

La lógica fragmentaria de la ironía romántica y el psicoanálisis

The fragmentary logic of romantic irony and psychoanalysis

Por Martín Alomo

RESUMEN

Este artículo se inserta en los desarrollos investigativos sobre el tema de la ironía en la clínica psicoanalítica. En particular, referido a las enseñanzas que podemos extraer, como analistas, de la conceptualización de la ironía en el denominado “primer romanticismo alemán” (*Frühromantik*) de finales del siglo XVIII. Las producciones de autores como Friedrich y August Schlegel y Novalis, revisadas a la luz de teóricos y críticos del siglo XX, en comparación y en tensión con la estructura del *Witz*, iluminan aspectos de la ironía que amplían el contexto teórico en el que abrevan distintas nociones y conceptos psicoanalíticos, como inconsciente -reprimido y “a cielo abierto”-, escisión del yo (*IchSpaltung*) e interpretación de los sueños.

Palabras clave: Ironía, Romanticismo Alemán, Psicoanálisis, *Witz*.

ABSTRACT

This article aims to continue research developments on the topic of irony in the psychoanalytic clinic. In particular, referring to the lessons that we can extract, as analysts, from the conceptualization of irony in the so-called “first German romanticism” (*Frühromantik*) of the late 18th century. The productions of authors such as Friedrich and August Schlegel and Novalis, reviewed in the light of theorists and critics of the 20th century, in comparison and tension with the structure of the *Witz*, illuminate aspects of irony that expand the theoretical context in which different psychoanalytic notions and concepts, such as the unconscious -repressed and “in the open” -, splitting of self (*IchSpaltung*) and interpretation of dreams.

Keywords: Irony, German romanticism, Psychoanalysis, *Witz*.

Universidad de Buenos Aires (UBA). Facultad de Psicología. Licenciado y Doctor en Psicología, UBA.

Universidad de Buenos Aires (UBA). Facultad de Psicología. Docente del Doctorado en Psicología y de la Maestría en Psicoanálisis, UBA.

Universidad de Buenos Aires (UBA). Facultad de Psicología. Codirector del Servicio de Psicología Clínica de Adultos de la Facultad de Psicología, UBA.

Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica (UBACyT). Codirector del Proyecto: “Delimitación de la noción de horror al saber y sus manifestaciones clínicas”.

Ministerio de Salud, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GCABA). Jefe de Unidad de Rehabilitación, Hospital B. Moyano Buenos Aires, Argentina.

E-mail alomomartin@gmail.com

Fecha de presentación: 15/03/2024

Fecha de aceptación: 06/07/2024

Introducción

En la ironía, todo tiene que ser broma y todo seriedad, todo tiene que ser sinceramente abierto y profundamente simulado. (F. Schlegel, *Athenaeum* 108).

En distintos lugares, a partir del señalamiento de Jacques Lacan sobre la ironía como “la práctica del esquizofrénico” (1966), varios analistas -J-A. Miller en primer lugar- en su texto “Ironía” (1993), y C. Soler en sus desarrollos sobre Joyce y Pessoa, a propósito de “la psicosis inspirada” (2003), han reparado en la relevancia clínica del fenómeno irónico. Yo mismo he realizado dos tesis sobre el tema en esta casa de estudios. Este artículo recoge algunos desarrollos de ese trabajo.

Me interesa centrarme en las enseñanzas que podemos extraer de la conceptualización de la ironía en el denominado “primer romanticismo alemán” (*Frühromantik*) de finales del siglo XVIII. Para ello, comenzaré por situar el modo en que la noción de ironía se introduce en la teoría, encuentra su lugar y adquiere cierta relevancia en la clínica analítica.

Hegel define a la ironía como potencia negatriz infinita y absoluta (1833: 52). Kierkegaard mantiene esta definición y a partir de ella avanza en su análisis del concepto. Siguiendo sus desarrollos, notamos que sobre lo que puede operar aquella potencia negatriz, detalle que se constata en la manifestación del fenómeno -ya que “la ironía es eminentemente práctica”, dice Kierkegaard- es sobre la relación entre esencia y fenómeno, o bien entre idea y realidad. En un caso, se destaca la diferencia entre el dicho irónico y la creencia del ironista, y lo que queda claro es que el ironista no pretende engañar a su interlocutor¹; en el otro, se pone de manifiesto la liberación del ironista respecto de las ataduras de la realidad: el ironista “se desata” (Alomo 2013c).

El efecto que tiene esta práctica sobre la subjetividad es el de señalar una “posición subjetiva” -delimitada con este nombre por Kierkegaard- fuera del tiempo: la práctica de la ironía arranca al sujeto del tiempo, de la continuidad de la realidad, y lo posiciona por fuera del fluir temporal del mundo, “en la discontinuidad”. Dicha discontinuidad, fuera del tiempo entonces, da la clave para entender al menos dos puntos fundamentales: a) la posición del ironista ejerce su potencia negatriz, poniéndose de manifiesto como negación de la continuidad del tiempo y de la secuencia que llamamos realidad; b) la posición del ironista es “auto-intencional”, dice Kierkegaard, ya que no busca convencer al Otro de algo, sino que está referida a una nada y, en este sentido, se autosatisface en sí misma. Esto constituye la diferencia principal entre la concepción del danés y la de Hegel: mientras que éste sostiene que Sócrates, en su mayéutica, trataba de convencer a su interlocutor de lo que él mismo sabía, Kierkegaard considera que no es así: que el no-saber de aquel no era fingido, ya que realmente preguntaba orientado por lo que consideraba su propia ignorancia y por eso mismo no era un mentiroso. El saber de Sócrates estaba referido a un no-saber, por lo tanto, era un saber

dirigido no a un objeto, sino a una nada. A esto es a lo que Kierkegaard llama la “auto-intencionalidad” de la ironía, ya que no tiende a un objeto, sino que se centra en ella misma (1841: 306).

En este sentido, a través de la cualidad auto-intencional de la ironía, Kierkegaard llega a la explicación de que lo que ella busca es “poner algo al descubierto”. No pretende saber, tampoco convencer al otro, sino hacer emerger el no-saber que subyace a todo saber establecido.

Notamos que este es justamente el efecto de la práctica irónica del esquizofrénico. Lacan, al referirse a ella, lo hace en términos kierkegaardianos: la ironía es una práctica². Sin embargo, debemos señalar algunas diferencias entre el esquizofrénico y el ironista caracterizado por Kierkegaard. Mientras que este último utiliza a la ironía como medio para poner distancia entre él y la realidad y, también, para poner de manifiesto la inconsistencia o la incompletud de los saberes establecidos, aquel, el esquizofrénico, produce ese efecto inconscientemente en la intersección de su práctica irónica con el mundo. De hecho, el comentario de Lacan en la respuesta a los estudiantes de filosofía (1966: 227) está referido a la articulación entre enfermedad mental y sociedad. Allí, en esa coyuntura, la práctica irónica del esquizofrénico pone de manifiesto la inconsistencia y la incompletud del Otro social, de sus discursos: los denuncia como “estafas”, comenta Jacques-Alain Miller (1993).

Hay similitudes, por supuesto: tanto el ironista como el esquizofrénico logran poner algo al descubierto por medio de una ironía auto-intencional que, en esa misma falta de miramiento por el Otro, hace tambalear la estabilidad de los discursos desde una posición exterior a ellos. Sin embargo, mientras la práctica del ironista -aquí el paradigma es Sócrates- ejerce la ironía, la práctica del esquizofrénico resulta irónica para aquellos que reciben el golpe -o el contragolpe- de su efecto.

Esto nos permite separar, entonces: por un lado, la práctica del ironista, como la de quien ejerce la ironía; por el otro, la práctica del esquizofrénico, que introduce en la sociedad un efecto irónico radicalizado, destituyente del Otro. Ambos, aunque por vías distintas, logran poner al descubierto el no-saber que es subtendido y velado por todo saber establecido. Ambos dicen “El emperador está desnudo”. Sin embargo, únicamente la práctica del esquizofrénico define su posición en un movimiento de exclusión del mundo. Posición que, paradójicamente, se define en el encuentro con el Otro social, al que necesita para actualizar su rechazo, una y otra vez, insistentemente.

La paradoja resulta fecunda para la concepción clínica psicoanalítica: la insistencia de enlazarse para desenlazarse constituye la particularidad subjetiva del esquizofrénico, detectable en el des/encuentro con el lazo social. Allí, en ese nicho disponible, se candidatea el analista como un partenaire eventual (Alomo 2020). Hasta aquí, la presentación de la participación de la noción en nuestro cuerpo teórico.

Sin embargo, en este artículo no me referiré al problema de la ironía esquizofrénica, sino a las enseñanzas del primer romanticismo alemán referidas a la ironía y al

Witz. Esta escuela plantea ambas nociones articuladas. Este detalle reviste un alto valor teórico para los psicoanalistas ya que, desde nuestro marco teórico, los desarrollos de la ironía esquizofrénica y los del *Witz* se excluyen, a causa del requerimiento para este último, en los términos de Freud, de la *dritte Person*, elemento que no suponemos en la primera.

De la ironía cínica a la ironía romántica

A propósito de los cínicos, de cuyas concepciones me he ocupado en otro lugar a propósito de Antístenes y “la ironía al pie de la letra” en la esquizofrenia catatónica (Alomo 2020; 2022), Vladimir Jankélévitch escribe: “Los cínicos, esos provocadores que escandalosamente transforman el *Quamvis* en *Quia* y el *A pesar* en *Porque*, y hacen de la objeción una razón adicional, llegan al colmo de la paradoxología por la vía de la provocación” (*Ibid.*, 1964: 45). Y continúa: “La misma paradoja es una ironía o, mejor, una irrisión (¿o acaso no es irrisorio que el infinito necesite de aquello que lo desmiente?). Según el discípulo de Bergson, la paradoja, que es una ironía, mueve a risa; y, en ese mismo sentido, suficientemente señalado por Jean-Claude Milner al referirse a la ciencia (1995: 48-56), la noción misma de universo resulta irrisoria³.”

Este mismo aspecto, el señalado por la tensión desplegada en el espacio abierto entre lo finito y lo infinito, entre lo subjetivo y lo objetivo, lo ideal y lo real; entre el instante en acto y el infinito en potencia, la parte y el todo; éste es, ni más ni menos, el campo de operaciones de la *Frühromantik*. Se trata, entonces, de una operación delimitada por los parámetros *dynamos* y *energía* y las relaciones posibles entre ellos.

El primer romanticismo alemán -“el único”, dirán algunos⁴- se sitúa en los últimos años del siglo XVIII y reúne sus producciones y manifiestos más importantes en la revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel, Friedrich y August, en la que han participado las figuras más importantes del movimiento: Novalis, Schelling, Hülsen, Schleiermacher, Jean Paul, entre otros. Según la concepción de Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (1978), por ejemplo, el romanticismo alemán es *Athenaeum*.

En consonancia con estos autores, realizar una búsqueda de las principales producciones y referencias críticas y literarias de la *Frühromantik*, nos conduce a Friedrich Schlegel, a su hermano August, a Novalis y a otros autores cuyas producciones, siempre fragmentarias -característica ineludible del romanticismo-, nos remiten a la revista fundada por los hermanos en 1798. Aun cuando los textos hayan sido producidos con anterioridad, han visto la luz en ese período de poco más de dos años durante el cual estuvo activa *Athenaeum*.

De los diversos aspectos de la *Frühromantik*, con la finalidad de encontrar su tipo particular de ironía, centraré mi análisis en el romanticismo literario. De hecho, los intereses de los Schlegel y de los otros integrantes del movimiento son principalmente estéticos⁵, y su incum-

bencia específica, la literatura. Por fuera de estos intereses, los románticos mantienen su polémica y sus fuertes enfrentamientos con lo que podríamos llamar la filosofía del idealismo, representada principalmente, por supuesto, por el maestro de Jena.

Del grupo de *Athenaeum*, es Friedrich Schlegel quien presenta una concepción fuerte de ironía, articulada a la poética y a un elemento fundamental, sin el cual es imposible pensar en un romanticismo alemán: el *Witz*. Al leer los desarrollos románticos sobre el *Witz*, comprendemos la fuerza de la valoración freudiana: “son ellos quienes se han ocupado en primer lugar de los verdaderos problemas”.

En cuanto a la ironía de F. Schlegel que, como decía, es la que da los rasgos característicos de dicha noción en la *Frühromantik*, encontramos diferencias en el interior y también fuera del movimiento. Respecto de este último caso, tal vez la crítica más severa, que utilizaré como modo de aproximación indirecta a la concepción romántica, la haya producido Hegel.

El filósofo suabo, notoriamente refractario a la noción de ironía por la inestabilidad que ella introduce en todo intento de conceptualización, presenta además objeciones metodológicas a la pretensión de los irónicos románticos de ocuparse de filosofía o de política.

Si bien Hegel no congeniaba en casi nada con los intelectuales y críticos autodenominados “Nueva escuela”, el punto de mayor distanciamiento estaba representado por las aspiraciones socio-políticas del movimiento de *Athenaeum*. Al respecto, escribe Hegel:

Contra la exigencia de colocar en lo más alto algo substancial, ético, verdadero en y para sí, en segundo lugar, se dirige ante todo la consideración formal, cuya alma es la *ironía*. Lo substancial no se convierte en lo principal, sino que otros puntos de vista son antepuestos con agudeza e ingenio ingeniosamente -algo incorrecto, aunque haya que prestarles atención. [...] La ironía trae consigo que nada pueda tomarse en serio, y cuando comienza lo serio nada resulta; los bribones se convierten en gente excelente, y los honestos en bribones. (Hegel, 1826: 531).

Hegel considera intolerable que un procedimiento como la ironía inunde el campo intelectual y vuelva todo inasible, incomprendible⁶. El enrarecimiento del lenguaje, la consciencia obnubilada por la inconsistencia de todo lo que la ironía toca le resulta inadmisibles⁷. La idea, que parte de lo estético pero que, en un programa llevado adelante principalmente por F. Schlegel, busca un contexto de aplicación político fundado sobre la desarticulación entre idea y figura, resulta intolerable para el espíritu analítico del suabo. Para éste es aceptable, en cambio, la concepción de la ironía de Ferdinand Solger quien, por oposición a F. Schlegel -a quien le interesa principalmente mantener la tensión surgida de la inadecuación entre idea y figura, entre lo finito y lo infinito, entre la potencia y el acto- propicia una concepción conciliatoria de los opuestos en la ironía, considerándola una *herramienta* espiritual y religiosa, para acceder, por medio del arte, a

manifestaciones de lo divino (Benítez Andrés, 2016: 43; Domínguez Hernández, 2009: 50).

Este punto coincide con desarrollos de Søren Kierkegaard, en los que sitúa a la ironía como un modo de pasaje del estadio ético al espiritual -sus estadios segundo y tercero, ya que el primero es el erótico o sensual, ampliamente trabajado en su ensayo sobre *Don Giovanni* de Mozart (1845)-. En este sentido, no en el plano de la creación literaria sino en el plano de la vida -“la ironía como forma de vida”, dirá Jankélévitch un siglo después- la ironía deviene también una *herramienta* cuyo distanciamiento intrínseco propicia el pasaje saltatorio de un estatuto subjetivo a otro.

Dicho de otro modo, la ironía permite una perspectiva diferente y superadora de la prescripta por el orden establecido. En otro lugar, junto a Vanina Muraro, a propósito de los desarrollos de *Diarios de un seductor* y de *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, hemos trabajado extensamente sobre el modo irónico de intervenir en el plano sensual (Alomo, M. & Muraro, V., 2014: 68 y sig.).

Un problema de traducción

Como señalaba, uno de los aspectos más importantes de la ironía romántica, presente principalmente en las elaboraciones de F. Schlegel, es la tensión entre aspectos diversos, entre representaciones distintas. Algunos ponen el acento en la relación de oposición entre los elementos en tensión (Ferrater Mora, 1964: 994-996). Al respecto, y antes de referirnos a los otros dos aspectos fundamentales y distintivos de la ironía de la *Frühromantik* -el *Witz* y lo fragmentario- todavía una consideración a propósito del fragmento 121 de *Athenaeum*.

En primer lugar, consigno la versión en castellano del libro -que representa un aporte fundamental en lo que respecta a la elaboración de este artículo- *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, de Phillipe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, el *cambio* que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto” (1978: 149, cursivas mías). El fragmento en su idioma original, dice así: “*Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stets sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken*” (Schlegel 1798: 182, el destacado es mío). Como vemos, el término “*Wechsel*”, que podríamos traducir antes como “inconstancia” que como “cambio”, revela más fiel a la traducción de los *Fragmentos de Athenaeum* publicada por la Editorial Marbot de Barcelona: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la *alternancia* que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto”. He aquí una clave importante: la ironía romántica, en los términos de F. Schlegel, su principal referente, acentúa la inconstancia de la tensión generada por dos pensamientos en pugna

respecto de contenidos diversos.

Antes de avanzar sobre el carácter fragmentario de la producción romántica y de cómo esa característica afecta también la concepción de ironía propia de ese movimiento, una consideración más, a propósito de la indeterminación de la ironía concebida como su propia determinación, lo que ella propugna: la tensión aludida por el mismo Schlegel, a diferencia de lo que otros consideran como antagonismo entre opuestos, y tal como lo observamos en el fragmento citado recientemente, está referida a una propuesta mucho más libre y abierta de lo que suele ser habitualmente comentado por críticos y teóricos diversos.

La tensión y la inestabilidad no necesariamente están jugadas entre opuestos, sino entre un pensamiento y otro. Vladimir Jankélévitch abona esta lectura: *propio de la ironía es la tensión entre un pensamiento y no necesariamente su opuesto, sino entre él y otra cosa* (1946). Notamos que la apertura propiciada por la ironía es máxima: se trata de tensión e incomodidad -eso que molestaba tanto a Hegel- entre una cosa y alguna otra de todas las posibles. En este sentido, la ironía es una manifestación de la contingencia, considerada en los términos de Santo Tomás, *lo que puede ser y lo que puede no ser* (S. XIII: S. Th., I, q. LXXXVI, 3 c.).⁸

Fragmentos de Athenaeum: la estética del erizo

Por otra parte, en lo que atañe a una característica propia del movimiento de fines del siglo XVIII, sabemos que la escritura romántica es fragmentaria por definición. De hecho, el *corpus* de la *Frühromantik* es *Athenaeum*, es decir: un puñado de fragmentos publicados en la revista fundada por los hermanos Schlegel en 1798, activa hasta 1800. A continuación, me ocuparé de este aspecto, ya que una característica diferencial de la ironía romántica está dada por la lógica fragmentaria: no solo participa de ella en tanto surge de allí, sino que, además, la reproduce.

La *zona media* de la ironía, hermana estética de la parábasis, propicia lo fragmentario. Caracterizada como campo de la indeterminación; antítesis constante o, más aún, análisis permanente entre tesis y antítesis; silogismo incompleto, entimema; ella produce cortes en la urdimbre significativa y suspende el juicio.

Luego, los advenimientos de producciones irónicas son proliferaciones fragmentarias, elementos en pugna, partes del discurso, lo dicho y lo no dicho, o lo dicho y lo también dicho de signo contrario, la relación tensa entre esos aspectos: todo ello, a una distancia prudente del progreso argumentativo o el desarrollo filosófico.

En términos aristotélicos: fragmentaciones de lo que es en el seno mismo de dicha *ousía*, también fragmentaria. La ironía separa las aguas, no las del Génesis, las de arriba y las de abajo, sino las de la forma y la materia. Ella es el análisis de la sustancia aristotélica y, como resultado de dicha separación, escinde *dynamis* y *energía*, produciendo de ese modo un nuevo *vel* psicoanalítico: o el acto o ella. El otro aspecto característico está dado por sus relaciones con el *Witz*, que retomaré luego.

¿Qué es un fragmento? Para comenzar a responder esta pregunta, los “granos de polen” de Novalis, paradigma del romanticismo, nos ponen en el camino, dándonos la idea de fecundación, vitalidad y diseminación de la potencia creativa inherente al movimiento de la Nueva Escuela, vehiculizado a través de la lógica fragmentaria.

El número 206 de los *Fragmentos de Athenaeum*, en la pluma de F. Schlegel, especifica: “Un fragmento, igual que una pequeña obra de arte, tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo” (*Apud* Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 164). Este es el elemento distintivo de los granos de polen románticos, fragmentarios, potentes: se sostienen en una lógica interna que los explica, sin más, en el contexto definido por la tensión entre el afuera y el adentro, lo finito y lo infinito, lo que son y lo que no son, ellos -pequeños y, a la vez, gigantes en su universo- y todo lo demás que les ex-siste.

La *ironía romántica* participa, entonces, de la lógica fragmentaria. ¿Cuál es el nexo conector entre una y otra? La respuesta la da un término que nos resulta familiar por el uso freudiano: el *Witz*. Él constituye el espíritu mismo de la *Frühromantik*. Vladimir Jankélévitch, discípulo de Henri Bergson, antecesor de Jean Hyppolite -y de Michel Foucault- en la Cátedra de Historia de los Sistemas de Pensamiento de la Escuela de Altos Estudios de París, autor de la principal obra sobre la ironía del siglo XX, escribe:

‘Brincando en cada coma, Witz alterna cohetes, carillones y entablados’ ‘Witz’, es decir, el chiste y el guiño, al que Friedrich Schlegel llama ‘química lógica’, Novalis ‘electricidad espiritual’ y Jean-Paul ‘anagrama de la naturaleza’, consiste en la capacidad de descubrir analogías lejanas, de hacer perceptibles, gracias al juego de las asociaciones y de la homofonía, las afinidades más imprevistas. (Jankélévitch, 1946: 133).

Esta *química lógica, electricidad espiritual y anagrama de la naturaleza*, constituye el corazón del romanticismo alemán. En *Fragmentos de Athenaeum*, F. Schlegel escribe:

383: Hay un tipo de *Witz* que por su solidez, por su precisión y simetría quiere ser llamado *Witz* arquitectónico. Si se expresa satíricamente, entonces ofrece los auténticos sarcasmos. Tiene que ser ordenadamente sistemático y a la vez no serlo. A pesar de toda su completitud tiene que aparentar carecer de algo, como si estuviese desgarrado (...). (*Apud* Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 204).

Este fragmento sugiere cierta similitud estructural entre el *Witz* de la Nueva Escuela y la concepción de la ironía: la indeterminación; ser y no ser, a la vez, sistemático; completud bajo el semblante de carencia; desgarrado producido por la demanda ejercida con fuerza centrípeta por cada uno de los elementos que lo componen. Este punto, tan interesante como problemático, me lleva a incluir el próximo apartado, en el que analizaré el punto de cruce entre *Witz* e ironía, en el contexto de la lógica fragmentaria romántica.

El *Witz* y la ironía

En primer lugar, observemos la diferencia respecto del modo en que Freud concibe ambas nociones, el *Witz* y la ironía.

En su libro sobre el chiste, a éste lo considera como un procedimiento que depende de un mecanismo de lenguaje inconsciente y, en tal sentido, el Otro en cuestión -la *dritte Person*- puede ser el Otro del lenguaje, independientemente de la presencia de un interlocutor *de cuerpo presente*⁹, aun cuando es necesaria la presencia del interlocutor para sancionar el chiste como tal (Freud, 1905).

La ironía también depende del efecto logrado en el otro¹⁰, es decir, del efecto perlocutivo del acto de habla, en términos de Austin, por ejemplo -requiere también la sanción del interlocutor, igual que el chiste-, aunque su procedimiento específico no radica en un mecanismo inconsciente de lenguaje. Esto nos permite distinguir entre un ironista -aquel que utiliza el *tropos* retórico- del efecto irónico que podemos reconocer en un chiste, cuya causación inconsciente excluye el cálculo intencional.

A su vez, ambos constructos se distinguen de la comicidad tal como la concibe Henri Bergson en su clásico volumen *La risa* (1899). En su ensayo, el maestro de Vladimir Jankélévitch considera que los resortes fundamentales de lo cómico radican en la “automatización de la vida”. En tal sentido, lo cómico bergsonianos difiere de ambas nociones freudianas.

Por lo tanto, las cosas se distribuyen del siguiente modo: el *Witz* freudiano está apoyado en un mecanismo de lenguaje inconsciente; la ironía freudiana, considerada como praxis, encuentra su especificidad en el efecto perlocutivo; lo cómico bergsonianos se define por la automatización de la vida: “considerar lo cotidiano en su dimensión automática, los movimientos de las personas, monótonos, como desconectados de sus finalidades, hace presente la dimensión cómica de la vida” (Bergson, 1927).^{11 12}

La investigación de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy nos orienta en este tema. A la luz de sus propuestas, los *Fragmentos de Athenaeum* despiertan otras resonancias vinculadas con el cruce propuesto en este apartado: la articulación entre el *Witz* y la ironía, en el contexto de la lógica fragmentaria propia de la *Frühromantik*. A propósito, Lacoue-Labarthe y Nancy plantean “al menos tres exigencias” que definen el fragmento romántico:

-una poiesis capaz de perderse ella misma en lo que presenta (cf. *Ath.* 116);

-la ironía como asunción sublime del *Witz*, posición de la identidad absoluta del Yo creador y de la nada de las obras, la “bufonería trascendental” (cf. *Ath.* 108);

-un “arte combinatorio” absoluto que permita a la filosofía “dejar de esperar [y] contar con ocurrencias geniales (*Ath.* 220), y escapar entonces a la accidentalidad del *Witz* y del genio. (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 108-109).

Revisemos ahora las referencias de los investigadores franceses. El fragmento 116 de *Athenaeum*, mencionado a propósito de la *poiesis* deseable para la producción fragmentaria, eleva el *Witz* al estatuto de poesía y fundamento socializante. En este texto, la poesía romántica, fragmentaria por definición, para ser tal debe estar apoyada y surgir del *Witz* como principio vital y socializante de la vida, del mismo modo que la poesía debe vitalizarse con la socialización del *Witz*. Éste deviene fundamento trascendental para la estética romántica. Sin él, no habría novedad; él es la vanguardia misma.

Athenaeum 108 plantea que la ironía es la asunción del *Witz*. ¿Cómo entender esta aseveración? El *Witz* representa la chispa de ingenio que, a la vez que engendra un sentido novedoso, socializa las partes implicadas. La ironía como asunción del *Witz* representa, entonces, el despliegue, al modo del *lógos* heideggeriano (Heidegger, 1950)¹³, de todos los elementos que el *Witz* aglutina -metaforiza- pero ahora desplegados -metonimizados- en una exhibición “a cielo abierto”: no una cosa *por* otra, como la metáfora, sino una cosa y la otra (Vico, 1744: 56-57): ironía pura, desplegada, abierta, indeterminada pero determinante aun cuando nadie pueda exigir al acto que no se produjo, que se haya producido¹⁴. Como las letras / cartas muertas de Bartleby, retenidas perpetuamente en los sótanos de un depósito postal: no han llegado al ser, pero no por eso abandonan su condición de letras que, como tales, si alguien las leyera podrían llegar a manifestar en decir¹⁵.

En *Athenaeum* 220, mencionado por Lacoue-Labarthe y Nancy a propósito del método de la filosofía, encontramos nuevamente el *Witz* trascendental como base y fundamento de toda ciencia y de todo proceder filosófico serio. Las tres exigencias mínimas para la constitución del fragmento romántico expuestas más arriba, tal como señalan los investigadores franceses (*Ibid.*: 108), protegen a todo fragmento ante el peligro de sucumbir a la fragmentariedad absoluta. Entiendo que la tercera exigencia, apoyada en el fragmento 220 de *Athenaeum*, muestra claramente este propósito.

Como podemos ver, el *Witz* es propuesto incluso como método filosófico. Por una razón: su condición sería más seria que el progreso intermitente y demasiado inestable de una filosofía “ingeniosa”, basada en alguna gran idea de algún pensador de turno. Esa disciplina, en tales condiciones de precariedad, puede resultar mucho más caótica que el *Witz* bien entendido, elevado al estatuto de norma de convivencia y cláusula de refutación. El *Witz*, serio y socializante aun cuando explosivo y luminoso, aporta a una trama discursiva la chispa, la química, la vida. En el desconcierto caótico de letras muertas, irrealizadas pero determinantes (que aún conservan su eficacia), que infestan el campo del pensamiento y de la filosofía, el *Witz* irónico romántico es garantía de una filosofía viva, dionisiaca antes que apolínea y, en ese sentido, nietzscheana antes de Nietzsche.

Para concluir estas reflexiones sobre la ironía romántica, me interesa poner a dialogar a Freud, Bergson y los románticos de *Athenaeum*. La ironía retórica de Freud-

“técnica del chiste” caracterizada como “figuración por lo contrario” (1905: 70)- requiere del efecto perlocutivo del acto de habla y, en tal sentido, guarda una similitud a la vez que una discrepancia con la estructura del *Witz*. El chiste freudiano está apoyado en un mecanismo inconsciente que, en la figura de la tercera persona, incluye al Otro del lenguaje, independientemente de que esté soportado por un interlocutor *de cuerpo presente* aun cuando necesite del interlocutor, ya que en él se sanciona el chiste como tal¹⁶. La comicidad bergsoniana no está apoyada en el mecanismo de lenguaje sino en la denominada “automatización de la vida” o “deshumanización de lo cotidiano”, es decir, una mirada que desconecta acción de idea y causa eficiente de causa final (Bergson, 1900: 27; Freud, 1905: 198).

La ironía romántica sostiene el *Witz* genial y socializante en el aparato de lenguaje poético -el *Witz* romántico es poesía, tal como lo señala *Athenaeum* 116- y la asunción del *Witz* romántico es la ironía (*Athenaeum* 108), clave de un método que no convierta al pensamiento filosófico en caos y, entonces, deje al fragmento abandonado a su desintegración, cual erizo desespinado y semiabierto confundido entre otros microorganismos atomizados de un *pidgin* extinto, irrealizado e irrealizable y, en el peor de los casos, determinante quién sabe de qué infortunios.

La ironía dramática

En este apartado, comentaré brevemente un tipo de ironía que, según Douglas Muecke (1970: 25 y sig.), encuentra sus orígenes en las teorizaciones de August Schlegel; aunque, sin embargo, quien fuera considerado maestro en este tipo de ironía, es nada menos que William Shakespeare¹⁷. Me refiero a la ironía dramática; algunos se refieren a ella como “ese invento de los ingleses”.

August Schlegel, en consonancia con el *Fragmento 108 de Athenaeum* y con el *Fragmento Crítico 37*, ambos atribuidos a la pluma de su hermano menor, a propósito de la necesidad de autolimitarse por parte del escritor, de modo tal de no decir de más, ni pretender decirlo todo, introduce un tipo de procedimiento irónico tendiente a garantizar cierta protección para los autores, a través de la apertura de cierto paraguas argumental contra eventuales críticas futuras. De este modo, Muecke cita en su libro la propuesta conservadora de A. Schlegel para proteger al dramaturgo:

La ironía [en el drama] es como una especie de confesión entretrejada dentro de la propia representación, y expresa más o menos de otro modo, su unilateralidad sobrecargada en términos de fantasía y de sentimientos, y por medio de la cual el equilibrio es restaurado nuevamente. (Muecke, 1970: 25-26, traducción mía).

Según Muecke, este concepto de ironía fue “descubierto” -así lo escribe- por Ivor Armstrong Richards, célebre crítico inglés. Comenta Muecke que Richards define este

concepto en términos semejantes a los de A. Schlegel, como “la producción de impulsos opuestos, los complementarios” a fin de realizar “un peso equilibrado” (Muecke, 1970: 26). En el *Fragmento Crítico 37*, escribía F. Schlegel: “Siempre que alguien no se restringe, es restringido por el mundo” (*Apud* Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 116).

Resulta insoslayable el fundamento romántico de la *ironía dramática*: la convivencia embarazosa de los opuestos, la tensión entre las diferentes posiciones, la autolimitación. August Schlegel había previsto esta situación, al promover una cláusula de seguridad para el autor bajo la figura de este tipo de ironía instrumental. Él había observado el procedimiento en Shakespeare -héroe principal, junto a Goethe, para los integrantes de la Nueva Escuela-. El dramaturgo inglés, según Schlegel, daba a ver en primer término “el lado menos brillante de la medalla” de modo tal de precaverse contra una eventual crítica “proveniente de plateas inteligentes inclinadas a la idealización”.

De modo tal que lo específicamente irónico de este tipo dramático, en cuanto a lo argumentativo, se corresponde con un principio dualista del romanticismo alemán: el hecho de presentar las dos caras de la moneda. No plantear tramas unilaterales sino, al contrario, dar lugar a la pluralidad por medio de la introducción de voces antagónicas y de la tensión que ello conlleva.

Este procedimiento de raigambre alemana encuentra en Shakespeare, sin embargo, su mayor exponente. Al respecto, A. Schlegel comenta que casi todos los dramaturgos sitúan su subjetividad en alguno de sus personajes, y que por lo general se trata de un punto de vista que pueda resultar simpático para el público. En cambio, en el caso de Shakespeare es distinto: él le da a cada uno de sus personajes el mismo peso, la misma importancia, y -escribe Muecke-:

No se puede dudar que [el dramaturgo] asumió los sentimientos de todos ellos y que, además, diferenciado de estos caracteres, ‘sobrevuela libremente’ por encima de sus regiones, de modo tal que ellos no expresan su propia subjetividad, sino que, colectivamente ‘expresan el mundo todo’ que, como dice Goethe, es la marca del verdadero artista. (1978: 26-27, traducción mía).

Este es el punto que, brevemente, me interesa señalar: existe también una modalidad irónica dramática, de raigambre romántica que ha encontrado su grado máximo de expresión en las obras de William Shakespeare. Como decía, este tipo irónico tiene algunas características esenciales: procede por medio de dar voz a las posiciones opuestas, explotar la tensión antagónica entre ellas y, además, consiste -esta es la postura conservadora de los Schlegel- en un modo de proteger al dramaturgo, anticipadamente, de eventuales críticas por venir.

Sin embargo, como queda señalado con la última cita, en el caso de Shakespeare, al menos, no se trata solo de la inclusión de una cláusula protectora en la obra, al servicio del dramaturgo. En este caso se trata, además, de eso que Goethe calificaba de “verdadero artista”: la posibilidad de ser expresado por la obra en su totalidad,

a través de la potencia de la trama, por la dinámica de los caracteres que interactúan, y no aisladamente por este o aquel personaje.

En tal sentido, podemos sintetizar que la *ironía dramática* procede por medio de una distribución equitativa de los pesos patológicos, ideológicos, políticos y estéticos. Esta partición se realiza a través de un procedimiento que se presenta como dividido entre distintas posiciones -un procedimiento comprensivo- y, a su vez, puede presentar dos subtipos: por un lado, el dividido, el desgarrado, el indeciso, que se muestra tironeado entre una posición y su antagónica; por el otro, “el verdadero artista”, ése que no es hablado ora por este violín, ora por aquel cello, sino el que es expresado por la macro-configuración que representa la obra en su totalidad. El primer subtipo se corresponde con la estética del concierto; el segundo, con la sinfonía.

Conclusiones

Si bajamos la ironía dramática de las tablas y la aplicamos a un hablante, el primer subtipo -el de la estética *concertante*- es el que apela al semblante “dividido”, mostrándose demandado e incluso desgarrado por los polos antagónicos del desconcierto. El segundo subtipo, *el sinfónico*, supone un saber hacer con la polifonía y, de ese modo, un dejarse expresar por las múltiples voces que forman parte de un problema. En este caso, la potencia expresiva no se formaliza en acto sino por la apertura a la pluralización de las voces en juego.

Resulta doblemente útil una posible aplicación de la *ironía dramática* a la interpretación de los sueños. En estos, todos los personajes y elementos del sueño representan partes escindidas de la personalidad del soñante; y, como sabemos, la posición subjetiva de éste suele estar identificada con uno de los roles en particular. Hasta aquí, solo un modo de sopesar la aplicabilidad de este concepto a la clínica analítica.

Sin embargo, si bien podemos suponer el relato de un sueño bajo transferencia en alguien que se encuentre en una fase inicial del trabajo analítico, sin embargo -he aquí el segundo aspecto de la aplicación- solo alguien que se encuentre en franco trabajo analizante admitirá que los otros caracteres del sueño, esos con los que no se identifica su yo, constituyen mociones de deseo reprimidas e inconscientes.

En otro lugar, me he ocupado extensamente acerca de la pertinencia del uso de este tipo irónico como clave de lectura para las formaciones del inconsciente a cielo abierto en la esquizofrenia y su despliegue en la transferencia (2020).

Por último, y recapitulando, la ironía retórica¹⁸ de Freud requiere del efecto perlocutivo del acto de habla y, en tal sentido, guarda una similitud a la vez que una divergencia con la estructura del *Witz*. El chiste freudiano, que puede incluir como elemento técnico a la “figuración por lo contrario” -ironía- o no, obtiene su ganancia y su especificidad en un mecanismo de lenguaje inconsciente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alomo, M. (2012). *La elección irónica. Estudios clínicos sobre la esquizofrenia*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Alomo, M. (2013a). *Clínica de la elección en psicoanálisis. Libro I. Por el lado de Freud*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Alomo, M. (2013b). *Clínica de la elección en psicoanálisis. Libro II. Por el lado de Lacan*. Buenos Aires: Editorial Letras Viva.
- Alomo, M. (2013c). *La elección en psicoanálisis. Fundamentos filosóficos de un problema clínico*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Alomo, M. (2020). *La función social de la esquizofrenia. Una perspectiva psicoanalítica*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Alomo, M. (2022). Discordancia y negación en la catatonía. XIV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIX Jornadas de Investigación. Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Alomo, M.; Muraro, V. (2014). *Las tragedias del deseo. Antígona, Lear, Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós Studio, 2003.
- Bajtín, M. (1963). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benítez Andrés, R. (2016). “El concepto de ironía en la obra de Friedrich Schlegel: contexto y recepción”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n° 67, 2016, pp. 39-35.
- Benjamin, W. (1919). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En *Obras, libro I/vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.
- Benveniste, É. (1966). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1974.
- Bergson, H. (1899). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- Domínguez Hernández, J. (2009). “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo”. *Revista de Estudios Sociales*, n° 34, Bogotá, pp. 46-58.
- Ducrot, O. (1980). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Ducrot, O. (1988). *Polifonía y argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*. Cali: Universidad del Valle.
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen, 1998.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*, 5° Edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Fichte, J. (1794). *El destino del sabio*. Buenos Aires: TOR, 1948.
- Freud, S. (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente. En *Obras completas*, vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grice, P. (1967). Logic and Conversation. En *Cole et al.: Syntax and semantics 3: Speech arts*, (1975), pp.41-58.
- Hegel, F. (1807b). *La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Hegel, F. (1826). *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Hegel, F. (1833). *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Heidegger, M. (1950). Logos. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Hernández Sánchez, D. (2002). *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Jankélévitch, V. (1964). *La ironía*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- Kierkegaard, S. (1841). Sobre el concepto de ironía. En *Escritos de Sören Kierkegaard*, volumen I. Madrid: Trotta, 2000.
- Kierkegaard, S. (1845). *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- Lacan, J. (1966). Respuestas a estudiantes de filosofía. En *Otros escritos*. Buenos Aires: Editorial Paidós, pp. 221.230, 2012.
- Lacoue Labarthe, Ph., Nancy, J-L. (2015). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017.
- Melville, H. (1853). *Bartleby, el escribiente*, prólogo y traducción de J. L. Borges. Madrid: Alianza, 2002.
- Miller, J-A. (1993). Ironía. *Uno por uno*, n° 34. Buenos Aires: EOL-AMP, pp. 6-12.
- Milner, J-C. (1995). *La obra clara*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Muecke, D. (1970). *Irony and the Ironic*. New York: Methuen & Co., 1982.
- Muraro, V. (2018). Bergson y Freud: afinidad y discrepancia acerca del fenómeno de la comicidad. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, n° 18. Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA, 2018, pp. 171-176
- Pushkin, A. (1872). El convidado de piedra. En *Obras dramáticas*. España: Cátedra, 2004.
- Safranski, R. (2007). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- Schlegel, A.; Schlegel, F.; Novalis et al. (1798). *Athenaeum*. Berlín: Friedrich Bleweg, 1798.
- Schlegel, F. (1797). *Fragmentos*. Barcelona: Marbot, 2009.
- Schlegel, F. (1798). *Athenäum Fragmente*. Zürich: Verlag Ferdinand Schönrigh, 1979.
- Schlegel, F. (1800). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1995.
- Soler, C. (2003). *La aventura literaria o la psicosis inspirada. Rousseau, Joyce, Pessoa*. Medellín: Editorial No Todo.
- Solger, K. (1829). *L'art et la tragédie du beau*. Paris: Rue d'Ulm, 2004.
- Tomás de Aquino (1259-1274). *Summa Teológica*. Madrid: B.A.C., 2010. (Edición bilingüe latín-español).
- Vico, G. (1744). *Una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, vol. II. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1956.

NOTAS

¹Habíamos situado, con Kierkegaard, que el ironista dice A cuando piensa B, pero su intención no es hacerle creer al interlocutor que piensa A. Por el contrario, el mentiroso también dice A cuando cree B, pero su intención sí es convencer a su interlocutor de que piensa A.

²“la práctica irónica del esquizofrénico...” (Lacan, 1966: 227).

³“Solo hay ciencia de lo contingente”, escribe en *La obra clara*, explicando hasta qué punto la epistemología denuncia la refutación de lo universal. Me he ocupado extensamente de este tema en mis dos volúmenes sobre *Clínica de la elección en psicoanálisis* (Alomo, 2013a y 2013b). Por otra parte, en mi tesis de Maestría en Psicoanálisis (2014), están planteadas y desarrolladas algunas líneas de conexión entre lo contingente (*tó endexómenon*), la elección (*proairesis*) y la ironía. Me he ocupado de este último punto en *La elección en psicoanálisis. Fundamentos filosóficos de un problema clínico* (2013c).

⁴Aunque ellos mismos, los jóvenes de *Athenaeum*, llamaban a su movimiento “Nueva Escuela”. “Los románticos” les llamaban peyorativamente sus detractores -Hegel el primero-, por alusión a la novela o *Roman*, considerada un género menor en comparación con la poesía.

⁵No exclusivamente estéticos, ya que, como comentaremos enseguida, Friedrich Schlegel en algún momento coqueteó con la idea de una avanzada política -en el sentido de obtener responsabilidades de gobierno y cargos de gestión- del movimiento que lideraba.

⁶Nótese que la crítica de Hegel admite muy bien ser interpretada con una clave de lectura bajtiniana: la *carnevalización* de la lengua. En otro lugar, a propósito de las contribuciones de la lingüística al análisis del lenguaje esquizofrénico, me he ocupado extensamente de dicho concepto para caracterizar un rasgo fundamental de la ironía esquizofrénica. (Cf. “Contribuciones de la lingüística: Bajtin, Ducrot y Austin”. En Alomo, 2020).

⁷Cf. al respecto el ensayo “Bartleby, la fórmula”, de Gilles Deleuze (en Melville, H., Deleuze, G., Agamben, G., Pardo, J. (2000). *Preferiría no hacerlo*. España: Pre-textos, 2001).

⁸Cf. al respecto el ensayo “Bartleby o de la contingencia”, de Giorgio Agamben (en Melville, H., Deleuze, G., Agamben, G., Pardo, J. (2000). *Preferiría no hacerlo*. España: Pre-textos, 2001).

⁹En “La ironía esquizofrénica en la clínica analítica” (2020) a propósito de la vertiente libidinal de la transferencia, utilizo la expresión “de cuerpo presente” para dar cuenta de la articulación entre el lugar lógico “del muerto”, que Jacques Lacan caracterizara en “La dirección de la cura y los principios de su poder” (1958) a propósito del juego del *Bridge*, y la noción de “amor muerto”, mencionada en su seminario *Las psicosis* (1956).

¹⁰Recordemos que el modo freudiano de concebir la ironía se remite a la clásica interpretación de la antífrasis. Él llama a dicho procedimiento “figuración por lo contrario” (Cf., p. ej., Freud, 1905: 70 y sig.).

¹¹Por medio del procedimiento de la comparación judicial -esa que denigra un elemento para exaltar el otro término involucrado-, Lacan ha criticado severamente la propuesta de Bergson (1958a).

¹²Vanina Muraro se ha ocupado de la crítica de Lacan a Bergson, en un texto dedicado a cotejar las similitudes y discrepancias acerca de la risa y lo cómico en Bergson y Freud (Cf. Muraro, 2018).

¹³En otro lugar he analizado extensamente el comentario heideggeriano referido al parágrafo 50 de Heráclito a propósito del *lógos*. (Cf. Alomo, M. (2009). *Estructura del insulto*. Buenos Aires: Letra Viva, 2009, pp. 117-134).

¹⁴Alusión al análisis entre *dynamos* y *energía*.

¹⁵Cf. “Tipos irónicos en la literatura: Bartleby y Mersault a la luz de los desarrollos de Deleuze y Agamben”. En *La función social de la esquizofrenia*, 2020.

¹⁶“Que una chanza prospere depende del oído / de quien la escucha, nunca de la lengua / de quien la hace”. (Vg. W. Shakespeare: *Trabajos de amor perdidos*, acto V, escena 2. *Apud* Freud, 1905: 138).

¹⁷Quien fuera considerado el héroe principal por los representantes de la *Frühromantik*.

¹⁸Diferencio “ironía retórica” de “ironía esquizofrénica” (2012; 2020; 2022).