichte en 1794. El punto en común de estas publicaciones y período de tiempo radica en la discusión sobre la autoridad de la razón y sus “primeros principios evidentes”. En función de estas polémicas las lecciones de

⁵⁷² Frank, M., *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997.

Frank pretenden mostrar a los primeros románticos alemanes desarrollando un camino que sigue el escepticismo como respuesta a este contexto. De ese modo, los románticos no pueden entenderse como poetas irracionales perdidos en la creciente pasión, sino como un conjunto de filosofos, que están involucrados en la discusión epistemológica sobre cómo pensar las condiciones del conocimiento moderno.

En estas lecciones, a grandes rasgos, Frank defiende la tesis de que los románticos se podrían entender en virtud de un conjunto de reacciones y respuestas que estos pensadores sostuvieron contra las posiciones filosóficas de Reinhold y Fichte. Para defender su tesis Frank sostiene que sería un grave error entender a los románticos como un grupo de pensadores que podrían reducirse a la tradición del idealismo alemán y a Fichte, particularmente. Por ello, indica que los primeros románticos alemanes rechazan los intentos de Reinhold para asegurar un primer principio de la filosofía, lo cual lo conduce a presentarlos como escépticos *vis-à-vis* respecto de la posibilidad de obtener una base para nuestras pretensiones de conocimiento. Las dos dimensiones filosóficas que destaca son su antifundacionlismo o posición en contra de hallar primeros principios para la filosofía y el conocimiento, lo cual los lleva a distanciarse de Fichte, y su escepticismo en relación a llegar a conocimientos seguros o certezas últimas. Por eso calificará a la filosofía romántica de Schlegel como una filosofía preocupada por la medialidad. No parte de ningún principio ni tampoco llega a una determinación, está en el medio, de allí que el joven romántico apelará a la invención de diversas formas de escritura y presentación de la filosofía, ya que están tratando repensar el papel de la filosofía tal como se encontraba en su tiempo.

En esa dirección, lo característicamente “romántico”, a juicio de Frank, es una especie de escepticismo con respecto a los esfuerzos de Reinhold y Fichte para asegurar un primer principio de la filosofía. Su intento consiste ver que los objetivos del Círculo de Jena (Friedrich Schlegel y Novalis) no estaban en desacuerdo con el Círculo Homburg, cuyo miembro más destacado fue Hölderlin, sino que ambos grupos compartían una especie de escepticismo romántico. Frank sostiene que el círculo de Jena no era menos importante que el Círculo de Homburg en la revelación de la prioridad del ser sobre la conciencia. Así, Frank muestra que el primer romanticismo no puede ser completamente subsumido en los proyectos filosóficos de los idealistas alemanes, esto es, una especie de apéndice de Fichte. El romanticismo, tampoco sería una forma de idealismo absoluto, sino una versión de realismo ontológico y epistemológico.

La interpretación de Frank subraya el aspecto realista del pensamiento romántico alemán a costa, incluso, de la presencia y el contexto idealista que se puede identificar en los románticos. De hecho, Frank designa a Friedrich Schlegel bajo el rótulo de realismo epistemológico, apoyándose en la afirmación schlegeliana de que no poseemos un “conocimiento adecuado de la realidad”. Este tipo de afirmaciones le valen a Frank acercarse a autores como Andrew Bowie, Larmore, Terry Pinkard y Gunter Zöllner, quienes sostienen que el clásico idealismo alemán se puede entender como un movimiento intelectual que entiende que la conciencia es un fenómeno autosuficiente, capaz de hacer comprensibles por sus propios medios los presupuestos de su existencia. En esa dirección, Frank contrapone al idealismo clásico y a la visión sobre la autosuficiencia de la conciencia con el supuesto que articula su lectura acerca de que en los primeros románticos alemanes el Ser debe su existencia a una base trascendente que no puede entenderse plenamente de forma transparente por la conciencia. En consecuencia, es un error leer a la *Frühromantik* como un mero apéndice del idealismo alemán.

Este último hecho, ha sido una constante en gran parte de los estudios en la historiografía filosófica como también en textos que buscan reconstruir los orígenes de la estética como disciplina filosófica. Frank explica esto de la siguiente manera:

El pensamiento de Hölderlin, el de von Hardenberg (Novalis) y de Schlegel no pueden ser asimilados a la corriente principal del llamado idealismo alemán, aunque estos filósofos desarrollaron su pensamiento en estrecha colaboración con las principales figuras del idealismo alemán Fichte y Schelling (...). La idea de Hölderlin, Novalis y Schlegel implica un principio de realismo básico, que expresaré provisionalmente por medio de la siguiente fórmula: que lo que ha sido -o, podríamos decir, la esencia de nuestra realidad- no puede remontarse a determinaciones de nuestra conciencia. Si el realismo ontológico puede ser expresado por la tesis de que la realidad existe independientemente de nuestra conciencia (aunque supongamos que el pensamiento desempeñe un papel en la estructuración de la realidad) y si el realismo epistemológico consiste en la tesis de que no poseemos un conocimiento adecuado de la realidad, el romanticismo alemán puede designarse como una versión de realismo ontológico y epistemológico.⁵⁷³

Como ha explicado Elizabeth Millán Zaibert, en la introducción a la traducción del texto en inglés, Frank enfatiza que para el primer romanticismo el fundamento de la auto-existencia es un rompecabezas (*puzzle*) que no puede ser manejado por la propia

⁵⁷³ Frank, F., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, trans. Elizabeth Millán-Zaibert Albany: State University of New York Press, 2004, p. 28.

reflexión, por lo cual, los románticos terminan privilegiando el arte y la experiencia estética.⁵⁷⁴ Este rasgo de la filosofía romántica muestra las limitaciones epistemológicas de la conciencia que impiden obtener una mirada transparente y diáfana sobre lo Absoluto. Por tal motivo, Frank cree que la experiencia estética es el medio por el cual nos podemos aproximar a lo Absoluto. Tales limitaciones muestran lo que Millán Zaibert designa como *humildad epistemológica* y contrasta la seguridad mostrada por los idealistas alemanes, como Fichte y Hegel, de que sus esfuerzos filosóficos por la creencia de que el Ser es, en última instancia, transparente a la razón.

El concepto de *humildad epistemológica*, según Millán Zaibert, le permite a Frank distinguir el romanticismo alemán del Círculo de Jena del idealismo alemán. Los límites que Frank muestra a partir del romanticismo, no supone entenderlos como un movimiento supraracional, irracionalista o esteticista. El argumento del pensador alemán sobre los primeros románticos intenta subrayar el hecho de que este movimiento intelectual abandona el proyecto de una filosofía basada en los primeros principios. El concepto de Absoluto, por tanto, no podría entenderse como un primer principio de ningún tipo, sino como una idea regulativa.

Para demostrar su lectura, Frank evidencia la fuerte presencia del realismo spinozista en los intentos, por parte de los románticos, para desarrollar una alternativa a la filosofía fundacionalista de su época (especialmente, el idealismo de Fichte). Si bien Frank procede mediante el henrichiano método del análisis de las constelaciones donde se le otorga prioridad a la contextualización de las ideas y los argumentos en una red de detalles biográficos, su análisis no carece de un desarrollo analítico, histórico y conceptual. Por ello, Frank sostiene que idealismo y romanticismo deberían diferenciarse de la siguiente manera:

(...) hace tiempo he negado esta clasificación y he propuesto la siguiente diferenciación: «Idealista» quiere decir una forma de pensar, que *reduce* las estructuras de la realidad [*Wirklichkeit*] a las capacidades del espíritu [*Geist*] o —de forma inversa— que *deduce* éstas a partir de las evidencias aceptadas de un sujeto. «Primer romanticismo» quiere decir, por el contrario, la convicción según la cual el sujeto mismo y la conciencia, mediante la que se conoce, se basan en una presuposición de la que no se tiene experiencia alguna.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Cfr. Millán-Zaibert, Elizabeth. *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. State University of New York Press, 2007.

⁵⁷⁵ Frank, M., “Filosofía como «aproximación infinita». Consideraciones a partir de la «constelación» del primer romanticismo alemán”, en *Análisis. Revista de investigación filosófica*, vol. 2, Nº 2 (2015): p.313.

A partir de ese proceso, Frank sostiene que, si la conciencia de sí ya no puede ser declarada el principio de la deducción por parte de la filosofía, la trascendencia del Ser de la filosofía, a lo largo del camino de una progresión infinita y la búsqueda del conocimiento, ésta se convierte en una tarea infinita.

De ese modo, Frank parece entender al idealismo como una corriente que mantiene la convicción de que la conciencia es un fenómeno autosuficiente, en oposición a los primeros románticos, quienes estarían convencidos de que la existencia debe *su* existencia a un fundamento trascendente, el cual no puede ser disuelto por la conciencia. De acuerdo con este punto de vista, la primacía del Ser constituye el fundamento de la propia existencia, la cual se convierte en un rompecabezas que ya no puede ser manejado por la reflexión. Este argumento lo habíamos indicado a propósito de la impugnación de Frank a la historia neoestructuralista del sujeto heredada de Nietzsche y Heidegger. La reflexión por sí sola no puede captar el Ser y, en ese caso, se necesitaría algo más, y los primeros románticos alemanes buscarían ese *algo más* en la experiencia estética. El movimiento romántico, bajo su consideración, presta una especial atención a este fenómeno debido a que el fundamento ya no es accesible a las herramientas conceptuales de la ciencia o la filosofía. Estas objeciones surgieron con un carácter fundamentalmente escéptico en los círculos que cuestionaban la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y las lecturas fundacionalistas de Kant. A propósito, indica Frank:

Si el “absoluto” no se deja atrapar por ningún pensamiento definitivo, éste deja de ser pertenencia de la reflexión y pasa a ser una idea en sentido kantiano. Aspiramos continuamente a ella, pero nunca podemos exponerla «demostrativamente». Aquello que dice la famosa frase de Novalis (de 1797): «*Buscamos* por todas partes lo incondicionado, y siempre *encontramos* sólo cosas» (NS II, 412, n° 1).⁵⁷⁶

Frank, de ese modo, se dedica a desenvolver el rol de la experiencia estética dentro de la filosofía romántica alemana y cuáles serían las implicaciones de este papel fundamental en Schlegel y el giro estético de los románticos. La intención del autor es intentar asignarle a la consideración sobre los románticos como poetas un significado filosófico, evitando el desprecio filosófico, el cual ha pesado sobre la cultura romántica debido a su compromiso con la poesía.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*

Además, Frank intenta poner al romanticismo en el contexto histórico que rodea el desarrollo de la *Frühromantik*, sin descuidar su relación con el pensamiento contemporáneo. De hecho, se coloca al romanticismo cerca de la misma tradición que, no hace mucho tiempo, rechazaba a los románticos y evitaba cualquier forma de relación con este movimiento por su compromiso metafísico y estético. En la obra de Frank se encuentra un intento constante de situar a los primeros románticos en diálogo con pensadores de la tradición analítica, ajenos a los estudios tradicionales de la filosofía romántica, como Bertrand Russell, Héctor-Neri Castañeda, Roderick Chisholm, Donald Davidson, Michael Devitt y Dan Zahavi.⁵⁷⁷ El propósito de tales relaciones supone analizar y desarrollar los puntos de contacto con las perspectivas epistemológicas y metafísicas románticas.

Ahora bien, en lo que respecta a la lectura del pensamiento romántico en la dimensión estética y la ironía, en particular, Frank toma distancia de las consideraciones de Dieter Henrich.⁵⁷⁸ Para Frank, las reflexiones estéticas del romanticismo temprano surgen a partir de la necesidad de superar la pretensión fundacionalista que sería constitutiva del pensamiento de Fichte. El valor de autores como Friedrich Schlegel radica en vincular la intuición fichteana acerca del carácter derivado de la

⁵⁷⁷ Estos autores pueden considerarse como críticos de la teoría reflexiva de la conciencia. Dichas corrientes se encuentran representadas por autores tales como Terence Horgan, Tomis Kapitan, Uriah Kriegel y, con algunas variaciones, también por Kenneth Williford y Dan Zahavi. Estos autores definen los actos o vivencias consientes como aquellos que, junto a su objeto, se representan a sí mismos. No obstante, ellos rechazan la posibilidad de que este representarse a sí mismo sea entendido como una representación en un nivel superior y lo ubican, más bien, en un mismo plano. Esto supone, al igual que en Henrich, que el auto-representacionalismo rechaza la teoría reflexiva de la autoconciencia en la medida en que considera que ella da lugar a desarrollos circulares y regresivos. No obstante, el autorepresentacionalismo entiende que la representación es un concepto básico de una teoría del espíritu y se aparta en este punto de las reflexiones de Henrich. Para este, y la escuela de Heidelberg en general, la representación es una relación de dos partes y da lugar, por ello mismo, a una serie de contradicciones. En el marco de la propia filosofía de la mente se pueden encontrar posiciones más cercanas a la de Henrich en autores como Hector Neri Castañeda y Sydney Shoemaker. Puede verse al respecto el volumen colectivo de Klemm, David E. y Zoller, G. (ed.) *Figuring the self: subject, absolute, and others in classical German philosophy I*. United State: University New York Press. 1997. Y también Zahavi, D., *Self-Awareness and Alterity*. Evanston: Northwestern University Press. 1999; Zahavi, Dan, "How to investigate subjectivity: Heidegger and Natorp on reflection", *Continental Philosophy Review* 36, 2, 155–176. 2003.

⁵⁷⁸ Desde el punto de vista de Henrich, el mérito del romanticismo temprano se reduciría a la toma de conciencia acerca del carácter fundamental del arte para la expresión y tematización de la propia subjetividad. Para él, la reflexión estética solo extrae las consecuencias de aquello que se presentaría como el punto de partida de la filosofía moderna y garantizaría, al hacerlo, una representación posible de dicha experiencia constitutiva. El arte, en este contexto, asumiría la tarea de retroceder en aquella unidad inmemorial del sí mismo con el ser que, si bien hace posible la subjetividad, se halla situada irremediamente más allá de su saber y su disposición. Ver Henrich, D. "What was Idealism and what is it now?" en *The Impact of Idealism*, hers. N. Boyle, Volume 1, Cambridge University Press. S.XV – XVI. 2013; y Henrich, D. "The Contemporary Significance of Classical German Aesthetics", en: *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus* 4, pp. 21-56. 2006.

autoconciencia reflexiva con el reconocimiento de la imposibilidad de toda posible fundamentación última de la filosofía. A diferencia de Fichte, quien insiste en la necesidad de reformular el principio fundamental de la *Wissenschaftslehre* en orden a evadir las aporías de la teoría reflexiva de la autoconciencia, los románticos advierten que aquellas resultan absolutamente imposibles de excederse. Tales aporías deberían interpretarse como una relación dependiente entre la subjetividad y un fundamento que no puede ser disuelto en la inmanencia de la conciencia subjetiva. Así, reconstruir los orígenes del pensamiento de Schlegel, en especial la influencia de Jacobi, para Frank, se vuelve decisiva ya que a través de conceptos como la ironía se pondría en evidencia las equivocadas pretensiones fundacionalistas de la filosofía moderna.

Desde su perspectiva, Jacobi sería el primer autor que logra advertir las dificultades que traía aparejado el proyecto racionalista de convertir al yo en un principio de carácter absoluto. Según su perspectiva Schlegel sigue a Jacobi en lo siguiente:

La tesis de Jacobi es: tenemos ciertamente la certeza (o, al menos, pretendemos tenerla). Y si este es el caso, entonces, por lo menos un sólo hecho entre los hechos de nuestra conciencia debe ser inmediatamente seguro -por lo que “inmediato” significa: sin la mediación de otras razones o estados de conciencia. Quisiera justificar nuevamente la suposición de que tal hecho significa que uno no ha comprendido lo que está implicado en tener que recurrir a una regresión infinita en el lenguaje de la justificación. Por lo tanto, la conciencia inmediata (Jacobi llama a ésta “sentimiento” –Novalis y Schleiermacher lo seguirán en esta terminología)– debe entenderse literalmente como una suposición sin fundamento, injustificada, es decir, como una creencia (*Glauben*).⁵⁷⁹

Según cree Frank, Schlegel fundaría su pensamiento en la crítica de Jacobi al proyecto moderno de una fundamentación última, pero se opondría al mismo al colocar al absoluto más allá de toda posible consideración de orden racional. Con Jacobi, Schlegel considera que no es posible alcanzar un conocimiento adecuado del absoluto. Pero, si Jacobi establece una separación entre el sentimiento de certeza del ser y la relatividad infinita de la fundamentación racional, Schlegel le atribuiría al Absoluto un estatuto de carácter regulativo. Para Frank, el joven romántico establece una relación dialéctica entre lo finito y lo infinito que permite la posibilidad de comprender el pensamiento finito como tal –esto es, como un pensamiento de carácter fragmentario–,

⁵⁷⁹ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Albany, NY, State University of New York Press, 2004, p.204-205.

sin trascender, no obstante, su propio condicionamiento. Schlegel articularía, de esa forma, la ontología jacobiana con el descubrimiento de Fichte acerca del carácter secundario de la autoconciencia reflexiva. De este modo, Schlegel deduce de la demostración fichteana acerca de la imposibilidad de que el fundamento de la conciencia se vuelva objeto de reflexión, una consecuencia jacobiana que consiste en asumir que la existencia del yo solo resulta comprensible en la medida en que se reconozca su dependencia con respecto a una instancia que se encuentra más allá del conocimiento racional. Frank explica el acuerdo y la diferencia entre Schlegel y Jacobi del siguiente modo:

(...) Schlegel sigue a Jacobi con respecto a las consecuencias de la relatividad infinita de nuestro conocimiento (bajo la condición de inalcanzable de una fundamentación última). Contra Jacobi, él considera que la relatividad infinita es inevitable. Sin embargo, no rompe completamente con la noción de primeros principios: todavía, el “primer principio” no puede ser uno, sino que debe consistir en dos principios “incondicionados externamente”, pero “mutuamente condicionados, internamente” (o –lo que no es lo mismo– “pruebas”). Ninguno de ellos crea sólo su propia validez. Por lo tanto, la filosofía no puede ser apoyada por un principio superior. Ninguno de los candidatos sólo por sí es autosuficiente en sí mismo; sin embargo, a través del autoapoyo recíproco, juntos generan algo como la idea de validez incondicional. Por lo tanto, sería erróneo afirmar que Schlegel es un relativista desenfrenado. Al igual que Novalis, él se aferra a un concepto negativo del conocimiento perfecto, en cualquier caso, con la condición de que éste sea considerado como un ideal trascendental y no como una instancia de certeza cartesiana.⁵⁸⁰

En ese marco, adquieren valor tanto el sentimiento del “anhelo” en el pensamiento de Schlegel como la insistencia en el carácter imprescindible de la dimensión estética. Si el “anhelo” hace referencia a la forma negativa en que aparece la familiaridad pre-reflexiva con uno mismo en el marco de la conciencia reflexiva, la dimensión estética se caracteriza por ofrecer un acceso privilegiado al fundamento insondable de la subjetividad. La ironía romántica, en ese caso, se constituye como un elemento necesario para pensar de qué modo la subjetividad puede articular una relación de este tipo consigo misma. La ironía romántica, en tanto, dimensión estética, no estaría en condiciones de brindarnos una representación positiva del absoluto, pero sí podría representar por su propia indeterminación la tendencia del Absoluto a sustraerse a toda posible representación de carácter afirmativo. A juicio de Frank, la dimensión estética se presenta como un símbolo de aquel fundamento de la unidad que no puede ser

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 205.

aprehendido por medio de la reflexión. La ironía romántica, como también conceptos aledaños en la estética de Schlegel como el *Witz* o la alegoría, preservan ese movimiento de oscilación entre la afirmación de la contingencia radical de todo posible significado –que el autor identifica con las posiciones neo-estructuralistas del pensamiento francés contemporáneo– y la fijación definitiva del sentido, que habrían sido defendida por las perspectivas fundacionalistas de la filosofía moderna. Desde su perspectiva, dichos recursos permitirían cuestionar la tendencia del lenguaje cotidiano a atribuirle un carácter definitivo a toda posible conexión o fijación significativa, pero también se encargarían de poner en evidencia, ~~además,~~ el modo en que aquel principio fundamental, que escaparía necesariamente a la capacidad comprensiva de la conciencia subjetiva, aparece en el ámbito de lo finito y condicionado.

Pese a esta reconstrucción valorativa de Frank de la dimensión estética, en este caso, de la ironía romántica, parece convertirse en un auxilio de la reflexión filosófica, la cual sería incapaz de resolver el problema que plantea la fundamentación de la subjetividad y cae, según Frank, en un “estado de necesidad cognoscitiva”. Esto, nos plantea la dificultad de subordinar a la estética de la ironía a intereses extra-estéticos. Desde el punto de vista del filósofo de Tübingen, el arte permite evidenciar, más bien, el vínculo de la subjetividad con aquel fundamento insondable de la misma. En virtud de su radical indeterminación, el arte logra representar lo irrepresentable de la propia subjetividad y desplegar aquello que subyace a la totalidad de las realizaciones subjetivas, pero eludiendo toda posible representación. En este sentido, concluye Frank, el arte se presenta como un reaseguro de la subjetividad frente a las tentativas de la reflexión filosófica contemporánea por decretar la muerte definitiva de la misma. El arte permitiría salvar la subjetividad, en tanto fundamento de una vida consiente y de carácter moral,⁵⁸¹ sin condenarnos a asumir una versión exacerbada de la misma. De algún modo, el descubrimiento de Schlegel de la inexistencia de un principio primero o último que muestra a la conciencia como un fenómeno autosuficiente que resuelve mediante la reflexión su problema de fundamentación, lo conducen a tomar al arte como un complemento para la filosofía. Frank cree que aquí radica la diferencia entre el romanticismo y el idealismo que debería enfatizarse:

⁵⁸¹ Pueden verse al respecto los ensayos traducidos y compilados al inglés por Andrew Bowie en Frank, M. *Subject and the Text: Essays on Literary Theory and Philosophy*. Cambridge: University Cambridge Press. 1997.

Bajo el idealismo entiendo la convicción, especialmente establecida por Hegel, de que la conciencia es un fenómeno autosuficiente, que aún es capaz de hacer que las presuposiciones de su existencia sean comprensibles por sus propios medios. En contraste, el romanticismo temprano está convencido de que el ser propio debe su existencia a una base trascendente, que no se deja disolver en la inmanencia de la conciencia.⁵⁸²

Esa base trascendente en su análisis consistiría en la referencia al arte que Schlegel lleva a cabo para armar el *puzzle* que se ha vuelto el pensamiento sin un fundamento. Sin los elementos que proporciona el idealismo para encontrar la fundamentación del conocimiento, el pensamiento deviene en un rompecabezas difícil de armar.

Sin embargo, Frank sostiene que Schlegel logra encontrar una solución a la pérdida total del sentido y la fundamentación recurriendo a la dimensión estética, en tanto la explicación idealista ya no puede explicar de qué modo podemos justificar la existencia de los fenómenos como del propio sujeto. Sostiene Frank:

Este rompecabezas ya no se puede manejar sólo por la reflexión. Por lo tanto, la filosofía se completa *en y como* arte. Schlegel señala que: “(...) la belleza en la medida en que es un absoluto” (KA, XVIII: 26, n. 92). Este es el caso porque en lo bello se nos da una estructura cuyo significado (la plenitud de los sentidos [*Sinnfülle*]) no puede agotarse con ningún pensamiento posible. Por lo tanto, la inagotable riqueza del pensamiento con la que nos enfrentamos en la experiencia de la belleza del arte (*Kunstschönen*), se convierte en un símbolo de lo que en la reflexión es el fundamento irrecuperable de la unidad, que debe, debido a razones estructurales, escapar de la capacidad mental de la autoconciencia dual. El primer romanticismo alemán, en un rechazo polémico del uso clásico de este término, nombra este tipo de representación simbólica como alegoría.⁵⁸³ (La cursiva es nuestra).

Esa falta que la filosofía evidencia le permite al autor en sus lecciones demostrar que el romanticismo alemán era mucho más escéptico, crítico y moderno de lo que la historia de la filosofía ha supuesto.

A los efectos de liberarse de estos supuestos, se debe observar que la reflexión por sí sola no puede captar el Ser, pues la conciencia requiere de algo más, y ese agregado supone la experiencia de la belleza del arte. Bajo esa lectura, las lecciones de Frank llegan en sus tres últimas exposiciones a detenerse en la importancia de Fr. Schlegel. La figura del joven romántico le posibilita ~~para~~ analizar el papel que el arte juega en el primer romanticismo alemán. Tales lecciones presentan a Schlegel como el

⁵⁸² Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, op. cit., p.178.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.178.

representante, probablemente, más original de una concepción sobre la filosofía que el propio Frank asumen en sus trabajos como actividad infinita (o aproximación infinita). Su acento, como veremos, está puesto en las consecuencias estéticas que Schlegel sacó del hecho de que el Absoluto trasciende la reflexión y apunta a una teoría de la coherencia de la verdad. Lo que el autor destaca en su explicación es de qué modo el arte colabora en completar la filosofía, ya que nos ayuda a acercarnos a lo Absoluto. Tal afirmación no supone pensarla como un tipo de negación filosófica en beneficio del arte o algún recurso antifilosófico, lo que pretende hacer mediante este recurso (aparece relacionado a tres conceptos: alegoría, *Witz* e ironía) es ~~a~~ mostrar los límites del conocimiento, pero a su vez, la infinitud misma a la que es convocada nuestro conocimiento. Como veremos, la diferencia entre idealismo y romanticismo es mantenida, pero en tanto Fichte se convierte en la contraparte de Schlegel.

A tales efectos, las dos últimas lecciones dedicadas a Schlegel parten de la alternativa que el joven romántico habría encontrado a la filosofía de los primeros principios de Fichte. Tal alternativa consiste en el concepto de *Wechselerweis en tanto* estructura alterna o una prueba de reciprocidad. Frank indaga los posibles sentidos que Schlegel emplea del término *Wechselerweis* ~~y sus diversos sentidos~~. Tal noción sería central en la visión de Schlegel de la filosofía como una ciencia histórica. Las referencias a los *Wechselerweis* se encuentran, según Frank, ~~dispersos~~ por todos los escritos de Schlegel, en sus fragmentos, ensayos, y lecciones privadas. Pero, para este autor se puede identificar en en el segundo apéndice de los *Fragmentos* que apareció bajo el título de *Filosofía de aprendizaje*, donde se puede encontrar más sistematizada esta concepción.⁵⁸⁴ En las lecciones este concepto representa un giro decisivo en Schlegel hacia un enfático escepticismo tanto sobre la viabilidad de una filosofía basada en los primeros principios como sobre la convicción de que la forma y el contenido de la filosofía serían inagotables. Estos dos extremos sobre los cuales se centra el escepticismo de Schlegel producen una interacción entre dos principios que son la esencia de la *Wechselerweis*, que se vuelve el método o la forma que captura la realidad que no es fija, ni estática, sino en un proceso constante de cambio.

Finalmente, la última exposición está consagrada a entender el rol de la experiencia estética en las consideraciones de Schlegel. La última lección nos interesa particularmente, por lo cual nos detendremos en ella de forma más analítica. Según

⁵⁸⁴ Frank se refiere aquí a Schlegel, F., *Philosophische Lehrjahre (1796–1806): Beilage II Aus der ersten Epoche. Zur Logik und Philosophie 1796 (Jena)*, KA XVIII: 517–21.

Frank, en términos generales, Schlegel estaba convencido de que la irrepresentabilidad de lo Absoluto no podría superarse religiosamente, conceptualmente, o mediante la racionalidad reflexiva por sí misma, sino por medio de una alusión indirecta de lo Absoluto. Esto justamente, es lo que lleva a cabo Schlegel a través de la alegoría, pues ella dice más de lo que parece. La alegoría y el *Witz* son formas de presentar el infinito para la mente finita. En esa dirección, Frank relaciona estos conceptos como una constelación que estructura el sentido de la ironía romántica, como otra herramienta utilizada por Schlegel para transformar las tensiones entre lo finito y lo infinito en nuestra experiencia cognitiva, en una forma de juego recíproco (*Wechselspiel*) entre lo finito y lo infinito. De ese modo, la ironía romántica aparece como un dispositivo que permite a Schlegel capturar las tensiones, sin congelar el movimiento eterno entre lo que es sin límites y lo que se define en términos de límites de las condiciones de posibilidad del conocimiento. Para Frank, Schlegel explica la ironía de esa forma en tanto logra identificar que es la misma naturaleza humana y su condición la que expresa un sentimiento de anhelo de lo infinito, el anhelo de algo que nosotros, como seres humanos finitos, nunca podemos poseer, pero que, sin embargo, guía nuestra búsqueda del conocimiento y evita la posesión. *Grosso modo*, lo que muestra Frank es que el primer romanticismo alemán no era un movimiento optimista, pues no buscaba otorgar una garantía al conocimiento mediante un Dios, fundamento o unidad que logre reconciliar todas las tensiones como lo haría una metafísica fundacionalista. Sin embargo, esto no los convertía en irracionalista o anti-ilustrados que buscaban el absurdo. Los primeros románticos alemanes advierten las diversas contradicciones de la naturaleza humana, resaltando sus inconsistentes. La reflexión por sí sola no podría captar el Ser y, en ese caso, se necesitaría algo más, y los primeros románticos alemanes buscarían ese *algo más* en la experiencia estética⁵⁸⁵. Frank, de ese modo, se dedica a

⁵⁸⁵ Cfr. Millán-Zaibert, Elizabeth, “The Revival of *Frühromantik* in the Anglophone World”, *Philosophy Today*, Spring, 5. Chicago: University DePaul. Pp. 88-108. Para identificar el contexto de recepción angloparlante del romanticismo se podría consultar también: Ameriks, K., “History, Succession and German Romanticism,” en *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, D. Nassar (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2014; Alford, S.E. *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York, Berna, Frankfurt am Main, 1984. Beiser, F., “The Early Politics and Aesthetics of Friedrich Schlegel,” in *Enlightenment, Revolution and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought 1790–1800*, Cambridge: Harvard University Press, 1992. Beiser, F. (ed.) *The Early Political Writings of the German Romantics*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996; Beiser, F. “Friedrich Schlegel's Absolute Idealism,” in *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, Cambridge: Harvard University Press. 2003, Beiser, F. “Friedrich Schlegel: The Mysterious Romantic,” en *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge: Harvard University Press; Bernstein, J., “Poesy and the Arbitrariness of the Sign: Notes for a Critique of Jena Romanticism,” en N. Kompridis (ed.), *Philosophical Romanticism*, London: Routledge, 2006; y

desenvolver el rol de la experiencia estética dentro de la filosofía romántica alemana y cuáles serían las implicaciones de este papel fundamental en Schlegel y el giro estético de los románticos. La intención del autor alemán parece tratar de agregarle a la consideración sobre los románticos como poetas talentosos un profundo significado filosófico, evitando el desprecio filosófico debido a su compromiso con la poesía.

Las lecciones sobre Schlegel. Ironía y subjetividad

Frank ~~parte~~ en sus últimas dos lecciones sobre el romanticismo expone Schlegel a partir de su reseña del *Woldemar* de Jacobi.⁵⁸⁶ Según considera, en esta reseña, se podría concentrar la noción de *Wechselerweis* empleada por el joven romántico para diferenciarse de las filosofías fundacionalistas de su época. Aquí Schlegel sostiene como inalcanzable la posibilidad de un yo absoluto que funde la cadena del conocimiento. El yo absoluto sería en todo caso una forma de egocentrismo absurdo, por lo cual el yo de esta naturaleza se define como “egoísmo empírico torpe”, pues Schlegel considera como absurdo “decir: mi yo”.⁵⁸⁷ Según el joven romántico no sólo que es imposible fundar el conocimiento en el yo, sino también alcanzar la aspiración a ese yo absoluto que profesan las filosofías fundacionalistas. Frank intenta mostrar cómo Schlegel parte de la consideración de un fundamento absoluto, pero no de la certeza de éste, sino en tanto sentimiento, aspiración o anhelo. Frank, en su última lección, explica del siguiente modo de qué ~~modo~~ se presenta la imposibilidad de representar positivamente lo absoluto, como también, su presentación indirecta:

(...) debemos contentarnos con la evidencia indirecta de la existencia de una unidad gobernante de toda la cadena. Esta evidencia se puede encontrar. Pero, no es como si los momentos de unidad e infinidad se desmoronaran en el río de la vida. El tiempo no sólo se divide, sino que también se une, aunque sólo relativamente. Mientras tanto, esta relatividad decrece, si se lee la *Wechselbegriff* (l.c., 518, Nr. 16) entre la unidad y lo infinito como evidencia indirecta de una autoconstitución espontánea, provisional, “aproximadamente absoluta” de la

Bowie, A., *From Romanticism to Critical Theory*, London: Routledge, 1997; Larmore, C., *The Romantic Legacy*, New York: Columbia University Press, 1996; Nassar, D., *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy 1795-1805*, Chicago: University of Chicago Press, 2014(a); Nassar, D. (ed.), *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2014(b); Nassar, D., “Friedrich Schlegel (1772–1829),” en M. N. Forster and K. Gjesdal (eds.), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

⁵⁸⁶ Para más referencias puede verse Behler, E., “Friedrich Schlegel’s Theory of an Alternating Principle Prior to his Arrival in Jena (6. August 1796),” *Revue internationale de philosophie, Le premier romantisme allemand (1796)*, Manfred Frank, ed., vol. 50, Nr. 197, 3 (1996): 383–402, p. 386.

⁵⁸⁷ Schlegel, F., KA XVIII: 512, Nr. 73.

serie”. En la misma dirección, seguiría una “prueba” finita (podemos decir: provisional o *ad hoc*) del Absoluto que nunca se muestra en lo finito, pero que apoya toda la serie y garantiza su coherencia (lc, 329, Nr., 55, 298, Nr. 1241): una fase “demuestra” la otra y así sucesivamente por siempre. Esto conduce a Schlegel a afirmar que: “La filosofía debe comenzar, como el poema épico, en el medio”, sería lo que Benjamín llama el “medio de la reflexión” (...). Schlegel continúa con su argumento, afirmando que “es imposible llevar a cabo la filosofía de tal manera, pieza por pieza, de modo que incluso el primer paso sería completamente fundamentado y explicado”.⁵⁸⁸

A juicio de Frank, esto mostraría como Schlegel mantiene que no se podría fundamentar ~~como~~ conseguir un conocimiento fundado en una certeza. No sólo que no existiría un punto de partida, sino tampoco una meta que se pueda alcanzar, pues en la explicación de Schlegel la prioridad de la explicación está ~~dad~~ en el medio o conexión que se establece entre lo finito y lo infinito. En esa dirección, Frank cita el siguiente pasaje de unas lecciones de Schlegel en Colonia para ofrecer más evidencia a su interpretación:

Nuestra filosofía no comienza como las otras con un primer principio —donde la primera proposición es como el centro o primer anillo de un cometa —con el resto una larga cola de bruma— nosotros partimos de una semilla pequeña, pero viva — nuestro centro se encuentra en la mitad. De un comienzo improbable y modesto— la duda acerca de la “cosa” que, en cierta medida, se manifiesta en todas las personas pensantes y en la siempre presente prevalece la probabilidad del Yo— nuestra filosofía se desarrollará en una progresión constante y se fortalecerá hasta llegar al punto más alto del conocimiento humano y muestra la amplitud y los límites de todo conocimiento.⁵⁸⁹

Esta declaración de Schlegel le marca a Frank una pauta clave para su interpretación, a saber, el concepto de *Wechselerweis*⁵⁹⁰ empleado en la reseña sobre *Woldemar* se vuelve claro, en tanto supone que un concepto o una proposición nunca puede existir, fundarse o justificarse *per se*, es decir, como una evidencia cartesiana. Antes bien, éste siempre depende de una relación con otro concepto, que forman una estructura siempre provisional, mediante la cual nos acercamos a la verdad. Tal descripción, también vuelve claro el concepto que Frank usa para describir la filosofía romántica, es decir, como “aproximación infinita”, en tanto el concepto de *Wechselerweis* describe una alternancia que no puede definirse con certeza. En palabras de Frank:

⁵⁸⁸ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, New York: State University of New York Press, 2004, pp.201-202.

⁵⁸⁹ Schlegel, F., KA XII: 328, 3.

⁵⁹⁰ Frank ha abordado este concepto previamente a sus lecciones en Frank, M., “Wechselgrundsatz. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt”. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50, 1996, 26-50.

Justificar algo significa: conducirlo de vuelta a otra cosa que no está establecida o totalmente fundada y que, a su vez, se refiere a alguna otra razón o fundamento que carece de fundamento, y así sucesivamente *ad infinitum*. De esta manera, todo nuestro conocimiento se pierde en lo infundado y en la infinidad de condiciones, a menos que en algún momento de esta cadena de condiciones surja lo incondicionado que, como tal, carecería de una condición adicional.⁵⁹¹

Frank cree que esta cadena infinita que produce la búsqueda del fundamento del conocimiento Schlegel lo piensa como respuestas al detenimiento de esta cadena que pensaron Jacobi y Reinhold. Si el primero halla la respuesta en el sentimiento o creencia, el segundo postuló la conciencia para detener la regresión infinita. Frente a esto intentos, Schlegel propone pensar en la posibilidad ya no de detener la regresión al infinito mediante un solo principio, sino en la oportunidad de pensar que existe más de una respuesta. Frank cita a Schlegel diciendo: “Que toda prueba presupone algo probado sólo se mantiene para los pensadores que se apartan de una sola prueba. ¿Qué si, sin embargo, un *Wechselerweis* externamente incondicionado, pero, al mismo tiempo, condicionado e condicionante, fuera el fundamento de la filosofía?”.⁵⁹² Para Frank, la introducción de esta alternativa representa que Schlegel está de acuerdo con la duda convocada por Jacobi sobre los primeros principios, pero al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de mantener la relatividad infinita. En esta dirección, Jacobi es mostrado como el precursor de la duda sobre los primeros principios y argumentando a favor de una búsqueda infinita de lo incondicionado donde podría justificarse alguna certeza, que igualmente siempre se ve relativizada por la profundización de los límites del conocimiento. De ese modo, nuestro conocimiento descansa en lo inmediate, en una suposición sin fundamento, injustificada. Pese a ello, Frank muestra la dificultad con la que se encuentra Jacobi cuando esta búsqueda permanente tiene una regresión *ad infinitum*. Contra esto, Schlegel no abandona por completa la posibilidad de encontrar algún principio, sólo que su posibilidad radica en encontrar más de uno y autodeterminados entre sí, no hay principio superior o inferior, sino relaciones, reciprocidades, pero ninguno puede autofundarse por sí solos. Frank explica:

(...) Schlegel sigue a Jacobi con respecto a las consecuencias del infinito relativo de nuestro conocimiento (bajo la condición de inalcanzable de una

⁵⁹¹ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, op. cit., p.203.

⁵⁹² *Ibid.*, p.204.

fundamentación definitiva). Contra Jacobi, ⁵⁹³ él considera que la relatividad infinita es inevitable. Sin embargo, no rompe completamente con la noción de los primeros principios: no obstante, el “primer principio” no puede ser uno, sino que debe consistir en dos “externamente incondicionados”, pero “interna y mutuamente, condicionados” (o -lo que no es lo mismo- “pruebas”). Ninguno de ellos por sí solos crea su propia validez. Por lo tanto, la filosofía no puede ser apoyada por un principio superior. Ninguno de los candidatos por sí solo es autosuficiente en sí mismo; sin embargo, a través del autoapoyo recíproco, juntos generan algo como la idea de validez incondicional. Por lo tanto, sería erróneo decir que Schlegel es un relativista desenfrenado.⁵⁹⁴

Esta explicación de Frank, no sólo lo aleja de una explicación posmoderna o postestructuralista de Schlegel, sino también ratifica la interpretación del romanticismo como un movimiento que no abandona algún sentido firme sobre la subjetividad, en tanto todavía se espera encontrar algún principio.

En ese contexto, Frank inscribe las consideraciones estéticas de Schlegel, en tanto dan respuesta al problema de las filosofías fundacionalistas mediante una reflexión progresiva de naturaleza estética que puede presentar lo Absoluto, esto es, el infinito que se persigue en términos finitos. Cada fase única establece la anterior y es, a su vez, establecida por ella. Según sus propias palabras, de “esta paradoja surge una “agilidad infinita”, una afirmación y negación recíprocas de la que finalmente se libera una lucha directa y lineal por una “dialéctica” progresista e irónica como método verdadero (KA XVIII: 83, Nr° 646)”.⁵⁹⁵ Esta paradoja que presenta lo Absoluto, a su parecer, puede explicarse mediante los conceptos de alegoría e ingenio o *Witz*. La alegoría schlegeliana consistiría en un fenómeno que posee una tendencia a lo Absoluto en medio de lo finito, por intermedio del cual el individuo se excede en búsqueda de lo infinito rompiendo la unidad.⁵⁹⁶ Mientras que el ingenio supone una síntesis unitaria que pretende enlazar esa tendencia. Pero, este proceso no se termina allí. Según Frank, Schlegel se pregunta:

⁵⁹³ De hecho, en los fragmentos Schlegel se refiere a Jacobi de forma crítica, no solo por rechazar su *salto mortale*, sino también por su aparente crítica a los fundamentos, pero en realidad, mantenerse en ellos. Schlegel critica a Jacobi de la siguiente forma: A menudo, el tan elogiado salto mortal de los filósofos no es más que una falsa alarma. En sus pensamientos toman una carrerilla espantosa y se felicitan por haber salido airoso de su hazaña; pero basta con fijarse atentamente para ver que en realidad no se ha movido de sitio. Es el viaje por los aires de Don Quijote a lomos de caballo de madera. A veces, incluso Jacobi me da la impresión de no poder quedarse quieto y, sin embargo, estar siempre en su lugar: de estar entre los dos fuegos de dos clases de filosofía, la sistemática y la absoluta –entre Spinoza y Leibniz–, de los que su delicado espíritu ha salido algo chamuscado. Schlegel, F., *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, *op.cit.*, p.150.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.206.

⁵⁹⁶ Frank sigue aquí la concepción benjaminiana de la alegoría. De hecho, coloca la referencia al texto *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, eds.,

(...) ¿de qué manera debe el infinito presentarse en el finito? No a través del pensamiento, no a través de los conceptos: “El pensamiento puro y la cognición (*Erkennen*) de lo más alto nunca pueden ser adecuadamente presentados”, este es el “principio de la irrepresentabilidad relativa de lo más alto” (KA XII: 214). Sin embargo, ¿de qué modo entonces? A través del hecho de que el arte camina hacia la escena (KA XIII: 55 f. and 173 f.) (...) así el arte entra muy bien en escena, para colocar, a través de la presentación de sentido y la claridad, los objetos de la revelación ante los ojos” (Ic, 174).⁵⁹⁷

Con esta explicación, Frank sostiene que el período de Jena tiene algunas continuidades con su conversión católica luego de 1808, en tanto el arte complementa lo irrepresentable del absoluto que no puede superarse si no es aludiendo o insinuándolo (*andenten*) indirectamente. El arte tiene la virtud de ir más allá de aquello que presenta, logrando aludir lo que no puede decir expresamente. Esto no supone, en la exposición de Frank, que el arte hace que una certeza ajena a su campo se vuelva más popular o accesible, lo único que indica es que el arte solo alude indirectamente a aquello que hace posible el conocimiento sin alcanzarlo por completo. El autor sostiene que “Schlegel llama esto *Mehr-Sagen* en todo el refrán poético (*poetische Sagen*), alegoría. Es un modo o especificación de la imaginación”. Mientras en Kant, la imaginación sintetiza lo múltiple por medio del entendimiento, en “Schlegel el entendimiento y la sensibilidad se unen y trabajan juntos, por lo tanto, ninuno está "bajo el mando" del otro”.⁵⁹⁸

Esta concepción de Schlegel sobre el arte podría corresponderse o aproximarse a la interpretación de Schelling acerca de que el arte puede representar lo que la reflexión no podría hacer. El arte manifiesta de forma sensible las relaciones conflictivas entre lo universal y lo individual, el inconsciente y lo consciente, lo real y lo ideal, lo infinito y lo finito. Pese a ello, para Frank la mirada de Schlegel va más allá, al colocar a la alegoría como medio de representación de lo Absoluto. De ese modo, el autor define un concepto como la alegoría que nos llevará a la problemática de la ironía:

(...) la alegoría (como *pars per toto* para todas las formas artísticas de expresión) es, por tanto, una manifestación necesaria de la irrepresentabilidad (*Undarstellbarkeit*) del infinito. Esto sólo puede suceder poéticamente. La

Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974), I: 38 ff., 62 ff. No obstante, existen diversas diferencias entre ambos autores.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.207.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.207.

poesía es, a saber, la expresión colectiva de lo inexpresable, la presentación de lo impersonal: lo que, como tal, no puede presentarse en ningún concepto especulativo. “Toda belleza”, escribe Schlegel, “es alegoría. Precisamente, lo más elevado, porque es inexpresable, sólo puede decirse alegóricamente” (KA II: 324). Pero cada poema solo quiere presentar en sí mismo el todo, “el que está en todas partes y, por tanto, en su unidad indivisa”. Y “que sólo puede hacerlo a través de la alegoría” (l.c., 414). (...) Literalmente, la alegoría se traduce como α' λληγορει: *significa algo distinto de lo que uno dice*. Lo que se dice, el cuerpo de la palabra se convierte en la expresión de lo no representable, que sólo se puede significar en la medida en que apunta más allá de lo que está a su alcance: el infinito. (La cursiva es nuestra)

Precisamente, la estructura que Frank explica para la alegoría se radicalizará para la ironía, en tanto, la ironía no sólo puede reírse, decir una cosa y hacer otra, o burlarse de lo finito, sino también de lo infinito, a los efectos de marcar la radical posición de Schlegel en torno a ir en contra de cualquier principio que vuelva al conocimiento una identificación cerrada, total y definitiva.

Por otra parte, Frank cree que es necesario explicar que la alegoría posee una contrapartida que sería el ingenio. Éste hace referencia a una herencia kantiana, pues consiste en pensar aquella facultad del conocimiento para sintetizar o unir lo Absoluto, pero en Schlegel esta síntesis es caótica. Frank compara y distingue a ambos así: “Si la alegoría se dedica a la “aniquilación del individuo como individuo”, entonces “el ingenio (en contraste) se dirige a la unificación de la plenitud” (KA XVIII: 18). En el ingenio, el principio indemostrable se revela a través de efectos condensados en singularidades. El ingenio es “genialidad fragmentaria” (l.c., 102, Nr. 881)”.⁵⁹⁹ No es casual que Schlegel diga en sus *Fragmentos críticos* N° 103 que:

El espíritu imprescindiblemente social que según la arrogancia de los distinguidos ahora solo se encuentra en aquello que suele denominarse, tan curiosa y hasta casi infantilmente, gran mundo. Por el contrario, cierto producto de cuya cohesión nadie duda no es, como muy bien sabe el artista, una obra, sino solo un fragmento, uno o varios, una masa, una disposición. Sin embargo, el impulso a la unidad en el hombre es tan poderoso que el creador mismo, por lo menos, complementa con frecuencia y rápidamente aquello que no puede completar y unificar, frecuentemente lo hace con mucho *ingenio* y en otros casos absolutamente contra lo natural.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, p.210.

⁶⁰⁰ Schlegel, F., “Fragmentos críticos” en Nancy, J.L. y Lacoue-Labarthe, P. *El absoluto literario*, Bs. As.: Eterna cadencia, 2012, p. 126.

En consecuencia, el ingenio se entiende como aquel que, como “facultad química”, como “*ars combinatoria*”, produce un “caos de sistemas”, esto es, un conjunto de uniones parciales sin centro identificable que pueden contradicirse unas con otras, sin que ninguna tenga prioridad una sobre la otra. Para Frank esto presenta “la tendencia a la unidad sin plenitud” pues “en la alegoría se presenta la tendencia hacia el infinito, apartada de la unidad. Falta un agente que reuniera ambos puntos de vista a la vez o en la unidad de una conciencia”.⁶⁰¹

En este punto, Frank sostiene que el concepto de fragmento podría ofrecer alguna respuesta a esa falta que hacemos referencia en la cita anterior. Según su mirada, el concepto de fragmento, en términos filosóficos, mantiene una relación con el ingenio y la alegoría muy evidente. Es el fragmento el concepto que en la estética de Schlegel logra expresar la totalidad y, a su vez, no perder su individualidad. Frank dice que:

El genio fragmentario es la “forma de conciencia derivada y fragmentaria” (KA XII: 393), de lo real, del Yo diseminal, cuya condición ontológica Schlegel explica como “desmembrado” (*zerstückelte*) o Yo “incompleto” (KA XII: 374) y que es la consecuencia de una inactividad salida de sí mismo, una fragmentación del enlace entre la unidad y el infinito en un “yo original” proyectado míticamente (KA XII: 348).⁶⁰²

El genio fragmentario complementa la tríada con el ingenio y la alegoría en la medida en que el fragmento revela de forma contingente la totalidad. En el fragmento se puede condensar la singularidad del fenómeno. El genio fragmentario como forma de conciencia derivada de lo real es un yo diseminal, desmembrada o incompleta producto de la tendencia fragmentaria de alcanzar la unidad y el infinito en un yo original que jamás se alcanza. Esto podría significar una interpretación cercana a la de De Man, sin embargo, la interpretación de Frank no deja de destacar que todos estos fenómenos que Schlegel describe son derivados de la conciencia, una conciencia en permanente contradicción entre unir el caos por medio de la capacidad de síntesis del ingenio y su tendencia a producir un conjunto de posiciones que se enfrentan como resultado de la alegoría. Esto, cree Frank, son el resultado de la destotalización, descomposición o desarmonía propia de todo sistema que se pretende absoluto.

Estas últimas afirmaciones, precisamente, no pueden reproducir el prejuicio de una historia de los efectos que pesa sobre el romanticismo acerca de un grupo de

⁶⁰¹ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, op. cit., p.210.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 210.

pensadores ~~borrachos~~ enamorados del absoluto, por el contrario, están criticando el excesivo optimismo de una tradición que pretendía fundar en Dios, la metafísica o el propio sujeto toda la existencia de las cosas. Contra esta interpretación, Frank afirma que el romanticismo es “(...) radicalmente moderno. De hecho, es en el descubrimiento de las múltiples capas del carácter humano -su ~~inconsistencia de inseguridad~~, naturaleza contradictoria- que el romanticismo se distingue de una tradición optimista, ya sea basada en la alegría de Dios o de una metafísica absolutamente fundada”.⁶⁰³

Esto explica porqué Schlegel insiste tanto en el carácter contradictorio de la naturaleza humana, en tanto el yo se ve determinado por la tensión entre lo finito y lo infinito. Por eso reconoce el joven romántico: “La vida también es fragmentariamente rapsódica”⁶⁰⁴, y el caos que vuelve perfecta a la poesía romántica no es más que “la fiel imagen de la vida misma”.⁶⁰⁵ De esta forma, el fragmento representa la contradicción más expresiva y el “punto crucial para la dialéctica negativa del romanticismo temprano. En otras palabras: el fragmento no sería comprensible como lo que es, si no fuera, *ex negativo*, en su lugar dentro del marco de un sistema”⁶⁰⁶ En ese contexto, Frank deriva de la idea de las contradicciones el concepto de ironía romántica. Sostiene:

También se podría formular esta consecuencia de la siguiente manera: hasta ahora sólo hemos visto las oposiciones que los fragmentos entre sí sobre la base de la finitud o la individualidad de su posición, que en cada caso caen en contradicción con la individualidad de todas las demás posiciones. Hay, sin embargo, una contradicción, sin la cual ni siquiera puede tener lugar, es decir, aquella que aparece entre las posiciones fragmentarias y particulares, por un lado, y la idea del Absoluto, por otro. El fragmento no sólo rompe con otros fragmentos como éste, sino que la suma total de las postulaciones particulares también está en contradicción con la idea del Absoluto, que se encuentra fuera y más allá de toda oposición. (...) De estas consideraciones se origina la idea básica de la llamada ironía romántica. La idea del Absoluto, que sigue siendo inadecuada para todas las posiciones individuales, los mueve una luz irónica. Por otro lado, sólo podemos alcanzar nuestras posiciones en nuestra finitud por

⁶⁰³ *Ibid.* p.211. Contra esta afirmación puede verse el análisis de Alexander Gode-Von Aesch en *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Bs As.: Espasa-Calpe, 1947, quien sostiene que el romanticismo plantea un ~~optimismo~~ epistemológico. A su juicio, lo que se pone en juego en la crítica de Brentano a la novela *Lucinde* de Schlegel sería el debate del siglo XVIII entre el optimismo epistemológico y el pesimismo de los límites del conocimiento humano del criticismo kantiano. Mientras que la poesía romántica pretende superar todas las barreras impuestas por la razón mediante el sentimiento, la sensibilidad y la estetización de los órdenes de la vida, los filósofos seguidores de Kant intentan marcar los límites de las posibilidades de acceso a las verdades que se pueden encontrar en la naturaleza. Ese optimismo epistemológico de los románticos estaría acompañado por la pretensión de lograr la unidad donde se superan las escisiones.

⁶⁰⁴ Schlegel, F., KA XVIII: 109, Nr. 955.

⁶⁰⁵ Schlegel, F., KA XVIII: 198, Nr. 21.

⁶⁰⁶ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, *op. cit.*, p.214.

posiciones únicas, mientras que el Absoluto permanece inasible. Por esta razón, la ironía juega en ambas direcciones.⁶⁰⁷

La ironía romántica, a partir de esta explicación, aparece como una expresión de la actividad infinita del conocimiento o aproximación infinita a la exigencia de encontrar un fundamento absoluto. Su burla hace que la ironía no pueda conciliarse ni en la síntesis del ingenio ni en una ruptura absurda e infinita contenida en la alegoría, antes bien, la ironía es una oscilación, un principio que alterna entre diversos puntos. De hecho, Frank lo relaciona con la dialéctica fichtena diciendo lo siguiente:

Este tipo de ir y venir buscando desde la eterna unidad hasta lo múltiple temporal es algo que la ironía comparte con lo que Fichte había dicho acerca de la imaginación en la primera *Wissenschaftslehre* (212 ss., Págs. 215-17). La imaginación fue introducida allí como una oscilación entre irreconciliables, como una facultad media que unificaba y dividía a la vez. Las entidades irreconciliables son, para Fichte, las dos actividades conflictivas del Yo: su actividad expansiva (determinable), el yo que se mueve hacia el infinito y su actividad limitante (determinadora).⁶⁰⁸

De esta forma, la definición que Frank ofrece de la ironía, permite pensarla como una estructura derivada de la oscilación o flotar fichteano de la imaginación. Ella sería la síntesis entre alegoría e ingenio, y funcionaría de forma similar a lo que describimos como genio fragmentario. Así, la ironía tendría, por un lado, una dimensión que provee la tendencia al infinito mediante la ruptura, que es la alegoría, mientras el ingenio proporciona la síntesis en lo finito a través de la imaginación. Del siguiente modo Frank lo explica casi al final de sus lecciones:

Este es el modelo de ironía de Schlegel. Habla de “un espíritu dividido”, que emerge de la “autolimitación, por lo tanto, como resultado de la autocreación y la autodestrucción”. Esto sucede de la siguiente manera: los límites entran en conflicto con la actividad infinita, que por sí misma rechaza cualquier límite que se le imponga. Precisamente, esta superación de todos los límites autoimpuestos es lo que Schlegel llama ironía. Ahora se puede ver claramente, que la ironía es la estructura buscada del todo cuyas partes abstractas son ingenio y alegoría. Justamente, la tendencia inversa, el esfuerzo más allá de los límites de lo ilimitado, llega a ser en la alegoría el acontecimiento que corrige, a través de la apertura al infinito, el carácter “derivado” y “fragmentario de la conciencia

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p.214.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.215.

humana” (...) La ironía es la síntesis del ingenio y la alegoría; debido a su actividad de ir más allá de los límites corrige la unilateralidad de la unidad que debía incluir al Absoluto, pero sólo encarnando la unidad particular de la síntesis ingeniosa.

Frank mantiene que la ironía es una oscilación permanente, lo cual le permite no caer ni en el relativismo absoluto ni en el fundacionalismo. Por eso insiste en pensar a la ironía a partir de la alternancia entre autocreación y autodestrucción, por eso “la ironía es el lugar en el que los seres humanos expresan y presentan lo que Schlegel llama “la contradicción auténtica de nuestro yo”, es decir, “que nos sentimos, al mismo tiempo, finitos e infinitos (KA XII: 334)”.⁶⁰⁹

Esta condición que expresa la ironía romántica hace que el yo se encuentre dividido en las contradicciones que la tensión entre lo finito y lo infinito lo sumergen. De ese modo, el yo puede captar fragmentos sin cohesión de sí mismo, pero sin ningún fundamento que le permita identificarse. Ello conduce a Frank a sostener que el sujeto puede entenderse como un yo desmembrado y dividido, pero esto, como ya hemos insistido, no supone un vaciamiento de la subjetividad o absurdo. Por el contrario, la ironía:

(...) corrige la unilateralidad y la apariencia falsa de su existencia finita, de modo que lo que se pretende presentar a través de su aniquilación -no intuitivamente, sino a través de la premonición- no son los fragmentos mismos, sino lo que debería haber presentado en su lugar: el infinito. Es, en este sentido, que Schlegel puede decir que “la ironía es meramente el sustituto de aquello que debe entrar en el infinito” (KA XVIII: 112, N ° 995). Visto así, la ironía ya da testimonio en este mundo de la verdad de lo que debe ser, pero que debe, mientras tanto, aparecer como nada. Cada vez que alguien expresa algo finito, habrá llevado a cabo una contradicción; que sólo se levanta si el Absoluto -lo que realmente se pretendía- resplandece negativamente a través de todas las naturalezas finitas (KA II: 243, 412, véase 164, Nr. 26) y que sólo puede, como vector, que empuja al espacio destrozado en la dirección de lo que no es él mismo finito.⁶¹⁰

De este modo, Frank presenta a la ironía como un recurso o herramienta que regula el lenguaje y los fundamentos subjetivos del mismo, en tanto, no cae en la incomprendibilidad absoluta del mismo, ni en la fijación de un sentido estático. La ironía con su risa “corrige” tanto la unilateralidad de las tendencias neoestructuralistas a concebir el sentido como una desfiguración permanente del lenguaje al cual identifican

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.215.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.218.

con el pensamiento, como también ~~aquellas~~ tendencias que enfatizan la soberanía absoluta del sentido en manos de una subjetividad que lo controla.

La ironía, entonces, se convierte en la expresión más cabal de un procedimiento del conocimiento según el cual se produce gracias a síntesis relativas mediante un principio alusivo como el Absoluto. En esa dirección, la filosofía, de ese modo, necesita del arte en la medida en que ella siempre es una probabilidad, una forma de reflexión que se halla en el medio, pues la filosofía no se puede deducir de un principio previo o final que funcione como primer principio. Antes bien, la filosofía sigue una cadena de justificación en círculo, por eso la progresión infinita de la poesía que le permite ir fortaleciéndose y ampliando sus límites del conocimiento. No es casual que Frank termine sus lecciones con una referencia a Schlegel en la cual el joven romántico sostiene que donde se encuentran los límites de la filosofía, justamente allí debe comenzar a levantarse el dominio de la poesía.⁶¹¹ Frank recuperando las reflexiones más tardías de la época de juventud de Schlegel, las más cercanas a su conversión, sostiene que “en ninguna parte Schlegel determinó más claramente la función del arte que en una conferencia privada de 1807: “Hay que recordar que la necesidad de la poesía se basa en la exigencia de presentar lo infinito que emerge de la imperfección de la filosofía”.⁶¹² Esta interpretación, sostenemos, convierte a la estética en una forma añadida que completa las limitaciones de la razón. A las imposibilidades de la reflexión, el arte solucionaría esos problemas. La estética sería un segundo momento necesario para solucionar los problemas epistemológicos. La “humildad epistemológica”, a la que referíamos anteriormente regresa para dar cuenta de aquello que la razón, al reconocer su límite, apela a la dimensión estética a los fines de representar el absoluto desde otras formas que no sean las pretensiones fundacionalistas o la transparencia de la razón, o bien, el absurdo de entregarse a una fuerza que excede cualquier participación de orden subjetiva.

De esa forma, el arte es convocado en el marco de la explicación del romanticismo como aquella dimensión que asegura la posibilidad de sentido, pese a la limitación de la reflexión sistemática. De hecho, Frank (2014) en un artículo algo reciente ha sostenido que la ironía romántica se deriva de su entendimiento del concepto de filosofía como un “anhelo por el infinito” que muestra la falta de fundamentos, pero

⁶¹¹ “Allí donde acaba la filosofía, debe empezar la poesía”. Schlegel, F., *Fragments* seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, *op.cit.*, p. 200.

⁶¹² ~~Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, *op. cit.*, p. 219.~~ Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, *op. cit.*, p.219.

que a través del arte evita caer en el absurdo de la desaparición de cualquier posible fundamento que se pueda involucrar en su búsqueda de lo infinito. Dice Frank:

The early romantic definition of philosophy as “yearning for infinity” emphasizes the nonpossession, the lack, of a principle. If there is no safe foundation that presents itself to our consciousness as evident, then it is possible to doubt each of our beliefs: “the clinging, the being glued to the infinite,” maintains Schlegel, “is the true carácter of dogmatism” (KA 12, 51). So-called romantic irony allows for that; it is not a particular feature of the content, but a trait of the style of speech. Something is uttered ironically when the way of saying it neutralizes the determinateness of the content, brings into suspense, or sets in motion withdrawal from it in favor of an infinity of options that might as well have been uttered in its place. Ironic speech keeps open the irrepresentable location of the infinite by permanently discrediting the finite as that which is not intended.⁶¹³

La preocupación de Frank, como la de algunos de sus seguidores como Millán-Zaibert, parece estar centrada en las distintas formas de crítica, revisión y apertura del conocimiento que los románticos presentan con su estética. El romanticismo presentaría, de esta manera, modos epistemológicos capaces de criticar las pretensiones autosuficientes de la razón sin caer en su contraparte irracional como se ha esforzado el posmodernismo en interpretar. El antifundacionalismo romántico, en consecuencia, no puede tacharse de la *otra* cara de la razón y la pérdida de alguna intervención subjetiva. De hecho, el escepticismo romántico que Frank enfatiza permite ver que el romanticismo mostraría que la estética es una forma de experimentación de otras formas de representación filosófica, ella sería una especie de forma *sui generis* de hacer filosofía, en la medida en que la filosofía devenía en poesía.

En esa dirección Elizabeth Millán-Zaibert ha defendido la posición de Frank, contra las críticas de Frederick Beiser, quien sostiene que el argumento de Frank sobre los románticos como escépticos desemboca en una posición similar a la ~~argumentada~~ por Paul De Man y los postestructuralistas a favor de la desaparición de la subjetividad. Millán-Zaibert analiza que el escepticismo de Schlegel desembocaría en la estética, pero esta dimensión es tomada como algo subsidiario, una herramienta que ayuda a mostrar que el escepticismo no es un relativismo absurdo. Su preocupación central es desligar a Frank de cualquier posible interpretación cercana a la ~~deconstrucción~~.

⁶¹³ Frank, M., “What Is Early German Romantic Philosophy?”, en Dassar, N., (ed.), *The Relevance of Romanticism*, NY: Oxford University Press, 2014, pp.23-24.

(...) los románticos no respaldaron el relativismo indefenso al que hice referencia al comienzo de este capítulo, un relativismo que rompe lazos con la realidad objetiva. Schlegel era consciente de que su afirmación con respecto a la relatividad de la verdad presentaba problemas. La afirmación de que toda verdad es relativa podría fácilmente conducir a un escepticismo general. Por ejemplo, si toda verdad es relativa, entonces, la afirmación misma de que toda verdad es relativa también sería relativa. Si todo se entiende correctamente, entonces, se puede admitir este punto. No se obtiene nada; se puede admitir no sólo esta afirmación, sino también la afirmación de que “todo el sistema de la filosofía es relativo”. Una filosofía que reconoce el Absoluto o alguna realidad independiente de la mente, incluso si no existe un acceso cristalino a ella, incluso si necesitamos la ayuda de herramientas estéticas, como el simbolismo, las metáforas y un marco hermenéutico para llegar a una comprensión (siempre incompleta) de ella, no es el tipo de relativismo vulgar que algunos postmodernos quisieran localizar en el romanticismo alemán temprano y que Beiser , pretende localizar en la lectura de Frank de los primeros románticos alemanes.⁶¹⁴

Millán-Zaibert sostiene tal imposibilidad sobre las consideraciones de Frank en la medida en que la relación que la problemática epistemológica del antifundacionalismo le otorga a la estética, logra encontrar un dispositivo, como la ironía, a los fines de no caer en el absurdo de la desaparición del sujeto. La estética, el arte, solo sirve a los fines complementarios de los problemas de la representación del conocimiento. Por eso, las prácticas estéticas completan lo que el idealismo y el realismo no podrían hacer por ellos mismos, pues la dimensión estética consigue reconciliar las limitaciones de la filosofía con aquello que pretende representar, aunque no lo alcance de forma definitiva. Incluso, esta autora sostiene que el trabajo de Frank sobre el romanticismo debería ponerse en relación a la filosofía analítica. Según su parecer Frank, está tratando de establecer afinidades entre el romanticismo y los trabajos de Donald Davidson, Hilary Putnam o Thomas Nagel antes que encontrar “conexiones entre el romanticismo alemán temprano y la obra de Jacques Derrida o Paul de Man, como un intérprete posmoderno del romanticismo alemán temprano”.⁶¹⁵

En esa dirección, no resulta casual que la interpretación de Frank que sigue esta autora presente a la ironía romántica como estructura mimética que nos permite reflexionar con distanciamiento sobre el reflejo que nos representa. A su juicio, Frank nos ha mostrado como Schlegel proporciona un “dispositivo” de reflexión intencional como la ironía capaz de representar algo mediante el arte. La ironía le da un poder al artista para representar aquellos fenómenos de la vida que merecen ser reflexionados

⁶¹⁴ Millán-Zaibert, E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, op.cit., p.49.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.39.

como el sufrimiento, la venganza, la lealtad, la libertad, etc., mediante el arte. Esto se podría visualizar en los trabajos que Schlegel elogía, como por ejemplo los de Shakespeare o algunas otras novelas, donde la ironía trabaja según el joven romántico. Millán-Zaibert explica el concepto de ironía del siguiente modo, siguiendo a Frank:

Una función de la ironía es proporcionar una especie de dispositivo de distanciamiento que permita a los personajes reflexionar sobre el poder del espejo que es un aspecto central del arte, a saber, la representación. La ironía es un dispositivo mimético que permite a los personajes de Shakespeare hacer explícita la cuestión del poder de representación. (...) Es decir, el juego dentro de la obra que encontramos en Hamlet no ocurre por accidente ni simplemente para intensificar las alegrías intelectuales asociadas con el gran dolor que podemos sentir al leer de la difícil situación de Hamlet. La obra dentro de la obra es irónica; es una estructura mimética intencional puesta en la obra por uno de los “artistas más intencionados”, en orden a hacernos reflexionar sobre la naturaleza y el poder del arte (...) El uso de la ironía requiere que el autor sepa pasar de una representación de la materia en cuestión a un reflejo de la representación de esa materia, creando una especie de marco en el que la materia se vea en un nivel diferente. Esto hace que la materia se mueva entre dos niveles de significado o incluso más si tomamos seriamente la referencia de Schlegel a “un caos infinitamente repleto”. La ironía es una herramienta que nos pone en el camino de lo Absoluto, ayudándonos a aproximarlo. Además, tiene un papel importante que desempeñar en la crítica de la filosofía que Schlegel buscaba; la función flotante de la ironía fue vista por él como un instrumento para ayudarnos a mirar críticamente a la filosofía misma. Friedrich Schlegel empleó formas no convencionales para la expresión de sus ideas con el fin de desafiar la visión general de la filosofía como algo que debería ser modelado en las ciencias naturales.⁶¹⁶

En esta dirección, la ironía es descrita como un procedimiento epistemológico que cuestiona las bases sobre las cuales se conforma el conocimiento filosófico y científico. La dimensión estética de un concepto como la ironía romántica es instrumentalizada a los efectos de volverse una forma de revisión de los supuestos que articulan el conocimiento y los medios lingüísticos que el mismo involucra. La ironía se convierte en una herramienta empleada para volver evidente algo, en este caso la limitación del conocimiento, que por otros medios sería imposible hacerlo. Esa limitación que el conocimiento revela marca la incompletud de la realidad, por lo cual no podría pensarse a la ironía de Schlegel como un gesto juguetón e irresponsable con la dimensión objetiva. Por el contrario, es mediante esa incompletud que lo infinito se vuelve identificable, pero sólo críticamente y empleando la dimensión artística como el

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.173.

escenario que lo vuelve reconocible. En ese contexto, la ironía es entendida del siguiente modo:

El infinito sólo puede aludirse indirectamente, lo cual sólo es posible si el arte puede ir más allá de lo que representa, aludiendo a lo que no logra decir. Porque el arte es capaz de hacer esto a través de la ironía, Schlegel afirma: "La filosofía es la verdadera patria de la ironía", que uno quisiera definir como belleza lógica: porque dondequiera que la filosofía aparece en diálogos orales o escritos y no se limita simplemente a sistemas rígidos (...) La forma del diálogo, al igual que el fragmento, es una forma literaria que forma parte de un "sistema" filosófico que combina tener y no tener sistema; esta "combinación romántica" es parte de una filosofía informada por el método estético, y aquí encontramos la ironía. La ironía es una herramienta literaria que levanta los rígidos confines del lenguaje. La ironía es una especie de juego que revela las limitaciones de una visión de la realidad que supuestamente tenía la última palabra. Con el uso de la ironía romántica, Schlegel demostró que no había última palabra. Y una vez que renunciamos a una última palabra, los métodos estéticos se convierten en alternativas sensatas a los métodos de las matemáticas y las ciencias naturales.⁶¹⁷

Una concepción de esta naturaleza hace que la ironía ~~renuncia~~ casi por completo al carácter crítico que posee su dimensión estética. Como lo ha indicado Verónica Galfione, perspectivas como las de Frank presentan la dificultad de colocar la dimensión estética al servicio de propósitos externos que dejan de enfatizar en su capacidad autónoma. Galfione indica que: "aquí el debilitamiento de la importancia de la autonomía estética viene determinado por el hecho de que la representación artística se transforma en un recurso adecuado para hacer frente al estado de "necesidad cognoscitiva" al que conduce la exacerbación moderna del principio de la reflexión". De esa forma, "el arte asume así la tarea de revelar una verdad que preexistiría a las formas y a los propios materiales artísticos".⁶¹⁸

A su vez, esto también muestra de que modo la experiencia estética es sólo convocada como un refuerzo para las limitaciones de la reflexión filosófica que no logra una fundamentación exitosa y segura de la subjetividad. Como indica Galfione, esto no supone que la dimensión estética se convierte en el lugar ~~de reasegura para~~ una subjetividad soberana, pues como ya hemos indicado, Frank está de acuerdo con la filosofía contemporánea de que el sujeto en esos términos es demasiado problemático. Antes bien:

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.168.

⁶¹⁸ Galfione, M.V., "Modernidad, estética y subjetividad. Una reconstrucción histórico-conceptual de las reapropiaciones del pensamiento de Friedrich Schlegel en el marco de la filosofía alemana contemporánea" en *Árete, Revista de Filosofía*, vol. XXX, N° 1, 2018 / ISSN 1016-913X., p. 66.

(...) la tarea de la dimensión estética no consiste en reafirmar por medios extrafilosóficos el carácter fundante de la autoconsciencia, como pensaría Heidegger en su crítica a la presunta tendencia estetizadora de la filosofía moderna. Desde el punto de vista del filósofo de Tübingen, el arte permite evidenciar, más bien, el vínculo de la subjetividad con aquel fundamento insondable de la misma. En virtud de su radical indeterminación, el arte logra representar lo irrepresentable de la propia subjetividad y despliega así aquello que subyace a la totalidad de las realizaciones subjetivas pero que elude, por ello mismo, toda posible representación. En este sentido, concluye Frank, el arte se presenta como un reaseguro de la subjetividad frente a las tentativas de la reflexión filosófica contemporánea por decretar la muerte definitiva de la misma.⁶¹⁹

En consecuencia, se podría ver que, si en la perspectiva deconstructivista de Paul De Man la ironía romántica permitía mostrar la desaparición de la subjetividad, en esta perspectiva ella es empleada a los efectos de reasegurar el socavamiento del sujeto por la desaparición de los principios que fundan el conocimiento, como también, el dogmatismo de la existencia de los mismos. La ironía, en ese marco, queda atrapada en los dos modelos de subjetividad que han acompañado gran parte del pensamiento occidental. La teoría del sujeto parece esquematizar a la modernidad como época del sujeto, ya sea dando cuenta de ella como la historia de un fracaso, ya sea de la continua afirmación de su voluntad.⁶²⁰ En esa ambigüedad la ironía pierde su autonomía estética, como también, sus cualidades críticas, dado que se ve doblegada a las necesidades filosóficas y metafísicas de los modelos de subjetividad que la han recepcionado. Ambas apropiaciones del concepto de ironía surgido en el pensamiento de Schlegel estarían orientadas en sentidos claramente contrarios. Mientras la lectura de Frank tiene como objetivo limitar las tendencias autorreflexivas del pensamiento moderno y rescatar, de esta forma, tanto la referencia a un fundamento de carácter ontológico, como la capacidad del arte para contrarrestar la progresiva pérdida de sentido a la que conduciría el desarrollo del pensamiento racional encaminado por la crítica a la metafísica, De Man intentaría mostrar por medio de la misma la pérdida de

⁶¹⁹ *Ibíd.*, p.64.

⁶²⁰ Elías Palti sostiene que Frank, posiblemente, constituya el autor más representativo de esta última perspectiva. Palti sostiene: “Manfred Frank es quizás el vocero más destacado de esta corriente que aboga por “el retomo del sujeto”, y que parece encontrar cada vez más adeptos (...) En “Is Subjectivity a Non-Thing, and Absurdity [Unding]”, Frank llega incluso a afirmar que la idea de Foucault no solo es insostenible teóricamente, una mera moda teórica, sino que se trataría, además, de una que ya estaría perdiendo todo su anterior atractivo”. Palti, E., “El retorno del sujeto”, en *Prisma. Revista de Historia Intelectual*, 2003, p.28.

todo fundamento, incluso, el de la propia ironía, a los efectos de dar cuenta de que la reflexión subjetiva no es más que un juego retórico.

Capítulo IV

4. Ironía y estética

Hasta aquí, hemos considerado dos apropiaciones del romanticismo en general y la ironía romántica de Schlegel en particular que, a los fines de pensar sus problemas en el marco de sus contextos, enfatizan determinados aspectos que se vuelven productivos a sus propios propósitos. De esa manera, hemos visto de qué modo el romanticismo se puede volver un movimiento que sostiene preocupaciones filosóficas en torno a la fundamentación del conocimiento, como también, puede devenir en un movimiento que coloca el acento en aquellos aspectos que vuelven problemática la comprensión de algo seguro, como la subjetividad, la fundamentación del conocimiento o el propio lenguaje. A través de ello, hemos tratado de mostrar que existe evidencia suficiente en el trabajo de Paul De Man como de Manfred Frank de que ambas apropiaciones del romanticismo toman a la ironía romántica como un concepto destacado y representativo de este movimiento. La pretensión de ambas apropiaciones de este concepto les permitió dar cuenta cómo la ironía romántica de Schlegel responde a un modelo de subjetividad. Estos modelos de subjetividad subrayan determinados aspectos del concepto de ironía romántica que les posibilita explicar de qué modo la ironía expresa, o bien, la desaparición de cualquier elemento de orden subjetivo que consiga controlar el lenguaje de forma intencional, como ocurre con la conferencia de Paul De Man, o bien, la ironía asegura la posibilidad de seguir sosteniendo que la subjetividad puede continuar relacionada a un fundamento irrepresentable en términos reflexivos que impide la pérdida de la subjetividad y la caída en una explicación irracional de estos procesos. Creemos que ambas apropiaciones tienen como consecuencia una lectura sobre la modernidad que la vincula con la emergencia del sujeto como un fenómeno de carácter soberano y dominador de la época moderna.

Frente a este tipo de interpretaciones parece necesario advertir que resulta complejo abordar un concepto estético como el de ironía romántica y, por tanto, de romanticismo en general, si no tenemos en cuenta los procesos que involucra la dimensión estética. En esa dirección, se torna necesario reconstruir el concepto de ironía romántica de Schlegel vinculado a la capacidad de este concepto de dar cuenta de un conjunto de procesos relacionados a la tradición estética. Tal tradición, suponemos, podría desmarcarse de la explicación heideggeriana, según la cual, la estética moderna representaría otra forma de consumir la metafísica moderna en términos sensibles. Tal interpretación presume que la estética coloca al sujeto como fundamento de toda experiencia sensible, lo cual permite convertir a la obra de arte en un mero objeto subordinado a la soberanía del

sujeto reflexivo.⁶²¹ De esa forma, la obra de arte se convierte en un lugar donde el sujeto pone “su” verdad en forma sensible y convierte al arte en un objeto disponible para su control. Una valoración de este tipo ha conllevado a condenar la dimensión estética y, particularmente, al romanticismo por considerar excesiva su libertad subjetiva y, en consecuencia, su despreocupación por la realidad objetiva. La condena o penalización hegeliana que hemos analizado de la ironía romántica puede considerarse como una clara muestra de esta interpretación de la dimensión estética. Por tanto, sostenemos que es posible intentar colocar al concepto de ironía romántica en relación con una tradición teórica como la iniciada en los textos de Alexander Baumgarten y que se ha extendido hasta nuestro presente. Dicha tradición estética nos podría ayudar a considerar algunos aspectos del concepto de ironía que no queden oscurecidos por los modelos de subjetividad que referenciábamos en las tendencias mencionadas. Parece posible, incluso, reconsiderar a partir del propio concepto de ironía un concepto de subjetividad estética que no quede reducido a estas tensiones antes indicadas.

En consecuencia, creemos que, para dicha tarea, podemos recurrir a los trabajos que se vienen desarrollando a mediados de los años 80 en el seno de la estética alemana. Creemos que en ese contexto el trabajo de Christoph Menke nos puede orientar a advertir que el concepto de ironía romántica, como el de primer romanticismo, no quede expuesto a las determinaciones de una teoría de la subjetividad que ha acompañado las apropiaciones analizadas en los capítulos anteriores. Probablemente, Christoph Menke, profesor en la Universidad Goethe de Frankfurt, sea uno de los exponentes más destacados de la estética alemana actual. Su trabajo viene desarrollándose desde fines de los años 80 gracias a su obra *La soberanía del arte* (1988), resultado de su trabajo doctoral. Si bien para el lector en español Menke es más conocido por sus trabajos en estética, no deben descuidarse sus aportes a la filosofía del derecho y la ética. De hecho, su labor filosófica en Frankfurt desde 2009 está más cercana al campo práctico que a la dimensión estética. Pese a ello, la estética se constituye, dentro de su producción teórica, como una clave de acceso para pensar también los problemas de índole práctica y política. En esa dirección, el anudamiento entre lo estético y lo político se vuelve

⁶²¹ Heidegger, M., *Nietzsche*, Barcelona: Ariel, 2013, y también *El origen de la obra de arte*, en Heidegger, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996, Heidegger, M., *Arte y poesía*, México: FCE, 1958. En este último texto, Heidegger sostiene que “Se llama estética, casi desde la época en que comienza, una consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma a la obra de arte como un objeto, a saber, como objeto de la ἀἰσθητικὴ; de la percepción sensible en amplio sentido. Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia. La vivencia no es sólo la fuente decisiva que da la norma para el goce del arte, sino de la creación artística”. Heidegger, M., *Arte y poesía*, op. cit., p.120.

visible en sus distintas obras conocidas en español como *La actualidad de la tragedia*, el compilado de textos preparado por Gustavo Leyva con artículos que comprenden el período desde comienzos del año 2000 hasta 2009 bajo el título de *Estética y negatividad* como también en su ya mencionada primera obra. Pese a ello, ese anudamiento no será una preocupación sustancial en nuestra reconstrucción.

Pero, antes de conceptualizar la apropiación que realiza Christoph Menke del concepto de ironía e intentar recuperar la evidencia necesaria para mostrar un concepto de subjetividad estética mediante la ironía romántica, es necesario reconstruir algunas discusiones en el campo de la estética contemporánea que nos ayuden a dilucidar algunas razones de su apropiación. En este capítulo pretendemos evidenciar la posibilidad que Menke ofrece en relación al concepto de ironía, como un concepto que podría vincularse con una tradición que en las anteriores apropiaciones del romanticismo no se había puesto de relieve. Nos referimos a la tradición estética que se origina, según el autor, en Alexander Baumgarten y se extendería hasta Theodor Adorno. Nuestra intención no es explicar esta prolongada tradición, sino advertir de qué modo es posible entender el concepto de ironía en estrecha relación con algunos de los supuestos que Menke deriva de esta tradición estética de Baumgarten, en particular, el concepto de fuerza. A partir del rastreo que este autor realiza es posible reconstruir el concepto de ironía y, por ende, del romanticismo que no termine en las teorías del sujeto, las cuales enfatizan mediante ella ya sea la desaparición o el cuestionamiento de la subjetividad, ya sea, la posibilidad de sostener a la subjetividad, aunque ésta ya no se entienda de forma soberana como sucede con Frank.

A nuestro juicio, la propuesta de Menke permite identificar la posibilidad de pensar el concepto de ironía en una tradición que se desmarca de la teoría de la subjetividad como fundamento de las acciones y, por lo tanto, como determinación única de la época moderna. Una posibilidad de esta naturaleza da cuenta no de la desaparición de la subjetividad, como ha supuesto parte de la interpretación postestructuralista o sus epígonos, sino que reconsidera que los procesos reflexivos sean una determinación exclusiva de la subjetividad. En ese sentido, la ironía, en la apropiación que aquí queremos resaltar, se deriva de la posibilidad de un conjunto de ejecuciones reflexivas que son, simultáneamente, asistidas por el sujeto. A esto Menke lo denomina reflexividad y será el concepto que emplearemos para caracterizar la ironía schlegeliana. Este concepto podría entenderse en tanto “los actos de reflexión subjetivos no son posibles sino en la reproducción de procesos de presentación, porque la reflexividad no

debe entenderse como un producto autónomo del sujeto, sino como un resultado de modos de presentación de un nivel más elevado (como co-presentación del presentante en lo presentado)”.⁶²²

Sin embargo, nos parece necesario contextualizar las consideraciones generales de Menke y los debates que se llevan a cabo alrededor de las categorías que acompañan su planteo. Si bien no buscamos periodizar la producción del autor, se vuelve necesario, al menos de forma breve, tener en cuenta el contexto de la estética alemana en los últimos años donde se inscriben las opiniones de Menke como también cierto orden del trabajo de este autor. La pretensión de relacionar el concepto de fuerza que Menke sostiene en sus trabajos con el concepto de ironía supone puntualizar aquellas nociones presentes en sus obras que permita dilucidar el trasfondo común entre los conceptos de fuerza e ironía.

La estética alemana contemporánea: experiencia estética y autonomía

Las discusiones al interior de la estética alemana en los últimos 30 años, tras el *impasse* de la reflexión sobre el arte en Alemania –luego de los impulsos reflexivos de Heidegger, Gadamer, Jauss, entre otras perspectivas– recién logró encontrar en los años 80 con Albrecht Wellmer y sus herederos: Christoph Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger, Juliane Rebentisch,⁶²³ la posibilidad de repensar las coordenadas de la dimensión artística en relación a la política y su potencial crítico mediante los conceptos de experiencia y autonomía estéticas. Los estudios de estos autores, que conectan la teoría estética de Adorno, la hermenéutica de Gadamer, la reciente filosofía analítica del lenguaje y la filosofía francesa contemporánea, han revitalizado la estética teórica y la filosofía del arte en Alemania. Las obras de esta generación de académicos posibilitan un estudio más profundo de la reflexión sobre la especificidad de la dimensión estética y sobre las estructuras de la experiencia estética.

Cabe señalar que la discusión sobre los conceptos de experiencia y autonomía estéticas ya habían sido problemáticos para un autor como Rüdiger Bubner. En su ensayo “Sobre algunas condiciones de la estética actual” existirían dos razones, a

⁶²² Menke, Chr. *Estética y negatividad*. Bs. As.: FCE, 2011, p. 113.

⁶²³ Algunas de las obras más relevantes en este contexto son: Seel, M. (1991): *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp; Menke, Chr. (1988): *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M., Athenäum; Sonderegger, R. (2000): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a.M., Suhrkamp; Rebentisch, J. (2012): *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Frankfurt, a. M.: Suhrkamp. Existe traducción al castellano de varias obras de estos autores.

principios de los años setenta, para mirar de nuevo a la teoría de la experiencia estética de Kant. La primera ligada a la desaparición empírica de las obras de arte tradicional y cerrada en favor de acontecimientos estéticos que hicieron depender de su experiencia. La segunda sostiene que tal desaparición no es empírica, sino que es válida para cualquier normativa crítica de la misma, es lo que los filósofos han enaltecido, en especial, la verdad más alta como ubicada en el arte. Las críticas de Bubner están dirigidas, principalmente, en contra de, por un lado, la estética del marxismo y, por otro lado, la estética de la verdad de la hermenéutica de Gadamer. Ambas perspectivas, intentarían resolver los problemas filosóficos en problemas artísticos, reduciendo la verdad del arte en la verdad filosófica. Las estéticas heterónomas, como las califica Bubner, verían una forma de tutelaje del arte mediante el lenguaje filosófico. Si aceptamos esas perspectivas, el arte estaría en la obligación de revelar verdades más profundas, incluso, debería develar verdades filosóficas que la filosofía misma ya no se atreve a hacerlo. Bubner cree encontrar que el único medio de interpretar el concepto de experiencia estética está disponible en el concepto de juicio reflexionante de la estética kantiana. En su análisis, el juicio reflexionante debe concebirse, al igual que el concepto de apariencia, como aquello “no autónomo que se ha vuelto autónomo”⁶²⁴, a los efectos de evitar la reducción del arte a la filosofía.

Ambas perspectivas heterónomas, según Bubner, intentarían resolver los problemas filosóficos en problemas artísticos, reduciendo la verdad del arte a la verdad filosófica. Con la ayuda de los conceptos de “obra” y “verdad” como categorías intempestivas los teóricos de la verdad harían mejor la filosofía del arte. Si aceptamos esas perspectivas el arte estaría en la obligación de revelar verdades más profundas, incluso debería develar verdades filosóficas que la filosofía misma ya no se atreve a hacerlo. Lo que inicialmente parece una revalorización del arte es para Bubner su devaluación, esto quiere decir, reducir el arte a la filosofía. De ese modo, el arte perdería su propia lógica, dado que el peligro con estas estéticas heterónomas sería la subordinación del arte a la filosofía. Esa afinidad entre arte y filosofía permitiría el esclarecimiento mutuo en tanto el horizonte del problema sea compartido. Sin embargo, Bubner desconfía en que en ese esclarecimiento recíproco se esté cifrando el peligro de dominio de la filosofía sobre el arte. Dados estos problemas, Bubner propone abandonar el concepto de obra de arte, ~~dado~~ que “no queda otro camino metódico que tomar como

⁶²⁴ Bubner, R., “Sobre algunas condiciones de la estética actual” en *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. FCE. Argentina, 2010, pp. 357-410, p.399.

punto de partida la *experiencia estética*".⁶²⁵ Bubner cree encontrar que el único medio de interpretar el concepto de experiencia estética estaría disponible en el concepto de juicio reflexionante de la estética kantiana. La posibilidad de indeterminación conceptual y búsqueda permanente de la facultad reflexionante ofrecería no sólo una función mediadora, sino también que:

El sujeto se experimenta a sí mismo en sus operaciones, lo que sólo puede suceder si no se da ninguna determinación obligatoria. El objeto que desencadena este proceso permanece indeterminado; por esta razón, la relación con él tiene lugar en el modo de la sensibilidad, sin que sea dictada por el interés sensible en tener o disfrutar el objeto. El sentimiento de sí mismo tampoco desarrolla un concepto definido de sujeto, pues dicho sentimiento se cumple sólo en la operación pura con motivo de la experiencia de una afectación sensible.⁶²⁶

Por ello, Bubner cree encontrar cómo la experiencia estética se encuentra en la encrucijada de la tensión entre "ser afectado sensiblemente y una producción creativa".⁶²⁷ Dicha tensión mostraría que el arte opera libremente, pues no permanece ni ligado al objeto, ni al sujeto, y el único concepto adecuado para definir esta autonomía es el concepto de "apariencia". En el análisis de Bubner, el juicio reflexionante debería concebirse, al igual que el concepto de apariencia, como aquello "no autónomo que se ha vuelto autónomo".⁶²⁸ El tradicional esquema de la teoría del conocimiento sería insuficiente para comprender la apariencia o, dicho kantianamente, -como le gusta a Bubner- la operación. Recurrir a la apariencia como forma de caracterizar el juicio reflexionante y, por tanto, a la experiencia estética le permite a Bubner encontrar una lógica especial del arte que la salve de las pretensiones universalistas de la verdad filosófica. Si el punto de partida, según Bubner, es la experiencia estética y su estructura el juicio reflexionante, la apariencia estética sería la posibilidad ontológica de la existencia del arte como separado (autonomía) de la filosofía.⁶²⁹

Bubner no está de acuerdo con poner al arte y su apariencia autónoma en relación a la verdad exigida por la filosofía. Reconoce que Platón en su intento de desterrar el

⁶²⁵ *Ibíd.*, p.392.

⁶²⁶ *Ibíd.*, p. 397.

⁶²⁷ *Ibíd.*

⁶²⁸ *Ibíd.*, p.399.

⁶²⁹ Bubner indica al respecto: "Arte es apariencia en su autonomía y, por lo tanto, el arte es incapaz de calificarla como apariencia. La apariencia que no puede ser reconocida como apariencia se considera engaño y tiene que abandonarse en cuanto se presente la comprensión. El arte, que tiene su ser en la autonomía de la apariencia, no puede, por lo tanto, ser legitimado jamás mediante el concepto lógico de la apariencia referida a la verdad." *Ibíd.*, p. 400)

arte del Estado ideal beneficia y considera seriamente la posibilidad de una autonomización de lo no autónomo. El peligro que Platón advertía le parece a Bubner sintomático, pues explica los efectos que la apariencia artística posee sobre la verdad. Existiría, según nuestro análisis, en la consideración de Bubner un régimen autárquico de la apariencia estética respecto de la verdad, su paradoja no implica ponerla en relación con algo que encubre o que es anterior a ella, sino a una lógica propia.

En esa dirección, para Bubner, los intentos de Menke, Seel y Wellmer, éstos son “los teóricos de la experiencia estética”, de considerar a la EE todavía en relación a las potencialidades del arte de encontrar una verdad renunciarían a la autonomía del arte subsumiéndola en los planes de la verdad filosófica o autocrítica de la misma. La autonomía que la apariencia estética ofrecería no es aprovechada por la estética filosófica, quien se esfuerza en “reflejar sólo el concepto en el arte en lugar de concebir conceptualmente el arte”.⁶³⁰ La oposición a los teóricos mencionados, entonces, sería la insistencia de estos en asignarle al arte un valor de verdad como derecho. No sólo que vuelven a un tipo de consideración de la experiencia estética como las estéticas heterónomas, sino que además la experiencia estética generaría un acceso al mundo de forma privilegiada, e incluso, más verdadera que otras formas de conocimiento. No parece ser legítima para Bubner la aplicación de las categorías estéticas en una teoría del conocimiento en la cual la apariencia se vería claramente afectada en su desvalorización. El autor defiende la idea de que el arte no tenga nada para decirle a la filosofía, ya que, en dicha posibilidad radica el beneficio de una estética filosófica. La apariencia estética sería la única estructura capaz de sostener a la experiencia estética que se resiste a la aprehensión conceptual. Nuevamente, Bubner recurre a un modelo de autarquía estética por medio de la apariencia, pero ahora incluye la exposición de la experiencia estética a la apariencia artística a los fines de justificar la autonomía estética. Señala: “Es más bien la inaprehensible autonomía, no sostenida por nada, de los fenómenos estéticos la que invita al pensamiento a dominarlos, dejándolos, sin embargo, completamente desamparado. En el arte aparece algo que puede y quiere ser comprendido, pero que definitivamente no resiste ninguna intervención.”⁶³¹

En esa dirección, George Bertram también ha criticado las tendencias relacionadas a la experiencia estética. En un texto reciente, traducido como *El arte como praxis* (2014), analiza las dificultades de asumir la perspectiva de Menke sobre el arte. A su

⁶³⁰ *Ibíd.*, p. 401.

⁶³¹ *Ibíd.*, p. 402.

juicio, Menke podría inscribirse en lo que este autor alemán denomina paradigma de la autonomía. Precisamente, en el primer capítulo se lleva a cabo su crítica al concepto de autonomía artística, donde cifra gran parte del desarrollo posterior del texto. La crítica al paradigma de la autonomía del arte identifica el riesgo que constituye colocar un excesivo énfasis en la *especificidad* del arte. La pretensión del paradigma de la autonomía por definir el arte como una práctica que difiere de las demás prácticas cree Bertram, puede conducir a su aislamiento—como también, su inhabilitación crítica en relación a otras prácticas. En función de esta caracterización, denomina paradigma de la autonomía a todas aquellas posiciones que comparten pensar el “arte recurriendo a su especificidad y a su delimitación frente a otras actividades”.⁶³²

Pese a ello, reconoce que la idea de autonomía podría tener algún potencial si se evita el excesivo énfasis en la unilateralidad de la especificidad del arte. Al respecto, indica que se debe objetar “una comprensión unilateral del concepto de autonomía, para poder poner de manifiesto su núcleo correcto”.⁶³³ Bertram se opone a que la autonomía y la heteronomía puedan pensarse como dos elementos separados. Por el contrario, toda autonomía artística “está constitutivamente unida a la heteronomía”.⁶³⁴ En esa dirección, las posiciones de Christoph Menke y Arthur Danto, como representantes del paradigma de la autonomía, se vuelven problemáticas, dado que adhieren a una descripción del arte a partir de la especificidad que opera en todo concepto de autonomía.

En primer lugar, Bertram se opone a la descripción de Menke sobre el arte como un juego de fuerzas desarrollada en su obra *Kraft*,⁶³⁵ como de la explicación de las experiencias estéticas en tanto “experiencias de abandono de la rutina cotidiana”⁶³⁶ de *La soberanía del arte*.⁶³⁷ Bertram remarcará que ambas consideraciones sobre el arte no explican la relevancia del arte y, a su vez, dificultan entender el arte como una praxis plural. Así, se volvería ilegítimo explicar la autonomía estética en términos de experiencia estética. Según entiende, “la posición de Menke” no admite “explicar la

⁶³² Bertram, G. *El arte como praxis humana. Una estética*. España: Comares. 2016, p.12.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Menke, Chr. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008. También, Menke, Chr. *Forza. Un concetto fondamentale dell'antropologia estetica*. Roma: Armando Editore, 2013 y Menke, Chr. *Force. A fundamental concept of Aesthetic Anthropology*, NY: Fordham University Press, 2013. Todas las traducciones empleadas de este texto pertenecen a Maximiliano Gonnet, quien amablemente nos ha proporcionado la traducción antes de su publicación oficial.

⁶³⁶ Bertram, G. *El arte como praxis humana. Una estética*, op. cit., p.15.

⁶³⁷ Menke, Chr. (1988): *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M., Athenäum. (II. ed. ampliada, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991).

pluralidad de las artes como rasgo genuino del arte”,⁶³⁸ lo cual implica una reducción del arte a su especificidad que lo aparta del marco de la praxis humana. Tal consecuencia se origina, para Bertram, en la reducción del arte a una experiencia unitaria, esto es, “a una determinada experiencia que hacen los sujetos en el trato con las obras de arte o con acontecimientos estéticos”.⁶³⁹ A raíz de esto, la propuesta de Menke excluiría, mediante la especificidad que le otorga la autonomía artística, la pluralidad concreta y el sentido, es decir, todo lo que involucra la praxis del arte. En consecuencia, esto pondría a Menke, según Bertram, “en la tradición de Benjamin y Adorno, pero conecta al mismo tiempo con el romanticismo y con Nietzsche”.⁶⁴⁰

Las críticas al paradigma de la autonomía serán decisivas para la elaboración de la propuesta del propio Bertram. Así, no es casual que el autor considere como una opción de salida del paradigma de la autonomía pensar la relación que existe entre el arte y el resto de la praxis humana. Sostiene que la concepción de dicho paradigma de la obra de arte supone que a la obra le es constitutiva la interpretación. De esa forma, toda obra de arte es una autointerpretación. Tal autocomprensión muestra un punto de vista estético particular o específico de la obra en la praxis humana en relación con otras formas de praxis. Afirma que una consideración de este tipo sobre el arte contiene los siguientes peligros: a) asignarle un valor respecto a las demás prácticas que termina por diluir el arte como una práctica más que se autodetermina; b) otorgarle una especificidad radical al arte que no le aporta ningún valor en el marco de la praxis humana. Por ende, este paradigma sólo se detiene a destacar el momento autónomo y específico del arte sin explicar la relación del arte con la praxis en general.

A juicio de Bertram, se puede reconocer la intención de pensar las formas de vida como trasfondo de la determinación del arte, lo cual conlleva una reducción de las formas de vida humana. Frente a ello, propone entender que la praxis puede presentarse como autodeterminada, pero:

(...) precisamente, por estar troquelada a través de momentos de indeterminabilidad que proceden de sí misma (...) es un aspecto de la racionalidad humana. La razón no es, a este respecto, la invariante de la forma de vida humana, sino del proceso de la constante redefinición de los puntos de referencia esenciales

⁶³⁸ Bertram, G. *El arte como praxis humana. Una estética*, op. cit. p.22.

⁶³⁹ *Ibid.* p.23.

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 36.

dentro de esta forma de vida. Es racional la praxis que, en la determinabilidad, está referida a la indeterminabilidad.⁶⁴¹

Por tal motivo, Bertram sostiene que Menke entiende la praxis humana como determinada, olvidando la indeterminación que es constitutiva a toda praxis que se vuelve a pensar y determinar de forma permanente.

Frente al paradigma de la autonomía, este autor, proveniente de la tradición hermenéutica busca encontrar un concepto no reducido de arte a partir del surgimiento histórico-conceptual de la estética. Su descripción de este proceso, siguiendo a Jacques Rancière, pone el acento en la génesis kantiana de la estética, apartándose de la reconstrucción baumgarteniana de la estética. A su juicio, Kant ofrece al arte un lugar que lo vuelve comprensible dentro de la praxis humana. Kant se vuelve el “modelo de las posiciones que defienden la autonomía estética; Hegel, por el contrario, apadrina a todos los defensores de la determinación filosófica o social del arte”.⁶⁴² Justamente, cree Bertram, las reducciones de Menke y de aquellos como Danto que adscribirían al paradigma de la autonomía, habrían sido producto de la imposibilidad de captar con claridad estas consideraciones de las estéticas de Kant y Hegel.⁶⁴³

El texto de Bertram, al polemizar con las posibilidades críticas que estos autores intentan potenciar a partir del concepto de experiencia estética, parece constituirse como un aporte a esta discusión iniciada por Bubner. Como hemos indicado, Bertram mantiene durante todo su texto la oposición al paradigma de la autonomía del cual los teóricos de la experiencia estética serían sus representantes. Pero, a diferencia de las

⁶⁴¹ *Ibíd.* p.40.

⁶⁴² *Ibíd.* p.45.

⁶⁴³ Su estudio sobre Kant se concentra en la concepción de los objetos bellos a partir del placer que generan por la interacción entre las facultades. Esto haría que se presenten posibilidades en torno a la vivificación que el sujeto siente con esa interacción de las facultades. Resume: “en la toma en consideración de objetos bellos los hombres reflejan su capacidad cognoscitiva. Hay que concederle valor a esa reflexión porque proporciona vivacidad los sujetos mediante la experiencia de la interacción entre sus facultades cognoscitivas” (*Ibíd.*, p.50). Del planteamiento kantiano, Bertram deduce que no existe una determinación específica de lo bello, en la medida en que el propio Kant identifica lo bello con lo indeterminable y reflexivo. También Hegel permite seguir esta orientación, según la cual lo bello puede pensarse como reflexión. Hegel consideraría las capacidades cognoscitivas como histórico-culturalmente a los fines de pensar la reflexión estética en tanto “el arte tematiza las orientaciones esenciales de una forma de vida. Y esta tematización (en este punto concuerda Hegel con Kant) un efecto vivificante” (*Ibíd.*, p.54). No obstante, Hegel al analizar la vivificación en virtud ya no de un libre juego de un estado indeterminado, sino “del estado determinado de la confrontación con una obra de arte concreta” (*Ibíd.*, p.55), se distancia de Kant. Pese a tales consideraciones, el autor afirma la existencia de una concepción reducida a la dimensión teórica en Kant y Hegel que impediría llevar a cabo una comprensión del arte como “realización de la libertad”. Las prácticas reflexivas deben ser consideradas como un elemento necesario de la conformación de la libertad. Por lo tanto, el arte como una praxis de la libertad “debe ser pensada mediante conceptos procedentes de la reflexión práctica, de manera que el arte sea entendido como la praxis específica de la confrontación del hombre consigo mismo” (*Ibíd.*, p.73).

precursoras críticas kantianas de Bubner, Bertram enfrenta este paradigma a partir de la evidencia de la objetividad de la obra y su recepción, a los fines de mostrar cómo la autonomía es una *falta de la autonomía en la propia autonomía*, algo que es característico de las experiencias estéticas como actividades interpretativas. Según su consideración, “no se trata (...) de actividades de los sujetos receptores. (...) Los sujetos que tienen experiencias son autónomos en sus actividades. Pero si las actividades son guiadas por los objetos, resulta una experiencia de la falta de autonomía en la autonomía”.⁶⁴⁴

También Ruth Sonderegger se ha opuesto a la perspectiva de Menke y los teóricos de la experiencia estética en su texto *The Ideology of the Aesthetic Experience. An Attempt at Repoliticizing* del año 2010. Mientras Menke le asignaría a la experiencia estética la posibilidad de extender la reflexión estética a otros campos que no se circunscriben al arte, Sonderegger sospecha en ese intento un momento ideológico que conlleva a la pérdida de relación con el mundo que las discusiones sobre la experiencia estética han conducido. El beneficio de la soberanía, adjudicada a la experiencia estética, podría ponerse en cuestión si atendemos al hecho de que su prioridad impide ver la política en el arte y una adecuada tematización de la misma. A dicha postura, Sonderegger le concede el fin de hacer posible la experiencia de obras de arte, en el sentido de una búsqueda constante de experimentar algo dotado por la disposición de la repetición, la variación y la diferencia. Pero, advierte que el objeto artístico también debe continuamente ser experimentado como la colección de ocurrencias del material, los cuales no sólo interrumpen una conversación en un contexto hermenéutico de la representación. Su objeción radicaría en no descuidar el núcleo formal de la experiencia, ella no puede reducirse a un aplazamiento indefinido de identificaciones o a la mera perturbación de algún signo.

A juicio de Sonderegger, la experiencia estética tendría que evitar abandonar los objetos y, al mismo tiempo, reconstruir permanentemente representación, forma y material. A la oposición entre el signo y la cosa y su relación con el mundo la autora lo reemplaza por representación, forma y material, para dar cuenta de la limitación que el concepto de experiencia estética podría retener. La experiencia puede explicar el complejo campo del arte como una experiencia relacionada con el objeto, sin embargo, su relación es primordialmente individual. No podemos entender, según esta

⁶⁴⁴ *Ibíd.* p.141.

perspectiva, el aplazamiento al infinito que la experiencia estética realizaría al impugnar las identificaciones, que Menke guarda de Derrida, ingenuamente, como si la experiencia no tendría ninguna reacción para el mundo. Esa experiencia no se juega exclusivamente en la cabeza del receptor. La experiencia estética, en todo caso, definiría la relación con un objeto material, con una cosa, es decir, una representación del mundo. Por tanto, la intención sería volver notoria la dimensión del trabajo de la obra, la restitución y la oposición de la cosa y el signo que se extiende en todo el aspecto de la forma, es decir, no puede reducirse a ninguno de los dos elementos en la oposición.

Sonderegger asume esta crítica del concepto de experiencia estética *à la Bubner* y, además, reclama por la necesidad de llevar a cabo en este concepto una relación con el mundo. La crítica se dirige a una teoría del arte que se acerca a su objeto bajo los lineamientos del concepto de experiencia estética. Si bien Sonderegger sigue a Bubner, no acepta que éste sostenga que la autonomía del arte se establezca sólo al precio del desplazamiento de la verdad o, como indica Bubner: “hay arte sólo en el ámbito de la actividad de la reflexión desencadenada por ciertos objetos sensibles, la cual produce operaciones puras en un movimiento que nunca termina (...)”.⁶⁴⁵ Sonderegger considera que, aunque el arte incorporará esta exigencia tanto como la rechazará, su propia lógica genuina nunca ha dado mucha seguridad. Bubner, en todo caso, lograría arrebatar el arte fuera de las trampas de la filosofía, pero su camino es equivocado.

Incluso, cuando las estéticas heterónomas puedan definir el arte en términos de su capacidad para transmitir la verdad, negando con ello la diferencia entre el arte y la divulgación del mundo, de un lado, la filosofía, la crítica social o la teología negativa, en la otra, Bubner no podría llegar a la conclusión de que ~~a partir de este~~ hecho la categoría de la verdad sea desechada. El error de Bubner estaría en su consideración del arte como espacio desprovisto o suspendido de verdad, como también, su apreciación acerca de que la discusión deba ser remitida de nuevo a la cuestión de los contenidos en el arte. Bubner, entonces, asumiría equivocadamente que el arte sólo es realmente autónomo cuando se descarta el contenido y sus exigencias a la verdad. La conclusión de Bubner respecto a que la salvación de la autonomía del arte estaría dada en el reconocimiento de la experiencia estética como un juego de ella misma, supone confundirla con la autonomía de la experiencia subjetiva y de su reconocimiento especial del yo en relación al mundo. Contra Bubner la autora sostiene:

⁶⁴⁵ Bubner, R., “Sobre algunas condiciones de la estética actual”, *op. cit.* p.399.

(...) uno puede, por supuesto, considerar plausibles las teorías de la experiencia estética que tengan en consideración la importancia de la objetualidad. Sin embargo, ellas son limitadas, de hecho, el objeto del arte no se reduce automáticamente a ser un (mayor) portador de la verdad. Tal intento es para hablar de la experiencia estética como un espacio entre cosa y signo. A raíz de esto, voy a explicar, brevemente, por qué el dúo cosa y signo deben interpretarse como la tríada de material, forma y representación en el modo de impartir información. Entonces, me gustaría seguir la intuición de que incluso esta tríada todavía tiene algo de malo en ello, pues se explica el complejo campo del arte como una experiencia que, de hecho, puede estar relacionada con el objeto, pero ella es fundamentalmente individual. La infinitud estética, que también juega un papel importante en los dos teóricos más importantes de la obra de arte entre cosa y signo - Valéry y Derrida - es, creo, incomprendido si nosotros, como Bubner, la vemos como la idea de que la experiencia estética no tiene ninguna reacción para el mundo, sino que se juega esencialmente en la cabeza del receptor, en todo caso, donde la facultad de reconocimiento se encuentra.⁶⁴⁶

Sonderegger defiende que la verdad de la experiencia estética no necesariamente debería interpretarse como un modelo epistemológico. Experimentar algo como una obra de arte significaría experimentarlo como la representación de una pieza del mundo y de forma que esta representación, como objeto hermenéutico, sea constantemente frustrada por la objetualidad de los elementos de la representación. Contrariamente a Bubner, quien en nombre de una lógica propia del arte refuta la relación con el mundo y la verdad, Sonderegger resguardaría la posibilidad de los objetos, los cuales, en la autonomía estética, serían compatibles con una comprensión del trabajo entre la verdad y el mundo. En esa dirección, entenderíamos sólo las obras de arte correctamente si incluimos la posibilidad de la relación con el mundo como parte de la recepción. Tal relación con el mundo estaría indicada, cree Sonderegger, en al menos dos formas. Por un lado, el contenido representado en la obra – o sus cuestiones – que debe ser actualmente significativo para el destinatario específico y, por el otro lado, la obra de arte aborda un “nosotros” como grupo que recibe. El arte, de ese modo, se referiría de manera oportuna a las cuestiones políticas, esto es, al sentido de un público compartido.

Precisamente, esta oportunidad sería lo que falta en las teorías de la experiencia estética, las cuales rechazan la propia política de la observación del arte. La experiencia estética, en ese caso, sólo sería una dimensión de lo que la obra de arte nos transmite. Tal concepción prohíbe, aparentemente, la relación del arte con el mundo. Por eso, el concepto de experiencia estética que Sonderegger deduce de la lectura de los “teóricos

⁶⁴⁶ Sonderegger, R., “The Ideology of the Aesthetic Experience. An Attempt at Repoliticizing”, disponible en: Sonderforschungsbereich 626, ed., *Between Thing and Sign*, Berlin, 2010, pp. 5-6.

de la experiencia estética”, parece mostrar a la obra de arte como independiente de su contenido y de las relaciones con el mundo. Por lo tanto, su rol debe ser incorporado correctamente en la estética. Es decir, debería ser a la vez extendida y descentrada. Ella ya no es el centro organizador de la aproximación al arte, sino un momento entre otros en este enfoque: del colectivo, de la ficción de los destinatarios, los objetos, las instituciones y el mundo no-estético. La experiencia estética es comprendida, en ese contexto, como máscara indispensable para la confrontación con el arte. La indicación de Sonderegger parece estar puesta en evitar que tal experiencia se vuelva controlable a los medios del sujeto individual. Contra la concepción kantiana y post-kantiana la autora le opone aquellas prácticas colectivas como el teatro o el documental,⁶⁴⁷ donde la experiencia estética debería volverse política, pues de lo contrario, queda atrapada en la ideología de la apariencia falsa y parcial de su recepción. Por lo tanto, concluye que estos procesos exceden a esta experiencia, “incluso [las experiencias estéticas] obligan a sus sujetos a ir fuera de la zona, no sólo de la experiencia estética, sino también del arte. En otras palabras, parte de tomar en serio la experiencia estética es abandonarla”.⁶⁴⁸

La preocupación de la autora, entonces, sería de qué modo el compromiso estético, en el sentido de justificar un juicio en las críticas, las discusiones privadas, o los discursos públicos, debe distinguirse de experimentarse a sí mismo, de experimentarse en su estructura de infinitud y en aquellos compromisos con las evaluaciones políticas de quienes toman parte en el discurso. Su advertencia, siguiendo al Paul De Man de los ensayos de *La ideología estética*, pretende mostrar en definitiva que la estética se puede volver ideología en la medida en que siga confundiendo, en este caso, la experiencia con el fenómeno. Si De Man a inicios de los años 80 identificaba que la estética se habría vuelto ideológica dado que confundía la referencia lingüística con el fenomenalismo, Sonderegger nota este mismo gesto en el movimiento de la experiencia estética defendida por algunos teóricos (Menke, Seel, Wellmer), hasta el punto de haber despolitizado el arte en la ilusión de la apariencia estética.

⁶⁴⁷ La referencia en el ensayo de la autora es “*La Tercera Memoria*” (1999) de Pierre Huyge. Dicho documental confronta tres versiones de un hecho real en la película. Esas tres narrativas son: “Dog Day Afternoon” [Tarde de perros] de Sidney Lumet basada en el robo de un banco perpetrado por John Wojtowicz; la cobertura mediática del suceso; y una reconstrucción de los hechos interpretada y narrada por el propio Wojtowicz, la cual demuestra la influencia de las otras “versiones” sobre sus recuerdos. “*La tercera memoria*” (1999) se presenta bajo la forma de una exposición de elementos documentales y ficticios que permite medir las diferentes distancias que se entrecruzan entre la realidad tal como lo vive el autor y el espectáculo cinematográfico que a partir de él se genera. Huyge lo que lograría llevar a cabo, sería una reinterpretación de una situación según la reapropiación de las representaciones, en este caso, las del cine y las de los medios de comunicación.

⁶⁴⁸ *Ibid.* p.17.

Pese a ello, ya Menke en *La soberanía del arte* (1988, 1990) insistía que, a pesar de la negatividad constitutiva de la experiencia estética que aplazaba cualquier identificación, de la razón o de la sociedad, ella no renunciaba a buscar sentido en relación con el mundo.⁶⁴⁹ No parece estar claro por qué el concepto de EE, necesariamente debería implicar ya sea el despido o la inclusión del mundo, como lo describe Sonderegger. La experiencia estética, entonces, sería mal interpretada de una manera cuasi-estetizada si la entendemos como la experiencia atemporal de estructuras fijas en la obra, algo que ya había advertido Walter Benjamin. Como sostiene Verónica Galfione y Esteban Juárez, los teóricos de la experiencia estética como Menke, Seel, Rebentisch permitirían sostener la necesaria búsqueda de una redefinición del concepto de obra de arte, pero también posibilita pensar que diferenciar a “la experiencia estética de aquellas relaciones cosificadoras que tendrían lugar en las demás esferas de la realidad social” no implica “renunciar por ello a la posibilidad de dar cuenta de los hechos artísticos contemporáneos”.⁶⁵⁰ Según Menke, la experiencia estética antes de asumir el gusto individual, debería tener en cuenta una dimensión comunitaria. Previamente al gusto, se produce un proceso de formación colectiva de carácter social que excede cualquier subjetivación individual, pues, para Menke, lo que se pone en juego es la *fuerza*.⁶⁵¹ La experiencia estética, de hecho, crea relaciones con el mundo con el fin de permitir la posibilidad de un encuentro conveniente y significativo entre sujeto y objeto. Por lo tanto, parecería apropiado integrar la dimensión políticamente relevante de las obras de arte en una teoría de la experiencia en lugar de despedir a esta última como aquello que no tiene relación con el mundo. En cualquier caso, las críticas de Sonderegger se extralimitan. Parece ir más allá del concepto en cuestión con la dudosa ecuación entre relación con el mundo y los contenidos políticos.⁶⁵² El sujeto que experimenta no es más que parte de una red hecha de un colectivo: los objetos, las instituciones y el mundo. En contra de la tesis de que esto significaría trascender o

⁶⁴⁹ Menke explica este proceso relacionando las críticas de Derrida a la razón y de Adorno a las pretensiones totalitarias del sentido de la razón. (Cfr. Menke, Chr. *La soberanía del arte*, Madrid: Visor, 1997, p.246).

⁶⁵⁰ Juárez, E. y Galfione, M.V. “Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch” en *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 132, Dez. /2015, (pp. 413-431), p.427.

⁶⁵¹ Menke en “Force: Towards an Aesthetic Concept of Life” en *MLN*, Volume 125, Number 3, April 2010 (German Issue). pp. 552-570, desarrolla las distintas formas de acceder a ese concepto de fuerza con el cual interpreta toda la tradición estética. En este caso, el pensador alemán coloca a la fuerza cerca del concepto de vida estética, en oposición a vida biológica.

⁶⁵² Sonderegger en “Do We Need Others to Emancipate Ourselves? Remarks On Jacques Rancière” en *Krisis. Journal Philosophy Contemporary*. Nº 1, 2014, pp. 53-67, vuelve a situar los componentes políticos de la estética a partir de la propuesta de Jacques Rancière. En esta ocasión, sus planteos parecen encontrarse más cercanos a los teóricos de la experiencia estética que a sus críticas a la Bubner.

relativizar la experiencia estética, podría refutarse que todo esto también se puede entender como momentos de la propia experiencia estética. La relación con el mundo no es ajena a la experiencia estética, sino constitutiva de ella. Sin dicho vínculo, es decir, sin la creación de una relación entre obra de arte y sus destinatarios, la cual tiene en cuenta el contexto específico, no habría ninguna experiencia estética en absoluto. En caso contrario, la dimensión estética quedaría aislada en beneficio de su autonomía, entendida como separación o discontinuidad radical, sin ninguna relación o efecto crítico sobre el mundo. Pero dicha situación parece colaborar más en su desaparición y alejamiento que en afirmar su importancia crítica.

Como ha indicado Gerard Vilar en su artículo “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente” (2018), resulta todavía necesario seguir pensando en algún sentido el concepto de autonomía estética, en tanto nos permita “distinguir la experiencia estética de otras formas de experiencia, los objetos reales de los objetos artísticos y las acciones reales de las prácticas artísticas”,⁶⁵³ dado que nos posibilita distinguir entre arte y vida. En esa línea, la estética alemana reciente ha permitido pensar mejor este concepto de autonomía, o incluso el de diferencia estética, que permite defender aquella capacidad del arte para causar en sus receptores algún momento reflexivo sin que el mismo sea penalizado moral o éticamente. Según Vilar, Wellmer, Menke, Seel, Juliane Rebentisch, Alexander Garcia-Duttman, Sonderegger y Bertram permiten reconstruir mejor este concepto que, de hecho, fue la tradición alemana la que lo produjo en el siglo XVIII. Todos estos autores coinciden, en mayor o menor medida, en defender el concepto de autonomía, pero no en el marco del formalismo o el arte por el arte, sino una autonomía adecuado a momento artístico actual.

En el análisis de Vilar, la reconstrucción parte de la denuncia que Ruth Sonderegger y Andrea Kern⁶⁵⁴ lanzan contra la falsa división entre la estética y la filosofía teórica y práctica. Según las autoras existen dos concepciones sobre esta relación. La primera concepción sostiene que la estética produce un tipo de experiencia autónoma que no tiene relación con las experiencias teóricas o prácticas del mundo, pues de lo contrario la experiencia estética perdería su carácter diferenciado, como

⁶⁵³ Vilar, G., “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente”, en *Estudios filosóficos*, Vol. LXVII, N°195, mayo-agosto 2018, pp.247-262, p.250.

⁶⁵⁴ Al texto que el autor se refiere es a la introducción de un volumen colectivo que las autoras compilan. Véase Kern, A., y Sonderegger, R., “Einleitung”, en Kern, A., y Sonderegger, R., (eds.) *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionenzur philosophischen Aesthetik*, Fráncfort, Surhrkamp, 2002.

también, la estética en tanto disciplina. Tal concepción vuelve a la estética una experiencia marginal que sólo funciona como “descarga de lo cotidiano, una diversión, una distracción”.⁶⁵⁵ Mientras que la segunda concepción exalta la experiencia estética como aquella donde se puede representar aquellas verdades que la filosofía teórica y práctica quiere comprender. En esta concepción la estética “pasa a ocupar el lugar más elevado en la filosofía. De modo que de entre todas las disciplinas de la filosofía la estética pasa a ocupar el estatus de la única verdadera filosofía”.⁶⁵⁶ Según las autoras, y también quienes participan en el compilado, existitía una falsa oposición entre ambas concepciones. Contra estas concepciones habría que mostrar que la experiencia estética es autónoma en el sentido de que su relación con las experiencias cotidianas u ordinarias es de modo especial, esto es, “en el medio de la reflexión, la aporía y el juego”.⁶⁵⁷ Lo destacado de la experiencia estética y donde, precisamente, radica la relación con la filosofía teórica y práctica, es que “en la filosofía, como en la experiencia estética, nos relacionamos ... con nuestra *relación* con el mundo”.⁶⁵⁸

Una afirmación así muestra que la estética, en el seno de la filosofía, no puede considerarse como marginal o elevada, sino que se encuentra “en una relación recíproca con ellas (filosofía práctica y teórica)”.⁶⁵⁹ De ese modo, subrayan estos autores, la estética “trata de aquella disciplina en la que la filosofía se refiere a sí misma del modo más especial, ya que en la reflexión de su objeto al tiempo no puede evitar reflexionar acerca de la relación de su objeto *con* la filosofía y con ello reflexionar sobre la filosofía misma”.⁶⁶⁰ Así, los autores suponen que la estética filosófica ya no sólo reflexiona sobre su objeto, sino que también al mismo tiempo debe reflexionar “sobre la relación de su objeto con la filosofía y con ella sobre la filosofía misma”.⁶⁶¹ Estas últimas consideraciones son de importancia, en tanto, la ironía romántica responderá también a este esquema en la reconstrucción de Menke. La ironía como un concepto que profundiza lo estético se constituye en una forma crítica en el sentido de que orienta una controversia o conflicto de cómo resolver la praxis o las posibilidades normativas. Por eso, Menke describe que lo irónico que Schlegel desarrollaba consistía en “fuerzas

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.251.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.251

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.252.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.252.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.252.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.252.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.252.

estéticamente liberadas”⁶⁶² que llevan el conflicto entre lo estético y la filosofía a un punto metacrítico, esto es, a una revisión de cómo se puede relacionar el esfuerzo normativo de la crítica con una praxis libre y autónoma. Pese a las críticas tempranas de Bubner, las observaciones de Bertam y Sonderegger, estos teóricos de la experiencia estética han contribuido a pensar en la dimensión social del arte. La importancia de estos estudios en el debate alemán sobre la estética ha significado una nueva comprensión de la crítica estética.⁶⁶³ En ese marco, los textos de Christoph Menke⁶⁶⁴ intentan, de algún modo, responder a la cuestión de la naturaleza de la experiencia estética y constituye uno de los aportes más significativos en el plano de estas discusiones. Algunas de las consideraciones que aquí analizamos constituyen un marco de apropiación del concepto de ironía romántica a partir de la estética.

En ese contexto, reconstruiremos las consideraciones de Menke sobre la ironía romántica a los efectos de mostrar de qué modo su apropiación posibilita incribir este concepto en una tradición que no quede atrapada en las teorías filosóficas de la subjetividad que reducen a la estética como un discurso que cumple fines externos, como revela una verdad filosófica o como una esfera marginal. Nos parece que en sus obras como en diversos ensayos Menke advierte que la ironía romántica de Schlegel se vuelve un concepto estético que puede ser crítico de aquellas tendencias que intentan reducir a la estética a la teoría de subjetividad moderna tal como hemos visto en las apropiaciones contemporáneas. Por tanto, nos detendremos en cuatro textos que nos parecen claves del autor que se extienden desde su primera obra *La soberanía del arte* publicada en 1988 hasta sus textos publicados en los últimos años como *Kraft* (2008) y *La fuerza del arte* de 2013. De igual modo, recuperaremos sus reflexiones sobre la ironía en los ensayos compilados en la traducción española de sus ensayos publicados como *Estética y negatividad*.

Menke y la estética. Experiencia, soberanía y autonomía

⁶⁶² Menke, *Estética y negatividad*, México: FCE, 2011, p.157.

⁶⁶³ Bertram, G. e Bertinetto A. (a cura), “Introduzione”. *Il bello dell’esperienza. La nuova estetica tedesca*, Mailand: Marinotti, 2016b, pp.209-226.

⁶⁶⁴ Seguimos en nuestra exposición algunas explicaciones de la obra de Menke a partir del texto de Michel Ratté “Christoph Menke: herméneutique, déconstruction et raison dans le problème de l’expérience esthétique” en *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2. 1997, pp. 107-126. Cabe aclarar que el texto de Ratté se limita a la exposición de las consideraciones de *La soberanía del arte* de Menke, en una clara contextualización de las discusiones alrededor de la teoría crítica y los cuestionamientos de Habermas a las fuentes deconstructivistas de ese trabajo, como también, los debates con la hermenéutica de Gadamer. En nuestro caso, extendemos esas consideraciones, intentando situarlo en el debate contemporáneo sobre aquellas formas de explicación y acercamiento al arte actual que la estética filosófica ha llevado a cabo.

Este autor parte de la dificultad de reducir la experiencia estética a categorías objetivas dualistas o entidades ontológicas. Su propuesta consistiría en explicar el modelo de la soberanía del arte por medio de una dialéctica de la estética, en la cual, filosofía y poesía se ven enfrentadas. Menke sostiene que la pérdida de significado de la estética filosófica en relación con otros campos filosóficos se debería a que los filósofos académicos tratan de asegurar un lugar de la estética filosófica como productor de conocimiento. Sin embargo, a juicio de Menke, la estética filosófica no produciría conocimiento, por el contrario, ella sería un reflejo crítico del propio proceso filosófico.⁶⁶⁵ En su ensayo “La dialéctica de la estética” sostiene:

La estética, al desarrollar la controversia entre lo estético y la filosofía, tiene que convertirse en consecuencia también en una crítica de la crítica. Ésta es una crítica que ya no es crítica: la crítica de la crítica que la estética formula con respecto a la praxis estética es una metacrítica, una crítica de la crítica que incluye una libertad *de* la crítica, por muy momentánea que sea.⁶⁶⁶

La inclusión de la estética en la filosofía no podría ser entendida como una incorporación pasiva de un elemento que se convierta en objeto de la reflexión filosófica. La experiencia estética en el plano de la filosofía supondría “llevar la controversia con lo estético a la filosofía”.⁶⁶⁷

Según Menke, la experiencia estética podría entenderse como un modo de auto-reflexión de la práctica común, pero también podría constituirse como una autoreflexividad de la filosofía. En ese sentido, entiende a la estética como una forma excepcional y soberana de ejercer la auto-reflexión de la filosofía y el mundo práctico, dado que hace enfrentar la filosofía a la experiencia estética. Dicha confrontación de la estética y el modo filosófico de reflexión formarían aquello que Menke denomina una “dialéctica” de la estética. Tal relación dialéctica se constituiría en un punto negativo, no positivo, pues dialéctica, en este contexto, supone que es (y sigue siendo) un conflicto.

En varios de sus ensayos, Menke emplea la vieja disputa entre filosofía y poesía que presentaba Platón como dos formas diferentes de conocimiento. Éste afirma que el

⁶⁶⁵ En su ensayo “La dialéctica de la estética” sostiene: “La estética, al desarrollar la controversia entre lo estético y la filosofía, tiene que convertirse en consecuencia también en una crítica de la crítica. Ésta es una crítica que ya no es crítica: la crítica de la crítica que la estética formula con respecto a la praxis estética es una metacrítica, una crítica de la crítica que incluye una libertad *de* la crítica, por muy momentánea que sea.” (Menke 2011:161)

⁶⁶⁶ Menke, *Estética y negatividad*, Bs.As.: FCE, 2011, p.161.

⁶⁶⁷ *Ibid.* p.159.

conflicto entre estos dos modos de reflexión sería una de las dos imágenes profundamente diferentes de nuestra práctica ordinaria de la comprensión y la representación. Por lo tanto, Menke utiliza dicha noción para definir la estética como un modo desestabilizador y, a su vez, productivo de la filosofía que promueve una mejor filosofía. No es casual que vuelva a figuras como la fuerza en Baumgarten, la ironía romántica de Friedrich Schlegel y el juego de fuerzas en Kant, como figuras estéticas que “hacen efecto de tal forma que en uno y el mismo movimiento producen algo y lo vuelven a disolver (...) las fuerzas estéticamente liberadas vuelven siempre a disolver lo que han producido”.⁶⁶⁸

A partir de esta conceptualización de la experiencia estética, tal experiencia parece distinguirse por una lógica negativa que aplazaría continuamente las identificaciones reductoras de la experiencia. Dicha negatividad supondría un aplazamiento infinito que eludiría cualquier comprensión hermenéutica, pues la experiencia negativa de la estética tendría la capacidad de liberar al objeto de la comprensión. Inspirado en *Teoría estética* de Adorno y en la interpretación de Derrida sobre Artaud, Menke sugiere pensar la experiencia estética a partir de la posibilidad que posee el arte como una forma de diferenciación de la razón como suplemento, simulacro o juego. Tanto Derrida como Adorno ofrecerían la posibilidad de combinar, sin reducir, la autonomía con la soberanía. En vez de pensar estas categorías en oposición, Menke prefiere pensar en una conexión fructífera entre ambas, a los fines de mostrar su efecto revolucionario y crítico, ya sea, a nivel de la razón (Derrida) como de la sociedad (Adorno). Si el proyecto de Adorno estaría en observar de qué modo el cumplimiento de la promesa del arte:

(...) se enreda, (...) en una antinomia”, pues “el arte sólo puede afirmar que es más que mera apariencia, ya que es nada más que apariencia”, Derrida, igual que Adorno, le atribuye al arte (...) un potencial de trascender la razón precisamente en aquella forma que el arte obtuvo únicamente a través de la diferenciación de dicha razón (...).⁶⁶⁹

En ambos casos, Menke busca destacar una común negatividad que le otorgue al arte un lugar soberano, en la medida en que éste pueda ser entendido “como subversión de la razón no-estética”.⁶⁷⁰ Tal negatividad puede identificarse en el nivel de la experiencia

⁶⁶⁸ *Ibíd.* p.157.

⁶⁶⁹ *Ibíd.* p.40.

⁶⁷⁰ *Ibíd.* p.42.

estética si tenemos en cuenta que liberar al objeto artístico del entendimiento lo pondría en referencia a la lógica del proceso de experiencia. En virtud de estas conceptualizaciones, Menke sostiene sobre la experiencia estética que:

Cualquier acto de experiencia estética empieza con intentos aislados de determinar su objeto; sin embargo, éstos obtienen una cualidad específicamente estética únicamente en el devenir que asume y transforma dichas determinaciones. La ejecución de esta transformación es lo que denominamos experiencia estética; y el concepto de negatividad pretende indicar la lógica de esa transformación: la experiencia estética consiste en la negación de todas aquellas determinaciones sin las cuales no podría surgir. Esta tesis del proceso estético es aquel que perturba, irrita, suspende o niega los intentos de identificación o de determinación es un lugar común de la teoría del arte. (...) La experiencia estética no niega las identificaciones de su objeto oponiendo otras sino reproduciendo el proceso de su formación de manera tal que éste ya no se consuma en ningún resultado.⁶⁷¹

Según Zuidevaart, la negatividad de Menke permite concebir a la experiencia estética como “un intento de comprensión y una negación de ese intento a la vez. En la experiencia estética el esfuerzo ineludible para entender la obra de arte está, inevitablemente, subvertido”.⁶⁷² En consecuencia, Menke se centraría en la experiencia estética como un modo distintivo de otros modos de relacionarse con el mundo. Por ello, la noción de negatividad estética es empleada a los efectos de distinguir la experiencia estética de la conciencia ordinaria. Dicha negatividad de la experiencia le permitiría ser distinta y diferente de otros modos de experiencia, pero también la limita a interactuar con otros modos de tratar con el mundo. Pese a estas consideraciones debemos profundizar sobre la propuesta de Menke en su texto *La soberanía del arte*.

Christoph Menke a fines de los 80 y principios de los 90 da inicio, en el campo de la estética posadorniana, a un ~~proceso~~ recepción de dos autores claves del posestructuralismo, a saber, Paul De Man⁶⁷³ y Jacques Derrida. En el caso de este último, Menke lleva a cabo una reconstrucción sobre Derrida en el marco de sus análisis de la estética de Adorno en su libro *La soberanía del arte* publicado por Suhrkamp en 1991, pero con una versión previa de 1988 en el volumen 255 de *Athenäums*

⁶⁷¹ *Ibíd.* p.45.

⁶⁷² Zuidevaart, L. *Social Philosophy after Adorno*. NY: Cambridge University Press, 2007, p.20.

⁶⁷³ Menke traduce y edita al alemán un conjunto de ensayos de distintos períodos intelectuales de Paul De Man en una colección de estética editada por Karl-Heinz Bohrer. Si bien el texto para el lector alemán sugiere hacer referencia a los textos del libro póstumo de De Man que se publicó bajo el nombre de *Aesthetic Ideology*, Menke incluye textos publicados en vida por el autor y un extenso texto propio en cual analiza la obra demaniana. Ver Man De, P., Menke, Chr., *Paul de Man Die Ideologie des Asthetischen*, Herausgegeben von Christoph Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

Monografien. Según Michel Ratté, deberíamos advertir algunos determinantes contextuales para comprender esta obra temprana de Menke. El primero está relacionado al debate posadorniano sobre la cuestión del arte en el resurgimiento habermasiano del proyecto de la teoría crítica desde una perspectiva pragmático-comunicacional. ~~El segundo~~ relacionado con la crítica a la preservación de la herencia posestructuralista como crítica radical de la razón, la cual fue sacrificada por Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*. El tercer determinante contextual refiere a la reanudación de la crítica de la hermenéutica filosófica a partir de argumentos distintivos de los usados por Habermas contra Gadamer. El cuarto supone advertir que Menke está tratando de vencer la lectura comunicativa de la obra de Adorno de Wellmer por medio de una reconstrucción semiótica. Cabe señalar que Wellmer sostiene que es posible, gracias a la tesis de Habermas, de que el contenido utópico de la teoría artística de Adorno -las huellas dentro de él de una racionalidad mimética que nos recuerda el fracaso histórico de la razón- puede librarse de su reclamo crítico sociohistórico y entenderse como la postulación contractual de la comunicación no restringida implícita en todos nuestros actos de lenguaje. Wellmer cree que, a partir de dicha tesis, la unidad de la experiencia estética descrita por Adorno puede preservarse en una traducción pragmática en la que interfieren las diferentes dimensiones de la racionalidad. A su vez, esto también implica que todo el contenido cognitivo del arte se recompensa permanentemente como una oportunidad para su transfiguración. Finalmente, también se debe advertir la importante crítica que Menke realiza a la idea de la división de racionalidades de Habermas, siguiendo la crítica que Martín Seel lleva a cabo de Habermas y Wellmer.⁶⁷⁴

El punto de partida de Menke en relación a Derrida, parte de -oponiéndose a la lectura o versión de Rorty sobre Derrida- sostener que la deconstrucción no puede limitarse sólo a una mera descripción anti-fundacionalista. Antes bien, ella “significa un análisis del funcionamiento del lenguaje que, por analogía con la experiencia estética de la negatividad, descubre en ese funcionamiento mismo la raíz de su fracaso”.⁶⁷⁵ El autor alemán sostiene que Derrida nos permitiría ya no sólo identificar los problemas que la metafísica de la presencia o *logocentrismo* dentro de las categorías estéticas, sino

⁶⁷⁴ Cfr. Ratté, M., “Christoph Menke: herméutique, déconstruction et raison dans le problème de l’expérience esthétique” en *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2. 1997, pp. 107-126.

⁶⁷⁵ Menke, Chr. *La soberanía del arte*, Visor, Madrid. 1997, p. 216.

también cómo el arte contiene una capacidad subversiva y crítica frente a otros discursos. Menke indica la posición de Derrida frente a aquellas concepciones que reducen al arte:

La marginación de la experiencia estética (...) no significa, según Derrida, más que la complicidad de la estética tradicional con la metafísica, es decir, en el lenguaje derridiano, con la reconstrucción de nuestros discursos con vistas a su funcionamiento eficaz. Por eso entiende Derrida el “reconocimiento” del arte en la estética como su sometimiento a una forma de discurso entre otros, en el que pierde su pretensión subversiva (...) Derrida llama sometida o servil a la concepción del arte que lo rebaja a una forma limitada de discurso, frente a su contenido soberano.⁶⁷⁶

Frente a este modelo servil del arte, según Menke, Derrida propondría una concepción de soberanía del arte que “sobrepasa los deseos del sentido que determinan los discursos no estéticos. Considerar el arte en su soberanía, significa no eludir ni rechazar el peligro de no tener sentido, sino asumirlo y preservarlo. Es servil el rechazo de tal riesgo, y soberano su asunción”,⁶⁷⁷ de ese modo, “el arte se hace soberano cuando la experiencia de *su* negatividad revela *también* la negatividad oculta de lo que no es arte, sino discurso funcional (...)”.⁶⁷⁸

Menke equipara el proceso descrito con aquello que, en la estética del joven Fr. Schlegel, se describe como ironía romántica. Ambos procesos lograrían mostrar una negatividad radical. Dicho proceso reflexivo o poesía reflexiva entendida por Schlegel, Derrida lo identificaría en el plano del sentido por medio de sus conocidos conceptos de iterabilidad y suplementariedad.⁶⁷⁹ La estabilidad muestra, precisamente, la posibilidad de la variabilidad, como en el caso de la ironía, su funcionamiento es “una objeción

⁶⁷⁶ Menke, Chr., *La soberanía del arte*, Visor, Madrid. 1997, p. 192.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁷⁹ Por un lado, la auto-reflexión estética no es el acto *de* un sujeto y, por otro, el desarrollo de lo reflexivo, *lo reflexivamente explorado*, no es una facultad *del* sujeto. Menke observa que Friedrich Schlegel promueve una teoría de la presentación en la que la reflexión en cuanto producto “de una forma de presentación de un nivel más elevado, es capaz de presentar algo y *junto con ello* lo presentante”. Menke, Chr. *Estética y negatividad*, Bs. As.: FCE, 2011, p.109. La subjetividad, en ese caso, tiene la posibilidad de volverse reflexiva sobre sí y, por tanto, crítica de sus presupuestos. Menke enfatiza la forma en la que Schlegel, en su período de juventud, entiende lo producente de aquellas fuerzas copresentadas en la poesía trascendental. A partir del concepto de ironía, Schlegel impugna una tradición de pensamiento que se extiende desde Leibniz hasta Kant. Su planteo, alineado en las ideas de Baumgarten, reformula la consideración sobre las fuerzas que poseen una orientación teleológica como efecto de facultades constitutivas del sujeto. La ironía, al definir el modelo reflexivo de la poesía trascendental, supone un devenir interminable que *flota* oscilando entre la autocreación y la autodestrucción. Como reflexividad crítica, la ironía es simultáneamente destructiva y constructiva, una acción productora que retiene un componente destructor de sí.

inmanente contra tal funcionamiento” del propio sistema que lo alberga. La ironía y la iterabilidad compartirían, en el marco de la reconstrucción del Derrida de Menke, el funcionamiento que consiste en observar simultáneamente que “las condición de posibilidad de la repetición con sentido de los signos es, al mismo tiempo, la condición de su imposibilidad”.⁶⁸⁰ A juicio de Menke, la modernidad estética podría analizarse bajo esta clave que oscilaría entre los conceptos de fuerza (Baumgarten) e ironía, pero que se extenderían hasta el post-estructuralismo y sus propuestas. Todos ellos permiten por medio de su negatividad mostrar la imposibilidad de la posibilidad, esto es, la capacidad de crítica inherente a los conceptos, los sistemas filosóficos, los textos literarios, y el arte en general. Al respecto dice Menke: “El arte se hace soberano cuando la experiencia de *su* negatividad revela *también* la negatividad oculta de lo que no es arte, sino discurso funcional (...)”.⁶⁸¹ ~~La estabilidad mostraría, precisamente, la posibilidad de la variabilidad, su funcionamiento sería “una objeción inmanente contra tal funcionamiento” del propio sistema que lo alberga.~~

Tales consideraciones son determinantes en la propuesta de Menke en su apropiación del romanticismo y de la ironía. Veamos ahora algunas observaciones que colocan la discusión sobre la experiencia estética en el marco de nuestros intereses.

Christoph Menke. Sujeto, subjetividad y modernidad estética

Según venimos analizando, marcar la crisis del modelo representacional del sujeto en la modernidad, ha tenido un lugar recurrente. Su cuestionamiento o *descentramiento* ha sido una constante desde la aparición de los *estudios del otro* y la emergencia de los supuestos mecanismos opresivos de la cultura occidental. La génesis de ese cuestionamiento sigue, por lo general, dos vías. Una vinculada a la ciencia moderna (ciencias sociales, hermenéutica, teorías de género), la otra relacionada al capitalismo (marxismo, teoría política, estudios poscoloniales). Salvando las profundas

⁶⁸⁰ Menke, Chr., *La soberanía del arte*, Visor, Madrid. 1997, p., 218. Menke le asigna estas condiciones al fragmento N°238 de *Athenäum* de Schlegel, el cual dice lo siguiente: “Hay una poesía cuyo principio y fin es la relación de lo ideal y lo real, por lo cual esta poesía debería llamarse poesía trascendental por analogía al lenguaje filosófico artificial. Como sátira comienza con la absoluta diferencia de lo ideal y lo real, flota como una elegía en el medio y termina como un idilio con la absoluta identidad de ambos. Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuese crítica, que no presentara lo producente con el producto y que en cierto modo contuviera una característica del pensamiento trascendental, así esta poesía debería reunir los materiales trascendentales no poco frecuentes en los poetas modernos y los ejercicios de una teoría poética de la facultad de poetizar con la reflexión artística y la auto-reflexión (...). Esta poesía debería presentarse a sí misma en cada una de sus presentaciones y ser por doquier a la vez poesía de la poesía”. Schlegel, F., *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009, pp., 114-115.

⁶⁸¹ Menke, Chr., *La soberanía del arte*, Visor, Madrid. 1997, p., 193.

diferencias, ambas críticas, identifican modernidad y subjetividad, lo que supone una reconstrucción epocal desde las ideas de Hegel y Heidegger en vistas a un diagnóstico. En ambos análisis, la modernidad estaría caracterizada por un fundamento que determina a todos los demás: el hombre. El sujeto moderno, en esta significación, involucra supuestos metafísicos que lo promueven como fundamento de todas las determinaciones, substrato de toda representación y signo distintivo de un absoluto que cimienta la época. Sin embargo, la modernidad, sostenemos, no puede ser entendida en este rastreo o, por lo menos, no puede ceñirse a esta comprensión. Siguiendo a Menke podemos reconocer alternativas al modelo metafísico.

Nos interesa aquí disociar subjetividad y modernidad. Más que repetir las críticas sobre la subjetividad moderna pretendemos presentar el modo en que la tradición estética la ha elaborado. Menke muestra dos modos entrelazados de subjetividad estética que permiten releer la modernidad que actualmente en ocasiones se ha caricaturizado. ~~Recuperar sus planteos no tiene la pretensión redentora de enarbolar las banderas de la modernidad.~~ Antes bien, la intención ~~del presente ensayo~~ es reconstruir la subjetividad estética desde Baumgarten y Schlegel, a fin de dar cuenta de los efectos que estos desarrollos tienen para desidentificar la reducción de modernidad en subjetividad. Debido a tal reducción, según Menke, la consideración estética ha palidecido.

Pese a ello, las reflexiones estéticas alternativas de la subjetividad en la tradición de Adorno y Ritter no pueden ajustarse a la reelaboración del sujeto moderno-metafísico que, por ejemplo, el posestructuralismo lleva a cabo bajo el concepto de *autor*. Éste, todavía, remite a reformulaciones de un sujeto estético sin abogar por su desaparición definitiva⁶⁸², sino por su reinscripción en términos de transgresión y soberanía siguiendo a Bataille y Nietzsche. La subjetividad estética no puede articularse metafísicamente, su reconstrucción nos plantea la necesidad de retornar a los conceptos de *fuerza* de Alexander Baumgarten e *ironía romántica* de Friedrich Schlegel. Es en la estética del siglo XVIII donde estarían concentrados los intentos de cuestionar el modelo metafísico del sujeto moderno. Desde *Estética y negatividad*, *La actualidad de la tragedia* y *La soberanía del arte* de Menke pretendemos reconstruir los planteos a la

⁶⁸² Cfr. Christa y Peter Bürguer, *La desaparición del sujeto*, Madrid: Akal, 2001. Si bien los autores no elaboran una teoría del sujeto, sino una historia de la subjetividad, su estudio contiene perspectivas contemporáneas que se resumen en dos paradigmas de la subjetividad. El primero defendido por Manfred Frank en torno a la defensa de la conservación del concepto de sujeto y el segundo, defendido por Lyotard, respecto del agotamiento de la subjetividad moderna.

luz de categorías tales como *experiencia*, *subjetividad* y *reflexividad estéticas*, las cuales remiten a procesos dinámicos de presentación de la obra de arte como producto y producente de fuerzas. En esa dirección, el trabajo de Menke resalta la posibilidad de pensar estas categorías en relación a la propuesta baumgarteniana. Por tal motivo, nos detendremos en las consideraciones de Baumgarten que nos permitan dar cuenta de la posibilidad de inscribir el concepto de ironía en esta tradición.

Baumgarten: la fuerza

Detengámonos en Baumgarten para poner de relieve su idea de *fuerza* y la conexión de ésta con una *subjetividad estética crítica* según la idea de *reflexividad*. El racionalismo ilustrado alemán recupera el lema de la escolástica medieval “*nada hay en el intelecto que primero no haya estado en los sentidos*”, el cual remite a un programa holístico de comprensión y explicación general de la realidad que necesariamente incluye lo sensible y cuyo último estatuto es racional. En el contexto mencionado el lema funciona como una crítica a la taxativa escisión cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*. Presuponiendo que toda la realidad es susceptible de racionalización se entiende, por ejemplo, la compulsiva necesidad de Wolff de proyectar ciencias. Su discípulo Baumgarten asumió el legado de su maestro y explícitamente programó la estética como disciplina ya en 1735. Le dará forma y cierto aspecto sistemático entre 1750 y 1758 presuponiendo que el mundo sensible es susceptible de una explicación racional. Esto no es nuevo, pero sí lo es el desplazamiento heurístico y metodológico que asume. Si bien la *aisthesis* en general será tematizada racional y sistemáticamente, el centro desde el cual pasará ahora a ser indagada no será la *res cogitans* sino el cuerpo. El mundo sensible retiene en sí elementos impermeables a la conciencia, imposibles de reducir a conceptos del entendimiento, y por ello se los deberá explorar desde miradas y presupuestos diferentes. Este giro heurístico y metodológico de Baumgarten descansa sobre una sensibilidad que opera con sus propias reglas. La irreductibilidad del mundo extenso se distancia, en cierta manera, del programa racionalista que proyectaba una armonía y continuidad universal. Si bien tal irreductibilidad, puesta ahora en primer plano, transita toda la estética de Baumgarten podemos señalar como ejemplo elocuente de su desplazamiento metodológico, el hecho de que en su *Aesthetica* reserva todo un apartado para la *taumaturgia*. La *aisthesis*, así enfocada, constituye un primer elemento que nos permitirá contextualizar, ya en su punto de articulación, la subjetividad estética.

El primer aspecto de la *aisthesis* que nos sale al paso, su irreductibilidad al modo conceptual de entender el mundo pone de relieve un peculiar modo estético de mirar, producir, degustar o pensar. Baumgarten retoma de Leibniz un punto que será de capital importancia. Nos referimos al, ~~por todos conocido,~~ *no sé qué (nescio quid)* del arte. Señala Leibniz: “Conocemos algunas veces, sin lugar a duda, si un poema o un cuadro están bien hechos, porque hay un *no sé qué* que nos satisface o nos choca”.⁶⁸³ Baumgarten introduce la expresión siempre que habla de la fascinación que algo nos produce: la magia de una mujer, de un poema, de un atardecer. El uso de tal expresión no es casual, de hecho, se relaciona fuertemente con la problemática, por entonces muy común, de *lo sublime*, tema que se venía desarrollando *in extensum* desde fines del siglo XVII en el neoclasicismo de Francia y se extiende durante el siglo ilustrado hacia Alemania e Inglaterra. La *adivinación* y la *profecía* también se incorporan como objetos propios en el proyecto de la *Aesthetica* como disciplina. El *nescio quid*, *lo sublime*, *la adivinación*, *la expectativa* y *la taumaturgia* en general, constituyen, en palabras del mismo Baumgarten, elementos *oscuros* para la conciencia, pero *claros* para la sensibilidad.⁶⁸⁴ De allí la idea de una *claridad extensional* correlativa a una *oscuridad intensional* y su correspondiente inversión. El término “intensional” refiere aquí una *tensión* que permanece *en sí* misma y representa una fuerte denuncia sobre el riesgo de cierto solipsismo que merodea un sujeto cartesiano que piensa y se piensa. Para Baumgarten, rendir cuentas de lo sensible y de las experiencias taumatórgicas, desde el metafísico sujeto de la conciencia es una *contradictio in adjectum*. Será preciso situarse en la *aisthesis* para tematizar y explicar pertinentemente tales fenómenos.

Desde este fundamental distanciamiento crítico, Baumgarten propone alternativamente reconsiderar la leibniziana idea de *fuerza (vis)*, agregando el *impulso (ορμη)* y el *ímpetu (impetus)* estéticos los cuales presentan gradaciones.⁶⁸⁵ La fuerza debe ser ejercitada, es un impulso originario que está inmediata y directamente orientado hacia lo sensible. Revisemos una distinción peculiar de Baumgarten en orden a comprender la idea desde su interlocutor. Desde Descartes y hasta el siglo XVIII el sujeto estaba definido, en líneas generales, en términos básicamente metafísicos y cognitivos. El universo denominado *extensión* quedaba afuera del sujeto y, por lo tanto, sin un fundamento en sí. Baumgarten en su *Metaphysica* de 1739 se desplaza desde un

⁶⁸³ Leibniz, G. W. *Discurso de Metafísica*. Madrid: Alianza, 1982, p.24.

⁶⁸⁴ Cfr. Baumgarten, A., *Aesthetica*. Hamburgo: Meiner Verlag, 2007: §§614, 631, 632. Todas las traducciones del texto de Baumgarten pertenecen a Horacio Tarragona.

⁶⁸⁵ Cfr. *Ibid.*, 2007: §§78 y ss.

sujeto sustancial como substrato abstracto al que se le atribuyen diversos predicados hacia un sujeto que se define en términos de *fuerza*. Sostiene que para *ciertos sujetos* es fácil actuar mientras que para otros *ciertos sujetos* es difícil. La facilidad o dificultad en el actuar reviste *grados* según la fuerza. Desde entonces, el sujeto del Baumgarten de la *Metaphysica* es esencialmente fuerza de la acción en diversos grados:

Es necesario que el actuar es fácil para pocos hombres, necesario que para la mayoría es difícil. De aquí que es fácil para cierto sujeto, es necesario que el actuar es una pequeña parte de la fuerza de aquel que es eficaz, para cierto sujeto es difícil, el actuar es una gran parte de la fuerza en la que la substancia requiere eficacia. Por lo tanto, la facilidad y la dificultad admiten grados⁶⁸⁶.

Menke retoma el problema y citando la conocida frase del parágrafo §505 de la *Metafísica* de Baumgarten “*anima mea est vis*”, destaca que el sujeto no es un *poseedor* y *usuario de capacidades*, sino que el mismo sujeto es una capacidad pura en sí. En términos de Baumgarten diríamos que el hombre está *facultado* con esta fuerza, su acción *está referida a y se ejerce en* el orden de la extensión, es natural y es la misma que opera en toda la naturaleza en general, su “carácter es también el de las fuerzas vivas en física”⁶⁸⁷ Pero esta fuerza de acción, que varía según los sujetos, es susceptible de ser dirigida y educada mediante ejercicios. El caso paradigmático y heurístico de una educada fuerza de acción sobre la extensión es el arte, producto emergente de una ejercitación como lo es el ingenio, la sutileza, el refinamiento, entre otros. Tales factores se resumen en el pensar, degustar y o producir en modo bello un objeto. Por lo tanto, el sujeto de Baumgarten no se define en términos metafísicos, trascendentales, cognitivos sino en términos de ejercicio de fuerza de acción sobre la extensión.

Ahora bien, hasta aquí mencionamos un primer distanciamiento crítico (irreductibilidad de la *aisthesis*) y su consecuente propuesta alternativa (fuerza). Demos un paso más hacia la idea de *mimesis* que propone Baumgarten. Curiosamente el arte logra retener en sí mismo esa fuerza que le dio origen, es un efecto equivalente en fuerza a la fuerza viva que lo originó. Pero aún más, es una fuerza que *cuadruplica* la fuerza ordinaria y se mide por el impacto de la obra en el observador, por la cantidad de

⁶⁸⁶ Baumgarten, A. G. *Metaphysica*. 1779, §527, en <http://books.google.com>. Reproducimos el texto en el original: Facile est ad quod actuandum paucae vires necessariae sunt; ad quod maiores requiruntur vires, est difficile. Hinc facile certo subiecto est, ad quod actuandum exigua pars virium, quibus illud pollet, necessaria est: certo subiecto difficile, ad quod actuandum magna pars virium, quibus substantia ista pollet requiritur. Ergo facilis et difficultas admittunt gradus.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 2007:§79. Character etiam virium vivarum in physicis.

fuerza que despierta en quien lo observa. Sostiene Baumgarten que el ímpetu estético requiere dirigir las facultades hasta tal punto que produzcan “efectos equivalentes a las fuerzas vivas, mayores que las fuerzas ordinarias y las que se consideran alrededor de ellas, a razón de cuatro a uno”⁶⁸⁸ Si la fuerza no permaneciese en la obra no podríamos explicar cómo es capaz de reactivar la fuerza del espectador. Esta relación de fuerzas es de orden sensible y despierta las facultades de manera imprevisible como lo muestra el párrafo §80. El caso del *éxtasis* y el *entusiasmo* revelan que esta fuerza es sincrónica en las facultades superiores e inferiores, cuerpo y alma se coactivan si nos detenemos en §81. Ahora estamos observando las facultades *superiores* desde las *inferiores*. En esto consiste el giro heurístico y metodológico que antes mencionábamos. Los términos *superior* e *inferior* utilizados por el mismo Baumgarten no tienen aquí una connotación jerárquica, el autor explícitamente insiste en ello indicando que se trata de cuestiones análogas, paralelas, irreductibles entre sí. El ingenio del artista logra imprimir fuerza en el orden de la extensión y ésta última la retiene en sí y será reactivada por quien al contemplarla experimente placer, entusiasmo, éxtasis. La idea de transferencia de la fuerza somática hacia la obra se aclara en la idea de *mímesis*. La imitación no es una relación isomórfica entre las representaciones que proporciona la obra y las representaciones que previamente tiene el sujeto. Muy por el contrario, la imitación está en el mismo orden de las fuerzas. Baumgarten lo señala de este modo:

Sea El GÉNERO DE PENSAMIENTO NATURAL declarado como las fuerzas naturales del alma para pensar objetos de la naturaleza proporcionales a dichas fuerzas, objetos que, y de los cuales se debe presuponer que, al ser utilizados o degustados, son susceptibles de conocimiento. O sea, MÁS brevemente, [el género de pensamiento natural] imita las naturalezas de los objetos. Hasta el punto de que el género del pensar en modo bello y en modo natural, es necesario para aquellos que se proponen pensar en modo bello (§14) y para la naturaleza del alma que se propone pensar en modo bello muchos objetos hasta ahora poco conocidos; al parecer, todos los artificios del conocimiento bello comprenden una única regla: *imitar la naturaleza*.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ *Ibíd.*, 2007:§78. (...) atque adeo dent effectus his suis viribus viuis aequales, viribus ordinariis maiores, et ad eas se circiter habentes, uti quadratum ad radicem.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, 2007:§104. “NATURALE COGITANDI GENUS si dicatur naturalibus animae cogitaturae viribus, obiectorum, eorumque naturae proportionatum, quibus et quorum in usus vel delectationem cogitatio suscepta praesumenda est, S. brevius has naturas imitatum, adeo necessarium est pulcre cogitaturae naturae cogitandis genus, (§14) ut minus adhuc cognita animae pulcre cogitaturae, multorumque obiectorum natura, omne venustae cogitationis artificium hac unica regula comprehendi videretur: Naturam imitare”. [Las mayúsculas son del original].

Entonces, la gradación de fuerza de cierto sujeto se transfiere proporcionalmente, mediante la invención, a la fuerza de cierta obra de arte. La *mimesis* se da en el orden de la fuerza y hace pie en la transferencia del creador a lo por él creado. Una originaria fuerza que tiene efectos cognitivo-simbólicos, siendo la cognición una instancia segunda, mientras que la degustación o utilización es una instancia primera. En estos términos es preciso entender su famosa expresión del párrafo §1 sobre la *razón análoga*. Se constata en su producción, pero la fuerza estética, a diferencia de la fuerza ética o la fuerza que produce objetos útiles o mercancías tiene una peculiaridad: excepto en los productos estéticos, la fuerza se agota en el producto. Por el contrario, la fuerza estética que se plasma en un producto artístico permanece *cuadruplicada* en él emancipándose de su productor. En síntesis, la fuerza de cierto sujeto adquiere, una vez transferida, un estatuto independiente objetivo: la fuerza de la obra mimetiza la fuerza del artista el cual ya no tiene potestad sobre su propia obra. La fuerza se emancipa en la obra que al ser contemplada reactiva la fuerza en otro espectador.

Hasta aquí hemos llegado al punto en que la fuerza es autónoma en la obra, pero deseamos poner de relieve otro elemento más, un giro que efectúa Baumgarten y que consideramos axial a nuestros propósitos. El autor de la *Aesthetica* señala que los *modus dicendi*, propios de la retórica clásica y neoclásica, son también *modus cogitandi*. El modelo clásico de lenguaje establecía una triada secuencial que podríamos esquematizar como *pensamiento-lenguaje-mundo*. En tal esquema el pensamiento ocupa un lugar prioritario y el lenguaje es un simple medio representativo que da acceso al mundo. Frente a este modelo clásico, podemos mencionar lo que suele llamarse el *paradigma romántico del lenguaje*.⁶⁹⁰ En este segundo modelo, no hablamos porque pensamos, sino que pensamos porque hablamos, el esquema sería: *lenguaje-pensamiento-mundo*. En ambos modelos encontramos una subordinación; en el primer caso del lenguaje al pensamiento, y en el segundo caso del pensamiento al lenguaje. Una posibilidad alternativa nos ofrece Baumgarten, en la que la subordinación se da según el caso y no puede establecerse de modo absoluto a priori. Es posible que el modo de pensar determine el modo de hablar, pero en el caso del arte, el modo de hablar determina un singular modo de pensar: el *modus dicendi* articula el *pulcre modus cogitandi*, esencial

⁶⁹⁰ El *modelo romántico del lenguaje* propuesto por Hamann (1999) podemos rastrearlo en *La Metacrítica sobre el purismo de la razón pura*, pp. 36-44. También puede verse el estudio de Lafont, C., *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor, 1993.

en la estética. Por lo tanto, podemos ahora asociar la idea de fuerza autónoma a la idea de un modo de pensar bello subordinado al modo de hablar. La fuerza autónoma de la obra suscita sincrónicamente un modo de pensar, pero sin despegarse de la misma experiencia. En este sentido, la poesía es autónoma, su fuerza propia coloca en primer plano el carácter verbal del cual se deriva su carácter cognitivo o judicativo. A ese modo bello de pensar que se da *por* y *en* la fuerza autónoma de la obra le vamos a poner un nombre, lo llamaremos *reflexividad*. Mencionemos provisoriamente que no se trata de una reflexividad *mathematica* sino *askésica*.

Respecto a esto, Menke observa que para Cassirer la historia alemana del siglo XVIII presenta una figura de *reflexión*⁶⁹¹. Esta figura que, en palabras de Schlegel, se denominaría *trascendental*, se entendería “como la disolución de la obra en acción, del ser en devenir, del producto en lo que produce”.⁶⁹² A juicio de Cassirer, esto equivale a una reducción al sujeto, la disolución reflexiva de la forma en capacidad como fundamentación de la forma en la libertad, es decir, la autonomía del sujeto prepara su comprensión estética como autor de sus actividades. El paso del sujeto como fundamento de la época al sujeto estético es un paso hacia la comprensión kantiana e idealista. Pero también debemos advertir que la terminología de Cassirer, según Menke, da lugar a atribuir la capacidad, la acción y el devenir a un sujeto productor que es dueño y soberano de esas capacidades. Pero tal atribución parece cuestionable si consideramos al sujeto como una fuerza, y no como una máquina de control de capacidades y funciones. Esto hace evidente la dificultad de inscribir a Baumgarten en la tradición de una filosofía del sujeto, como por ejemplo lo proyectan Hegel y Heidegger, en particular, si disociamos sujeto y producción. Cassirer, para Menke, equivoca el camino de su apropiación de la filosofía del sujeto al creer que esto desemboca inevitablemente en el idealismo⁶⁹³. A juicio de Menke, la interpretación de la

⁶⁹¹ Ernst Cassirer (2008) en *Filosofía de la Ilustración* explica en relación a los desarrollos de la filosofía alemana y francesa del siglo XVIII la figura de Baumgarten y de qué modo se siguen los caminos abiertos por Leibniz en los órdenes del saber de la naturaleza: “El discípulo más importante de Wolff en Alemania, Baumgarten, manifiesta también su independencia espiritual y su originalidad en este punto. Baumgarten encuentra en su metafísica y, en especial, en el esbozo de su estética, el camino que le conduce de nuevo a ciertas ideas fundamentales de Leibniz que hasta ese momento permanecían ocultas. El desarrollo de la estética y de la filosofía de la historia alemanas lleva ahora una concepción original y profunda del problema de la individualidad, tal como aparece señalado en su origen en la doctrina de las mónadas y en el sistema de la armonía preestablecida de Leibniz. (...)”. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Bs. As.: FCE, 2008, pp.51-52.

⁶⁹² Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit., pp.94-95.

⁶⁹³ Cassirer establece una continuidad entre las teorías de la ciencia del siglo XVII (Descartes y Leibniz), las del siglo XVIII (Wolff y Baumgarten), y aún hasta el idealismo alemán (*Ibid.*, p.38 y ss.), aclarando que paulatinamente comenzó a ponerse más el acento en lo particular que en lo universal, más en los

subjetividad estética de Cassirer lleva a reducir la reflexión y la fuerza a una teoría del sujeto que supone una determinación racional, consciente y contralada por parte del sujeto. Bajo tal interpretación el sujeto mediante sus propias facultades y capacidades se autodetermina y conoce a sí mismo. Menke explica de qué modo esta concepción idealista de la subjetividad estética se puede encontrar desde Herder a Kant, donde tal visión se vuelve más sistemática. El autor explica cómo en la estética de Kant el sujeto se considera fundante de los procesos de fuerza y reflexión estéticas del siguiente modo:

Éste es el sentido de la formulación de Kant, de que el estado de ánimo experimentado estéticamente es (en el caso de lo bello) el “de una condición formal subjetiva de un juicio formal subjetiva de un juicio en general”: el placer estético por lo bello nos asegura que nuestras fuerzas o facultades pueden alcanzar su meta. Por tanto (...) podemos decir también que Kant entiende la reflexión estética de modo tal que en ella el sujeto llega a ser consciente de sus fuerzas como fundamento: como algo que es capaz de fundamentar efectivamente, es decir, de producir, el conocimiento y la autodeterminación. La estética de Kant renueva, por tanto, de manera doble la determinación de ambos elementos de subjetividad estética en términos de la filosofía del sujeto (...) la reflexión estética es una vuelta regresiva hacia el sujeto; la reflexión estética es referencia a sí mismo, y las fuerzas de las cuales el sujeto estético llega a ser consciente son las “facultades” propias del sujeto (...).⁶⁹⁴

El esfuerzo de Cassirer por inscribir el sujeto estético de Baumgarten “en la línea que conduce de Leibniz a Kant y después al idealismo alemán” naufraga si se advierte que la idea baumgarteniana de sujeto estético no puede reducirse a la fórmula de la filosofía del sujeto. Antes bien, Baumgarten al considerar al sujeto como una “anima mea est vis” dificulta inscribirlo en una filosofía del sujeto que supone al mismo “como

fenómenos que en los principios. Cassirer supone un decurso convergente de la estética que poco a poco se va abriendo camino hasta llegar a su consumación. El autor sostiene que en el siglo XVIII se da la fundación de la estética sistemática, “Pero antes de que se lograra esta síntesis y que cobrara en las obras de Kant su forma firme, el pensamiento filosófico tuvo que recorrer una serie de etapas previas” (305) [el énfasis es nuestro]. Los diversos pensadores son considerados, como “etapas” del teleológico desarrollo de una idea, en este caso, la “estética” la cual gracias a un juego dialéctico se va “puliendo” hasta adquirir un “lustre” sistemático en Lessing y finalmente en Kant. El mito indicado pone de relieve supuestas continuidades en virtud de un ideal de claridad y objetividad de principios (316 y ss.). Este paralelismo traza una línea coherente hasta llegar a Baumgarten que, según Cassirer “es uno de los primeros pensadores que ha superado la dualidad de sensualismo y racionalismo y ha iniciado una nueva síntesis productiva de razón y sensibilidad” (387) [el énfasis es nuestro]. Creemos que, tal vez, leer a Baumgarten en clave de decursos dialécticos y superaciones sintéticas sea apresurado, o incluso anacrónico. La relación entre sensación e intelección en Baumgarten señala esferas irreductibles entre sí que impiden una síntesis final. De hecho, sus *Consideraciones sobre el poema* tienen muy poco de sistemático, y la misma *Aesthetica* si bien tiene un aspecto más ordenado, muy lejos está de constituir un sistema deductivo ordenado de cuestiones.

⁶⁹⁴ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit., p.107.

poseedor y usuario de capacidades”.⁶⁹⁵ Por el contrario, el sujeto para este autor es “capacidad pura él mismo”, por lo cual las capacidades no son un añadido externo que el sujeto controla a su antojo. Una consideración de esta naturaleza conlleva tanto la dificultad de reducir la concepción de subjetividad estética a una filosofía del sujeto como fundamento, como también la imposibilidad de concebirla a través de una visión sobre el sujeto que encuentra “su conclusión y su sisntesis en el idealismo”.⁶⁹⁶

A partir de la posibilidad de entender la subjetividad estética como una fuerza o *reflexividad* mediante Baumgarten, se podría afirmar que existe la oportunidad de romper con la restricción de identificar al sujeto como el sustrato de todo en la modernidad. La potencia del sujeto estético ofrece un impulso que ofrece caminos productivos para repensar la subjetividad y la modernidad. Del mismo modo que se presenta la dificultad de inscribir a Baumgarten en una filosofía del sujeto como soberano de sus capacidades y facultades, también Friedrich Schlegel manifiesta esa dificultad, en particular su concepción sobre el concepto de ironía romántica. Menke sostiene, en esta dirección, que “la concepción de “poesía trascendental” de Friedrich Schlegel puede entenderse como el intento de reformular las dos definiciones fundamentales de subjetividad estética de manera tal que se salen del marco de una filosofía del sujeto en que Herder y Mendelssohn piensan estas definiciones”.⁶⁹⁷ Llevar a cabo una lectura de este tipo supone llevar a cabo una comprensión anti-idealista de Schlegel, pero la misma no podría terminar en un entendimiento antisubjetivo o irracional de las consideraciones del joven romántico.

Schlegel: ironía y poesía trascendental

A partir del modelo de la poesía trascendental de Schlegel, Menke retoma la cuestión de la subjetividad estética en la dirección afirmada por Baumgarten como una forma de desmarcarse de la filosofía del sujeto. Su recuperación está centrada en tres elementos: la obra de arte, el concepto de crítica y la ironía romántica. Al igual que Kant, Schlegel también habla de reflexión “crítica”, pero en un sentido radicalmente distinto. Para el autor romántico la crítica es una determinación interna de la obra, inmanente a ella.⁶⁹⁸ La crítica es una condición de la poesía, su carácter trascendental

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.95.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.95.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.107.

⁶⁹⁸ Para una profundización de la crítica como inmanente a la obra puede verse (2007) Walter Benjamin *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*.

representa un aspecto reflexivo en tanto es “poesía de la poesía”. La reflexión exhibe al producente con el producto, pero la causa de ese producente no es el sujeto. La obra, al igual que la reflexión, “es una viva individualidad que se produce, evalúa y presenta a sí misma”.⁶⁹⁹ En el Fragmento N° 238 de Athenäum, sobre el que Menke hace hincapié, dice Schlegel:

Hay una poesía cuyo principio y fin es la relación de lo ideal y lo real, por lo cual esta poesía debería llamarse poesía trascendental por analogía al lenguaje filosófico artificial. Como sátira comienza con la absoluta diferencia de lo ideal y lo real, flota como una elegía en el medio y termina como un idilio con la absoluta identidad de ambos. Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuese crítica, que no presentara lo producente con el producto y que en cierto modo contuviera una característica del pensamiento trascendental, así esta poesía debería reunir los materiales trascendentales no poco frecuentes en los poetas modernos y los ejercicios de una teoría poética de la facultad de poetizar con la reflexión artística y la auto-reflexión (...). Esta poesía debería presentarse a sí misma en cada una de sus presentaciones y ser por doquier a la vez poesía de la poesía.⁷⁰⁰

Por un lado, la auto-reflexión estética no es el acto *de* un sujeto y, por otro, el desarrollo de lo reflexivo, *lo reflexivamente explorado*, no es una facultad *del* sujeto. Menke observa que Schlegel promueve una teoría de la presentación, en la que la reflexión en cuanto producto “de una forma de presentación de un nivel más elevado, es capaz de presentar algo y *junto con ello* lo presentante”.⁷⁰¹ Tanto los ensayos de *Estética y Negatividad* como en *La actualidad de la tragedia* Menke intenta advertir que el pensamiento de Schlegel se encuentra atravesado por la autoreflexión, la co-presentación y co-representación. La subjetividad estética derivada de la concepción schlegiana es para Menke una presentación de un producto que exhibe sus condiciones de presentación a la vez que se presenta. La subjetividad, en ese caso, tiene la posibilidad de volverse reflexiva sobre sí y, por tanto, crítica de sus presupuestos.

Menke enfatiza la forma en la que Schlegel, en su período de juventud, entiende lo producente de aquellas fuerzas co-presentadas en la poesía trascendental. A partir del

⁶⁹⁹ *Ibíd.*, p.108.

⁷⁰⁰ Schlegel, F., “Fragmentos de Athenäum” en Nancy, J. L. y Lacoue-Labarthe P. *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp. 170-171.

⁷⁰¹ Menke, Chr., *Estética y Negatividad*, *op. cit.*, p.109. En la misma dirección parece conducirse la reflexión sobre los modelos de arte que el joven romántico postula del arte romántico en el Fragmento Athenäum N° 247: “El poema profético de Dante es el único sistema de la poesía trascendental, siempre el más elevado de su especie. La universalidad de Shakespeare es como el eje central del arte romántico. La poesía puramente poética de Goethe es la poesía más completa de la poesía. Esto es el triple acorde perfecto de la poesía moderna”. Schlegel, F., “Fragmentos de Athenäum”, *op. cit.*, pp.172-173.

concepto de ironía, Schlegel impugna una tradición de pensamiento que se extiende desde Leibniz hasta Kant. Su planteo, alineado en las ideas de Baumgarten, podría entenderse como una reformulación de la consideración sobre las fuerzas que poseen una orientación teleológica como efecto de facultades constitutivas del sujeto. La ironía, al definir el modelo reflexivo de la poesía trascendental, supone un devenir interminable que *flota* oscilando entre la autocreación y la autodestrucción. Como reflexividad crítica, la ironía es simultáneamente destructiva y constructiva, una acción productora que retiene un componente destructor de sí. Por eso, la “crítica en cuanto reflexión teórica sobre la creación y los productos creados (lo producente y lo producido) constituye desde sus orígenes uno de los elementos más característicos del trabajo del romanticismo”.⁷⁰² La obra de arte se concibe ligada a su momento creador, pero esa creación se encierra de forma inmanente, esto es, la auto-reflexión y teorización reflexiva de su actuar. La crítica se caracterizaría por un tipo de reflexividad irónica ambivalente y pendular entre su producción y reflexión autocrítica de sí. En *Modernidad y Romanticismo* Diego Sánchez Meca (2013), a diferencia de Menke, deja entrever que los románticos elaboran una subjetividad creadora que le otorga el poder al sujeto como productor de la obra. A su juicio, la ironía singulariza su tensión: libertad y autonomía son correlato de la dinámica de la autolimitación y autoformación de la obra de la ironía. Meca señala, por tanto, una especie de catálogo de propiedades y obligaciones del sujeto romántico: “(...) el individuo romántico debe trascender todas las formas en las que expresa concretamente su yo una y otra vez. (...) *debe* conocer los límites de cada una de las identidades que ha alcanzado, comprender su relatividad y liberarse así, *autolimitándose* de este modo de esa otra autolimitación que representa el hecho de verse reducido, incluido, relegado a una única versión de sí mismo”.⁷⁰³

En contraposición a la interpretación de Sánchez Meca, ese proceso parece posible entenderlo como un ideal de una aleación entre creatividad y crítica. La obra es expresión *entre* el sujeto productor y su obra. De ello, Menke desprende una reflexividad estética sustrayéndola de la metafísica del sujeto y la modernidad. En la ironía, la reflexión no puede sustancializarse debido al movimiento flotante que posee. Del mismo modo analiza las consideraciones de Schlegel sobre la tragedia. Si la ironía es la posibilidad de la subjetividad de presentar al sujeto y, simultáneamente, impugnarlo para volver al proceso de postulación, la tragedia evidenciaría los mismos

⁷⁰² Sánchez Meca, D., *Modernidad y Romanticismo*, op. cit., p.239.

⁷⁰³ Sánchez Meca, D., *Modernidad y Romanticismo*, op. cit., p.247. [La cursiva es del texto original].

rasgos. Valiéndose de la concepción de poesía trascendental Menke sostiene que la tragedia para Schlegel adquiere una constitución trascendental. Volveremos sobre este aspecto en breve.

Ironía, experiencia y reflexividad

El modelo de reflexividad de la ironía, entonces, conjetura una acción autocrítica. Todo logro de las facultades del conocimiento se ve cuestionado por la destrucción que perpetra la ironía, la cual no es una facultad *del* sujeto, sino la constitución de la reflexividad misma. Para Menke la ironía representa un juego donde la determinación de la reflexión no puede estar dada por el sujeto sin que este se exponga a su límite.⁷⁰⁴ En ese caso, la ironía no es la égida que le permite al sujeto poner en devenir la obra. La poesía, el sujeto poético produce-pone, y la ironía relativiza esas postulaciones empujándolas a una destrucción crítica. Su proceso crítico radica en un devenir que impide fijar formas lo cual desemboca en una tensión entre poesía y totalidad. El juego de la ironía no dispone de las condiciones de posibilidad para pensar en un sujeto soberano y substancial de las presentaciones reflexivas, sino de actos reflexivos en devenir.

El desplazamiento desde el sujeto determinante de la reflexión *hacia* una subjetividad atravesada por reflexividades involucra el peso de la libertad, en tanto el sujeto liberado también envuelve una necesidad. La ironía presenta antagonismos entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación. Schlegel identifica lo incondicionado con lo producente, aquello que no es capaz de una comunicación completa. La poesía es productora de sí misma y no condicionada por otros factores. Esto la vuelve incomunicable, dado que lo incondicionado producente no se consume en un producto condicionado. Al contrario, cualquier forma condicionada o finita que se haya generado se disuelve. Menke rescata en ese recorrido y, en consonancia con Baumgarten, que la ironía mantiene “la lógica anti-teleológica de la fuerza y de su acción”.⁷⁰⁵ La fuerza de presentación de la poesía no es una causa de un motor propulsor que queda encubierto como sustancia,

⁷⁰⁴ Un modelo ejemplar de la reflexividad irónica sería el *Wilhelm Meister* de Goethe. Esta novela exige una reflexión crítico-irónica del autor que no puede manifestar un carácter definitivo y concluso de la obra sino fragmentario, provisional y alusivo. Esto conjura la creación poética y la reflexión teórica ya que la novela incluye y, a la vez, resuelve, teoría y crítica. En ese caso, en la obra coexisten el productor y el crítico. La doble condición de la subjetividad productora desencadena un proceso de potenciación sin fin como proceso de reflexividad productiva.

⁷⁰⁵ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit., p.110.

fundamental y originaria. La poesía para Schlegel puede ser trascendental, esto es, la “co-presentación reflexiva de su fuerza productora”.⁷⁰⁶ El proceso de entender así la fuerza y la reflexión no es un camino hacia un fundamento seguro, “experimentar algo en cuanto fuerzas significa experimentarlas en la perspectiva de la ironía: como momento transitorio en el cambio entre creación y destrucción, establecimiento y disolución”.⁷⁰⁷

En el Fragmento de Athenäum N° 116 la poesía romántica tiene la posibilidad de:

(...) *flotar* en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal, sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos (...) El género poético romántico está aún en devenir. En efecto, su autentica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente.⁷⁰⁸

Según Menke esto ubica a Schlegel en el comienzo de una tradición que se desmarca de la clásica teoría del sujeto tan cuestionada por el posmodernismo y el posestructuralismo.⁷⁰⁹ Lo característico de esta tradición donde se podría inscribir a Schlegel y su concepto de ironía como forma crítica consiste en comprender que su reflexión es una “reflexión estético-genealógica ya no como producto de un sujeto”.⁷¹⁰ Este hecho muestra que la concepción schlegeliana de la subjetividad estética supone una tematización de la reflexividad estética. Por ello, Menke reconoce que “la subjetividad estética es un modo de determinación de la reflexividad estética”,⁷¹¹ y no a la inversa como se ha entendido en la filosofía del sujeto.

En ese sentido, la subjetividad irónica refiere una reflexión estética como proceso que produce y disuelve y que no es producto de un sujeto. Dicho proceso desveló al posestructuralismo, pero esta corriente mantuvo una terminología metafísica sobre la subjetividad. Menke invierte la tradición moderna señalando que la subjetividad es un modo de determinación de la reflexividad estética y no a la inversa. Subraya que las obras de arte son estructuras de presentación que hacen resaltar la actividad de lo producente y con ello las fuerzas del presentar. Este modelo de

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, p.110.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, p.110.

⁷⁰⁸ Schlegel, F., “Fragmentos de Athenäum”, *op. cit.*, pp.147-148.

⁷⁰⁹ Pueden consultarse los estudios de Gianni Vattimo (1992) *Más allá del sujeto* y (1986) *El fin de la Modernidad*.

⁷¹⁰ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, *op. cit.*, p.110.

⁷¹¹ *Ibíd.*, p.111.

reflexividad artística es deudor de Schlegel y podría denominarse *crítica trascendental*. La crítica hace aparecer lo dado como producido o lo dado en su producir, es decir, expone a lo producente en el producto, crea y exhibe en orden a la destrucción. La poesía trascendental presenta el producto y lo producente simultáneamente. El potencial reflexivo de co-presentación es la *bella autoreflexión*. La obra de arte es reflexiva en tanto se tematiza a sí. La reflexividad irónica impide una identificación ilusoria entre el yo y un supuesto no-yo. Esa reflexividad se reconoce en el dolor que impulsa la ausencia de fundamento e identificación totalizante donde encuentra su voz la literatura romántica. Aquí la subjetividad estética es continua tensión entre el supuesto control del artista sobre su creatividad y el mundo de los objetos que produce. El propio Schlegel alude a este proceso en el Fragmento N° 37 de *Lyceum* cuando indica:

De este modo, no sabe apreciar el valor y la dignidad de la autolimitación, que es sin embargo, para el artista como para el ser humano en general, lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo. Incluso una conversación amistosa que no se puede interrumpir libremente en cualquier momento por un arbitrio incondicionado tiene algo de iliberal. Pero un escritor que puramente quiere y puede explicarse, que no se reserva nada para sí y gusta decir todo lo que sabe, es muy de lamentar. Sólo hay que guardarse de tres errores. Lo que parece y ha de parecer arbitrio incondicionado y, por consiguiente, irracional o superrracional debe ser, sin embargo, en el fondo, de nuevo absolutamente necesario y racional; en caso contrario, la disposición se torna capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación se convierte en autodestrucción. En segundo lugar, no hay que tener demasiadas prisas con la autolimitación y hay que dejar primero espacio a la creación de sí mismo, a la creatividad y al entusiasmo, hasta que se hayan culminado. En tercer lugar, no se debe exagerar la autolimitación ⁷¹².

La obra queda así fragmentada y jamás alcanza una definición o acabamiento, es víctima de su propia finitud. El negar la conclusión desfigura la identidad última del

⁷¹²Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.52. Diego Sánchez Meca (2013) como Domingo Hernández Sánchez (2002) destacan de ese pasaje el movimiento dialéctico que piensa la crítica por medio de la ironía como un efecto del artista sobre su propia obra. Primero, el artista crea desde adentro hacia afuera, pero en un segundo momento, en su regreso, no se reconcilia en una totalidad con la obra; en cambio, lleva a cabo una autocrítica irónica que le permite autolimitarse accediendo a una objetividad posterior que es producto de la ruina en la que la obra queda luego de la ironía. Estos estudios afirman que en la ironía se encuentra cifrada, en categorías estéticas, la reflexión y autoreflexión fichteana mediante la cual el sujeto se convierte en objeto para sí mismo. La reflexión estética queda así subordinada a una dialéctica infinita del yo.

fragmento y lo potencia más allá de sí: “Todo fragmento, todo libro que no se contradice a sí mismo es incompleto”.⁷¹³

Algunos análisis ven en el modelo de reflexión irónica de Schlegel una dependencia estructural de Fichte. La ironía como modelo de praxis y conocimiento irresoluble ha sido considerada inconducente. Desde cierto perspectivismo y relativismo, se suele cuestionar la sustitución de lo universal de los sistemas filosóficos que la ironía destruye por la necesidad de lo no-obligatorio. Estos planteos anti-irónicos de raigambre hegeliana suponen que las extralimitaciones del artista como deconstrutor de sus objetos arrastran por necesidad al nihilismo y la imposibilidad. Por ello, Menke evita incurrir en la lectura fichteana de la ironía romántica al ligarla con la tradición de Baumgarten, a los fines de no caer en la enfatización llevada a cabo por tendencias como la deconstrucción. Este patrón alternativo puede rastrearse en el Fragmento del *Lyceum* N° 108:

La ironía socrática es la única simulación enteramente involuntaria y, sin embargo, enteramente reflexiva. Es tan imposible fingirla como develarla. Para quien no la posee permanece como un enigma incluso tras la más abierta declaración [...] En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo lealmente sincero y todo profundamente disimulado. Nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sitúa uno más allá de sí mismo; pero es también la más reglada, pues es incondicionalmente necesaria.⁷¹⁴

La ironía es la irresoluble contraposición entre el mundo condicionado de la naturaleza y el mundo incondicionado de la libertad, por eso es necesaria la mediación libertad-necesidad, pero, paradójicamente, ésta es inalcanzable. El Fragmento N° 48 del *Lyceum* sugiere: “La ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande”.⁷¹⁵ Ante esto, la interpretación deconstructiva en general ha pensado que la disolución conduce a la imposibilidad de todo sentido. No obstante, tal disolución no impide la construcción de una reflexividad como pretende la interpretación deconstructiva.⁷¹⁶ La alternativa que Bloom identifica en esa dirección es

⁷¹³ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.52.

⁷¹⁴ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., pp.62-63.

⁷¹⁵ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.54.

⁷¹⁶ Por caso, Harold Bloom reconoce las dificultades de la lectura, sin coincidir plenamente con Paul de Man sobre la imposibilidad de la lectura, pero al identificar esas dificultades es a lo que se ha tratado de

“el triunfo de la ironía romántica en una forma purificada mediante la alegoría de la lectura que formuló Paul de Man”.⁷¹⁷ Sin embargo, esa alternativa destructiva y reconstructiva asume un riesgo que ya el propio Schlegel había notado cuando se enfatiza sólo una dimensión de la ironía: “La ironía de ironías es el hecho de que uno se cansa de ello si se le ofrece en todas partes todo el tiempo”.⁷¹⁸ Frente a este tipo de intentos de lecturas antiidealistas que suponen que la ironía, exclusivamente, podría entenderse como una forma de interrupción de la comprensión, Menke recupera la relación existente entre tragaedia e ironía. En lo siguiente conceptualizamos esa recuperación que realiza el autor en *La actualidad de la tragedia*.

Christoph Menke. Ironía, estética y tragedia

En *La actualidad de la tragedia*, tomando como punto de partida que la modernidad no es una época posterior a la tragedia y que esta última sería algo del pasado (Hegel) o anticuado (Schlegel), Menke redobla la apuesta por la tragedia en la modernidad. La hipótesis del autor intenta recuperar el potencial de la experiencia trágica en su contenido experiencial a través de la forma de la representación teatral. Dicha representación mostraría para Menke que el contenido experiencial de la tragedia son las ironías trágicas de la praxis, esto es, “una actitud irónica respecto a la acción (...) en el devenir de la acción trágica (así es como Thirlwall interpreta la función del canto del coro) una *interrupción (pause)* que da al espectador “tiempo libre para reflexionar” (*leisure to reflect*)”.⁷¹⁹ La consideración de Menke respecto de identificar a la tragedia bajo la figura de la ironía trágica tiene por objetivo poner en el centro de la discusión sobre la tragedia el proceso reflexivo moderno. Las líneas dedicadas a recuperar las opiniones de Friedrich Schlegel sobre la ironía y la tragedia dan cuenta de la exposición dramática de la tragedia “que exige en sus dos extremos un nuevo tipo de actuación y, con ello, un nuevo tipo de subjetividad.”⁷²⁰

Si la reflexión en la ironía no puede sustancializarse debido al movimiento flotante que la misma posee, del mismo modo, sucede con las consideraciones de Schlegel sobre la tragedia. En la medida en que la ironía es la posibilidad de la

referir con el tropo crítico de “deslectura” o “desacato. Esto significa que la ironía puede desembocar en un cansancio destructivo, equivalente poético del concepto freudiano de defensa. Justamente, lo que hace la deconstrucción demaniana es disolver y transformar en ironía el corazón mismo del ser poético, es decir, su narcicismo.

⁷¹⁷ Bloom, H., 2003, *op. cit.* p. 26.

⁷¹⁸ Schlegel, F., *Fragmentos, op.cit.*, p.231.

⁷¹⁹ Menke, Christoph, *La actualidad de la tragedia*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008, p.80.

⁷²⁰ *Ibid.*, 73.

subjetividad de presentar al sujeto y, simultáneamente, impugnarlo para volver al proceso de postulación, la tragedia evidenciaría los mismos rasgos. Valiéndose de la concepción de poesía trascendental, Menke sostiene que la tragedia para Schlegel adquiere una constitución trascendental. Haciéndose eco del Fragmento de *Athenäum* N°238⁷²¹, indica que la tragedia contiene siempre, en su presentación como producto, las formas de su producción. Menke destaca este aspecto del pensamiento de Schlegel:

(...) en la tragedia, su autoreflejo en el drama no se da simplemente de modo que se encuentran contenidos en ella los materiales a partir de los cuales es posible desarrollar una teoría de la tragedia, sino de modo que los personajes de la tragedia se comportan en relación consigo mismos y con los demás siguiendo patrones estructurales que determinan la forma de la tragedia. Ésta es la manera en la que la tragedia es autoreflexiva: es una representación de actores que simultáneamente es una co-representación de ~~lo representa~~ las relaciones entre los personajes que actúan exponen a la vez las relaciones entre personaje, texto y autor. El hecho de que la autorreflexión sea constitutiva de la tragedia no sólo significa que no existe ninguna tragedia en la que no se dé también copresentación de su forma, sino que la tragedia sólo se forma mediante esta corepresentación de su forma; es decir, que en la tragedia lo trágico del contenido representado tiene su base en la copresentación de su forma.⁷²²

El proceso autoreflexivo de la ironía que Menke busca recuperar tiene como meta evidenciar el fondo no subjetivable del juicio de la tragedia. Esto le permite al pensador alemán eludir la reducción tanto destinal como de culpabilidad de los análisis clásicos sobre la tragedia, pero también, el trasfondo ritual y mitológico de la tragedia. Existe la posibilidad de que la experiencia trágica nos revele un conocimiento, pero sólo como reconstrucción filosófica, no a modo de resultado (enseñanza, moraleja, modelo ético, conocimiento práctico). Arte y filosofía, en este punto, se necesitan sin reducirse una a la otra, la tragedia marca la expresión de la creación de un sujeto todavía incompleta. Sin embargo, es en esa expresión en la que por medio del arte se revela una experiencia

⁷²¹Fragmento de Athenäum N°238: “Hay una poesía cuyo principio y fin es la relación de lo ideal y lo real, por lo cual esta poesía debería llamarse poesía trascendental por analogía al lenguaje filosófico artificial. Como sátira comienza con la absoluta diferencia de lo ideal y lo real, flota como una elegía en el medio y termina como un idilio con la absoluta identidad de ambos. Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuese crítica, que no presentara lo producente con el producto y que en cierto modo contuviera una característica del pensamiento trascendental en el sistema de los pensamientos trascendentales: así esta poesía debería reunir los materiales trascendentales no poco frecuentes en los poetas modernos y los ejercicios de una teoría poética de la facultad de poetizar [einepoetische Theone des Dichtungsvermögens] con la reflexión artística y la autorreflexión que se encuentra en Píndaro, en los fragmentos líricos de los griegos y en la elegía antigua y entre los modernos en Goethe. Esta poesía debería presentarse a sí misma en cada una de sus presentaciones y ser por doquier a la vez poesía y poesía de la poesía”. Schlegel, F. *Fragmentos*, op. cit., pp. 114-5.

⁷²² Menke, Chr., *La actualidad de la tragedia*, op. cit., p.77.

filosófica verdadera. Esto no supone transformar al arte en filosofía, sino ver cómo el arte puede justificar una exposición filosófica de la verdad.

Precisamente, éste es el énfasis de Menke en el valor de la experiencia estética, ella trae un contenido no filosófico para interrumpir críticamente sobre la filosofía y su camino es la reflexión estética. Menke en este punto vuelve sobre la mirada de Friedrich Schlegel y la estética romántica respecto a la interrupción de elementos que generan reflexión. Señala en la nota N° 67 citando a Schlegel:

En su *forma*, la antigua comedia ateniense se parece mucho a la tragedia. La primera toma de la segunda un componente corístico y dramático-dialógico, y también monodias. La única diferencia se encuentra en la parábasis, un discurso que el coro dirigía al público en la mitad de la obra en nombre del poeta. Es más, se trataba de una interrupción total y anulación total de la obra en la cual, como en este caso, reinaba el mayor desenfreno y el coro, que avanzaba hacia la parte más alejada del proscenio, decía al pueblo las mayores groserías. Su nombre proviene precisamente de este avance (ε)/ kbasij) (...) Fue Hegel quien, en la *Fenomenología del espíritu*, aplicó a la tragedia esta figura romántica de la autoreflexión estética de la comedia.⁷²³

A juicio de Menke, el arte se constituye como una experiencia de pensamiento que facilita la argumentación filosófica de la verdad, pero que en principio no era su objetivo fundamental. Pese a ello, la tragedia para Menke tiene un componente irónico que hace que ella refleje el qué y el cómo *mientras* se está representando, lo cual obliga a pensar en un tipo de subjetividad que sucumbe ante el propio proceso de autoreflexión. Desde esa perspectiva, Menke cree que Edipo, por caso, muestra esta simultaneidad al volverse autor y personaje en el mismo acto de juicio sobre sí mismo. El ascenso y caída de Edipo le sucede aquello que él mismo se prescribe y repite, paradójicamente “sólo en su hacer y decir puede hacer efectivo aquello que es”.⁷²⁴ El poder autorial de Edipo encierra también el peligro de su destrucción como tal, su juicio le otorga poder de indicar su destino, pero “no puede disponer de él sino sucumbir a él”.⁷²⁵ Ironía y tragedia se combinan en Edipo a los fines de mostrar una subjetividad estética que se autoreflexiona como repetición de aquello que ya no controla.

A partir de estas conceptualizaciones, Menke sostiene que la tragedia podría entenderse como aquella forma que presenta el destino trágico como “el efecto de la autoreflexión: un reflejo o una repetición del cómo de la existencia dramática en el qué

⁷²³ Menke, Chr., *La actualidad de la tragedia op. cit.*, p.66.

⁷²⁴ Menke, Christoph, *La actualidad de la tragedia*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008, p.78.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.78.

del actuar dramático”.⁷²⁶ La tragedia, entonces, sólo podría ser entendida como irónico-reflexiva en la medida en que el héroe produce su destino trágico al hablar, pero ese hablar no sólo habla por sí mismo o como él mismo, “sino que habla incoscientemente como su alter ego”⁷²⁷, esto es, como autor y espectador de su propia tragedia. Así, la maldición del juicio de Edipo revela la ironía trágica de ser aquel sujeto que, por medio de *su* juicio y sentencia, ejerce un poder autorial incontrolable. Tal situación evidencia la imposibilidad de subjetivación del juicio de la tragedia, pues en la autocondena del juicio del propio Edipo sale “a la luz el resto no subjetivable, es decir, el fondo no subjetivable de todo juicio”. Esto supone que Edipo se ve imposibilitado de: tomar una posición con relación a los hechos que lo afectan, identificar alguna perspectiva que individualice su situación y autodeterminarse como un sujeto capaz de controlar sus propias acciones. En ese marco, el sujeto se ve sometido a un proceso que, en su autoevaluación, lo vuelve una instancia o escenario, pero jamás su receptor o autor. Frente a las teorías subjetivistas del juicio, las cuales entienden que el fundamento no descansa en los hechos juzgados sino en quien emite el juicio, Menke muestra que la tragedia evidencia que “el juicio *ya está* hecho”. La explicación subjetiva del juicio coloca un fundamento identificable donde se origina el juicio. Ante ello, el autor alemán intenta destacar que la comprensión irónico-reflexiva de la tragedia muestra que el juicio de Edipo no descansa en un fundamento puntual. Menke sostiene que la explicación subjetivista no podría aplicarse a la autoevaluación de Edipo debido a que:

Ni se fundamenta en una regla para juzgar anterior ni Edipo toma una posición valorativa después de se hayan determinado los hechos. Más bien el juicio *ya está* hecho para Edipo una vez su investigación ha sacado los hechos a la luz. Quien *lo* ha hecho ha sido juzgado: esta sentencia descriptiva ya contiene el juicio sin que sea necesaria una regla anterior para juzgar o un acto judicial posterior.⁷²⁸

Menke muestra que el mismo hecho de que Edipo haya matado a su padre y casado con su madre mantiene una dimensión objetiva tal que no necesita una añadidura como el juicio o la sentencia. La condena es autocondena que, sin embargo, exige un juicio. Por

⁷²⁶ *Ibíd.*, p.77.

⁷²⁷ *Ibíd.*, p.82.

⁷²⁸ *Ibíd.*, p.94.

tanto, aquello que Edipo constata el hecho trágico “no es nada más que a través de su actuar ya *está* condenado”.⁷²⁹

Pese a ello, Menke sostiene que esto no se trata evaluar si triunfa la objetividad por encima de la subjetividad, en todo caso, la tragedia de Edipo evidencia que la objetividad se vuelve en contra de sí misma. Tal retorno autodestructivo marca la ironía de dicha tragedia, en tanto “quién liberó el poder de la objetividad del juicio” será el objeto de esa tragedia. En consecuencia, “lo trágico consiste justamente en la ironía de haberlo creado él mismo” a ese juicio ante el cual sucumbirá. La pérdida de la capacidad subjetiva supone, en este contexto, de qué modo la ironía trágica evidencia que el sujeto no puede operar por sí mismo, él sólo puede llevar a cabo aquello que ya ha sido designado en el mismo acto de su juicio. Por lo tanto, la tragedia no puede concebirse de otro modo que no sea irónicamente, pues ella lleva en sí misma su propia impugnación. La autoreflexión irónica de la tragedia, en particular, de la tragedia moderna sucede mediante una anulación estética que el modelo romántico de Schlegel advertía como comedia.

Según Menke, es posible identificar en las consideraciones de Schlegel de qué modo tragedia y comedia se presentan de forma simultánea. El autor sostiene que, a partir de la declaración del joven romántico acerca de la tragedia como “algo anticuado”, se podría comprender a la tragedia en forma de ironía, lo cual conduce a un “vuelco de la tragedia en comedia”.⁷³⁰ Concebir a la tragedia como ironía supone entenderla a partir de la experiencia estética o lo que Menke denomina “ejercicio de la ironía como praxis de libertad”.⁷³¹ Esto supone pensar que el *proceso* en el cual la tragedia deviene en comedia consiste en la libertad de ejecuciones irónicas, pero limitada al componente estético de la propia tragedia. Tal concepción sostiene que “lo estético de la tragedia es la ironía; la ironía es una parábasis permanente; la parábasis, la *interrupción* de la ilusión (...) como expresión de libertad es la esencia de la comedia”.⁷³² De ese modo, la ironía como lo estético supone una forma de praxis que se opone a la presentación de la praxis filosófica y cotidiana. Frente a la reflexión filosófica, la reflexión estética busca una praxis antagónica a la praxis general, en tanto suscita un carácter irónico e irresoluble entre lo condicionado e incondicionado. Si la filosofía es un modo de reflexión que pretende explicar conocimientos verdaderos,

⁷²⁹ *Ibid.*, pp.94-95.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 164.

⁷³² *Ibid.*, p. 164.

argumentaciones válidas y decisiones justas mediante la comprensión de nuestras facultades y el alcance del logro de dichas facultades, la reflexión estética, por el contrario, interrumpe esa correspondencia entre facultad y logro. Así, la irrupción de la ironía como lo propiamente estético se muestra como:

(...) el medio de una reflexión independiente y voluntariosa que, por su parte, se enfoca en la praxis de la reflexión filosófica, la cual se enfoca en lo estético, éste es, como objeto, al mismo tiempo, una parte confrontada e, incluso, opuesta y adversaria a la reflexión filosófica. Con la vuelta de la reflexión filosófica hacia lo estético – es decir, con la vuelta que define a la estética- la filosofía se vuelve, pues, hacia algo que se revuelve en contra de ella.⁷³³

De este modo, Menke busca destacar que la ironía como forma de lo estético deja en claro que una reflexión estética no puede pensarse como una operación subjetiva que se lleva a cabo por el sujeto. Del mismo modo que en la tragedia la libertad de la comedia se ve limitada por las formas estéticas de la tragedia, la reflexión subjetiva se ve confrontada por una reflexión estética que a juicio de Menke caracteriza la obra de arte. El concepto de obra de arte, en tanto modo particular de presentación de un producto, pero que a su vez exhiben su modo de producción, muestra un tipo de reflexividad que no podría reducirse a la subjetividad como origen fundante de la producción y presentación de esta.

A juicio de Menke, el concepto de obra que la estética romántica de Schlegel enfatizó evidencia una estructura estético-autorreflexiva, en la cual actúan fuerzas que determinan la forma y las condiciones que la constituyen como presentación. La obra, de ese modo, posee un proceso de reflexividad estética que “se desvincula, por tanto, de su fundamentación en el sujeto; se convierte en una determinación estructural del objeto estético, como obra de arte, en el proceso de su comprensión”.⁷³⁴ La reflexividad de lo estético al no poder reducirse a la subjetividad da cuenta de fuerzas que actúan en su determinación que preceden al sujeto. Pese a ello, estas fuerzas “sólo existen si el sujeto los libera, pero que, previos al sujeto, se encuentran almacenados en una obra de arte”.⁷³⁵ Una concepción de esta naturaleza de la obra de arte, mantiene que la obra no sólo presenta un contenido determinado, sino también la actividad “y con ello las

⁷³³ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit. p. 84.

⁷³⁴ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit. p. 133.

⁷³⁵ *Ibid.* p. 132.

fuerzas del presentar”.⁷³⁶ Según Menke, comprender de este modo la obra supera la fundamentación de este concepto en la subjetividad y la máxima exposición de esta concepción se halla en la filosofía trascendental de la ironía schlegeliana. La fuerza crítica de la reflexión estética de Schlegel se aleja de una fundamentación subjetivista de la obra en la medida en que la obra “presenta lo producente junto con el producto”.⁷³⁷ Tal posibilidad radica en la autorreflexión como reflexión artística y bella reflexión de sí misma, pero no entendida en forma de metareflexión, pues la autorreflexión de la producción se hace en la presentación estética misma. Indica Menke:

La expresión que Schlegel utiliza para esta ampliación reflexiva del concepto de presentación en la formulación citada⁷³⁸ es que la poesía trascendental o autorreflexiva presenta *también* lo producente. La presentación de la obra de arte es presentación de algo y *co*-presentación del presentar (producente). (...) Para aclarar este potencial reflexivo de “co-presentación” en la obra de arte, Schlegel habla en el citado fragmento también de su “bella autoreflexión”. Esto podría entenderse de la siguiente forma: la obra de arte es reflexiva en la medida en que se “tematiza” a sí misma.⁷³⁹

Pese a ello, Menke intenta evitar que la reflexividad estética termine por entenderse bajo la teoría del sujeto, según la cual, la reflexividad sería un sentimiento de placer por las fuerzas y acciones propias y reconocibles del sujeto. A contrapelo, la reflexividad estética de la obra supone que la obra se presenta como producente de ella misma. En la obra se pueden distinguir, en virtud de lo indicado, dos niveles o modos de presentación, a saber, el producto y lo producente. Estos dos niveles no son ni antagónicos ni simétricos, ambos niveles o modos de presentación suponen una relación entre “la presentación en el uso comunicativo y como constelación generadora de significado de sus materiales”.⁷⁴⁰ Dicha relación puede precisarse más si la entendemos como un proceso de transformación de un modo de presentación en otro modo de presentación. En esa dirección, la reflexividad estética no habilita una forma de conocimiento distinta o diferente, sino una praxis modificada. Por eso Menke cree que la autorreflexión de la obra consiste en “hacer de otra manera lo que habitualmente se hace”,⁷⁴¹ esto es, llevar a cabo las presentaciones de otro modo.

⁷³⁶ *Ibíd.* p. 133.

⁷³⁷ *Ibíd.* p.133.

⁷³⁸ Menke se refiere al fragmento de Athenäum N° 238.

⁷³⁹ *Ibíd.* p.134.

⁷⁴⁰ *Ibíd.* p.135.

⁷⁴¹ *Ibíd.* p.136.

Por lo tanto, la reflexión estética, que Menke deriva de las tentativas irónico-críticas de la estética de Schlegel, no supone conocer las condiciones ocultas de la presentación de los productos o sentir placer en la relación entre las facultades, antes bien, mediante ella *practicamos* producir presentaciones mediante la constelación de sus materiales y el uso comunicativo de la presentación en tanto producto. Esta consideración de la obra de arte como autorreflexión estética constitutiva afecta también la relación de lo estético con lo no-estético. Menke cree que una concepción de este tipo sobre la obra impide pensarla como un objeto que tendría un doble registro, es decir, acontecimientos internos o puros de la obra, por un lado, y las relaciones externas que la obra mantiene, por otro. Ambas dimensiones son constitutivas a la propia obra, pues simultáneamente a la producción se determina la comunicación del producto como presentación. La ejecución de este proceso, como en la ironía, no puede entenderse como dos momentos identificables que se llevarían a cabo por separado. Menke explica:

Una crítica tradicional al concepto de obra de arte – era que ésta iba unida a la ilusión de una delimitación estricta hacia afuera. Esto no es válido para el concepto de obra de arte como medio de autorreflexión estética. (...) Si la reflexividad de la obra de arte consiste en transformar el habitual uso no-estético de presentaciones (como productos) en una praxis estética de la ejecución de la producción, la obra de arte no *es* otra cosa que su relación (transformativo-reflexiva) con *el* uso habitual de presentaciones.⁷⁴²

En consecuencia, Menke mantiene el uso irónico de lo estético en tanto se presenta como una forma de interrupción de lo habitual, pero no en un sentido incomprensible, sino como una reflexión crítica. Tal reflexión presume que el arte podría suspender “con su reflexividad la praxis habitual del uso comunicativo de presentaciones como productos, al resaltar (...) aquello que en ellas está presupuesto y al mismo tiempo olvidado”. De ese modo, la ironía como una reflexión crítica no podría entenderse como una derivación de la acción de un sujeto autónomo, pero tampoco cabría entenderla como estructura objetiva dada. Revisemos ahora el concepto de reflexividad que Menke deduce de las consideraciones schlegelianas a los efectos de precisar de qué modo la ironía no podría entenderse en su enfatización subjetiva, ni en la objetiva.

Subjetividad y reflexividad

⁷⁴² *Ibíd.* pp. 137-138.

Lo primero que debemos señalar es que la sustitución que propone Menke de reemplazar subjetividad por reflexividad no supone para él eliminar la primera. Si bien la reflexividad estética no es un producto autónomo del sujeto, esto es, una decisión arbitraria del artista irónico, tampoco estamos en condiciones de afirmar que la reflexividad se un atributo de las condiciones objetivas que hacen posible las presentaciones artísticas. En el devenir creador de estructuras artísticas, la actualización no acontece *por* un sujeto sino *a través de* él. Según Menke, esto puede verse en la teoría de la presentación de la poesía trascendental de Schlegel. Esa presentación se da en una relación de reflexividad que se muestra en la ejecución del reflexionar. Entonces, el lugar del sujeto, ahora sujeto de reflexiones, es la reproducción de procesos de presentaciones, la reflexividad no es un producto del sujeto, sino el resultado de modos de presentación como co-presentación del presentante en lo presentado.⁷⁴³

Sin embargo, la reflexividad no puede entenderse a modo de una mera propiedad objetiva de la presentación. Los actos de reflexión-presentación, no existen sin que los actos de reflexión los reproduzcan. Reformular la subjetividad como ejecución necesaria de la reflexividad nos permite criticar aquellas posturas que piensan el arte en relación al contenido como algo objetivo. Menke señala que “el sujeto no puede reflexionar sin repetir, tampoco puede repetir ningún proceso reflexivo sin reflexionar él mismo. Por tanto, una teoría de la modernidad en cuanto teoría de su reflexividad siempre seguirá siendo también una teoría de la subjetividad”.⁷⁴⁴ La autoreflexión estética de la obra se presenta, de ese modo, si es experimentada como productora de sí misma. La reflexividad estética de Schlegel supone pensar dentro de la teoría del sujeto

⁷⁴³ Estos planteos también pueden encontrarse en la interpretación francesa del romanticismo. El texto de Nancy y Lacoue-Labarthe (2012) sobre el romanticismo y su escritura fragmentaria marca esa doble actividad del arte entendido a través de la ironía. A propósito, los autores indican: “Hasta cierto punto es lícito aplicar a todos los fragmentos la fórmula empleada por F. Schlegel para las *Ideas*: cada una de ellas “señala hacia dentro” (*Ibid.* p.155). Sin embargo, ni uno ni otro de los conceptos que aquí empleamos pertenecen al espacio de los Fragmentos propiamente dichos, y hay que decir que no se trata en ellos exactamente de un “señalar” ni de un “centro”. Conforme a lo que habría que arriesgarse a llamar más bien la “lógica del erizo”, la totalidad fragmentaria no puede estar situada en ningún punto: se encuentra simultáneamente en el todo y en cada parte [...] La totalidad es el fragmento mismo en su individualidad acabada. Es igualmente la totalidad plural de los fragmentos, que no compone un todo (de un modo, digamos, matemático), pero que replica el todo, lo fragmentario mismo, en cada fragmento. Que la totalidad esté presente como tal en cada parte, y que el todo no sea la suma sino la co-presencia de las partes en tanto co-presencia a fin de cuentas del todo ante sí mismo (puesto que el todo es también lo suelto, la clausura de la parte), tal es la necesidad fundamental que deriva de la individualidad del fragmento: lo totalmente-suelto es el individuo, y “de cada individuo hay una infinidad de definiciones reales” (Ath. 82). Los fragmentos son al fragmento sus definiciones, y esto es lo que inviste su totalidad como pluralidad, y su acabamiento como inacabamiento de su infinidad” (*Ibid.*, pp.88-89; el énfasis es nuestro).

⁷⁴⁴ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit. p. 114.

una reflexión que, no ejecutada *por* un sujeto, es llevada a cabo en la presentación que se produce a sí. La obra de arte consiste, entonces, en el uso comunicativo de la relación producto-producente como constelación que genera significados. No es casual que Schlegel en el fragmento 108 de *Lyceum* sostenga:

La ironía socrática es la única simulación enteramente involuntaria y, sin embargo, enteramente reflexiva. Es tan imposible fingirla como develarla. Para quien no la posee permanece como un enigma incluso tras la más abierta declaración. No ha de engañar a nadie, excepto a aquellos que la toman por engaño y que, o bien se regocijan en la exquisita malicia de burlarse de todo el mundo, o bien se enfadan cuando barruntan que ellos también estarían acaso incluidos en la burla. En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo lealmente sincero y todo profundamente disimulado. Nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una *plena comunicación*. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sitúa uno más allá de sí mismo; pero es también la más reglada, pues es incondicionalmente necesaria. Es un muy buen síntoma cuando los que armoniosamente ramplones no saben en absoluto cómo tienen que tomarse esta continua autoparodia, ahora creyendo y ahora desconfiando una y otra vez, hasta que la cabeza les da vueltas y toman la burla justamente por cosa seria y lo serio por burla. La ironía de Lessing es instinto; en Hemsterhuys es estudio clásico; la ironía de Hülsen nace de la filosofía de la filosofía y puede sobrepasar con mucho a la de los anteriores.⁷⁴⁵

Esa reflexividad estética sólo le corresponde a la obra como forma de praxis que apunta a presentar de otra forma lo que se hace habitualmente. Por eso, como resalta Schlegel en todo el pasaje, no es una cosa, ni la otra, ella es simultáneamente reflexión y objetividad, enfatizar alguno de los dos polos supondría volverse unos “ramplones (que) no saben en absoluto cómo tienen que tomarse esta continua autoparodia, ahora creyendo y ahora desconfiando una y otra vez, hasta que la cabeza les da vueltas y toman la burla justamente por cosa seria y lo serio por burla”⁷⁴⁶. Por ello, las consideraciones de Menke de tales aspectos de la ironía en relación a la obra la muestran como una transformación de los modos de presentación de la experiencia estética.

El proceder alternativo de la reflexión estética, en consecuencia, es un modo de ejecuciones de presentaciones y, al mismo tiempo, determina su uso no estético, el *hacia afuera*. Para Menke el arte “es en el lugar y en el momento donde y cuando se

⁷⁴⁵ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit. pp. 62-63.

⁷⁴⁶ *Ibíd.*

practica una relación reflexiva con el uso habitual de presentaciones como producto utilizable y entendible”.⁷⁴⁷ La práctica artística ahora puede entenderse como subversiva o transgresora, si y sólo si, por intermedio de su reflexividad, suspende la praxis habitual del uso comunicativo de presentaciones, dado que pone de relieve aquello olvidado o presupuesto. Por caso, Menke reconoce en *La soberanía del arte* que:

Es preciso, por lo tanto, explicar el concepto de autonomía del arte de manera que dé cuenta plenamente de su independencia frente a las otras reglas del discurso, y que sea igualmente compatible con el concepto de soberanía. Es necesario, al mismo tiempo, explicar esta noción de manera que se afirme su potencial crítico frente al predominio de la razón, sin que signifique menoscabo heteronómico del principio de autonomía. Solamente si ambas tareas pueden ser llevadas a término simultáneamente, existirá la posibilidad de defender la determinación bipolar de la experiencia estética contra los que, desde frentes diferentes, no quieren ver en ello más que una nostálgica supervivencia.⁷⁴⁸

La consideración de la subjetividad estética en Menke afecta al establecimiento de la teoría de la modernidad reducida a la época del sujeto sustancial. El camino delineado por la teoría estética no parece asumir los compromisos epistemológicos y metodológicos del discurso de la modernidad que presupone una teoría del sujeto como fundamento. No es la subjetividad el rasgo definitorio de la modernidad, sino la reflexividad. Este tipo de reflexión moderna se retrotrae a aquello *por lo cual* las formas del mundo, su presentación, han sido formadas. Esa generación de formas puede investigarse de distinto modo, pero si se sigue la línea que hemos rastreado, la ironía y la fuerza adquieren un valor fundamental. La propuesta de Menke coloca a la reflexividad estética de la ironía como modo de la experiencia moderna, a los fines de evitar la comprensión de la modernidad como determinada centralmente por la subjetividad. Antes bien:

(...) es más prometedor ver la definición central no en la subjetividad sino en la reflexividad. Mejor dicho, en una reflexividad de determinando tipo. Esta reflexividad puede llamarse (...) trascendental (en el sentido de Schlegel). (...) aquello que es explorado por semejante reflexividad: en el caso de Herder, acción de fuerzas, y en el de Schlegel, lo producente. El tipo moderno de reflexión así señalado deja delante del mundo formas para volver a aquello *por lo cual* éstas son formadas o generadas. Tal generación de formas (o tal *performance*) puede explorarse, por su parte, de modos categorialmente diversos. Si se sigue la línea de tradición aquí esbozada, para el modo específicamente estético de esta

⁷⁴⁷ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit. p. 138.

⁷⁴⁸ Menke, Chr. *La soberanía del arte*, op. cit. p. 16.

exploración reflexiva de la generación de formas es característico de la experiencia de la ironía, la cual ve proceder las formas a partir de fuerzas, de tal manera que ellas al mismo tiempo se disuelven en la acción de éstas, en su juego.⁷⁴⁹

A partir de las consideraciones de Menke, podemos reconocer que la crítica a la reducción del sujeto moderno al sujeto de la conciencia nos ha mostrado sus límites a la luz de la idea de un sujeto estético y una experiencia cuya reflexividad hace pie en las ideas de fuerza e ironía. Estos dos conceptos articulan dicotómicamente estética y crítica. Por el lado de la estética, la experiencia concreta de placer y deseo que, por ejemplo, nos proporciona el arte siempre tiene un carácter crítico de todo aquello que produce o puede producir el entendimiento y la razón. Por el lado de la crítica, ésta debe hacer énfasis en una experiencia concreta, no puede reducirse a una serie de conceptos desarraigados de lo experiencial y vivencial. La estética es crítica de por sí, y la crítica no es tal si no tiene un arraigo estético.⁷⁵⁰ Menke se refiere a ello al elaborar una *crítica de la crítica*: una filosofía que es constitutivamente crítica por el hecho de ser estética. La fuerza y la ironía son conceptos críticos en tanto devienen estéticos, su radical negación a una identificación definitiva es la escena propia de una reflexividad estética. Su posibilidad crítica reside, entonces, tanto para la ironía como para la fuerza, en un movimiento lúdico que elude por su reflexividad cualquier forma de normatividad del pensamiento con orientación finalista.

Ahora bien, resulta necesario también, para finalizar, reconstruir cómo Menke refuerza el vínculo entre ironía y fuerza en textos como *Kraft* y *La fuerza del arte* donde intenta justificar de qué modo el arte y la experiencia estética se convierten en autónomos en tanto no pueden determinarse de forma definitiva. En estos textos la ironía es asociada a una concepción del arte donde “la producción o recepción del arte” no está asociada a que “somos sujetos”. Pues, como indica Vilar, “ser sujeto quiere decir realizar la forma de una praxis social. El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social, la libertad de lo social en lo social”.⁷⁵¹ Con esta interpretación la subjetividad estética muestra que no es una forma de fuerza productiva, ella es activa y produce efectos, pero no es productiva en el sentido de las condiciones capitalistas.

⁷⁴⁹ Menke, Chr. *Estética y negatividad*, op. cit. p. 112.

⁷⁵⁰ Cfr. Eagleton, T., *La estética como ideología*, Madrid: Trotta, 2006.

⁷⁵¹ Vilar, G., “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente”, op. cit., pp.254-255.

El trabajo de Menke en sus primeros textos, por lo menos hasta la publicación de *Kraft* (2008), parece centrar su preocupación en hallar en el concepto de soberanía una opción al concepto tradicional de autonomía para pensar el arte a través de su potencial transgresivo y crítico de la razón. De ese modo, el arte consigue mediante su soberanía ser autónomo, esto es, “traspasa los límites que le impone la diferenciación institucional”.⁷⁵² Pero, desde la publicación de *Kraft* su estética negativa comienza a focalizarse en la fuerza antes que en el de soberanía. De ese modo, el arte se vuelve una total alteridad por medio de su fuerza, evitando que el arte devenga en mercancía, conocimiento, acción o juicio. El arte, de ese modo, no sólo es un bien diferenciado, sino también una dimensión autónoma. La fuerza del arte consigue romper con los automatismos de la vida cotidiana, como lo hace la soberanía, pero aquí la fuerza al romper con los automatismos de la vida cotidiana se constituye como “no-poder, de modo que la praxis estética se puede definir como una praxis del no-dominio de la praxis, como una praxis del no-poder”.⁷⁵³

En esa dirección, el arte, su fuerza, se vuelve una praxis diferente y, por tanto, autónoma de los automatismos de la vida cotidiana que violentan la praxis tratando de determinarla de forma finalista. Tal análisis de la fuerza del arte conduce a la afirmación de una libertad propia de la indeterminación de la praxis humana y no a una libertad subjetiva que se ha desprendido de todo elemento objetivo. En *Kraft* Menke explica como esta fuerza estética constituye un proceso que podría describirse del mismo modo que lo hace Schlegel con la ironía:

La experiencia estética del juego de las fuerzas, en cambio, despierta en nosotros un “sentimiento del conflicto indisoluble entre lo incondicionado y lo condicionado”.⁷⁵⁴ Esto vale en primer lugar para la relación entre la fuerza vivificada y su expresión en el juego estético. Las fuerzas existen sólo en la medida en que actúan y producen una expresión. Pero la acción de las fuerzas, si se la entiende como “oscura”, es siempre la producción de una expresión a partir de una expresión anterior; producir una expresión quiere decir, en el juego estético de la fuerza, exceder una expresión. De aquí que en su acción las fuerzas se encuentren siempre en conflicto con la expresión que producen. Las fuerzas estéticas son –para usar el término de Schlegel– “incondicionadas”, ya que son por principio excesivas. Esto es lo que experimentamos en el juego estético. Sin embargo, dado que al mismo tiempo experimentamos el juego estético de la fuerza como emergiendo en un proceso de estetización, de transformación

⁷⁵² *Ibid.*, p.254.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.254.

⁷⁵⁴ Schlegel, F., “Kritische Fragmente [aus dem *Lyceum*]”, fr. 108, en *Íd.*, *Studienausgabe*, vol. 1, op. cit., pp. 239-250.

regresivo-reflexiva de las facultades a partir de la praxis del sujeto, este “sentimiento” estético del conflicto se extiende también a esta praxis. Experimentamos estéticamente que en la praxis del sujeto hay un conflicto oculto; un conflicto que, en su estetización, en el despliegue del juego de las fuerzas, es puesto de manifiesto y, de hecho, desencadenado. Así se nos aparece la praxis en lo estético: como conteniendo ya en sí misma el conflicto entre fuerza y expresión.⁷⁵⁵

De ese modo, las experiencias estéticas en tanto fuerzas incondicionadas, irónicas, se vuelven especiales en tanto los sujetos se encuentran con una experiencia que no controlan como sucede con las experiencias cotidianas. Por eso la fuerza estética no se controla mediante formas subjetivas que soberanamente ejercen sobre ella su poder, porque las experiencias estéticas “transforman a los sujetos. (...)” ellas son “más bien el fundamento de estos, de modo que la praxis estética sería motor de las demás prácticas”.⁷⁵⁶ Así, Menke cree que las obras de arte evidencian irónicamente el proceso de su propia presentación. Explica en *Kraft*:

Las obras de arte son representaciones que, según Friedrich Schlegel, “se presentan a sí mismas en cada una de sus presentaciones”.⁷⁵⁷ Lo que la obra de arte representa de sí es el proceso de estetización en el cual se presenta a sí misma, es decir, el proceso que va desde la praxis y sus facultades del determinar al juego de las fuerzas. Esta presentación de sí de la estetización ocurre ella misma estéticamente: no en la medida en que se la enuncia sino en la medida en que se muestra; la obra de arte representa la estetización en la medida en que estetiza la representación. En tanto que presentación de la estetización, la obra de arte es siempre también una representación de la praxis misma del determinar –una representación de la praxis del determinar que ve actuando ya en ella el juego de las fuerzas. Considerada estéticamente, la obra de arte es una compleja operación de representación, un representar triple: (a) del mismo modo que la cosa bella, la obra bella se presenta a sí misma en el juego estético de las fuerzas; (b) a diferencia de la cosa bella, la obra bella representa el proceso de estetización en el que se presenta a sí misma; (c) la obra bella es por esto, al mismo tiempo, una nueva y modificada representación de las prácticas del determinar, cuyo socavamiento estetizante presenta.⁷⁵⁸

El carácter esquivo de la dimensión estética para ser determinado, definido o concluido es aprovechado para enfatizar de qué modo la experiencia estética siempre ejerce un trabajo crítico inherente al propio proceso que lo presenta.

⁷⁵⁵ Menke, Chr. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada: Comares, 2019, p.74. En la edición en inglés Menke, Chr., *Force*, *op. cit.* p.77. Empleamos aquí la traducción de Maximiliano Gonnet que amablemente nos facilitó la traducción del alemán.

⁷⁵⁶ Vilar, G., “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente”, *op. cit.*, p.255.

⁷⁵⁷ Schlegel, F., “Fragmente [aus dem *Athenäum*]”, fr. 238, en Íd. *Studienausgabe*, ed. de Ernst Behler/Hans Eichner (Paderborn: Schöningh, 1988), vol. 2, pp. 105-156, p. 127.

⁷⁵⁸ Menke, Chr., *Fuerza*, *op. cit.*, p.66.

Precisamente, en el mismo camino se posiciona su texto *Kraft der Kunst* (Berlín: Suhrkamp, 2013) el cual reúne un conjunto de artículos publicados entre 2009 y 2012 en diversas revistas especializadas de arte y filosofía, donde el autor vuelve a establecer la relación entre lo estético y lo político en el marco de las nuevas configuraciones del capitalismo actual. Dividido en dos partes (“Categorías estéticas” y “Pensamiento estético”), el libro se encamina a indagar de qué modo el concepto de fuerza estética corre el peligro de ser absorbido en las condiciones de un tipo de capitalismo que se pone en funcionamiento gracias a la dimensión estética. De hecho, su apertura es mediante un breve texto compuesto de siete tesis donde Menke muestra la siguiente contradicción: “Nunca hubo tanto arte como en la Modernidad, ni fue antes el arte tan visible, presente e influyente en la sociedad como hoy”, sin embargo, “la significación central de lo estético en la sociedad van unidas a la pérdida de lo que propongo denominar su *fuerza*, es decir, a la pérdida del arte y de lo estético como fuerza”.⁷⁵⁹ Siguiendo los diagnósticos sociales de *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Evé Chiapello, Menke advierte la forma en la que el capitalismo actual emplea el concepto de libertad elaborado por las estéticas modernas y amenaza al arte con hacer perder su fuerza. Tal concepción “ha de constituir el cianotipo de la figura social de la libertad que la sociedad contemporánea, posfordista o posdisciplinaria, está en vías de realizar”.⁷⁶⁰

A través de estos análisis, Menke se opone a pensar el arte ya sea como una forma del conocimiento, de la política o de la crítica, pues esto conduciría que el arte pierda su fuerza. Para ello, Menke se vale de la distinción entre capacidad (facultades) y fuerza a los efectos de lograr clarificar dos tipos de procesos que involucra la

⁷⁵⁹ Menke, Chr., *La fuerza del arte*, Chile: Metales Pesados, 2017, p.11.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, p.146. *El nuevo espíritu del capitalismo* cabe aclarar, forma parte del marco de discusión de la renovación de la teoría crítica bajo la dirección de Axel Honneth. Esta obra ha sido decisiva para la tradición crítica que ha propuesto Honneth en *Las paradojas de la modernización capitalista* como un extenso programa que busca diagnosticar los problemas de reconocimiento en la sociedad contemporánea. Según Boltanski y Chiapello las sociedades modernas occidentales habrían convertido a la responsabilidad, la iniciativa, la flexibilidad y la creatividad en valores decisivos y naturales para que los sujetos puedan cumplir con su participación en la vida social. Estos nuevos valores lograrían sustituir a los modelos disciplinarios más antiguos de subjetivación, pero sin eliminar la disciplina. Así, en lugar de estandarizar el sujeto de acuerdo con modelos socialmente establecidos, el nuevo espíritu del capitalismo produce la compulsión a la autorrealización creativa bajo el signo de la competencia. Los sujetos, por lo tanto, ya no obedecen cumpliendo con un régimen o siguiendo reglas, sino creando una tarea por iniciativa propia. En la dimensión artística, esto consiste en el cambio de tarea que el artista lleva a cabo. Si en su forma tradicional el artista, mediante su modo de vida, prometió una libertad específica, ahora se ha vinculado con la forma actual del capitalismo de una manera que ha producido nuevas formas de alienación. La nueva forma del capitalismo muestra, en consecuencia, que la creatividad y espontaneidad propias del arte dejan de ser suprimidas y, por el contrario, se transforman en una exigencia de la subjetividad contemporánea.

subjetividad. El autor sostiene que el sujeto posee una serie de competencias que le permiten volverse un ser social como también constituirse como tal. Las capacidades, por caso, estarían relacionadas con la posibilidad de que el sujeto es capaz de hacer algo de forma consciente y controlada mediante el aprendizaje. En cambio, la fuerza no sería algo adquirido y estaría vinculado a aquellos procesos que el sujeto no logra controlar. Menke define la fuerza como algo que los seres humanos ya disponen “antes de ser adiestrados como sujetos”,⁷⁶¹ esto es, fuerzas presubjetivas. Por eso, “el arte es más bien la transición entre capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la división entre fuerza y capacidad”.⁷⁶² Precisamente, la preocupación de Menke se concentra en la dificultad que presenta el concepto de fuerza estética para la investigación tradicional sobre el arte. Si la investigación filosófica desde Sócrates parte de pensar la existencia necesaria de las obras de arte, entonces, parece necesario, ahora que el arte se ha vuelto tan problemático como omnipresente, dilucidar ¿de qué modo son posibles?

Menke intenta impugnar la tradicional investigación filosófica sobre el arte, según la cual, deberíamos preguntar por las condiciones de posibilidad tal como se hace con la moral y la cognición. Desde su perspectiva, este tipo de indagación no es aplicable al arte. El autor propone dejar de pensar en la necesidad de la existencia de las obras de arte. Antes bien, afirma “creemos que hay obras de arte. ¿Las hay realmente?”.⁷⁶³ A su juicio, la pregunta por la posibilidad del arte debe permanecer al resguardo de cualquier tipo de respuesta. Lo que se debería dilucidar es cómo “el arte es filosóficamente incomprensible”, en la medida en que se advierta que la propia imposibilidad de comprensión filosófica del arte es su misma posibilidad. En palabras de Menke, “es su imposibilidad práctica la que hace al arte posible”.⁷⁶⁴ Así, la tensión entre capacidad y fuerza de la cual parte el libro, que no sólo aparece en relación al análisis de la obra de arte, sino también en las demás categorías estudiadas por Menke, pero bajo otros términos, aparece aquí entre posibilidad (*Möglichkeit*) e imposibilidad (*Unmöglichkeit*). De ese modo, no es casual que Menke describa la obra de arte como “posible en tanto imposible (...) ella propone la tarea de pensar de nuevo el sentido de la posibilidad, de entenderla de modo distinto a la tradición filosófica que comienza con

⁷⁶¹ *Ibid.*, p.13.

⁷⁶² *Ibid.*, p.14.

⁷⁶³ *Ibid.*, p.22.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p.27.

Sócrates donde posibilidad rima con capacidad” (p.44). Para Menke, la estética no es un complemento para la filosofía, sino su condición crítica.

De este modo, la belleza es analizada en virtud de la tensión entre contemplación (Platón) y delirio (Nietzsche), a los fines de dejar en evidencia una contradicción todavía más fundamental como la existente entre felicidad y belleza. A partir de la máxima stendhaliana (“*la beauté n’est que la promesse du bonheur*”) y las consideraciones sobre la apariencia de lo bello de Karl Heinz Bohrer, Alexander García-Duttman, Martin Seel y Ernst Bloch, Menke emprende la posibilidad de pensar una relación negativa entre felicidad y belleza. El autor recupera *Teoría estética* de Adorno a los fines de mostrar a la belleza como una apariencia ilusoria de felicidad, pero que, no obstante, sigue apareciendo como promesa que debe cumplirse. A juicio de Menke, la posibilidad de cumplir una promesa “debe permanecer en la experiencia de la belleza”.⁷⁶⁵ Por ello, la exigencia del arte como promesa de felicidad quebrada “se apaga en la apariencia estética que no es nada, pero que promete serlo por el hecho de que aparece. La correlación entre ser y no ser es la figura utópica del arte”.⁷⁶⁶ Así, la experiencia de lo bello comparte con la ironía la estructura experimentar aquello que pretende, pero sólo al precio de su suspensión, o como indica Menke, “no hay, por tanto, ninguna experiencia de la belleza en la que la felicidad del cumplimiento no se mezcle con el duelo de su irrealidad”.⁷⁶⁷

Del mismo modo, Menke aborda la categoría de juicio, la cual representa la tensión entre fuerza y capacidades mediante la expresión, para designar las fuerzas presubjetivas, y la reflexión para identificar las facultades. Distanciándose de los argumentos kantianos sobre el juicio, el autor sugiere de qué modo la estética convierte al juicio en una reflexión de sí mismo. Indica al respecto: “la reflexión de sí mismo del juicio tiene su lugar teórico en la disciplina filosófica de la estética, su práctica es la crítica estética”.⁷⁶⁸ Tal afirmación hace referencia a la imposibilidad del juicio para constatar su actividad como rasgo distintivo de la subjetividad. Frente a la observación kantiana sobre el juicio estético como acuerdo en el juego de las facultades (entendimiento y sensibilidad), Menke intenta mostrar la ironía o paradoja que representa el juicio estético, el cual “trata no menos que de la posibilidad y la necesidad

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p.60.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p.61.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.62.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p.74.

del juicio como tal”.⁷⁶⁹ Dicha posibilidad se mantiene sólo si la crítica estética logra mantener la diferencia que Menke identifica en la estructura del juicio estético. Tal diferencia supone pensar, a la vez, el juicio como una fuerza estética inconsciente, pero también como afirmación válida universalmente de la fundamentación racional. Afirma el autor: “la crítica estética del juicio apunta más bien al despliegue de esta diferencia, esto es, a mantener abierto el agujero entre el juicio como expresión de fuerza estética y como resultado de un procedimiento razonable de la fundamentación” De ese modo, la estructura del juzgar se ve redefinida en tanto la crítica estética de la facultad de juzgar ya no busca armonizar el juego de las facultades. Antes bien, pretende desarrollar:

(...) una contradicción insoluble: entre un acto repentino, expresivo de la aprehensión y la concienzuda derivación desde razones comprensibles; (...) la crítica estética del juicio implica una crítica doble, recíproca a cada una de sus partes: la crítica a la concepción expresiva del percibir estético-sensible (...) y la crítica al juzgar que delibera de modo razonable.⁷⁷⁰

Esto conduce a Menke a evidenciar la forma en que la crítica estética deja en evidencia la aporía del juicio.

El autor recurre a una concepción estética de la tragedia para señalar a la misma como una forma exponencial de este tipo de crítica estética del juicio. Para el autor, si aceptamos que la tragedia puede entenderse como una obra de arte que se experimenta a sí misma, el arte trágico estaría en condiciones de mostrar el planteo aporético y paradójico de la crítica estética del juicio. La tragedia lograría manifestar la aporía del juicio, revelando “qué significa la crítica estética del juicio: la crítica estética no juzga sobre el juzgar, sino que lo propulsa hacia una aporía, desde la cual hay una salida, tanto del seguir como la del no seguir juzgando, sólo por el precio de la estupidez o la pérdida de sí”.⁷⁷¹ Tal planteo es particularmente relevante en el contexto del libro dado que, a través de la concepción dialéctica entre fuerza inconsciente (expresión) y reflexión racional que presenta el juicio, Menke se opone a la concepción normativista del juicio como también a aquellas producciones artísticas que no permiten que el sujeto se vuelva en contra de sí mismo y dejan al sujeto “en concordancia consigo mismo”.⁷⁷²

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.64.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p.79.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.81.

⁷⁷² *Ibid.*, p.88. Menke critica las obras de Neo Rauch, las cuales le resultan fundamental para pensar el problema político de la crítica estética. Si la tensión entre fuerza y capacidad conduce en este punto a una aporía, Menke sostiene que estos dos lados deberían pensarse, como una nueva forma de comunidad. No

Por esto se vuelve importante, para Menke detenerse a analizar el concepto de experimento a través de la tensión entre arte y vida. Comparando la experiencia empírica del experimento científico con el experimento artístico, muestra cómo el experimento en el arte está orientado a producir un extrañamiento de sí mismo en los procesos subjetivos. Si el experimento científico tiene como objetivo constatar o probar la capacidad de la razón para controlar los procesos externos al sujeto, el arte trata “sobre la capacidad estética de la superación de sí mismo, del extrañamiento de sí mismo (Nietzsche) del sujeto”.⁷⁷³ Recuperando al Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, Menke intenta dar cuenta de qué modo el experimento del arte consiste en un cuestionamiento del sujeto que pretende controlar su producir estético. De este modo, Menke pone el acento en la indeterminación de la actividad artística tanto por su ausencia de ley como por la imposibilidad del sujeto de controlar su producción según un plan predeterminado. En esa dirección, coloca a la actividad artística cercana a aquellas concepciones que entienden al arte como una inspiración que va más allá del control subjetivo. No obstante, Menke no parece abogar por una concepción irracionalista que suponga que la inspiración artística provenga de algún “más allá” metafísico. Por el contrario, reconoce de qué modo el despliegue de las fuerzas artísticas no pueden ser controladas por el sujeto, pero, sin embargo, ellas siguen ocurriendo en la propia actividad subjetiva. Menke lo explica del siguiente modo:

El juego libre de la fuerza de imaginación es la actividad propia de un sujeto que, sin embargo, no es dirigida por el sujeto, por la ley que se da y obedece; actividad propia, pero no autodeterminada, no consciente de ella misma; realización no de una capacidad sino del despliegue de una fuerza.⁷⁷⁴

A su vez, estos postulados le permiten al autor objetar todas aquellas perspectivas que o bien pretenden fusionar el arte y la vida, o bien, exigen la radical diferencia entre ambos ámbitos. Tal impugnación la realiza por medio del análisis de la figura del Tannhauser,

obstante, ya no podría ser una comunidad armónica, consensuada y reconciliada, pues “la comunidad estética es una comunidad más allá de consenso y disenso: lo que compartimos entre nosotros es la escisión con nosotros mismo – la aversión contra nosotros mismos en tanto sujetos que tienen que sostener algo y, a través de ello, tiene que imponerse ellos mismos” (*Ibid.*, p.91). La crítica de la obra de Rauch le parece a Menke explicativa de aquellas formas artísticas donde no se puede encontrar una experiencia estética en la cual el sujeto se vuelve contra de sí mismo. Una obra de tal naturaleza evita la posibilidad de una crítica negativa permanente donde fuerza y facultades se vean impedidas de un acuerdo definitivo. Así, Menke cree que este tipo de obras que requieren un juicio y no una crítica estética, conllevan el peligro de abandonar la fuerza de la negatividad de todo arte.

⁷⁷³ *Ibid.*, p.97.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.98.

quien muestra la tensión existente entre arte y vida. Según Menke, el problema de Tannhauser es “cómo vivir como cantante, de cómo poder cantar y vivir”.⁷⁷⁵ En ese sentido, mediante la fuerza el arte logra mantener su autonomía sin volverse una esfera aislada o la reivindicación de una libertad que estaría más allá de las condiciones objetivas. Menke explora las posibilidades críticas que la fuerza del arte aún mantiene en el marco del capitalismo actual como sociedad post-disciplinaria. Aunque gran parte de su preocupación parece estar puesta en el concepto de libertad estética, su investigación también involucra dos categorías claves. Nos referimos a los conceptos de estetización y de igualdad estética. Respecto del primer concepto, el autor intenta evidenciar que existe la posibilidad de pensarlo de forma intrínseca al espectador estético. A partir de la tensión entre arte y filosofía, Menke da cuenta de que la estetización no podría ser entendida como un efecto externo a algún orden de conocimiento (religión, política, ciencia, filosofía), pues “el orden de formas y normas solamente es estetizable porque ha sido estético”.⁷⁷⁶

De esa forma, el pensamiento, o bien la filosofía, no puede estetizarse como si fuera un recipiente que recibe un efecto que le otorga otras características que no le son propias, volviéndolo algo aparente y superficial. A su juicio, este tipo de concepciones sobre la estetización se pueden identificar siguiendo el modelo crítico de la cultura que Nietzsche designo como “teatrocracia”, el cual ha servido de modelo de crítica de la cultura de masas a una extensa tradición que iría desde la industria cultural de Horkheimer y Adorno hasta la sociedad del espectáculo de Guy Debord. De ese modo, la estetización como teatrocracia puede ser entendida como dominación de masas, en la medida en que el arte está dirigido a una estimulación exclusivamente sensorial y limitada. Frente a ello, Menke sostiene que es en la propia descripción nietzscheana de estetización que es posible encontrar una respuesta favorable para que el arte no sea entendido como parte de esas condiciones de dominación. Pues, como ya indicamos, pensar una estetización desde adentro supone que las formas y normas discursivas no se pueden estetizar, sino que ya son estéticas. Por tanto, “estetización contra estetización: la estetización de sí del orden discursivo sólo puede encontrarse con la estetización, en tanto no intente dominarla, sino consumarla ella misma y, con ello, de consumarla de otra manera”.⁷⁷⁷ Así, la estetización de las formas, las normas y del orden no es

⁷⁷⁵ *Ibíd.*, p.105.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, p.144.

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, p.145.

equivalente a dominación, sino a un pensamiento estético que se enfrenta a la teocracia porque se sabe estética y, además, constituye una “rememoración de su comienzo en el estado estético”.⁷⁷⁸

Luego de su fundamentación estética del funcionamiento de las formas, las normas y el orden, Menke explica los conceptos de libertad estética e igualdad estética en el marco de la sociedad postdisciplinaria o posmoderna. En ese contexto, expone la necesidad de comprender el concepto de libertad estética que “las actuales tentativas teóricas” intentan colocar como figura de la subjetividad en la sociedad postdisciplinaria. Contra las perspectivas autonomistas del juicio estético, en las cuales se entiende que la libertad se realiza gracias al libre acuerdo de las facultades resultantes del juego entre ellas, el autor muestra su carácter ideológico y reductivo de esas perspectivas. Y, a su vez, se opone a la descripción posmoderna que intenta identificar el sujeto postdisciplinario con la libertad estética de la autonomía. Menke cree que la utilización de los conceptos estéticos para explicar el funcionamiento social de las actuales tendencias teóricas:

(...) erra (*verfehlt*) en sus intentos por describir tanto a la sociedad contemporánea, así como la estética moderna: las formas de una subjetividad posmoderna que actualmente se conforman no pueden ser entendidas como realización social de la idea de libertad estética esbozada por la modernidad.⁷⁷⁹

A causa de estas dificultades, el autor propone defender dos tesis. La primera, sostiene que el sujeto postdisciplinario es el resultado de la crisis de la pretensión de realizar al sujeto a partir de la libertad estética de la autonomía. La segunda, afirma la imposibilidad de comprender la libertad de la modernidad estética en correspondencia con la autonomía civil y subjetividad postdisciplinaria. Por el contrario, “la idea de libertad de la estética moderna no es ni el modelo de autonomía ni el de la forma subjetiva postdisciplinaria”.⁷⁸⁰ Estos argumentos son delineados a partir del concepto de gusto como categoría estética, es decir, como expresión de la libertad estética, y como categoría social, esto es, como capacidad para desarrollar las habilidades necesarias para la sociedad. El gusto, gracias a su doble estructura subjetiva y objetiva, lograría sobreponerse a las formas del capitalismo actual.

⁷⁷⁸ *Ibíd.*, p.145.

⁷⁷⁹ *Ibíd.*, pp.146-147.

⁷⁸⁰ *Ibíd.*, p.147.

En función de su génesis histórica, Menke advierte que el decaimiento del gusto burgués en el consumismo de masas podría presentar *cierta* coincidencia entre la estética como disciplina y la sociedad disciplinaria. Sin embargo, Menke recurre a dos argumentos para mostrar cómo el gusto estético puede impugnar tanto la idea autónoma de gusto burgués como la idea posmoderna de un gusto consumista. En el primer argumento, recurriendo a una triple distinción entre gusto estético, gusto burgués y gusto consumista, el autor refleja que la única posibilidad de pensar un gusto que no coloque las fuerzas estéticas al servicio de las fuerzas productivas radica en la propuesta adorniana de un gusto que se dirige en contra de sí mismo. Según Menke, un gusto intolerante ante sí mismo habría constituido la propuesta de Adorno contra “la idea moderna de autonomía y el ideal posmoderno-consumista de adaptación creativa: estético es aquel gusto que es insoportable para sí mismo”.⁷⁸¹ Esto conduce al segundo argumento de Menke, según el cual el gusto estético reticente a sí mismo “es improductivo: no crea nada, pues se juega todo lo que ha ganado (mediante el juego)”.⁷⁸² La improductividad del gusto estético adorniano evita, de ese modo, el intento objetivista del gusto autónomo de la estética moderna subjetivista, por un lado. Mientras que, por otro lado, rechaza la capacidad adaptativa de la creatividad que el gusto consumista de la posmodernidad propone.

Pese a las críticas de Menke a la concepción posmoderna, en su planteo ello no implica una negación completa de la posibilidad de que el pensamiento sea estético. A contrapelo, se beneficia de dicha posibilidad para ofrecer sus propios lineamientos. De hecho, el autor reconoce que la observación del pensamiento posmoderno acerca de cómo la reiteración del disciplinamiento no redundaba en la configuración de sujetos libres ni abre la posibilidad de un acceso inmediato a la cosa misma, estaría en lo cierto. A pesar de la posibilidad de complicidad entre estética y sociedad de consumo que se presenta en los planteos posmodernos:

(...) la posmodernidad sigue teniendo razón, en contra de la nostálgica del gusto burgués en tanto capacidad de autonomía. Pues hay una buena razón para el hundimiento del gusto burgués en el consumo de masas, que obstruye el retorno hacia él: el gusto burgués es no-verdadero; la identidad de la forma de subjetividad y de la exigencia de objetividad que él sostiene fue obtenida, ideológicamente, por engaño.⁷⁸³

⁷⁸¹ *Ibíd.*, p.163.

⁷⁸² *Ibíd.*, p.165.

⁷⁸³ *Ibíd.*, p.160.

Sin embargo, esto no debería conducir al despliegue de las fuerzas estéticas sensibles en el marco productivo del capitalismo. En cualquier caso, lo que debería pasar con la libertad de las fuerzas estéticas es seguir insistiendo en su carácter estrictamente improductivo frente a la libertad práctica. En consecuencia, esto consistiría en potenciar la diferencia que existe entre la libertad estética y la libertad práctica, en la medida en que la libertad estética ponga en cuestión el logro de las prácticas sociales habituales. Así, la libertad estética se presenta a la vez como la condición de posibilidad de la adquisición de las facultades que hace posible la ejecución de estas.

Finalmente, como puede apreciarse, este replanteo antropológico del pensamiento estético que propone Menke parece encontrarse orientado a recuperar en términos postmetafísicos la concepción adorniana acerca del doble carácter de la obra de arte, esto es, el hecho de que ésta sea un acontecimiento autónomo y un hecho social a la vez. Ciertamente, ya en el primer libro publicado por Menke, el autor había abordado este problema al redefinir semióticamente el concepto adorniano de obra de arte. En ambos, la preocupación de Menke se concentra en recuperar la concepción autónoma y crítica de la obra de arte que había sostenido Adorno, sin recaer por ello en los presupuestos metafísicos de este último. En la *Fuerza del arte*, Menke desarrolla una concepción antropológica acorde a su planteo semiótico de 1988 y retoma en principio su pretensión de rehabilitar la doble referencia de la estética adorniana. Entendida como aquel lugar en el cual las fuerzas se transforman en facultades y estas se convierten nuevamente en fuerzas, la obra de arte es autónoma porque involucra fuerzas que se encuentran liberadas de toda normativa social, pero es simultáneamente un hecho social porque en ella se realizan facultades que han sido adquiridas en el ámbito social. De hecho, advierte Menke, ni siquiera “el poder de no poder” parece susceptible de ser pensado más allá de todo posible aprendizaje de carácter social.

Apariencia, modernidad y subjetividad. Crítica a *La crítica del romanticismo* de Karl Bohrer

Para finalizar la reconstrucción de Menke, creemos que puede ser importante destacar las críticas que este autor lleva a cabo del texto sobre el romanticismo de Karl Bohrer. Estas críticas evidencian una postura todavía más clara sobre cómo el romanticismo y sus conceptos podrían ser pensados en clave estética. Para ello, nos detenemos brevemente en el texto de Bohrer y luego en las críticas de Menke.

De alguna manera, si seguimos los estudios de Karl Bohrer en *Die Kritik der Romantik* [*La crítica del romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria*], podemos identificar, en la producción de los *Fragmentos* como en *Conversaciones sobre la poesía* de Schlegel, algunos elementos que harían de los conceptos de apariencia estética y de ironía en el período romántico de Schlegel algo más que una manipulación controlada y arbitraria de la subjetividad del artista romántico.

Lo primero que se puede señalar radica en el reduccionismo de la observación de Hegel. En su análisis de la ironía, como ya lo indicará Walter Benjamin, descuida la dimensión objetiva del arte, o como Benjamin lo denomina, ironía formal. En esa dirección, Bohrer pretende dar cuenta de cierta objetividad del arte irónico que no se reduce a los placeres destructores de la genialidad del artista. A juicio de Bohrer, por ejemplo, la ironía no puede reducirse a una fundamentación subjetivista, sin antes reparar en el hecho de que la ironía se objetiva en el proceso de la obra gracias a la reflexión contenida en ella misma. La objetividad de la obra no permite considerar la destrucción de sus elementos mediante la arbitrariedad del sujeto irónico. Por el contrario, la destrucción de la ironía es posible a partir de la reflexión inherente a la propia obra, pues ella se refiere a un propósito más elevado, incondicionado que no puede destruirse por el antojo de la subjetividad.

En este sentido, la crítica hegeliana se equivoca, según Bohrer, ya no por considerar a la subjetividad como una vacuidad, sino al no radicalizar su crítica a la propia subjetividad y ver cómo ella es sacrificada en la obra en beneficio de la reflexión de la propia obra. La limitación de la observación de Hegel, Bohrer la relaciona con dos reflexiones constitutivas de la estética hegeliana. La primera en torno a lo que entiende Hegel por arte, en la medida en que éste no puede verlo de otro modo que no sea la ejecución de una idea pre-existente, lo cual, además, fundamenta la idea del arte como “apariencia sensible de la idea”. La segunda reflexión que limita a Hegel gira alrededor de una subjetividad que no considera nada como sustancial. Esto último, tanto para la ironía como para la apariencia artística, amenaza en la estética de Hegel con la autonomización de alguno de los elementos necesarios para la integración del sistema. En consecuencia, Bohrer advierte que Hegel ya no sólo reconoce el peligro de que el arte irónico sea un juego placentero, sino también que la apariencia se autonomice de la realidad social atentando contra su comprensión del arte como “aparecer de la idea”. Por ello, Hegel no ve el efecto de la obra de arte devenida en autónoma, pues en su

imputación subjetivista a la ironía de Schlegel, no puede separar al arte del pensamiento como de la determinación ética.

Arte y pensamiento parecerían tomar distancia en el planteamiento de Bohrer como dos elementos incompatibles epistemológicamente hablando. El arte parece contener la posibilidad de un tipo de reflexión que no se reduce al sujeto del pensamiento, como tampoco, a las exigencias de objetividad, validez y legitimidad del proceso lógico del conocimiento conceptual. A juicio de Bohrer, el ataque de Hegel a la teoría de la ironía sería la primera reacción sistemática de la filosofía al devenir poético del discurso en la modernidad romántica. La equivocación de la crítica hegeliana, entonces, radica en identificar al arte romántico con un tipo de subjetividad como la subjetividad absoluta que no es propia del arte, sino del pensamiento. Al reducir el arte a un momento más del desarrollo del espíritu, Hegel obstaculiza una estética de lo moderno, dado que termina solapando la objetividad del arte en la crítica al subjetivismo individualista.

Frente a esta mala interpretación Bohrer propone determinar los conceptos estéticos y poetológicos del romanticismo por medio de dos categorías: la subjetividad reflexiva y lo fantástico. A los fines del presente trabajo sólo nos detendremos en la primera categoría dado que apariencia e ironía nos permitirán vincular la reflexión propia del arte con su autonomía estética. Bohrer parte de la siguiente observación de Novalis sobre la ironía:

Aquello que Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía, a mí entender, no es más que la consecuencia, el carácter de la verdadera reflexión – de la verdadera presencia de espíritu. El espíritu se manifiesta siempre sólo bajo una apariencia *extraña y vaporosa*. Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor. Es beneficio para la idea el que tenga más de un nombre.⁷⁸⁴

En virtud de esta caracterización se puede advertir que Novalis les atribuye tanto a la ironía como a la apariencia estética un tipo de lógica propia que no necesita de elementos extra-estéticos para su fundamentación. Ambas son el auténtico espíritu reflexivo que permite una fundamentación poetológica. Bohrer, de este modo, pone en juego un aspecto que cree decisivo para pensar la autonomía del arte, a saber, la diferencia estética. Gracias a la ironía Schlegel logra formular una ley estructural y objetiva de las formas del arte moderno sin depender de los criterios de lo verdadero y

⁷⁸⁴ Novalis, *Estudios sobre Fichte*, Madrid: Akal, 2007, pp.206-207.

lo ético deducidos del yo fichteano como supone Hegel. Su planteamiento sostiene que existen estudios como los de Beda Allemann⁷⁸⁵, Raymond Immerwarhr⁷⁸⁶ e Ingrid Strohschneider-Kohrs⁷⁸⁷ que tratan de dar cuenta del conocimiento de dicha ley objetiva, a diferencia de otros estudios como los de Ernst Behler⁷⁸⁸ que no ven la fundamentación reflexiva de la poesía de Schlegel. De ese modo, se puede establecer que Schlegel no deduce el concepto de ironía desde los procesos reflexivos del sujeto, sino que desarrolla el concepto de ironía por medio de la objetividad de la obra. Esto se advierte en sus trabajos sobre el *Wilhelm Meister, Conversaciones sobre poesía*,⁷⁸⁹ *Discurso de la mitología* y sus observaciones sobre la figura de Shakespeare. En todos estos trabajos Schlegel alude a los procesos auto-reflexivos de la obra, antes que a las formas que hipostasia el sujeto como fuente creadora de la obra.

Según Bohrer, los personajes que dan cuenta de la narrativa de la novela son puestos en relación con algo superior, es decir, lo singular se proyecta en algo absoluto. A partir de esta relación, Schlegel presenta lo absoluto mediante un método reflexivo que posibilita ver en lo singular aquel valor superior por lo cual es sacrificado. Siguiendo al pie de la letra el análisis de Benjamin sobre el romanticismo, lo absoluto tiene para Bohrer dos lados, uno formal y otro de contenido. Desde luego, como hemos indicado antes, el aspecto formal parece indicarnos las claves necesarias para pensar de qué modo lo singular muestra la totalidad a la que tiende la obra, mientras el contenido refiere al proceso finito y contingente de la misma. En este sentido, en la obra las partes

⁷⁸⁵ Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.

⁷⁸⁶ R. Immerwarhr, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony", en *The Germanic Review* 26 (1951), p. 173s.

⁷⁸⁷ Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2. Edición ampliada y revisada, Tübingen, 1977.

⁷⁸⁸ Ver Behler, E., „Friedrich Schlegel und Hegel“, en *Hegel- Studien*, ed. por F. Nicolin y O. Pöggeler, Bonn 1963, tomo 2.

⁷⁸⁹ "La mitología es tal obra de arte de la naturaleza. En su entramado lo más elevado está realmente formado; todo es relación y transformación, formado y transformado, y este formar y transformar es justamente su procedimiento propio, su vida interior, su método, si se me permite decirlo así. Aquí encuentro una gran similitud con aquel gran *ingenio* de la poesía romántica, que no se manifiesta en *ocurrencias individuales* sino en la construcción del todo, y que nuestro amigo nos ha presentado tantas veces refiriéndose a las obras de Cervantes y Shakespeare. Si, esta confusión ordenada artificialmente, esta encantadora simetría de contradicciones, esta maravillosa y eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que mora incluso en las partes más pequeñas del todo, me parece que constituyen incluso una mitología indirecta. La organización es la misma y seguramente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este *ingenio*, ni una mitología pueden existir sin algo originario e inimitable, simplemente indisoluble, que aun después de todas las transformaciones deje traslucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad de sentido deje traslucir el aspecto del trastornado y loco o del idiota y tonto. Pues este es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, para lo cual no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el colorido hervidero de los antiguos dioses". Schlegel, *Conversaciones sobre la poesía*, op. cit., p.67.

singulares (los personajes) contienen simultáneamente el todo, pero no de forma armónica–mecánica sino como totalidad comprensible. Por eso, Bohrer cree que “la risa de la ironía contiene la seriedad más sagrada porque expresa la reflexión de un todo objetivo”.⁷⁹⁰ En función de esta caracterización, el autor alemán presume que la ironía se convierte en una apariencia digna dado que ella se refiere a algo por encima de sí misma y, al mismo tiempo, está dispuesta a destruirse en beneficio de ese valor. De esa manera, Bohrer define a la ironía como una “apariencia que se burla de sí misma”,⁷⁹¹ ya que ella se destruye para relacionarse con conceptos más elevados, o con aquello que Schlegel denomina como lo incondicionado.

Un análisis de este tipo permite reconocer la importancia del concepto de “bufonería trascendental” presente en el Fragmento N°42⁷⁹² de *Lyceum* [*Fragmentos Críticos*]. Tal bufonería de la ironía no está relacionada a un concepto de subjetividad como fuente de control de las decisiones creadoras del artista, sino al proceso reflexivo que le es constitutivo a la objetividad de la obra. En el análisis de Bohrer, la apariencia de la ironía no es destruida gracias a la voluntad del artista, sino por medio de las potencialidades reflexivas de la obra, lo cual le da a la obra su propia lógica y autonomía. Por eso, no es casual para Bohrer que Schlegel, cuando se refiere a la ironía, haga alusión a Sócrates. La filosofía socrática le ofrece al joven romántico poder caracterizar a la ironía bajo los rasgos objetivistas que le otorgan autonomía de las arbitrariedades subjetivistas del artista. La “belleza lógica”, el “entusiasmo lógico”, “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo”, “la urbanidad sublime”, todas estas referencias de Schlegel dirigidas a Sócrates le posibilitan al joven romántico conectar su teoría estética con una operación que subsume la filosofía y el pensamiento a la estética. Bohrer se esfuerza en encontrar ya no sólo en Schlegel, sino en toda la tradición estética un modo de diferenciarla y enfatizar lo estético fuera de los criterios

⁷⁹⁰ Bohrer, K., *La crítica del romanticismo*. Bs.As.: Prometeo, 2017, p.117.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁹² Fragmento crítico N°42: “La filosofía es la auténtica patria de la ironía que desearía definirse como belleza lógica: pues en todas las conversaciones orales y escritas en las cuales no se filosofa sistemáticamente, hay que brindar y exigir ironía. Incluso los estoicos consideraron la urbanidad como una virtud. Además, hay una ironía retórica que utilizada con discreción tiene un efecto óptimo, especialmente en lo polémico. Sin embargo, se enfrenta a la sublime urbanidad de la musa socrática, como la magnificencia del más brillante discurso de arte se enfrenta a una tragedia antigua de alto estilo. Solo la poesía puede también elevarse desde este lugar hasta la altura de la filosofía y no está fundamentada en pasajes irónicos como la retórica. Hay poemas antiguos y modernos que respiran constantemente en el todo y por doquier el hálito divino de la ironía. En ellos vive realmente una bufonería trascendental. En el interior, el estado de ánimo que pasa todo por alto y se eleva infinitamente encima de todo lo condicionado, incluso encima de su propio arte, virtud y genialidad. En el exterior, en la ejecución, la manera mímica de un buen bufón italiano habitual”. Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, op. cit., p.52-53.

del pensamiento filosófico–histórico, afirmando eso que él denomina crítica artístico–literaria.

Contra esta interpretación, siguiendo a Menke, podemos argumentar que es problemático desatender y aislar la cuestión de la ironía romántica del concepto de subjetividad, solo al precio de lograr considerarla como una apariencia que se vuelve contra de sí misma. Del algún modo, se está soslayando las diversas posibilidades que la subjetividad puede adquirir en relación a conceptos estéticos como la ironía o la apariencia. Sostener una lectura de este tipo del modelo de subjetividad en la estética romántica parece buscar establecer que la subjetividad o bien está excedida por fuerzas que ella ya no controla, luego de los descentramientos de los fundamentos que daban cuenta de ella, o bien, ella se vuelve un caos incontrolable y difícil de identificar.

El planteo de Bohrer pretende profundizar en la desaparición de los presupuestos de cualquier elemento subjetivo o extra–estético relacionado con la verdad. Su posición radical vinculada a evitar la domesticación de lo estético por parte de la dimensión racional de la modernidad descuida los potenciales elementos críticos que la ironía tiene en la modernidad estética. Podemos advertir que reconocer en la ironía ese elemento autónomo por cual Bohrer aduce evitar la domesticación de la apariencia a las pretensiones de verdad ilustrada, son los mismos por los cuales muchos intentos de domesticación de lo estético logran su propósito, esto es, apelando a la autonomía como forma de aislamiento y separación. La reivindicación exaltada de una autonomía de lo estético puede conducir a un desprendimiento solipsista de esta dimensión, anulando toda capacidad crítica sobre otros ámbitos del saber.

Por otra parte, elevar a lo estético y su manifestación a un tipo de conciencia superadora de la razón no–estética, en beneficio de la no domesticación de lo estético, también puede conducir a algunas dificultades. Este tipo de argumento coloca a la apariencia nuevamente bajo un criterio de verdad que, aunque desdiferenciado de la razón no–estética, pretende superioridad sobre los demás órdenes de verdad. Tal argumento, en favor de la autonomización de la apariencia a partir de la enfatización de lo estético, puede ser paradójico, pues solo consigue “revalorar lo estético *contra* la filosofía sólo por medio de la filosofía”.⁷⁹³ Si antes habíamos insistido en la forma en que Schlegel lograba identificar en la apariencia artística una lógica independiente de objetividad, no era en beneficio de su aislamiento. Por el contrario, su autonomía le

⁷⁹³ Menke, Chr., *Estética y negatividad, op. cit.*, p.59.

permitía radicalizar su crítica en relación a otras dimensiones del saber en tanto se vinculaba con ellas o incluso permanecía como su fundamento.

En última instancia, lo que se está llevando a cabo en ese caso es una enfatización de la filosofía mediante la estética. Así, una superación de la razón no–estética mediante la metacrítica a la crítica del romanticismo que Bohrer emprende a los fines de salvar lo estético de su aplastamiento en los criterios de verdad de la filosofía, puede caer en esta oscilación entre “una dócil autolimitación en un purismo estético”, por un lado, y “una identificación adelantada con el rival en una metafísica estética”, por otro.⁷⁹⁴ Tal vez, como señala Menke, sea necesario distinguir en la tradición de la modernidad estética el intento de superación de la razón mediante la enfatización del arte como romántica, de aquella tentativa de soberanía del arte que reconoce su autonomía a lo cual él denomina “lo moderno”.

En esa dirección, no parece desatinado asumir la perspectiva de Christoph Menke, quien apela a leer a conceptos como la apariencia, la ironía de Schlegel o la fuerza de Baumgarten, mediante Adorno y Derrida. Estos autores, a juicio de Menke, ayudan a evitar el modelo romántico, en la medida en que ellos no quedan atrapados en las aporías tales como purismo estético–metafísica estética o autonomía–superación. Los intentos de ambos consiguen comprender la apariencia estética bajo los presupuestos de un modelo “de una generalización filosófica de la negatividad del arte”.⁷⁹⁵ Esto no implica que la generalización de la negatividad estética deba formularse inmediatamente en las formulaciones cognitivas del conocimiento filosófico como supone el planteamiento de Bohrer. Por el contrario, la negatividad estética no radica exclusivamente en las experiencias estéticas del arte actual, sino que se extiende o “generaliza” más allá de éstas a experiencias no–estéticas. En definitiva, la apariencia estética y la ironía schlegeliana, como categorías implicadas, no pueden ser entendidas puramente bajo presupuestos puramente filosóficos o estrictamente artísticos, antes bien, ambas parecieran necesitar de un modelo crítico de comprensión que las extienda a una autocomprensión deconstructiva de sí mismas. Precisamente, esto parece haber pretendido hacer Schlegel en su período de juventud, como hemos intentado advertir en el inicio del trabajo.

En definitiva, esta perspectiva que creemos puede ayudarnos a trazar un recorrido histórico para el concepto de ironía, procura garantizar la autonomía del arte,

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p.60.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.62.

pero no al precio de renunciar a toda posible intervención de este en la esfera de los discursos y las prácticas establecidas, o al intento de rescatar este poder a costa de desdibujar los límites del ámbito propiamente estético. Antes bien, dicha perspectiva emprende una propuesta vinculada a una *dialéctica negativa* donde la autonomía no suponga aislamiento, acusación que pesa sobre la ironía, ni tampoco una soberanía esteticista que acusa a la ironía de arbitraria y presa de la arcaica idea de genio.⁷⁹⁶ La dimensión estética de la ironía, de ese modo, no asumiría la tarea de revelar una verdad que preexistiría a las formas y a los propios materiales artísticos. Establecer una dialéctica negativa entre autonomía y soberanía de la dimensión estética de la ironía supone eludir el desdibujamiento de aquel tipo de subjetividad que prefigura la obra de arte moderna en tanto punto de tensión entre las dos tendencias mencionadas, esto es, una subjetividad que asume la necesidad de oponerse a aquellas fuerzas que desgarran la unidad de la conciencia, pero que también se encuentra dispuesta a resistir toda posible interrupción arbitraria de la reflexión.

Pese a estas consideraciones, la posibilidad del pensamiento estético moderno de la ironía para relacionar la exigencia de autonomía con la pretensión de soberanía en un proceso dialéctico negativo y fundamental, de esta forma, la imagen de una subjetividad de carácter autocrítico no debería ser interpretada en términos de una apología del mismo. De hecho, en el contexto actual ya no resulta posible suscribir al optimismo ontológico que sustentaba la concepción romántica de una progresiva romantización de la realidad, ni mucho menos asumir la interpretación objetivista de la obra de arte que presuponía la defensa moderna de la autonomía. De lo que se trataría, más bien, sería de poner de manifiesto algunos de los rendimientos de la estética moderna a los fines de prevenirse contra la posibilidad de una interpretación reductiva de la misma. Gran parte de los problemas del pensamiento estético de carácter anti-idealista se relaciona con la imposibilidad de desprenderse de la tendencia a interpretar en términos objetivista el concepto de obra de arte, descuidando categorías tales como la experiencia estética. En esta dirección, las lecturas de Frank y De Man del pensamiento estético romántico no solo resultan cuestionables por su carácter

⁷⁹⁶ Podría tenerse en cuenta en esta dirección la crítica que dirige Rüdiger Bubner a la teoría crítica y a la hermenéutica por la tendencia de ambas corrientes a proyectar sobre el arte problemas que tendrían su origen en el ámbito filosófico (Cfr. Bubner, 2010). Para Bubner, en su afán por resolver estos problemas, dichas perspectivas habrían puesto en peligro la idea moderna de autonomía del arte. De hecho, podemos considerar esta crítica, si tenemos presente que el arte entra dentro de los intereses de Frank es porque aquel permite aprehender el principio irrepresentable de la subjetividad y contribuye a sostener, de este modo, la existencia de la subjetividad, en tanto fundamento necesario de los valores éticos tradicionales.

unilateral, sino también por su incapacidad para dar cuenta de la especificidad de la producción artística. Este último problema, nos parece capital para comprender, en las derivas históricas-estéticas, el concepto de ironía. En particular, si tenemos presente que al igual que con el concepto de ironía, el concepto de “arte” se nos muestra indefinible y altamente problemático.

Conclusiones

Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos tratado de mostrar de qué modo se vuelve un problema las apropiaciones contemporáneas de Paul De Man y Manfred Frank del concepto de ironía romántica de Friedrich Schlegel. Tal intento ha tratado de enfatizar cómo estas apropiaciones son el resultado de sus contextos de apropiación, los cuales conducen a resaltar y destacar determinados aspectos del primer romanticismo que les permite a ambos autores cuestionar tendencias y estudios opuestos a los suyos. Si bien hemos realizado una valoración positiva de tal hecho, dado que los estudios de Frank y De Man permiten reconsiderar al romanticismo fuera de los tradicionales prejuicios que pesan en el marco de la historia de la filosofía y la literatura, también hemos advertido las propias dificultades que conllevan estas valoraciones positivas.

Dichas dificultades creemos que radican, fundamentalmente, sobre el concepto de subjetividad que ambas apropiaciones llevan a cabo. Mientras la apropiación demaniana conduce desde la falla ontológica de la consciencia subjetiva hacia una desaparición de la subjetividad por la propia fuerza del lenguaje, la apropiación de Frank toma al romanticismo para mostrar que las críticas a la subjetividad moderna no advierten de qué modo el romanticismo no podría someterse a tales objeciones. Ambas consideraciones, se vuelven problemáticas en la medida en que reducen al concepto de ironía romántica a las disputas sobre la subjetividad entre afirmación y desaparición del sujeto moderno. Frente a tales problemas hemos puesto en consideración otra génesis posible para pensar el romanticismo y el concepto de ironía, la cual radica en el trabajo de Christoph Menke. En esa dirección hemos afirmado que la posibilidad de inscribir a la ironía romántica en la tradición que Menke denomina estética nos permite advertir que la subjetividad no se ve sometida al binomio antes indicado entre desaparición y afirmación del sujeto y, en esa dirección, la ironía puede entenderse como una expresión subjetiva en la cual coexisten fuerzas reflexivas que el sujeto no controla, pero que tampoco constituyen un salto al vacío irracionalista.

Nuestro recorrido ha tratado de constatar en los capítulos dos y tres cómo De Man y Frank, desde perspectivas contrapuestas e intereses completamente dispares, piensan al romanticismo como una corriente intelectual que debería recuperarse a los fines de reconsiderar su posición en la tradición moderna. De Man cree que existe la posibilidad de reconocer en el romanticismo y, fundamentalmente, en el concepto de ironía de Schlegel esa imposibilidad de unificar cualquier sistema, lenguaje o conciencia. Su llamado está direccionado a cuestionar las pretensiones de un sujeto

moderno al cual se lo ha entendido como un sujeto capaz de conocer, sentir y hablar sistemáticamente por sí mismo. Tal consideración posibilita entender al romanticismo y a Schlegel como precursores de una extensa tradición crítica de la metafísica moderna y del sujeto moderno que llegaría hasta la propuesta de Jacques Derrida. Pese a la cercanía o a la constelación de relaciones que muchos estudios deconstructivistas han llevado a cabo entre romanticismo y deconstrucción, la propuesta de Schlegel y sus consecuencias no parecen ser asumidas por completo, como hemos intentado exponer.

Por el contrario, la recuperación deconstructiva demaniana reconstruye sólo aquellos aspectos de la ironía schlegeliana que le ayudan a enfatizar la imposibilidad de cualquier intento de comprensión, sentido o totalización del lenguaje por parte del sujeto. El énfasis demaniano en este aspecto disolutivo de toda posibilidad de fundamento de la cognición mediante el lenguaje o condición de ~~esta~~, muestra la radicalidad de su lectura como también los supuestos en los cuales enmarca su recuperación de la ironía de Schlegel. Nos referimos a la intención deconstructiva por encontrar aquellos elementos lingüísticos constitutivos al lenguaje que dan cuenta de un conjunto de representaciones que necesitan ser desmanteladas y reinscritas de forma permanente. En esa dirección, la ironía se constituyó un elemento o tropo *par excellence* para las teorías deconstructivas para desmotar y criticar todas aquellas oposiciones jerárquicas producidas por el pensamiento occidental que se encuentran basadas en la idea de un sujeto capaz de poder discriminar entre ellas. Precisamente, ese hecho fue el que nos condujo a considerar, más allá de De Man, la propuesta de Derrida y las consideraciones de Nancy y Lacoue-Labarthe.

En el caso particular de la deconstrucción demaniana, tal procedimiento está centrado en evidenciar de qué modo la lógica del lenguaje está atravesada por un lenguaje figurado y retórico que vuelve imposible al sujeto lograr una identidad entre sus intenciones y el texto u objeto al que se enfrenta. La ironía de Schlegel tanto en su explicación conceptual como en su puesta en ejercicio en sus novelas, se vuelven para De Man en una muestra de la imposibilidad del lenguaje filosófico y literario de escapar a la dimensión retórica que convierte en absurda la pretensión de comunicar significados claros y distintos. No obstante, cabe señalar, nuestro análisis sobre la deconstrucción demaniana se ha visto en el problema de incurrir en el prejuicio que considera a la deconstrucción como un movimiento irracionalista o anti-ilustrado. Una consideración de tal naturaleza reduce a la deconstrucción a un movimiento que busca reemplazar a la razón por un conjunto de estrategias destinadas a privilegiar la ficción y

la retórica. Un examen más cercano puede dar cuenta de la deconstrucción demaniana como una tendencia que antes que privilegiar una forma de sin razón o sin sentido, se inscribe en una tradición que busca pensar los procesos reflexivos del sujeto moderno a partir del lenguaje, tratando de desarrollar una teoría filosófica que justifique el funcionamiento retórico del lenguaje.

En el caso de Manfred Frank, hemos tratado de revelar su análisis del romanticismo en al menos tres ámbitos de discusión que no podrían considerarse excluyentes o separados. Aunque a fines explicativos separamos su apropiación, hemos identificado un hilo conductor referido a la recuperación de Frank del romanticismo para pensar una forma de subjetividad bajo el concepto de individualidad. En ese sentido, la apropiación de Frank del concepto de ironía romántica evidencia la posibilidad de la presencia de una forma de subjetividad que intenta evitar reducirla al subjetivismo tradicional que interpreta a la ironía como una expresión estética del yo fichteano, como en el caso enfatizado por Hegel, por un lado. Mientras que, por otro lado, el concepto de ironía que Frank recupera le permite pensar en una forma de subjetividad que no suponga su completa disolución. Esto último, es particularmente relevante porque establece la crítica que Frank lleva a cabo de aquellas tendencias que, a su juicio, entienden al romanticismo como una anticipación de la deconstrucción, el posmodernismo o el irracionalismo. Frente a tales tendencias que buscarían declarar la muerte del sujeto moderno, Frank les opone la comprensión del primer romanticismo sobre conceptos como el sujeto, la reflexión y la autoconsciencia.

Estas consideraciones nos han conducido a considerar la teoría de la individualidad que Frank elabora a partir ya no sólo de Schlegel, sino también en virtud de dos representantes más del primer romanticismo como Novalis y Schleiermacher. En esa línea, hemos pretendido ver cómo Frank coloca a los primeros románticos de Jena, fundamentalmente, comprometidos con el criticismo de su época, al punto tal que éstos critican, incluso, el yo proyectivo al cual el giro copernicano podría parecer limitarlos. Esta crítica radical que se vuelve en contra del propio procedimiento crítico mantiene la esperanza de distinguir la totalidad o el absoluto negado por una perspectiva limitada y subjetiva. De este modo, hemos localizado los orígenes del primer romanticismo alemán en el giro copernicano kantiano, pero también en todas aquellas perspectivas contemporáneas a la época poskantiana en la cual las teorías de la verdad como correspondencia dan paso a las teorías constructivistas de la verdad, lo que sugiere que el sujeto constituye la estructura misma de la realidad a través de su actividad. Tal

análisis, revelaba que la intención de Frank es mostrar al romanticismo como un movimiento que debería valorarse en sí mismo, evitando la interpretación historiográfica general de la historia de la filosofía, según la cual, el romanticismo sería un mero antecedente antes de llegar a Hegel, un simple tránsito desde Kant hasta Hegel, o bien, un idealismo expresado poéticamente. Según este autor, el romanticismo no debería interpretarse como una versión poética de Kant o el idealismo de Fichte, sino como una tendencia antifundacionalista que cuestiona la idea acerca de que la filosofía pudiera ser autoevidente a sí misma a partir de principios fundamentales y primeros.

Frank cree que los románticos llegan a la conclusión de que la actividad creativa del artista era parte de esa actividad general por el cual el sujeto crea su mundo. Pero, sostiene que este proceso de creación no puede ser completamente articulado filosóficamente, pues “el primer principio” de los románticos es supra-racional y presentable sólo en el arte. En virtud de dichas consideraciones, Frank cree que la ironía romántica de Schlegel representa el cuestionamiento a la posibilidad de toda filosofía fundacionalista que descansa en primeros principios de carácter definitivo. Así, si el primer romanticismo se podría definir como una filosofía de la añoranza o ansiedad por el infinito, lo cual acentúa la imposibilidad de poseer, o la falta, de un principio, la ironía evidencia que no hay posibilidad de que el yo pueda representarse a su propia conciencia como una certeza desde la cual parten y se fundan las demás representaciones. Tal presentación, hemos afirmado, identifica a la ironía de Schlegel como un modelo epistemológico que cuestiona la posibilidad de justificar de forma última y definitiva nuestras creencias. La ironía, en ese caso, no podría ser entendida como un contenido de algo, sino como un estilo de habla. Tal estilo de habla marca una forma que neutraliza el contenido de lo que se habla, llevando a un movimiento de retirada desde el contenido hasta una infinidad de opciones que podría decirse en su lugar.

Por tanto, un habla irónica puede mantener abierta la localización de lo infinito volviéndolo irrepresentable debido a que lo finito se vuelve desacreditable y no intencionado, pues al no hallar un fundamento su validez se vuelve eternamente lábil. En la propuesta de Frank, los románticos están lejos de glorificarse en su capacidad artística proyectiva, de hecho, para Frank el intento de los románticos consiste en huir de ella, evidenciando tanto una “tendencia hacia el realismo” y lo que se ha denominado con el concepto de “humildad epistemológica”. A lo largo del capítulo tres, esencialmente, referimos a este concepto, no sólo por la importancia que tiene para la

comprensión de la propuesta de este autor, sino también por que marca el contexto de apropiación del romanticismo en el marco de la filosofía anglosajona o analítica.

Por tal motivo, al final del capítulo tres, intentamos mostrar que la crítica que se le podría hacer a Frank radica en, precisamente, la falta de énfasis en la dimensión estética y las preocupaciones artísticas. El descuido de esta dimensión hace que Frank establezca sobre la ironía romántica una interpretación epistemológica de su uso y no una forma estética que cuestiona tales interpretaciones. La apropiación de Frank, en esta dirección, nos lleva a un contexto insospechado en los estudios sobre el romanticismo en tanto se involucra con tendencias que antiguamente lo había rechazado y tachado de metafísica como el contexto de la filosofía analítica. Del mismo modo que sucede con Paul De Man, estos marcos de recepción muestran los supuestos y compromisos que los autores tienen a la hora de sus lecturas del romanticismo con tradiciones teóricas e historiográficas que determinan el modo de apropiación.

Como consecuencia de esta última observación, hemos optado por proponer en el último capítulo una reconstrucción de la ironía en el marco de la dimensión estética que logre mostrar aquellos elementos que se han opacado en las apropiaciones de Paul De Man y Manfred Frank. Posiblemente, a la estética no se le haya prestado la suficiente atención, o bien, se la considere como un episodio dependiente de las categorías de la filosofía clásica. A contrapelo, creemos, la estética se anuncia como un saber crítico que disuelve los límites infranqueables entre filosofía y arte. En este caso, la estética del romanticismo donde la ironía toma otros matices revela la ruptura entre las fronteras de la filosofía y la dimensión artística. La necesidad de reinterpretar a la modernidad y la subjetividad bajo clave estética responde a la intención de recuperar la productividad de la estética como modo de comprensión de tales procesos. Por eso, el interés del trabajo ha estado puesto en explorar los supuestos histórico-filosóficos que subyacen e informan los intentos de Paul De Man y Manfred Frank por teorizar, invocar y emplear el término ironía en el marco de una apropiación amplia del concepto de romanticismo. Tampoco hay una pretensión explícita por una comprensión más delimitada o más objetiva del término, o bien, una intención interpretativa que busque ser menos perjudicial del término. La pretensión, antes bien, ha sido revelar que estas apropiaciones de la ironía romántica al enfatizar algunos aspectos han descuidado la posibilidad de vincularla a la tradición estética originada en las consideraciones de Alexander Baumgarten.

Sin embargo, creemos, se ha vuelto problemático a los fines de nuestro propio rastreo cuáles son las consecuencias históricas que estas apropiaciones del romanticismo llevan a cabo del concepto de modernidad. Nuestra suposición inicial acerca de poder desmarcarnos de una plena identificación entre modernidad y subjetividad se nos ha vuelto compleja, pues las apropiaciones a las que hemos aludido no parecen asumir enteramente la identificación entre sujeto y modernidad. Por caso, la obra de Manfred Frank es entendida en el marco de las discusiones sobre la modernidad y la subjetividad como un trabajo que beneficia las interpretaciones posmodernas, algo que en nuestro trabajo aparece de forma completamente invertida. Tales consideraciones ubican a Frank en relación a las teorías deconstructivas. De hecho, muchos de sus críticos, por caso el más representativo de ellos, Frederick Beiser,⁷⁹⁷ entienden que esta lectura podría concordar con las interpretaciones tradicionales del primer romanticismo alemán como un movimiento irracional. A nuestro juicio, esto constituye claramente una interpretación errónea de la propuesta de Frank. El hecho de que Frank sostenga que el giro copernicano era importante para el desarrollo del primer romanticismo alemán, no hace pensar que éstos hayan estado sumidos a las consideraciones kantianas. La sugerencia de que todo el conocimiento está sumido en un subjetivismo ineludible fue clave para los románticos, pero en la medida en que ellos reaccionaron en contra de dicha tendencia, intentando ir más allá de ese subjetivismo a través del arte. No obstante, persiste la posibilidad de realizar una interpretación completamente distinta de la que hemos presentado, particularmente, por la dificultad a la que nos enfrentamos con el concepto de modernidad en estas apropiaciones.

Probablemente, este sea uno de los puntos más problemáticos a los que nos hemos enfrentado y que menos resultados podemos arrojar con evidencia firme y certera. En el caso de la apropiación de Paul De Man y el posestructuralismo en general del romanticismo sucede casi lo mismo. Decimos “casi” por el motivo de que si bien existe un sentido común generalizado de que la filosofía francesa que inspira esta interpretación beneficia la aceptación filosófica acerca de la desaparición del sujeto moderno,⁷⁹⁸ también hemos advertido una ambivalencia notable sobre ello. Numerosos estudios que hemos citado a pie de página en el capítulo dos como también aquellos que comentamos, sostienen que los trabajos deconstructivos demanianos no afirman una

⁷⁹⁷ Ver “Prologo” e “Introducción” en Beiser, F. *El imperativo romántico*. Trad. Garnica, N., Tarragona, H., Madrid: Casimiro Libros, 2018.

⁷⁹⁸ *Cfr.* los trabajos compilados en Raullet, G., (Comp.) *Ecos filosóficos del mayo francés en Alemania*. Bs. As.: Miño y Davila, 2017.

desaparición completa del sujeto, por lo cual el romanticismo no podría entenderse como un movimiento crítico de la subjetividad moderna, sino la representación más cabal de la época. Los ensayos de Rodolphe Gasché,⁷⁹⁹ posiblemente, sean los más distintivos. Este autor trata de mostrar de qué modo lo que entendemos por deconstrucción y posestructuralismo no se aparta de la tradición reflexiva moderna. Tal hecho, también pone en tensión buena parte de nuestro trabajo. En tal sentido, nuestro trabajo podría habernos conducido a intentar profundizar sobre la apropiación posestructuralista del romanticismo mostrando sus alcances y límites, pero hemos tenido la convicción de que era necesario prestarle atención a aquellos trabajos que intentan profundizar en las preocupaciones estético-filosóficas de Fr. Schlegel y no sólo a los efectos que este autor tuvo en el marco de los estudios literarios, aunque lo literario y lo filosófico en ese marco de apropiación se desdibuje.

Nuestro trabajo, de todos modos, intentó eludir la dificultad que reconoce el estudio de Karl Heinz Bohrer *La crítica al romanticismo*⁸⁰⁰ en torno a que gran parte del debate contra las tendencias posmodernas y posestructuralistas estaría vinculado a la oposición de algunas tendencias contemporáneas a la emancipación del arte de otras esferas. Si como cree Bohrer, el proceso de autonomización de la dimensión estética es visto con desdén por aquellos que insisten en una razón unificada, no es casual que el postestructuralismo haya sido entendido bajo los mismos presupuestos que condenan al romanticismo en la historia de la filosofía moderna. Las mismas acusaciones que pesan sobre el romanticismo en la tradición filosófica crítica de este movimiento, parecen prolongarse en el contexto alemán al enfrentarse con la teoría francesa, en particular, en la obra de Habermas. En ambos contextos, lo que aparentemente se cuestionaría sería el valor y la legitimidad política de la imaginación estética, tanto la crítica al romanticismo como la oposición habermasiana al posestructuralismo, estarían de acuerdo en la polémica contra la “poetización” romántica de la realidad, que ya Hegel había condenado en la *Fenomenología* y en las *Lecciones sobre la estética*. La crítica del romanticismo o, más bien, su completo descrédito como movimiento espiritual y escuela artística, eran la constante común del discurso histórico-filosófico de los siglos

⁷⁹⁹ Gasché, R., *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, y *The Wild Card of Reading. On Paul De Man*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

⁸⁰⁰ Karl Heinz Bohrer en *Kritik der Romantik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989, muestra cómo la crítica al romanticismo ya había puesto en tensión estos elementos al mostrar a este movimiento como una forma de escisión entre la intelectualidad científica y la artística como dos formas separadas. Esto, en la actualidad, no sería algo muy distinto para Bohrer, quien observa en el debate franco-alemán una nueva versión de la confrontación entre una razón orientada a la realidad y la conciencia estética.

XIX y XX y fueron renovados después de 1945 a causa del entramado nacionalsocialista y racista de la germanística. Por ello, habría quedado oculto el principal problema: la propia crítica del romanticismo representaba un momento de la progresiva escisión entre la intelectualidad científica, por una parte, y la artística, por la otra, o entre la razón orientada a la realidad, por un lado, y la conciencia estética, por el otro. En definitiva, en una peculiar inversión de las posiciones tradicionales, esta escisión, habría conducido nuevamente a una vehemente confrontación entre el posestructuralismo francés y el racionalismo alemán.

No obstante, y aunque este punto es el menos logrado de la investigación, hemos intentado evitar lugares comunes en el análisis cercano a la problemática de la modernidad que la época romántica pronunció. Frente a aquellas tendencias que optan por una rápida aceptación, o bien, una suposición inmediata de la modernidad como época del sujeto y la razón, sin cuestionar esa identificación entre lo moderno y lo subjetivo-racional, hemos intentado rastrear en el capítulo cuarto otra posibilidad. Esta indicación no supone pensar la inexistencia de dichas concepciones, sino tratar de indagar en ese complejo legado que los siglos XVIII y XIX gestaron. La modernidad pareciera mostrar coordenadas que van más allá de las frecuentes caracterizaciones de esta época como momento histórico de la autonomía de los saberes, la exaltación de la libertad o el imperio de la ciencia, la razón y la técnica. Incluso, la modernidad tampoco podría agotarse en la caída de la metafísica o en la explicación secularizada de sus conceptos. Por caso, hemos recuperado la reconstrucción de un elemento decisivo del romanticismo como la modernidad estética. Ciertos estudios como los de Karl Heinz Bohrer o los de Christoph Menke han llamado la atención acerca del equívoco que supone no recuperar al romanticismo en clave estética en el marco de la modernidad. La intención de repensar al romanticismo, particularmente el círculo de Jena pretende evitar la identificación de la subjetividad a su adjetivación científica y la racionalidad auto-fundante, lo cual no obliga a pensar al romanticismo como una mera crítica anti-ilustrada o irracionalista y, por ende, a la ironía como una exaltación de la libertad artística que repudia toda dimensión objetiva.

La recuperación del planteo de Menke, sostenemos, habilita una perspectiva que intenta des-identificar la modernidad de la subjetividad tal como lo ha asumido la tradición filosófica. La propuesta de Menke reconstruida en el último apartado del trabajo propone pensar a la modernidad inscripta en una tradición que se extiende desde Alexander Baumgarten a Theodor Adorno pasando por Fr. Schlegel. Su tentativa radica

en reconstruir elementos para una estética negativa. A través de esta tradición estética, se podrían hallar las condiciones de posibilidad de una caracterización de la subjetividad y la razón que no se limite a meros aspectos gnoseológicos y epistemológicos. Además, tales condiciones de posibilidad deberían mostrar el carácter negativo de la estética, de tal modo que no quede atrapada ya sea en su extrema autonomización o en una auto-fundamentación metafísica de sí misma. Haber explorado esta posibilidad se fundamenta en la convicción de llevar a cabo una crítica a la identificación entre modernidad y subjetividad. Su exigencia radica en repensar las enseñanzas históricas acerca de estos conceptos que las ideas de Hegel y Heidegger han expresado. En estos autores, la modernidad está caracterizada por un fundamento que determina a todos los elementos existentes. El sujeto moderno, en dicha tradición, involucra supuestos metafísicos que lo promueven como fundamento de todas las determinaciones, substrato de toda representación y signo distintivo de un absoluto que cimienta la época. Frente a esta explicación, precisamente, hemos tratado de presentar una forma de desdiferenciar subjetividad y modernidad recurriendo a la caracterización de la subjetividad estética como una reflexividad que no es originada de forma consciente por el sujeto. Este tipo de subjetividad sólo sería posible pensarla en esa extensa tradición (de Baumgarten a Adorno) en conceptos como la fuerza, la ironía y la reflexividad.

Si hubiéramos profundizado en la versión hegeliana-heideggeriana antes indicada nuestra tarea habría radicado en ver en la ironía romántica una expresión subjetiva del esteticismo romántico, descuidando la posibilidad de encontrar en este concepto una fuerza que no puede reducirse a tal explicación. En este sentido, el concepto de ironía manifiesta la posibilidad de presentarse como una reflexividad que no se agota en las capacidades del sujeto en sí mismo, sino en una fuerza que excede al propio sujeto y que lo dispone de forma crítica hacia sus propias pretensiones. La subjetividad irónica se presenta como una tensión que no se resuelve ni en una expresión controlada por un centro fijo en la conciencia del sujeto o por fuerzas que están más allá y el sujeto no es parte de ellas. En todo caso, la subjetividad estética que la ironía expresa consiste en la coexistencia simultánea de tales elementos, sin ninguna resolución definitiva. Precisamente, este aspecto es el que nos parece destacable, en tanto la dimensión estética mantiene esta dialéctica negativa y crítica en la subjetividad. Tal vez, la ironía romántica, como otros conceptos similares como el anhelo, el deseo o la nostalgia, deban entenderse mediante este carácter crítico y no como la expresión de una lamentación por aquel objeto perdido que conduce a un infinito absurdo.

Ciertamente, tal hecho se constituye en una cuestión que podría continuarse, pues el conjunto de constelaciones conceptuales que el romanticismo tiene parece merecer todavía investigaciones por realizar.

Esta discusión acerca de evitar la identificación entre subjetividad y modernidad tal como la tradición hegeliano-heideggeriana había enseñado en la historia de la filosofía, esto es, que el sujeto moderno no podría pensarse de otro modo que no sea a partir del autocontrol, la autonomía y su capacidad para someter al objeto, puede cuestionarse también desde la perspectiva orientada por Manfred Frank. Su mirada puntualiza acerca del equívoco de pensar al sujeto moderno como una totalidad centrada en sí misma y en su capacidad racional en la decisión de su historia. Una prueba de esta interpretación que Frank crítica puede encontrarse en los cuestionamientos heideggerianos al sujeto moderno. Siguiendo a Dieter Henrich, como hemos tratado de mostrar, Frank cuestiona la clásica imagen del sujeto moderno. Sus estudios han abierto la posibilidad de reconocer de qué modo en la época poskantiana la participación del arte y la estética cumple un rol decisivo para pensar el sujeto moderno. Pero, como hemos advertido la perspectiva de Frank renuncia a la dimensión estética y la coloca como una dimensión subsidiaria de los problemas de la fundamentación y legitimación del conocimiento en el marco de la epistemología. Estas reducciones son las que nos han llevado, al también problemático hecho de nuestro trabajo, a ampliar los horizontes del trabajo. Justamente, lo que se advierte en estos autores es de qué modo las críticas al sujeto de la ciencia moderna y la fundamentación filosófica del mismo han descuidado, gracias a la historiografía filosófica y el desconocimiento sobre el idealismo y el romanticismo, las reflexiones de la tradición estética del sujeto.

A pesar de ello, lo que sí habilita la perspectiva de Frank es que autores como Friedrich Schlegel se vuelven claves para cuestionar la extendida idea acerca de que la filosofía moderna se explicaría a partir de la fórmula *von Kant bis Hegel*, según la cual, este período filosófico se reduce a las obras de estos dos pensadores. La aceptación de este tipo de presupuestos ha colaborado en la formación de una imagen de la filosofía moderna que no atendía en profundidad movimientos como el idealismo y el romanticismo, o bien, sólo son considerados como autores complementarios. No cabe duda de que estos dos filósofos han sido determinantes para el pensamiento moderno, sin embargo, la modernidad no parece poder explicarse exclusivamente en virtud de sus trabajos. En cualquier caso, la modernidad parece extenderse a formas de pensamiento que aún requieren ser investigadas. El primer romanticismo, como momento

constitutivamente moderno, evidencia una complejidad que podrían exceder, incluso, la idea de modernidad que se puede derivar de las obras de Kant y Hegel. Por ello, creemos, que este punto puede ser una deuda que nuestro trabajo deja, pero que, pese a ello, también lo advierte a los efectos de proyectar una indagación más ajustada. De esa manera, conceptos como el de ironía romántica se volverían menos problemáticos de pensar como conceptos filosóficos, abandonando su presentación habitual como estrategia lingüística, retórica o literaria de pensadores desvelados sin demasiado fundamento filosófico.

A su vez, la pretensión de continuar con un proyecto de indagación de esta naturaleza se halla en vistas a contribuir en el escaso campo de estudios en castellano sobre el primer romanticismo alemán. Tanto en el mundo de habla hispana como, particularmente, en nuestro país este movimiento se ve prácticamente oscurecido en los espacios académicos. Resulta necesario lograr sistematizar con mayor precisión la obra de los primeros románticos a los fines de conseguir estudios en castellano dedicados, que no terminen tomándolo como algo anecdótico o precursor de alguna tendencia estética actual. Pero también, es necesario disponer de un material crítico sobre el campo de estudios que se encarga del romanticismo. Como hemos repasado en nuestro trabajo, las apropiaciones contemporáneas que leen de forma positiva la obra de los autores románticos y evitan la penalización ética proveniente de la crítica del romanticismo también exigen una revisión crítica. La recuperación positiva de la estética romántica exige de igual modo que la crítica al romanticismo una atención crítica, a los efectos de disponer de la mayor cantidad de supuestos para establecer las discusiones sobre estas apropiaciones. De hecho, un resultado del trabajo, si bien involuntario y provisorio, es la atención que se le debe prestar a las apropiaciones positivas del romanticismo para detenernos a analizar de qué modo es presentado, pensado y articulado con problemas actuales.

No hay duda de que la actualidad del romanticismo radica en las mencionadas apropiaciones contemporáneas que se apartan de la tradición crítica. No obstante, esto no supone que deba aceptarse sin más las consideraciones contemporáneas acerca del romanticismo. Una evidencia que se desprende de la investigación, en este sentido, consiste en haber mostrado las diversas facetas que la estética de Schlegel y el concepto de ironía pueden tener. Tal diversidad, no obstante, no debería invitarnos a pensar en la relativización del romanticismo, esto es, a pensar que el romanticismo y sus categorías dependen de la apropiación que se lleve a cabo, sin encontrar alguna forma de

validación. Creemos que el riesgo con las apropiaciones actuales radica, justamente, en la proliferación infinita de versiones que existirían del romanticismo, pues, en algunos contextos académicos de discusión ha conducido a diálogos inproductivos que se obturan gracias a la defensa o ataque contra “la versión” que cada cual sostiene. Frente a tales dificultades, nuestro trabajo requiere seguir profundizando y actualizando un campo todavía por explorar y descubrir. Lo que hemos tratado de mostrar sólo es una parte recortada y mínima de un dominio de conocimiento en pleno crecimiento.

Bibliografía

Bibliografía

Dado que nuestro trabajo ha estado centrado en la recepción contemporánea del romanticismo y el concepto de ironía, resulta necesario indicar que el trabajo bibliográfico representó un aspecto clave. En esa dirección, anotamos sólo las fuentes primarias y sus traducciones, las cuales se han vuelto decisivas para la recepción del romanticismo como también de las propias perspectivas que se lo han apropiado, pese a que nuestro trabajo no sigue un análisis filológico. Las fuentes secundarias están consignadas a la largo del trabajo en las citas a pie de página.

Esta advertencia también la realizamos en virtud de que en castellano todavía no existe un trabajo tan sistemático como si lo hemos podido notar en estos otros contextos lingüísticos, lo cual también evidencia las dificultades a las que nos hemos enfrentado.

Fuentes

Schlegel, Friedrich:

- *Kritische Ausgabe*, ed. Behler, E., Anstett, J.-J., und Eichner, H., Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1958.

También puede consultarse las siguientes ediciones de la obra de Schlegel:

- *Sammliche Werke*. Wien: Jacob Mayer, 1822-1825.
- *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes*. Stuttgart: Alfred Kroner, 1956. Org. Ernst Behler.
- *Schriften zur Kritischen Philosophie. 1795-1805*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2007. Org. Andreas Arndt y Jure Zovko.
- *Lucinde*, Stuttgart: Philipp Reclam Junior, 2008.

Traducciones en inglés:

- *Lectures of the History of Literature, Ancient and Modern*. Edinburgh: WW. Blackwood, 1818.
- *Lectures of the History of Literature, Ancient and Modern*. New edition Philadelphia: Moss, 1848.
- *The Philosophy of Life, and Philosophy of Language, in a Course of Lectures*, New York: Harper, 1848.
- *The Philosophy of History: In a Course of Lectures Delivered at Vienna, with a Memoir of the Author*. London and New York: G. Bell and Sons, 1893. Reimpresión en 1976 en New York: AMS Press.
- *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*, London: Henry G. Bohn, 1860.
- *A Course of Lectures on Modern History; to Which Are Added Historical Essays on the Beginning of Our History, and on Caesar and Alexander*, London: 1886.
- *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1968.

- *Lucinde and the Fragments*. Ed. Firchow, Peter, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Dialogue on Poesy, Fichte's Basic Characteristics of the Present Age, On Incomprehensibility, Introduction to the Transcendental Philosophy, Concerning the Essence of Critique, Critical Fragments, Athenäum Fragments, Ideas, Fragments on Literature and Poesy, Philosophical Fragments, Philological Fragments, Theory of Fecundity, On Diotima, On Philosophy. To Dorothea; todos en Schulte-Sasse, J. et al. *Theory as Practice. A Critical Anthology of Early German Romantic Writing*. Minnesota: Minnesota University Press, 1997.
- *On the Study of Greek Poetry* Albany: State University of New York Press 2001.
- *Critical Fragments, Athenäum Fragments, Ideas, On Goethes Meister, Letter about the Novel, On Incomprehensibility*, todos estos textos están en Bernstein, J., *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Traducciones en francés:

- *Fragments*. Paris: José Corti, 1996.
- *Lucinde. Ein Roman*, ed. bilingüe, trad. e introd. Jean-Jacques Anstett, Paris: Aubier-Flammarion, 1971.
- *L'absolut littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- "De l'impossibilité de comprendre", *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p.263-276.
- *Symphilosophie. Friedrich Schlegel a Iéna*. Ed. David Thouard, Paris: J. Vrin, 2002.

Traducciones en portugués:

- *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, Sao Paulo: Iluminuras, 1994.
- *O dialeto dos fragmentos*, Sao Paulo: Iluminarias, 1997.
- *Fragmentos sobre poesia literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre a poesia*. Sao Paulo: Editoria Unesp, 2016.
- *Sobre o estudo da poesia griega*. Sao Paulo: Iluminarias, 2018.

Traducciones en castellano:

- *Fragmentos*, México: Universidad Autónoma de México Dirección General de Publicaciones, 1958.
- *Los románticos alemanes*, Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1978.
- *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Ed. Antonio Marí, Barcelona: Tusquets, 1979, revisión y ampliación 1998.
- *Obras selectas*, Madrid: Fundación universitaria española, 1983.
- *Lucinde*, Valencia: Natán, 1987. Nueva edición *Lucinde*, México: Siglo XXI, 2007.
- *Fragmentos para una teoría del arte romántica*, Madrid: Tecnos, 1987.

- *Sobre el estudio de la poesía griega*. España: Akal, 1995.
- *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1996.
- “Sobre los límites de lo bello” en AA.VV. *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal, 1999, pp. 33-39. También en *Revista Pensamiento de los confines*, N°5, 1998.
- “De la esencia de la crítica”, en *Revista Pensamiento de los confines*, N°13, diciembre de 2003, Bs. As., pp.123-130.
- *Conversación sobre la poesía*. Bs. As., Biblos. 2005.
- Breno Onetto en G. Portales / B. Onetto *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Palinodia, Santiago de Chile. 2005. p. 25-225.
- “Sobre el Wilhem Meister de Goethe”, en *Volubilis*, UNED, 2007, pp.10-29.
- *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Marbot Ediciones, Barcelona. 2009. Pág. 57-191.
- *Ideas*, Madrid: Pretextos, 2011.
- *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Bs. As.: Edit. Eterna Cadencia, 2012.
- *Ensayos sobre la prosa*. Córdoba: EDUVIM, 2018.

De Man, Paul⁸⁰¹

Libros en vida:

- *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1971, segunda edición con cinco ensayos adicionales y editadas por Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

Libros posmortem

- *The Resistance to Theory*, ed. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- *Critical Writings, 1953-1978*. Ed. Lindsay Waters, Minneapolis: Minnesota University Press, 1989.
- *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Ed. E. S. Burt, Kevin Newmark and Andrzej Warminski. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.
- *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- *The Post-Romantic Predicament*. Ed. Martin McQuillan, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

⁸⁰¹ Para ver la bibliografía completa del autor puede consultarse Tom Keenan “Bibliography of Texts by Paul de Man”, *Yale French Studies*, No. 69, en *The Lesson of Paul de Man* (1985), pp. 315-322, donde están incluidas las traducciones, reseñas, opiniones en medios gráficos y otros escritos. Nosotros sólo consignamos los textos que hemos empleado y que adquieren relevancia para nuestro trabajo. Por otra parte, el trabajo bibliográfico de Keenan tiene algunos errores con las fechas, las cuales son anunciadas como próximas a publicarse, pero luego vieron la luz siete o diez años después.

Traducciones en castellano

- *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.
- *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- *Escritos críticos (1953-1978)*, Madrid: Visor, 1996.
- *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998.
- *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.

Frank, Manfred

- *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik: Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München: Winkler, 1972.
- *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik and die Anfänge der Marxschen Dialektik*. Frankfurt am Main 1975.
- "Eine fundamental-semiologische Herausforderung der abendlandischen Wissenschaft: Jacques Derrida", *Philosophische Rundschau* 23, 1976, pp. 1-16.
- *Das Individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- *Die Unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- *Einführung in die Frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motivuntersuchungen zur Pathogenese der Modeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- *Was Ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- *Ludwig Tieck, Phantasmus*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- *Gott im Exit. Vorlesungen über die Neue Mythologie II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- *Das Sagbare und das Umagbare*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.
- *Zeitbewusstsein*, Pfullingen: Neske, 1990.
- *Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis, Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität* Stuttgart: Reclam, 1991.
- *Stil in der Philosophie*, Stuttgart: Reclam, 1992.

- *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- *Analytische Theorien des Selbstbewußtsein*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- *Unendliche Annaehuerung: Die Anfaenge der philosophischen Frühromantik.*, Frankfurt: Suhrkamp. 1997.
- “Wechselgrundsatz”. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt”. Bernhard Böschstein zum 65. Geburtstag, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 50, H. 1/2 (Jan. - Jun., 1996), pp. 26-50.
- *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- “Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den Fichte-Studien des Novalis”, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romanik*, 8º año 1998, pp. 75-95.

Traducciones en inglés:

- *What is Neostructuralism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- *The Subject and the Text: Essays on Literary Theory and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- “Subjectivity and Individuality. Survey of a Problem” en Zoller, G. y Klem, D. *Figuring the self subject, absolute, and others in classical German philosophy*, Albany: State New York University Press, 1997. Pp.3-30.
- *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Albany: State University of New York Press, 2004.
- “What Is Early German Romantic Philosophy?” en Nassar, D. *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 15-29.
- “Subjektivität und Selbstbewusstsein”, *Belgrade Journal of Media and Communications*, 2015, 8:61-90.

Traducciones en castellano:

- “Los límites de la controlabilidad del lenguaje La conversación como lugar de la diferencia entre neoestructuralismo y hermenéutica” en Gómez Ramos, A. (ed.): *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, Madrid, *Cuaderno Gris*, nº 3, 1998, pp. 89-98.
- “Die Vernunft im Prozeß der dezentralisierten Diskurse. Ein Interview mit Manfred Frank” (mit Klaus Hedwig). *Concordia* 13, 1988, pp. 2-27.
- *La piedra de toque de la individualidad. Reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción postmoderno*. Barcelona: Herder, 1995.
- *El dios venidero*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*. Madrid: Akal, 2004.
- “Integración sin entusiasmo. La filosofía alemana entre la asimilación y el rechazo de la tradición”. *Revista de Occidente. Pensar en alemán hoy. Vuelve la Ilustración*. Nº 282, 2004, pp. 5-14.

- *¿Qué es el neoestructuralismo?* México: FCE, 2011.
- “Filosofía como «aproximación infinita». Consideraciones a partir de la «constelación» del primer romanticismo alemán”, *Análisis. Revista de investigación filosófica*, vol. 2, Nº 2 (2015): pp. 311-333.

Menke, Christoph

- *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988. (II. ed. ampliada, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991).
- „Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zu Genese und Dialektik der Ästhetik“, en: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 19-48, 2002.
- *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- “Subjektivität”, en Barck, K. et al. (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Tomo V. Stuttgart/Weimer: Metzler, 2010.
- *Aesthetics of Equality/ Ästhetik der Gleichheit*, Kassel: *documenta (13)*, hatje Cantz Verlag, 2011.
- *Kraft, Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- *Kraft der Kunst*, Berlín: Suhrkamp, 2013.
- *Kritik der Rechte*, Frankfurt: Suhrkamp, 2015.

Traducciones en castellano:

- *La soberanía del arte*, Madrid: Visor, 1997.
- *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid: Machado Libros, (La Balsa de la Medusa), 2008.
- *Estética y negatividad*, Bs. As.: FCE, 2011.
- *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017.
- *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. España: Comares, 2019. (En prensa).