

Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria

Lorena Ventura Ramos
Universidad Nacional Autónoma de México

*Pertenece a la esencia del devenir avanzar,
tirar en dos sentidos a la vez [...] El buen
sentido es la afirmación de que, en todas
las cosas, hay un sentido determinable,
pero la paradoja es la afirmación de los
dos sentidos a la vez.*

GILLES DELEUZE

La ironía romántica es una noción que pocas veces suele vincularse con la literatura y, menos aún, con la teoría literaria. La tradición ha tendido a advertir en ella una “actitud del espíritu” o una “disposición intelectual” antes que un modo de representación narrativa. Esta manera de entender la ironía romántica, si bien no es inexacta, pone de manifiesto una comprensión parcial que ha sido alentada en gran parte por una definición elusiva por quienes han visto en ella un peligro para el sentido y para su comprensibilidad.¹ Y es que, en efecto, como estrategia que atraviesa la totalidad de un discurso, la ironía romántica —a diferencia de la ironía socrática y de la ironía

¹ La teoría de la ironía no fue formulada sino de un modo asistemático, impreciso y fragmentario. Por otro lado, Hegel y Kierkegaard, conscientes de que la ironía romántica es una estructura que atraviesa todo el discurso y afecta su comprensibilidad, se inclinan por una visión de la ironía como un tropo bien delimitado dentro del texto o como una dialéctica del “yo” o de la historia.

retórica— entraña una negatividad irresoluble que trastoca los límites impuestos por el lenguaje para la producción de significados fijos o determinables. Ella es una impugnación del buen sentido o del sentido único por la afirmación de un sentido paradójico, capaz de apuntar en dos direcciones opuestas *a la vez*. Con ella pasamos de la noción de un discurso como identidad fija a una que lo postula como *acontecimiento puro*.

Acuñada y desarrollada por Friedrich Schlegel a fines del siglo XVIII, la ironía romántica abarca no sólo una concepción filosófica del mundo como *caos* o *devenir*, sino también un programa literario que se propone la representación de un mundo así concebido.

1. El mundo como *devenir*

Desde un punto de vista epistemológico, la teoría de la ironía romántica es la respuesta de Schlegel a la imposibilidad de la libertad y los límites de la comprensión humana postulados por Kant. En la *Crítica de la razón pura*, este filósofo distingue entre el mundo categorizado de la experiencia sensible (fenómeno) y el mundo no categorizado del puro ser (noúmeno). Mientras el primero es necesariamente finito o condicionado, ya que está determinado por nuestras experiencias concretas y por los conceptos que dan nombre a esas experiencias, el segundo es infinito o incondicionado, pues escapa a cualquier experiencia y categorización humana. Desde el momento en que la mente humana intenta trascender el ámbito de lo fenoménico y explorar la esfera de lo nouménico, entra en contacto con la idea trascendental de *universo* o *mundo*, que es una idea generada no por la experiencia sino por la capacidad de síntesis de lo que Kant llama *razón pura*. La idea de mundo engloba todas las percepciones fenoménicas posibles; se trata de una totalidad que puede ser *concebida*, pero nunca *percibida* como tal.²

² Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, Madrid, Taurus (col. Pensamiento), 2005, pp. 268-301.

Una vez que la razón ha desarrollado la idea de mundo, surge la pregunta por sus propiedades: ¿En el universo existe espacio para la libertad, o todos los fenómenos que se suscitan en él son una concatenación infinita de causas? Ésta es una cuestión irresoluble para Kant porque, desde el conocimiento exclusivo de la razón, hay argumentos para considerar válidas ambas posibilidades. Por un lado, el propio funcionamiento sintético de la razón exigiría un comienzo, esto es, una causa o fundamento suficiente para la totalidad de los fenómenos. Esa primera causa no podría ser una causa natural pues, por definición, ésta implica siempre un estado previo al cual sigue; tendría que tratarse, por tanto, de una causa libre, trascendental, capaz de iniciar una serie de fenómenos por sí misma a modo de una “absoluta espontaneidad”.³ Por otro lado, si todo ocurre de acuerdo con las leyes de la naturaleza y cualquier acción requiere necesariamente de un estado anterior, no tendríamos sino una serie infinita de fenómenos, por lo que no habría lugar para la libertad.

Estas dos posturas, que se anulan entre sí, corresponden a la tesis y a la antítesis de lo que Kant denomina *antinomía de la razón pura*, una contradicción estructural en la cual cae la razón cuando intenta indagar sobre las propiedades del universo. Ni la existencia de una causalidad libre ni la de una causalidad infinita, que haría imposible la libertad, pueden ser mostradas o refutadas por la experiencia. La contradicción resulta entonces insuperable porque, de acuerdo con Kant, tesis y antítesis no pueden ser verdaderas al mismo tiempo, y eso significa que nada podemos conocer del noúmeno.

Es importante subrayar que Kant está aceptando aquí el principio aristotélico de identidad y contradicción (“ $p = p$ ” y “ $p \neq \text{no-}p$ ”) no sólo como el modo de proceder de la razón, sino también como un principio constitutivo del noúmeno, el cual impide que el mundo pueda ser libre y no libre al mismo

³ *Ibid.*, p. 300.

tiempo, y que una causalidad por libertad dé lugar a una causalidad natural (no libre). Para Kant, lo que estas contradicciones ponen de manifiesto es la imposibilidad de cualquier comprensión humana finita de aprehender el mundo tal como éste es.

La cuestión que Schlegel intenta resolver a propósito de las reflexiones de Kant es la siguiente: ¿Cómo pueden el mundo finito de la experiencia sensible (el fenómeno) y el mundo infinito del puro ser (el noúmeno) coexistir sin excluirse mutuamente? ¿Cómo puede lo finito dar cuenta de lo infinito? La restricción del principio de contradicción al ámbito de lo fenoménico y la postulación del noúmeno como un incesante caos es su respuesta a este problema.

Para Schlegel, identidad y contradicción son categorías útiles para tratar con las exigencias de la vida diaria y, en general, con el mundo corporal, pero su validez no puede pensarse como absoluta, pues el mundo descategorizado del puro ser es contradicción o, en un sentido más específico, devenir, que no es sino una forma de la contradicción. Así, en el proceso por el cual “*p*” se convierte en “*no-p*” hay un momento en el que ésta puede ser considerada “*p*” y “*no-p*” *al mismo tiempo*. Por lo tanto, “*p*” es igual a “*no-p*” *en el acto de devenir*.

La distancia entre lo finito y lo infinito, de acuerdo con estas consideraciones, no resultaría insalvable porque ambos consistirían en una “actividad viva de devenir a lo sumo sólo diferenciada por grado”.⁴ Lo infinito, por tanto, no sería sino lo finito *cambiando*, lo finito sometándose a la acción de la libertad y el tiempo, y la razón humana podría aprehenderlo bajo la forma de una energía incesante, de un proceso de devenir que escapa a todo condicionamiento o limitación.

Esta realidad ontológica del universo como devenir infinito es la que Schlegel intenta llevar a la obra literaria mediante

⁴ Friedrich von Schlegel, *Conferencias filosóficas*, apud Anne K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge-Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1980, p. 27 [La traducción es mía].

una estrategia que adopta la noción de *cambio* como su rasgo constitutivo y que, al hacerlo, interrumpe el funcionamiento lógico del lenguaje: la ironía.⁵

2. La ironía romántica como procedimiento literario

Hasta fines del siglo XVIII, la ironía había sido considerada primero desde un punto de vista pragmático con Sócrates y luego desde una perspectiva semántica con la retórica. Apoyándose en esta doble tradición, Schlegel la convierte en un principio de composición literaria.⁶

En el contexto de la antigua retórica, la ironía es una figura situada entre el humor y la sátira que consiste en decir —o hacer significar— lo contrario de lo que se dice; se trata de una estrategia verbal que permite desplegar de manera simultánea dos significados contradictorios entre sí. Este poder del tropo de situar un significado literal en la perspectiva de un significado irónico más amplio, que otorga al primero un carácter negativo, va a ser aprovechado por la propuesta schlegeliana para construir un diálogo entre *finito* e *infinito* dentro de la obra artística. El artificio con el que Schlegel convierte la ironía en procedimiento literario consiste en dejar lo *finito* para el significado literal o determinado y, lo *infinito*, para el significado negativo o contrario. Hecha esta distinción, todo significado determinado, fijamente

⁵ Esta lógica, que Paul de Man ha llamado la “alegoría de los tropos”, es la misma que rige la elaboración de los actos de juicio (sintéticos o analíticos) y asegura la posibilidad de un sentido estable o unívoco. La articulación lingüística de lo caótico o paradójico a la que apunta la ironía, por tanto, sólo es posible mediante la parálisis de este sistema de organización en el cual no hay lugar para la contradicción. Paul de Man, “El concepto de ironía”. En *La ideología estética*, trad. de Manuel Asensi y Mabel Richard, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 231-260.

⁶ La evolución de la ironía ha sido exhaustivamente expuesta por Pere Ballart. En *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

delimitado, puede entrar en una zona de fluctuación —de infinito— por obra de otro significado que, simultáneamente, lo relativiza y lo contradice.⁷

La ironía romántica es también una reinterpretación de la actitud adoptada por Sócrates en su método de razonamiento. En sus debates verbales, Sócrates actúa como si no supiera nada sobre una cuestión y esperara recibir de su interlocutor información sobre ella. Adopta esta posición no para burlarse de él, sino para desengañarlo y enseñarle. Ya en el curso del diálogo, Sócrates refuta una y otra vez a su interlocutor hasta desenmascarar la aparente solidez de su posición y llevarlo a reconocer su ignorancia sobre el tema. De este modo, quien pretendía saber, no sabe, y quien pretendía no saber, sabe. La ironía socrática es un arma que destruye una pretensión desde dentro: empieza dando la razón al interlocutor y eso hace posible evidenciar después su sinrazón. Sócrates finge estar de acuerdo con su contrincante y eso le permite iniciar una conversación donde luego hará clara la diferencia entre ambos. El propósito de su actitud irónica es llevar al oponente a reconocer que no sabe nada, lo cual para él constituye el principio de toda sabiduría.

Schlegel traslada el carácter dialógico y relativista del método socrático a la reflexión sobre sí. De esta forma, la atención del individuo *hacia el otro* que predominaba con el filósofo griego se convierte en reflexión del individuo sobre *sí mismo*. Este cambio de destinatario encuentra su justificación en uno de los rasgos generales del arte romántico: la importancia concedida al yo. Si en Sócrates la ironía tiene como propósito la verdad, en Schlegel ésta pretende la realización de la libertad y el infinito. En aras de este propósito, la ironía romántica exige el desarrollo de una

⁷ Esta visión de la ironía romántica como una “remodelación” de la concepción retórica ha sido defendida por Rüdiger Safranski. En *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl Gabás Pallás, Madrid, Tusquets Editores (col. Tiempo de Memoria, núm. 75), 2009, pp. 59-62. En mi opinión, la teoría de Schlegel abrevia tanto de la tradición retórica como de la socrática.

dialéctica reflexiva en la cual tienen lugar tres momentos: auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción.⁸

La sola creación no es suficiente, ésta constituye sólo un momento parcial, limitado, frente al cual el hombre debe tomar distancia cuestionando sus propias ideas y aniquilando de ese modo su propio yo. El hombre se destruye a sí mismo, pero sólo haciéndolo llega a ser libre. La finalidad de ese constante cuestionamiento de uno mismo es la libertad, que debe ser entendida aquí como un punto infinito hacia el cual el hombre progresa sin poder alcanzarlo, pues si eso sucediera pondría fin a su devenir. La dialéctica de auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción, por tanto, no concibe un cierre sino que se prolonga indefinidamente: toda auto-destrucción es ya una auto-creación que vuelve a iniciar el ciclo. Esta negación incesante del yo, deja ver que es el funcionamiento de esa dialéctica lo que detona la posibilidad del infinito para los románticos:

¿Cómo puede el hombre convertirse de un ser finito en un ser infinito? Adquiriendo distancia constantemente frente a sí mismo, reflexionando constantemente sobre sí mismo y negando luego lo que en esta reflexión había establecido.⁹

Esa dialéctica puesta en juego por la ironía romántica alcanza su realización más plena, no obstante, en el ámbito de la obra literaria. El problema que el escritor romántico enfrenta es la imposibilidad de representar el devenir mediante un lenguaje habituado por la lógica a dar cuenta de significados unívocos o determinables. Una realidad infinita exige la creación de una obra infinita y el medio para lograrlo es la ironía. ¿Cómo construir entonces una obra infinita, una obra que no *es* sino que *deviene*? Tomando distancia respecto de ella, negándola

⁸ *Auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción* son términos que Schlegel retoma de la dialéctica de Fichte, considerado el filósofo del “yo” y uno de los máximos representantes del idealismo alemán.

⁹ Walter Biemel, “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, en *Convivium*, Barcelona, Universidad de Barcelona, núm. 13-14, 1962, p. 36.

incesantemente y abriéndola así a la posibilidad de un sentido abierto, nunca clausurado, siempre haciéndose y reformulándose *en el tiempo*.

En el espacio de la representación, la ironía actúa entonces como una potencia negativa que, al mismo tiempo que posibilita la creación de un sistema, lo destruye. Escribe Schlegel en uno de los fragmentos del *Athenaeum*: “resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tenerlo. Así pues, habrá que optar por combinar ambas cosas”.¹⁰ La obra irónica configura una ilusión de realidad (un significado estable, parcial o finito), pero tal ilusión nunca es definitiva, pues siempre se ve modificada por la generación de un “aparte” dentro de la misma obra que postula su crítica y su disolución:

la ironía ayuda a comprender que la representación es parcial y exagerada y que el autor, elevado sobre su producción podría aniquilar esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros.¹¹

La ironía activa un proceso de carácter reflexivo que le permite a la obra crearse y destruirse a sí misma indefinidamente con el objeto de llegar a la realización del infinito:

Aun las supremas propiedades del yo, como la virtud y la genialidad, siguen siendo sin embargo finitas; aun la obra más acabada es limitada. Por ello esa obra debe ser negada, por ello la inmediata impresión que pudiera avasallar al lector debe ser destruida y considerada como ilusión.¹²

Al constituirse como creación y destrucción de dicha creación, como ficción y crítica, la obra recupera el carácter anti-

¹⁰ Friedrich von Schlegel, *Fragmentos*, trad. de Pere Pajeroles, Barcelona, Marbot, 2009, p. 69.

¹¹ Wilhelm von Schlegel, *Lecciones de literatura y arte dramático*, apud Pere Ballart, *op. cit.*, p. 77.

¹² Walter Biemel, *op. cit.*, p. 44.

frástico de la ironía retórica, al mismo tiempo que instauro un diálogo con ella misma donde lo esencial no está ni en la auto-creación ni en la auto-destrucción, sino en el pasaje que hace posible la oscilación permanente entre ambas y su constitución como absoluto devenir: la auto-limitación.

Desde el punto de vista del yo-creador, la dialéctica activada por la ironía romántica en un texto literario está relacionada con la construcción, interrupción y destrucción de la voz narrativa. La construcción de una ilusión ficcional requiere de la figura de un narrador (auto-creación), pero este narrador es llamado a tomar distancia respecto de sí (auto-limitación) para poner en duda su propia identidad (auto-destrucción) a través de un cambio en el registro retórico que revela la presencia de una conciencia *autorial*. De nueva cuenta, auto-creación y auto-destrucción pueden permanecer lado a lado sin armonizar nunca en una síntesis, porque la identidad de este “yo” que sostiene el texto depende de ese ir y venir *entre un sentido y otro*. El “yo” es narrador y autor (*p* y *no-p*) al mismo tiempo, sin persistir como alguno de los dos, pues hacerlo significaría poner fin a su devenir y volver a los límites de lo finito.

Finalmente, si la ironía romántica es una forma de escritura, es también —y quizá sobre todo— un *modo de lectura*. La voluntad de construir una obra siempre inacabada, que sólo existe como posibilidad, anticipa ya la importancia que el romanticismo concede al lector como participante activo en la construcción del sentido de la obra literaria. El lector se enfrenta a un sentido haciéndose y modificándose en el tiempo, pero ese tiempo no sólo es el de la configuración de la obra sino también el de su lectura. Frente al texto irónico, el lector se ve obligado a abandonar constantemente su posición para modificar la perspectiva (y el significado, por tanto) de lo leído. Auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción son tres momentos parciales que dan cuenta también de una dinámica en la que el lector se mueve entre la construcción de una ilusión y el desnudamiento del artificio que la sostiene.

Ese movimiento de la lectura entre ficción y crítica abre el texto literario no sólo a la incomprendibilidad, sino también a la posibilidad de nuevas e infinitas lecturas.¹³

La ironía romántica comprende una concepción filosófica del mundo como devenir, pero también una poética que, mediante una lógica reflexiva y paradójica que atraviesa todo el discurso, pretende dar cuenta de ese devenir mediante distintos procedimientos formales.

3. Formas de la ironía romántica

Hacia la mitad de *Las avispas*, de Aristófanes, luego del absurdo juicio en el que Filocleón intenta condenar al perro de la familia por haberse comido un trozo de queso, hay un pasaje en el que las acciones se interrumpen y los actores salen del escenario. El coro, que permanece ahí, abandona entonces su papel dramático despojándose de la máscara para dirigirse al público en nombre del autor:

Escuchad, en tanto, innumerables espectadores, nuestros prudentes consejos y procurad que no caigan en saco roto: esa falta es propia de un auditorio ignorante; vosotros no la podéis cometer.

Ahora, si amáis la verdad desnuda y el lenguaje sin artificios, preséntenos atención. El poeta quiere haceros algunos cargos.¹⁴

Lo que sigue a este fragmento es un discurso más o menos extenso en el que el coro reseña las obras de Aristófanes y reclama a los oyentes no haber sabido apreciar sus últimas composiciones, a las que por cierto reivindica como las más originales e

¹³ La relevancia que adquiere el lector dentro del romanticismo y que la comprensión de la ironía pone de manifiesto ha sido subrayada también por Pierre Schoentjes. En *La poética de la ironía*, trad. de Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra (col. Crítica y Estudios Literarios), 2003, pp. 92-94.

¹⁴ Aristófanes, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. de Francisco Rodríguez Andradós, Madrid, Cátedra (col. Letras Universales), 2006, p. 73.

innovadoras. Esta interrupción de la acción dramática en provecho de otro discurso irrelevante para los acontecimientos de la obra recibe el nombre de *parábasis* en el marco de la comedia antigua griega.¹⁵

La parábasis permite al autor irrumpir en su propia composición para dirigirse al público y expresar sus opiniones de una manera clara y sistemática. En el espacio que ella inaugura, el poeta exalta sus méritos artísticos o cívicos, reseña sus obras, invoca a las musas, conmina a los espectadores a darle el triunfo en el certamen o ataca a sus enemigos sin abandonar, no obstante, el espacio de la representación.* El recurso supone un cambio en el registro retórico que suspende la ficción en un punto específico de la comedia, dando a ésta una dimensión eminentemente *crítica y autocrítica*.

En *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Laurence Sterne nos obliga a lidiar con una historia interferida constantemente por disertaciones, interpelaciones al lector o anécdotas marginales. Tal como sucede con la parábasis en la comedia de Aristófanes, estas digresiones detienen el flujo narrativo de la novela, aunque lo hacen de un modo más espectacular y menos localizado: debido a su profusión y diseminación, la intrusión deja de ser *un* momento dentro de la obra para convertirse en su principio organizador. Esto es lo que encontramos también con Denis Diderot en *Jacques el fatalista*, donde continuamente la

¹⁵ La parábasis fue un recurso característico de la comedia antigua ateniense que se extinguió de forma gradual durante la comedia media y moderna; estaba conformada por siete partes canónicas que no necesariamente se actualizaban en todas las ocasiones: *kommation*, *anapestos*, *pnigos*, *odas*, *antodas*, *ephirremas* y *antiephirremas*. La parábasis podía aparecer por duplicado en una obra, como es el caso de varias de las comedias de Aristófanes. Sobre el tema, puede consultarse Gregory Michael Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*, Londres, The Atholone Press-University of London, 1971.

* Por ello podría afirmarse también que la parábasis contribuye a crear una ficción en la que el autor y los espectadores son los protagonistas; en cualquier caso, la parábasis desplazaría del centro del discurso la historia desarrollada hasta ese momento.

acción de base (el protagonista viajando a caballo con su amo) es detenida por un narrador que, de un registro narrativo, cambia a uno *reflexivo* para ponernos al tanto de sus decisiones de “autor” en torno al destino de sus personajes:

La noche los sorprendió en medio de la campiña; se habían extraviado. Y ya tenemos al amo, terriblemente enojado, descargando severos latigazos sobre su criado, y al pobre diablo comentando cada golpe: “También éste, al parecer, estaba escrito en las alturas...”

Como podéis apreciar, querido lector, voy por buen camino, y si quisiera podría hacerlos esperar un año, dos años, tres años, antes de contaros los amores de Jacques, separándolo de su amo y haciéndoles correr a cada uno de ellos las aventuras que me pluguiera.¹⁶

Hay una transformación importante en este pasaje que viene dada con el cambio de párrafo: el narrador, una vez que ha logrado la configuración de un mundo consistente y bien delimitado, irrumpe en la escena convertido en verdadero “autor” para relativizar la ilusión que ha construido y obligarnos al mismo tiempo a abandonar la posición que habíamos adoptado respecto a ella.

Existe otra palabra en retórica que, de acuerdo con Paul de Man, es igualmente válida para dar cuenta de este mecanismo de parálisis del sistema narrativo: el anacoluto, que consiste en una “ruptura del discurso” por un desajuste sintáctico de algún término dentro de la frase.¹⁷ Con esta figura, las expectativas generadas por la sintaxis de la cadena oracional se ven frustradas por un cambio repentino —una falta de concordancia— que nos lleva a encontrar algo totalmente diferente de lo que esperábamos o deberíamos esperar.

Marcel Proust describe con agudeza la estrategia del anacoluto cuando reflexiona sobre la forma en que Albertine miente

¹⁶ Denis Diderot, *Jacques el fatalista*, Madrid, Santillana, 2008, p. 13.

¹⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001, p. 35.

en *La Prisonnière*, el quinto volumen de *À la recherche du temps perdu*. Marcel es consciente de que Albertine a menudo se contradice cuando conversa con él. Ella le miente y él se da a la tarea de analizar la manera en que estructura sus mentiras. Nos dice que en su conversación hay ciertas contradicciones, ciertos retoques “tan decisivos como un delito flagrante”, los cuales además no puede usar en sus ataques contra ella porque enseguida Albertine acude a esas mismas “rectificaciones estratégicas” para restablecer la situación. Ella empieza una frase en primera persona y lo que Marcel espera es que todo lo que viene a continuación se refiera a ella misma, pero por algún cambio a mitad de la frase, sin que él se dé cuenta, de repente Albertine ya no está hablando de sí misma sino de otra persona, pues lo que al principio era un “yo” se convierte en un “ella” de manera inesperada. Albertine habla de sí misma en tercera persona recurriendo a “bruscos saltos de sintaxis”, y lo hace no por una voluntad de estilo sino por el deseo de “corregir sus imprudencias”.¹⁸ Albertine rompe la univocidad de su discurso al introducir de manera arbitraria a otro sujeto en sus frases, una estrategia que hasta cierto punto le permite relativizar su responsabilidad y desmarcarse de sus propias acciones frente a Marcel.

Los pasajes que he analizado no adhieren, por cierto, a los presupuestos del romanticismo, pero la interrupción del flujo narrativo que presentan como constante, más allá de las particularidades de cada caso, es justo lo que Friedrich Schlegel tiene en mente cuando nos dice que la ironía es *por fuera* “la mímica de un actor bufo” y *por dentro* “una disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado”. Lo bufo designa aquí algo muy específico: es el gesto del coro despojándose de la máscara y abandonando la representación, las constantes advertencias de Tristram Shandy

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, París, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), 1954, p. 153.

a sus lectores, los alardes de omnipotencia del narrador en relación con el destino de sus personajes en *Jacques el fatalista*, Albertine apartándose como sujeto de su propio discurso. Significa, pues, la ruptura de la narración con los distintos grados de comicidad o extrañeza que ella conlleva. Pero bajo esta forma externa se esconde algo más profundo: la convicción de que todo significado estable es provisional o finito y que, por esa razón, debe ser incesantemente negado mediante una toma de distancia crítica (una “elevación”) que haría posible no sólo la trascendencia de esa provisionalidad sino la realización de un sentido paradójico, pues al mismo tiempo que se afirma postula ya su propia disolución.

Lo que tenemos en todos los casos examinados es la construcción de una ilusión bien delimitada (o de una oración, con un sujeto unívoco, plenamente identificable, en el caso de Proust), y al mismo tiempo la negación de esa ilusión por un repentino distanciamiento del autor-narrador (o de Albertine respecto de sus propias acciones). Éste es el sentido de la dialéctica que echa a andar la ironía en el interior de la obra y que se hace evidente con la interrupción del flujo narrativo: a un momento de creación, corresponde uno de destrucción de esa creación. Tal destrucción, por cierto, no implica la anulación del sentido de la obra, sino una comprensión paradójica del sentido, que obliga al autor-narrador a abandonar su posición para superarse o replantearse a sí mismo, y en consecuencia, también al lector.

Hay otro pasaje en Schlegel mucho más esclarecedor a propósito de la ironía, donde la encontramos definida como “una permanente parábasis”.¹⁹ Se trata de una definición paradójica, sin duda, porque una parábasis sólo puede ocurrir en un punto determinado de la obra y afirmar la existencia de una parábasis permanente es una profunda contradicción. Pero es precisamente en lo que Schlegel está pensando: en una interrupción que tiene

¹⁹ Friedrich von Schlegel, “Zur Philosophie”, *apud* Paul de Man, p. 253.

lugar constantemente y que puede hacernos perder cualquier certeza sobre el sentido de un texto.**

La ironía romántica es un principio de composición que afecta el sentido global de un discurso, que externamente se concreta con la interrupción de la ilusión narrativa, mientras que internamente obedece a un sentimiento de libertad, a una aspiración de trascendencia de todo significado estable o finito por la afirmación de un sentido como acontecimiento, *siendo y no siendo* a la vez. El fragmento, la metalepsis, el aforismo, la *mise en abyme* o la combinación de géneros literarios son algunos de los procedimientos formales de destrucción de la ilusión narrativa puestos al servicio de una dialéctica que pretende una comprensión del sentido no tanto como ser o sustancia sino como *devenir*, que exige por esa razón la participación activa del lector, pues “sólo por medio del elemento tiempo, sólo por medio del devenir, se hace accesible lo infinito al sujeto finito”.²⁰

4. Un ejemplo de ironía romántica

A la luz de las reflexiones que he venido desarrollando, me gustaría ahora analizar la novela *El donador de almas* (1899) de Amado Nervo. Aunque cronológicamente esta obra pertenece ya al modernismo hispanoamericano, la ironía romántica proporciona un marco conceptual a partir del cual podemos entender mejor tanto su estructura como su contenido. No trato de mostrar que la teoría de Schlegel tuvo una influencia directa sobre la

** El mejor ejemplo de esto lo encontramos en *Lucinda*, la única novela que Schlegel escribió y que ha sido considerada un ejemplo de aplicación de la teoría romántica por su carácter informe y autoconsciente. Críticos como Pierre Schoentjes y Heinrich Heine, no obstante, han considerado *Lucinda* como un intento fallido de puesta en práctica de la teoría romántica; desde mi perspectiva, la existencia de puntos de vista tan disímiles sobre esta obra sólo contribuye a reforzar su sentido paradójico.

²⁰ Walter Biemel, *op. cit.*, p. 44. La noción de *devenir* remite necesariamente a una comprensión de al menos dos estados temporales (“p” y “no-p”).

obra de Amado Nervo, sino que *El donador de almas* puede ser leída también desde sus presupuestos y que tal lectura puede sacar a la luz aspectos que han sido relegados hasta ahora por la crítica. La ironía romántica, después de todo, es también un *modo de leer* que permitió a autores como Schlegel y Tieck el descubrimiento y la revalorización —la *romantización*— de escritores como Shakespeare y Cervantes.²¹

Por otra parte, una lectura desde los postulados del romanticismo no es del todo impertinente si tomamos en cuenta que el modernismo es una época que se nutre de diversas corrientes estéticas (naturalismo, parnasianismo, romanticismo) y que una parte de la crítica ha llegado a considerarlo incluso como “nuestro verdadero romanticismo”.²² Además, si histórica y temáticamente *El donador de almas* puede considerarse una obra modernista, *estructuralmente* ella debe mucho todavía a la noción de ironía romántica desarrollada por Schlegel.²³ Que algunos críticos no lo hayan advertido explicaría el hecho de que *El donador de almas* fuera considerada como la novela “menos lograda” de Nervo, en la que

la anécdota es espléndida, pero el desarrollo artificial y rebuscado, pues un asunto imaginativo, onírico, sustentado en datos científicos,

²¹ Anne K. Mellor sostiene, en este sentido, que la ironía romántica, en tanto modo estético, no posee límites históricos fijos y que es posible leer ciertas obras de autores como James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett o Lewis Carroll desde los fundamentos de la ironía romántica. *Cfr.*, Anne, K. Mellor, *op. cit.*, p. vii.

²² Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, *apud* José Olivio Jiménez, “Introducción”, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

²³ Que Amado Nervo estaba al tanto de la ironía como principio de composición literaria queda claro en su trabajo “La ironía sentimental”, cuyo título por sí mismo es significativo. En ese texto encontramos una definición de ironía que recuerda en gran medida a la de Schlegel: “es una actitud de defensa ante la vida, además de ser una actitud muy inteligente. No afirmar el sentimiento, no sacar a flor de piel más que la sonrisa, una sonrisa desleída, suavemente burlona”. Amado Nervo, “La ironía sentimental”. En *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 1351.

se contamina con múltiples dispersiones y explicaciones de carácter filosófico y científico. Dicho en otras palabras, en *El donador de almas* el gran maestro de la brevedad dejó que ésta se le escapara y con ella el alma de esta novela corta.²⁴

Esos rasgos, que desde una lectura modernista pueden percibirse como “contaminación”, son, de hecho, el principio de estructuración de la literatura romántica, del cual *El donador de almas* logra apropiarse de una manera ejemplar.

La novela de Amado Nervo narra la serie de complicaciones a las que el médico Rafael Antigas debe enfrentarse luego de que su amigo, Andrés Esteves, le ha regalado el alma de una monja llamada Alda, cuyo cuerpo se encuentra alojado en un convento. Ignorando las advertencias de Esteves, el doctor retiene consigo a Alda más del tiempo permitido, ocasionando así la muerte del cuerpo de la monja. Antigas se ve entonces orillado a alojar dentro de su propio cuerpo el alma de Alda, pero pronto la situación se torna insoportable para ambos. Siguiendo el consejo de Esteves de buscar otro cuerpo para Alda, eligen a Doña Corpus, el ama de llaves del doctor, pero ésta no resiste y muere antes de concretar la transición. Alda, luego de muchas súplicas al doctor, es finalmente liberada por Esteves.

La historia de *El donador de almas*, además de recuperar mucho de la fusión de los contrarios (cuerpo-alma, masculino-femenino) que interesaba a los románticos, se encuentra frecuentemente “contaminada” por las intromisiones de un narrador-autor que, en momentos puntuales del relato, nos impone su presencia. Así, apenas transcurrida la primera escena de la novela, leemos:

El doctor encendió un segundo cigarro —*la penetración llena de acuidad del lector habrá adivinado sin duda que ya había encendido el primero*— y empezó a fumar con desesperación, como para

²⁴ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, México, UNAM-UAM (col. Al siglo XIX. Ida y Regreso), 2003, p. 133 [Las cursivas son mías]. Esta crítica recuerda mucho los juicios tan contradictorios que se siguen haciendo sobre *Lucinda* y que, a mi entender, no hacen sino confirmar su naturaleza irónica.

aprisionar una red de humo azul a esa alma que sin duda aleteaba silenciosamente por los ámbitos de la pieza.²⁵

Se trata de una interferencia bastante tímida en realidad, pero lo suficientemente precisa para llamar nuestra atención, aunque sea momentáneamente, sobre la naturaleza construida del relato. Conforme la narración avanza, no obstante, estas intromisiones tienden a hacerse más evidentes y significativas para la estructura de la novela:

—Bueno —se dijo— y ahora, ¿qué hago yo con un alma?
(El autor de esta *nouvelle* preguntó en cierta ocasión a una tonta: “¿Quieres un sueño? ¿Me permites que te regale un sueño?”. Y la tonta, la adorable tonta, le respondió con un *esprit* digno de ella: “—Amigo, ese es el regalo del elefante”. Pues por lo propio pensó el doctor: “Un alma, pero un alma es el regalo del elefante...”).²⁶

Si la acotación anterior apenas desestabilizaba la frontera entre niveles narrativos, la digresión de este pasaje no deja lugar a dudas sobre su poder perturbador. La voz del narrador toma distancia del mundo narrado poniendo al descubierto con ello la presencia de un “autor”. La intrusión aquí hace tambalear la solidez de la ilusión ficcional, convirtiéndose en un recordatorio contundente para el lector acerca del carácter artificial del relato. La ficción, que hasta ese momento permanecía cerrada, se abre entonces a otras posibilidades de sentido, invitando al lector a re-considerarla en su calidad de *nouvelle*. Esta misma lógica siguen las diversas intromisiones que encontramos a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, al final del capítulo titulado “Sor Teresa”, en el cual se narra la escena en que Alda y el doctor se enteran de la muerte de la monja, leemos: “y *ahora*, el autor

²⁵ Amado Nervo, *El donador de almas*, México, Libro-Mex (col. Biblioteca Mínima Mexicana, núm. 20), 1955, p. 17 [Todas las citas de la novela provienen de esta edición] [Las cursivas son mías].

²⁶ *Ibid.*, pp. 35-36 [Cursivas del autor].

da remate al capítulo séptimo de esta cosa que va formando un libraco cualquiera”.²⁷ Se trata de un cierre llamativo, sin duda, que pone de manifiesto la función *resignificadora* que ejercen tales interrupciones sobre diversos pasajes de la novela. A causa de ellas, nos vemos obligados a comprender la escena referida en otro sentido, ya no solamente como una *acción humana* efectivamente ocurrida a nivel de la historia, sino también como el “séptimo capítulo” de un relato literario. El distanciamiento que el narrador-autor instauro respecto del mundo narrado es paralelo al realizado por el lector, que dejándose llevar por la ilusión construida en un primer momento, debe ahora tomar conciencia de su carácter artificial para poder comprender de otro modo dicho pasaje.

El donador de almas hace visible una estructura que es simultáneamente una ilusión ficcional y la deconstrucción de dicha ilusión, lo cual constituye una asimilación profunda de la ironía romántica. Pero si estas intromisiones, aunque numerosas, parecieran todavía insuficientes para rasgar la consistencia diegética del relato, el último capítulo de la novela presenta una intromisión todavía más espectacular que no deja lugar a dudas.

De un modo que recuerda mucho a la parábasis griega, el autor, ya despojado de su máscara de narrador, pues ha dado fin a la historia del médico unas páginas antes, irrumpe en el cierre de la novela para ocupar el centro de la narración y hacernos oír sus opiniones como creador en el marco de una entrevista ficticia. En ella, dicho autor comenta su obra y, al hacerlo, transforma el sentido del relato convirtiéndose en su verdadero protagonista, pues la entrevista es todavía un capítulo de *El donador de almas*. La historia narrada en ese punto ya no es solamente la del doctor, sino también la de un autor que ha dado fin al proceso de escritura de una novela. Podríamos decir así que la historia del doctor Rafael Antigas, por obra de la ironía romántica, *deviene* la historia de un escritor que redacta una *nouvelle*.

²⁷ *Ibid.*, p. 60 [Cursivas del autor].

La configuración del texto como un sentido que permanentemente se transforma en otro es un aspecto reiterativo en otras obras de Amado Nervo, como los relatos “Un cuento” o “Mencía”, donde la historia del platero Lope se convierte hacia el desenlace en la historia de un rey que se ha soñado platero.

5. Ironía romántica: una formulación paradójica del sentido

La ironía romántica pone al descubierto una problemática que es la del sentido y la posibilidad (o imposibilidad) de su comprensión. Esta cuestión ha sido objeto de diversas interpretaciones por parte de la crítica, las cuales han conducido a una revalorización de la ironía que ya no parece ser fiel al pensamiento de Schlegel y que, no obstante, ha terminado por imponerse en las estéticas pretendidamente herederas del romanticismo. Es importante en este contexto hacer algunas precisiones en relación con el lugar que ocupa el sentido dentro de la teoría literaria romántica y con el lugar que la crítica posterior a Schlegel le ha asignado.

Hemos visto que la ironía romántica es una lógica que entraña la construcción de una ficción y, *al mismo tiempo*, la deconstrucción de esa ficción por una toma de distancia crítica respecto de ella. Esta constante relativización del sentido de la obra en el espacio mismo de la representación impide el establecimiento de un significado estable o fijo, pero esto es sólo un pasaje obligado para la realización de la libertad o el infinito. Tal infinitud debe ser entendida aquí como un *sentido paradójico*, es decir, como un significado que se afirma como dos cosas a un tiempo: entusiasmo creativo y escepticismo deconstructivo, ilusión narrativa y crítica. Un sentido así construido no puede concebirse como algo estático, como algo que *es* (ficción o deconstrucción), sino como algo que permanentemente *deviene* y se transforma. La ironía romántica, por tanto, no busca solamente la destrucción de la ficción como sentido determinable: al replantearla críticamente, la abre a una significación más amplia, aunque ello,

desde luego, implica siempre una dosis de incomprendibilidad. Tal cuota de incompreensión sería deseable para Schlegel, pues permitiría un diálogo creativo que evitaría “el punto muerto de la comprensión completa” y una redundancia absurda entre los participantes de la comunicación literaria.²⁸ En consecuencia, la ironía no conduciría a la desesperanza o a la destrucción del sentido, sino al entusiasmo, es decir, a una nueva oportunidad para la mente creativa (del autor, del lector) de participar más expansiva y completamente en el devenir de la obra y en la configuración de su sentido.

Esta lógica de organización de la obra literaria propuesta por Schlegel en la etapa inicial del romanticismo alemán ha sido interpretada —primero por Hegel y enseguida por Kierkegaard— como una *negatividad infinita* que aniquila toda posibilidad de sentido. De acuerdo con Hegel, la ironía romántica constituye no sólo una amenaza para la significación de la obra literaria sino para las instituciones y la vida social en su conjunto, pues en aras de una libertad absoluta y siempre inalcanzable, la relativización sin fin de momentos (de significados parciales) que ella despliega conduce necesariamente a la nada.²⁹ Kierkegaard, por su parte, siguiendo a Hegel, ve en la ironía schlegeliana el surgimiento de una subjetividad exacerbada que, en su afán de negarlo todo, succiona cualquier contenido aparente dejando un vacío que sólo puede ser interpretado como “aburrimiento”.³⁰

Tanto Hegel como Kierkegaard realizan una interpretación nihilista de la ironía romántica que no encontramos en Schlegel. En la constante relativización de la ilusión narrativa no hay, como estos filósofos han postulado, una *pura* negación y aniquilación del sentido. La negación es sólo *un* momento en la dialéctica que

²⁸ Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*, trad. de Wenceslao Roces, México, FCE, 1955, pp. 55 y ss.

³⁰ Sören Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, Madrid, Trotta, 2000, p. 306.

la ironía despliega en el interior de la obra literaria, un momento que se produce sobre la base de una ficción *simultáneamente* construida. Es únicamente por la existencia de dicha ficción que la negación puede entenderse como un reposicionamiento del sentido que aquélla entraña, y del sentido en general. La ironía romántica niega el principio de contradicción al constituirse como una actividad creativa y deconstructiva a la vez. Focalizar de manera exclusiva la deconstrucción sin ver además que junto a ella está la postulación de una nueva experiencia del sentido, un sentido *haciéndose en el tiempo*, reformulándose permanentemente, es aproximarse al pensamiento de Schlegel de un modo parcial. Esto es precisamente lo que habrían hecho la vanguardia y el posmodernismo en su apropiación de la ironía romántica por vía de Hegel y Kierkegaard: negar toda posibilidad al sentido, suprimir el momento de la creación de la ilusión; ser, por esa razón, destrucción *desde siempre*.³¹

La ironía romántica destruye la ilusión de un sentido cerrado, unívoco o estable, pero sólo para afirmar la posibilidad de un sentido ambivalente, paradójico, en el que tanto autor como lector se ven constantemente involucrados y obligados a modificar su posición para poder acceder —y contribuir— a su comprensión. En este contexto, cabría decir entonces que la ironía *no rompe* la ilusión narrativa, más bien *atenúa* la frontera entre realidad y ficción, con lo cual la distancia y la libertad que el autor toma frente al mundo narrado llega a transmitirse a los lectores.

³¹ La lectura que Paul de Man hace de la ironía romántica a favor de su “incomprensibilidad” está en la misma línea que la de Hegel y Kierkegaard, por cierto. En un iluminador ensayo sobre el tema, Anne K. Mellor observa que De Man se equivoca al interpretar la dialéctica de la ironía de manera *secuencial* y no *simultánea*. Es precisamente esa simultaneidad la que me permite ver en la ironía de Schlegel una comprensión paradójica del sentido. Anne K. Mellor, “On Romantic Irony, Symbolism and Allegory”, *Criticism*, núm. 21, 1979, pp. 217-229.

Referencias

- ARISTÓFANES (2006). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. Francisco Rodríguez Andrados (ed.). Madrid: Cátedra (col. Letras Universales).
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BERISTÁIN, Helena (2001). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BIEMEL, Walter (1962). “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”. *Convivium*, núm. 13–14. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 29-48.
- DELEUZE, Gilles (2005). *Lógica del sentido* [trad. de Miguel Morey]. Barcelona: Paidós (col. Surcos, núm. 10).
- DIDEROT, Denis (2008). *Jacques el fatalista* [trad. de Félix de Azúa]. Madrid: Santillana.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1955). *Lecciones sobre la historia de la filosofía II* [trad. de Wenceslao Roces]. México: FCE.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1985). “Introducción”. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión.
- KANT, Immanuel (2005). *Crítica de la razón pura* [trad. de Pedro Ribas]. Madrid: Taurus (col. Pensamiento).
- KIERKEGAARD, Sören (2000). *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* [trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce]. Madrid: Trotta.
- MAN, Paul de (1998). “El concepto de ironía”. En *La ideología estética* [trad. de Manuel Asensi y Mabel Richard]. Madrid: Cátedra, pp. 231-260.
- MATA, Óscar (2003). *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM/UAM (col. Al Siglo XIX. Ida y regreso).

- MELLOR, Anne K. (1980). *English Romantic Irony*. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press.
- _____ (1979). "On Romantic Irony, Symbolism and Allegory", en *Criticism*, núm. 21, pp. 217-229.
- MUECKE, D. C. (1970). *Irony and the Ironic*. Nueva York/Londres: Methuen (col. The Critical).
- NERVO, Amado (1955). *El donador de almas*. México: Libro-Mex (col. Biblioteca Mínima Mexicana, núm. 20).
- _____ (1972). "La ironía sentimental". *Obras completas II*. Madrid: Aguilar.
- PROUST, Marcel (1954). *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*. París : Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* [trad. de Raúl Gabás Pallás]. Madrid: Tusquets (col. Tiempo de Memoria, núm. 75).
- _____ (1994). *Poesía y filosofía* [trad. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó]. Madrid: Alianza.
- SCHLEGEL, Friedrich von (2007). *Lucinda* [prólogo e introducción de Dieter Rall y María Josefina Pacheco]. México: SIGLO XXI.
- SCHOENTJES, Pierre (2003). *La poética de la ironía* [trad. de Dolores Mascarell]. Madrid: Cátedra (col. Crítica y Estudios Literarios).
- SIFAKIS, Gregory Micahel (1971). *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*. Londres: The Atholone Press/University of London.
- STERNE, Laurence (1992). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* [trad. de José Antonio López de Letona]. Madrid: Cátedra (col. Letras Universales, núm. 16).