

Alonso Brenes Vargas

Ironía romántica e ironía cibernética: dos manifestaciones epocales

Resumen: *Este ensayo ejercita una comparación filosófica entre dos manifestaciones epocales de la ironía. Por un lado, la ironía romántica, conceptualizada por Friedrich Schlegel durante la época de la Frühromantik; y por otro, la ‘ironía cibernética’, acuñada por Peter Sloterdijk a modo de correlato terapéutico sobre la teoría luhmanniana de sistemas sociales.*

Palabras clave: *ironía, prerromanticismo, sujeto, sistemas, cibernética.*

Abstract: *This essay exercises a philosophical comparison between two epochal manifestations of irony. On the one hand, romantic irony, conceptualized by Friedrich Schlegel during the Frühromantik era; and on the other, the ‘cybernetic irony’, coined by Peter Sloterdijk as a therapeutic correlate on the Luhmannian theory of social systems.*

Keywords: *irony, pre-romanticism, subject, systems, cybernetics.*

1. Introducción

La raíz etimológica de la ironía se corresponde con el término griego *eironéia* (εἰρωνεία), traducido como “disimulo”, o “ignorancia asumida” (*Online Etymology Dictionary*). *Eironéia*, a su vez, es un término derivado de *éromai*, que quiere decir ‘yo pregunto’; un origen terminológico

que posiciona a la interrogación como un rasgo característico de la ironía, pudiendo definirse así al ironista, como aquel que pregunta “fingiéndose ignorancia” (Corominas, 2013, 340).

Esta acepción no dista del uso originario de la ironía, que como lo indica Valdivieso, se remonta al teatro griego de alrededor del 400 a. C., donde “el *eirôn* (εἶρων) designaba a quien astutamente fingía y disimulaba su juego, desenmascarando al presumido y en el fondo ingenuo *alazón* (ἀλαζών)” (2010, 13). Al dejar al descubierto la ignorancia que caracteriza a este último tras sus pretensiones de conocimiento, el *eirôn* provocaba el estallido en risas del público, y se abría paso así hacia “un estado más real que lo puesto en cuestión” (2010, 13).

Por otra parte, tanto la *eironéia* (disimulo) como la *aladzoneia* (jactancia) se encuentran registrados por Aristóteles en el libro IV de su *Ética Nicomáquea*, dedicado a las virtudes éticas. De acuerdo con su célebre tesis del término medio, el estagirita sitúa entre ambos caracteres a la *euthékastos* (sinceridad), relacionada con la verdad y la virtud. De esta forma, el filósofo define al sincero como quien dice siempre la verdad “por el mero hecho de tener tal carácter” (Eth. Nic. 1127h), al irónico como quien dice menos de lo que es para evitar la ostentación –con lo que puede resultar agradable, mas no ejemplar–, y al jactancioso como quien se atribuye más de lo que es –una actitud completamente despreciable–.

Haciendo ahora un puntual recorrido por la relación entre este concepto y las filosofías



antiguas, podemos notar que Sócrates –ese “personaje principal del platonismo” (Deleuze y Guattari, 1997, 65)–, se destaca como el primer maestro en hacer un uso plenamente filosófico de la *eiro-neia*. Con su obstinada mayéutica, y partiendo de la archiconocida declaración “sólo sé que no sé nada”, el Sócrates de los *Diálogos* les realiza preguntas a sus interlocutores que van socavando progresivamente sus certezas. En oposición a la labia sofística, sus disquisiciones no buscan transmitir una verdad; lo que estas llevan a cabo, por el contrario, es un continuo despojamiento del contenido aparente que impide su develación. Mediante este proceder irónico, la figura de Sócrates, reivindicada ingeniosamente por su discípulo, inaugura en Grecia una concepción de la filosofía como aquella lógica, ética y didáctica que clausura la presunción de saber, en beneficio de una interpretación constante. La ironía socrática constituye así una lúcida y permanente puesta en cuestión de lo dado.

Gran ironista y también maestro de la Antigüedad –probablemente a pesar suyo–, también lo fue el cínico Diógenes de Sínope. No obstante, a diferencia de Sócrates, en este personaje lo irónico no se vincula tanto con un proceder verbal, como con una pantomima crítica-moral que, al decir de Sloterdijk, “se atreve a salir con las verdades desnudas” (2003, 30). De lo anterior, podemos citar un ejemplo contenido entre las curiosas anécdotas biográficas que sobre este filósofo recopiló Diógenes Laercio. En una de ellas se cuenta lo siguiente: “Habiéndolo uno llevado á su magnífica y adornada casa, y prohibidole escupiese en ella, arrancando una buena reuma se la escupió en la cara diciendo *que no había hallado lugar más inmundo*” (Libro VI, 31). Valga decir, que si bien aquí el tono provocativo podría llevarnos a conjeturar que esta anécdota es sarcástica más que irónica, si tomamos en cuenta el perfil del personaje, es posible que el escupitajo, así como la consecuente declaración, se hayan realizado con sumo disimulo y modestia.

Además de la ironía cínica, también es pertinente señalar el carácter irónico del escepticismo antiguo. Sus *tropos* de la “suspensión del juicio” proceden irónicamente al tensionar distintas perspectivas sobre los fenómenos y las consideraciones teóricas; las cuales, en su correlación dialéctica, desplazan la posibilidad de la certeza e introducen una perpetua indeterminación del conocimiento.

Cabe recordar, que a la asunción de este método le atribuye Sexto Empírico un efecto ético-terapéutico, a saber, la ‘serenidad de espíritu’ (*ataraxia*) de quien ya no se preocupa por atribuir maldad o bondad a la naturaleza.

De la comparación entre las destacadas ironías socrática, cínica y escéptica, puede deducirse que estas comparten un trasfondo filosófico al que podríamos denominar como *el arte de vivir cuestionando la determinación del conocimiento y las normas*. En dicho planteo, la ironía juega un papel central en la medida en que desplaza lo supuesto, a la vez que introduce perspectivas alternas sobre las posibilidades de emergencia de lo real. Sin embargo, y avanzando en su recorrido histórico, hay que hacer notar que, tras su recepción latina, la ironía se desprende del comentado sentido filosófico y se estiliza como “una figura meramente retórica” (Luarsabishvili, 2019, 190); a saber, aquella vinculada con la *antífrasis*¹: afirmación de lo contrario de lo que se quiere decir.

En Cicerón, la asimilación retórica de la ironía, su consideración a lo interno del discurso público, adquiere un sentido condenatorio. El estilista romano entiende el discurso irónico como *urbana dissimulatio*, un término peyorativo que, siguiendo a Bellenden, puede traducirse como *hipocresía civil* (1840, 108). La *dissimulatio* es equiparada de esta forma con el discurso hipócrita propio del hombre inmoral. Para Cicerón, quien disimula no puede ser virtuoso, puesto que la virtud no se puede fingir; de aquí su condena que hace de la ironía una actitud incompatible con la comunidad y con la amistad (Torres, 2005, 17-18).

Llegado este punto de nuestra revisión histórica, no hace falta inquirir demasiado para suponer que en los mandatos morales del dogma cristiano se conserva y se exagera el mentado reproche moral del disimulo, particularmente por su asociación con la mentira. No es sino hasta los siglos XVI y XVII, como relata Torres, que la actitud irónica comienza a perder su carácter condenatorio, “para asociarse a una nueva forma de concebir el comportamiento y, con ello, la virtud” (2005, 21). Este cambio es rastreado por el autor en el pensamiento cortesano y sus tratados de educación aristocrática, donde la disimulación asume vínculos positivos con la prudencia (*phrónesis*) y el desenvolvimiento práctico de la vida cotidiana.

No será sin embargo, hasta las postrimerías del siglo XVIII, que el concepto de la ironía recupere la potencia filosófica que tuvo en el mundo griego. Esta transformación radical, por la que el proceder irónico reconquista una posición central en el pensamiento filosófico de la Modernidad, se corresponde con la emergencia de la *Frühromantik*; y particularmente, con la recuperación que durante este período realiza Friedrich Schlegel² del valor de la ironía socrática, la cual tendrá una gran influencia sobre su concepción del ironista. Como núcleo vehicular entre la *noción* filosófica y la *intuición* poética –por recurrir a los términos con que Kant diferencia entre el conocimiento racional y el sensible–, la ironía fue muy celebrada por los autores del Círculo de Jena, quienes vieron en ella un medio que elevaba aquellas virtudes de la subjetividad anunciadas a bombo y platillo por Fichte, así como sus posibilidades de conocimiento.

No obstante, entre la época prerromántica y la nuestra, el proceso de modernización ha acometido un desarrollo técnico sin parangón en la historia de la especie humana; desarrollo cuyos efectos anímicos fueron designados por Max Weber, ya hace más de un siglo, como «el desencantamiento del mundo» (citado en Sloterdijk, 2020, 457). A partir de estos cambios drásticos introducidos por el pensamiento científico, los cuales se vieron traducidos en una acelerada tecnificación social, junto con la emergencia de teorizaciones epistémicas, cognitivas y sociales que asumen la complejidad, los riesgos y las incertidumbres que éstos implican, Peter Sloterdijk atisba un nuevo proceder irónico, sucesor del socrático y del romántico, al que denomina como ‘ironía cibernética’ (2011, 83).

El concepto en cuestión es propuesto por el autor en el marco de una reivindicación ética de Niklas Luhmann y su teoría de los sistemas sociales. En el entorno altamente tecnificado del mundo contemporáneo, la ironía cibernética se trae abajo el anhelo romántico de apertura hacia lo absoluto, para propiciar en su lugar una concepción posmetafísica e hipercompleja de las realidades modernas. Dicha ironía, por la que la modernidad se anuncia a sí misma como una empresa de alto riesgo para el sujeto, se vincula con la lacónica observación de que en nuestra época, “la vida no está determinada tanto por la apertura y participación en el todo

como por la clausura en sí misma y la negación selectiva a participar” (2014, 154).

2. Ironía romántica

*No se puede más que
devenir filósofo, jamás serlo*
(Schlegel, 2005, 47)

Con la estética que desarrollaron algunos autores de la *Frühromantik* –los hermanos August y Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck y Friedrich Schleiermacher– se formaliza un desplazamiento crítico sobre la concepción del arte. En relación con esto, puede rastrearse un antecedente en la década de 1760, ubicado en la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau. Como resume Jacques Rancière, este texto sienta un precedente importante en la problematización del modelo mimético de la eficacia del arte; modelo que supone “una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y pensamientos de aquéllos y aquéllas que las reciben” (2010, 57). Esta suposición, vale destacar, descansa a su vez sobre la presuposición metafísica de que el arte, mediante la reproducción imitativa, se vincula con una verdad –divinamente garantizada– que le preexiste en el mundo. Frente a estas ideas, y siguiendo la exposición que al respecto realiza Paolo D’Angelo, los susodichos autores prerrománticos van a acentuar una concepción del arte como *producción de verdad, realce de la subjetividad, e intimación espiritual*; se trata de “un desplazamiento hacia los componentes creativos y constructivos del proceder estético, que se traduce en un debilitamiento del presupuesto de la imitación” (D’Angelo, 1999, 118).

El abandono del principio de imitación, afianzado a partir del prerromanticismo –y retomado por varias de las estéticas posteriores hasta llegar a nuestros días–, guarda una fuerte correspondencia con el cuestionamiento que durante el siglo XVIII llevan a cabo Kant y Jacobi sobre el racionalismo ilustrado, y su comprensión del mundo como una totalidad explicable en términos determinísticos. Mientras que Kant deja en claro que el entendimiento humano se encuentra limitado por sus particularidades perceptivas, con lo que la razón

queda desprovista de una matriz universal que le permita dar cuenta de las cosas en sí mismas; Jacobi –en lo que constituye un antecedente de la advertencia heideggeriana sobre la ‘diferencia ontológica’– crítica el intento de la filosofía ilustrada por inteligir el ‘ser’; intento equivocado en cuanto se esfuerza por explicar *lo inexplicable*: la experiencia inmediata de la existencia o ‘fe’ (*Glaube*). Ambos autores tendrán una influencia importante sobre el Idealismo alemán, y lo que en los archivos académicos –Hegel mediante– quedará registrado bajo el nombre de ‘Filosofía de la Historia’.

En el marco de dicha influencia, el idealismo trascendental de Fichte ocupará una posición central como precedente de la ironía romántica. Tal y como explica Andrew Bowie, es bajo la influencia de la primacía ontológica de la subjetividad en la filosofía fichteana, a saber, la auto-postulación (*Setzen*) o espontaneidad subjetiva que ésta le atribuye al Yo como fundamento del conocimiento y de la libertad, que autores como Schelling, Hölderlin, Novalis y Schlegel arriban a la noción (y habría que decir también, a la intuición) de que el Yo podría entenderse mejor por medios estéticos (2002, 42). De esta forma, el prerromanticismo supone una traslación del Yo desde el análisis científico y sistemático de Fichte, hacia una filosofía estética que rompe con el modelo mimético del arte; y es desde aquí donde Friedrich Schlegel desarrollará sus ideas sobre la ‘ironía romántica’.

Nuestro concepto en cuestión, como se sigue del abordaje que le dedica Fred Rush, no denota en primera instancia (aunque sí los implique) un tropo literario o un tipo de acto lingüístico, sino más bien una ‘actitud pensante’ que se moviliza ingeniosamente, sin por ello negar su diferencia, entre los terrenos de la poesía y la filosofía. En el marco de esta dialéctica, la importancia que le otorga Schlegel al dominio poético radica, como comenta Rush, en que éste incita más fácilmente el intelecto a la actividad interpretativa y, al mismo tiempo, subestima la posible interpretación tan radicalmente que sirve para socavar cualquier reclamo de cierre interpretativo (2016, 66). Este valor perspectivista que Schlegel destaca en el ejercicio poético, es también el valor que recupera de la ironía del viejo Sócrates, a saber, su modesta oposición a la estabilidad del saber y el permanente socavamiento de lo supuesto. Y es que para

él, la ironía socrática no es un rasgo anecdótico, algo reducible a una manera particular de astucia, sino que se corresponde con la actitud filosófica en general. De esta forma, la ironía consiste para Schlegel en una praxis que vacila entre la filosofía y la poesía, una forma de escritura que viene a establecer con el lector “las sagradas relaciones de la sinfilosofía [filosofía poética] o la simpoesía [poesía filosófica]” (1994, 64).

Dado lo anterior, podrá colegirse ya que la ‘actitud pensante’ de la ironía schlegeliana no supone una filosofía sistemática a la manera de Kant, Hegel o el mismo Fichte. Primero porque no es un procedimiento lógico, y segundo, porque no pretende *fijar* ninguna certeza sobre el mundo. Se trata por el contrario, de declarar un ‘no saber’ como actitud inagotable del pensamiento. De aquí que lo verdadero, para Schlegel, sólo se muestre en el devenir, en la progresión infinita de un pensamiento guiado por “*la nostalgia de infinitud*” (Valdivieso, 2010, 102). Ahora bien, ya que esta concepción del pensamiento se corresponde con una forma dialéctica situada en el idealismo fichteano, será provechoso detenernos a continuación en el abordaje de sus etapas y la manera en que éstas se correlacionan en el devenir de la ironía romántica.

Tanto Novalis como Schlegel estudiaron la *Doctrina de la ciencia (Wissenschaftslehre, 1794)* de Gottlieb Fichte, a quien consideraron un excelente transmisor y reformulador espiritual del criticismo kantiano. El principal objetivo de este tratado, como bien lo describe Breazeale, es reconciliar la libertad con la necesidad o, más específicamente, explicar cómo los agentes libremente voluntarios y moralmente responsables pueden ser considerados al mismo tiempo parte de un mundo de objetos materiales condicionados causalmente en el espacio y el tiempo (2018, párr. 19). Como ya mencionamos, el punto clave de la influencia que tuvo este proyecto en los autores prerrománticos, y que será también el principio desde donde Fichte elabora su sistema para resolver la problemática entre la libertad y la necesidad, se corresponde con el *Setzen*; a saber, con la

idea de que el Yo, como fuente de la libertad del sujeto, *se pone o se asienta a sí mismo*, esto por un acto de oposición al ‘no-Yo’³. Dicho proceso, como comenta Rush, funciona en Fichte, como una presuposición trascendental, una estructura (activa y pre-discursiva) de la que surge la experiencia en primer lugar (2016, 22); experiencia originada por lo tanto, en una distinción oposicional entre el sujeto (Yo) y su otredad (no-Yo). De esta distinción se desprende, que la condición de posibilidad del sujeto para tener una conciencia reflexiva, se halla en sus propios límites; o en otros términos, que el sujeto tiene conciencia de sí mismo porque es finito. No obstante, y esto es lo que seducirá a los prerrománticos, desde y debido a su condición finita, el sujeto está capacitado para ‘aproximarse’ (*annähern*) infinitamente a la fuente trascendental de la que brota su libertad, o bien, a lo que en la terminología ontológica de Novalis se denomina como el ‘absoluto’.

Derivada del sistema filosófico de Fichte, la tensión dialéctica por la que se caracteriza la ironía schlegeliana buscará dar cuenta, en la relación del poeta con su obra, del ligamen subjetivo entre la necesidad mundana del sujeto y su libertad como principio trascendente de la existencia. La dinámica progresiva entre los polos dialécticos ‘necesidad/libertad’, es precisamente lo que proyecta la ‘actitud pensante’ de la ironía romántica. De manera analítica, y en términos de Schlegel, dicha dinámica se puede definir como una ‘tensión’ inacabable entre los siguientes componentes de la experiencia:

a) Polo de autocreación (*Selbstschöpfung*): Implica la *afirmación* –no en un sentido deliberado, sino *necesario*– de las formas de vida o categorías que constituyen, a la vez que norman y constriñen la experiencia individual del sujeto; las cuales podríamos entender como núcleos duros de individuación: creencias, sentimientos, deseos, hábitos, estados anímicos, etc. Estas categorías actúan como filtros permanentes que esquematan nuestra experiencia del mundo, funcionando así como las condiciones de fondo en términos de qué cosas se presentan como significativas (Rush, 2016, 67).

b) Polo de autodestrucción (*Selbstvernichtung*): Implica el *distanciamiento* crítico y reflexivo de las categorías, por el cual el sujeto toma conciencia de que los principios que constituyen *su* experiencia particular en el mundo se corresponden sólo con *una* perspectiva concreta en medio de una multiplicidad de formas en que podría concebirse a sí mismo, y en consecuencia, habitar el mundo. Se trata pues, de una negación reflexiva por la que el sujeto destruye sus propios constructos identitarios.

Para Schlegel, la poesía irónica es aquella que se ejercita en esta “continua alternancia de auto-creación y autodestrucción” (2005, 45). Se trata pues, de una permanente tensión reflexiva entre la posición y la supresión que realiza el poeta sobre sus criaturas literarias, a las cuales *da y quita alternativamente la base de su existencia*. No obstante, cabe destacar que para Schlegel, este proceso no se corresponde únicamente con la creación poética, sino que hace referencia a la estructura dialéctica constitutiva de la subjetividad *vivida* (Rush, 2016, 69). Lo que hace el poeta irónico no es más que celebrar, reivindicar y promover modestamente la buena nueva del idealismo trascendental; aquella que reza: *la libertad del sujeto se halla en la fuente misma de su existencia*.

Por otra parte, cabe destacar que la tensión irónica no se resuelve, ni debería para Schlegel ser resuelta en la obra, cuya belleza se expresa precisamente bajo esta dinámica de articulación simultánea entre la afirmación y el distanciamiento de lo dado⁴. Lo anterior es resaltado por el autor en el fragmento 48 del *Lyceum*, donde afirma que “la ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande” (1994, 54). Si la dinámica paradójica de la obra es *buena y grande*, es precisamente porque expresa la libertad absoluta del Yo; una libertad madura y preconizada por aquel ejercicio reflexivo, “que al mismo tiempo contenga en sí mismo una mayoría de espíritus y un sistema total de personas” (Schlegel, 2005, 73).

Subrayemos lo anterior. Para Schlegel la actitud irónica es aquella que contiene *en sí misma* una pluralidad de formas de vida; y por lo tanto, de perspectivas mundanas que se yuxtaponen entre sí. Se trata pues, de una reflexividad escéptica

y lúdica a la vez, porque al tiempo que advierte la indeterminación del conocimiento, también la utiliza como paradigma creativo. La célebre declaración nietzscheana "no hay hechos, sólo interpretaciones", aparece así prevista en la ironía romántica, la cual, en su permanente tensión dialéctica, instituye la noción filosófica de que "la verdad no es algo de que se pueda disponer de un modo definitivo, sino algo que debe ser buscado en un proceso infinito" (Onetto citado por Valdivieso, 2010, 105). Como ya mencionamos, la verdad no era para Schlegel algo fijo, sino algo en devenir; una verdad que se modifica en la progresiva reflexividad irónica de la filosofía poética.

En esta búsqueda infinita de la verdad, por la cual se efectúa un desencadenamiento de la pluralidad de formas que puede contener el espíritu, Schlegel entremezcla la poesía irónica con la mística, proyectándola de esta forma hacia un 'presentimiento' (*Ahnung*) del absoluto. Cabe referir sobre este punto, el vínculo intrínseco que enfatiza el autor hacia el fragmento 233 del *Athenaeum*, cuando señala que "no existe nada religioso, en sentido estricto, que no sea producto de la libertad" (2005, 123). De esto se deduce que sólo en el ejercicio de su plena libertad, puede la poesía desarrollarse como autorreflexividad irónica.

El valor filosófico que los autores del Círculo de Jena atribuyeron al uso de la ironía, radica precisamente en esta idea de que la libertad humana se expresa como un movimiento dialéctico y paradójico. La escritura fragmentaria que desarrolló este grupo de colegas en las revistas *Athenaeum* y *Lyceum* atiende a este carácter infinito, indeterminado y perspectivista, por el que Schlegel llega a establecer que la ironía romántica se proyecta como "poesía trascendental". De aquí que su lección magistral, por adelantar una expresión que introduciremos más adelante, enseñe que la ironía es una política del pensamiento, "un intento de crítica y refundación constantes de la comunidad discursiva" (Raga, 2007, 169); una comunidad de sujetos libres, y por lo tanto, soberanos de su pensamiento.

2.1 La ironía romántica en "El gato con botas" de Ludwig Tieck

Schlegel menciona, entre los distintos modos en que la refiere a través de sus escritos, que "la

Ironía es un permanente *Parekbase*" (Schlegel citado por Raga, 2007, 167). La *parábasis*, como la define Patrice Pavis, es una "parte de la comedia antigua griega (sobre todo la de Aristófanes) en la que el coro avanzaba hacia el público para exponerle, a través del conflicto del corifeo [su representante], las opiniones y las reclamaciones del autor y para darle consejos" (2011, 325). De esta manera, mediante su interpelación al público, la parábasis supone un recurso metateatral por el que la ilusión dramática se rompe y la obra introduce un diálogo reflexivo con los espectadores.

Este recurso de la parábasis, o habría que decir más bien, su tematización, es llevada al paroxismo en la comedia satírica de Ludwig Tieck, *El gato con botas*, una insumisa y divertida adaptación del cuento popular homónimo, que justo un siglo atrás había recopilado Charles Perrault en sus *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697). Tieck se revela en esta obra como un *enfant terrible* de su tiempo, burlándose de las convenciones estilísticas –principalmente de ese amanerado *gusto* burgués por el que se caracteriza el grueso de las estéticas del siglo XVIII– y las presunciones intelectuales de la razón ilustrada.

El recurso clásico de la parábasis no sólo se vuelve en esta obra objeto de representación, sino que también se encuentra alterado, ya que son unos personajes ubicados en la luneta los que fungen a la vez como "público" y coro de la supuesta representación, interviniendo constantemente para quejarse, elogiar y hacer todo tipo de comentarios irritantes sobre la situación escénica. Tal es el caso de la siguiente interrupción, realizada por dichos personajes tras presenciar una escena bucólica y muy melosa entre dos personajes enamorados:

FISCHER: Ah, esto ha sido reconfortante para el corazón, esto le hace bien a uno.

LEUTNER: Realmente la dicción, es hermosa en esta escena.

MÜLLER: Pero ¿tendrá algo que ver con la estructura de la pieza?

SCHLOSSER: Me importa un comino la estructura; cuando lloro, lloro y basta. Fue un pasaje divino. (Tieck, 1965, 108)

A estas irónicas interrupciones se le suman las generadas por la aparición del propio “autor”, quien debe lidiar con las exigencias del público; así como los momentos de distanciamiento que tienen los actores con respecto a sus personajes y el aparente contenido de la obra. Estas divertidas rupturas entre los planos ficcionales, expresan la dinámica paradójica analizada anteriormente; dinámica por la cual, la obra romántica deviene en el objeto temático de su propia indeterminación.

Vale notar que Tieck, quien además de dramaturgo se dedicó a la traducción literaria del castellano y del inglés, también aborda de esta manera un asunto muy discutido en el Círculo de Jena; a saber, la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la subjetividad y su infinita progresión dialéctica:

REY: ...Mas decidme una cosa: si vivís tan lejos, ¿cómo es posible que habléis con tanta soltura nuestro idioma?

NATHANAEL: Silencio.

REY: ¿Cómo?

NATHANAEL: ¡Silencio, silencio!

REY: No entiendo.

NATHANAEL (hablándole en voz baja): ¡Por Dios, no habléis más del asunto! De lo contrario, el público que nos escucha notará que esto es completamente antinatural. (1965, 95)

3. Ironía cibernética

Hay que convertirse en cibernético para poder seguir siendo humanista
(Sloterdijk, 2011, 239)

Antes de abordar el significado que adquiere la ‘ironía cibernética’, cabe situar primero la perspectiva desde la que Peter Sloterdijk postula dicho concepto en su ensayo *Luhmann, abogado del diablo (Del pecado original, el egoísmo de los sistemas y las nuevas ironías)*. Allí, el autor inicia mencionando que las teorías humanas y sociales modernas se han habituado a la obligación de dar cuenta de que han pasado por una serie de lecciones magistrales para justificar su pertinencia. De esta forma, expresiones como “después de Marx”, “después de Nietzsche”, “después de Freud”, “después de Heidegger”, entre otros transmisores

paradigmáticos del pensamiento moderno, son de uso acostumbrado en posiciones teóricas que reconocen su ascendencia, y que de alguna forma buscan, como en la sana pedagogía, superar al maestro; esto es, valerse de sus enseñanzas para incrementar el arsenal teórico de la disciplina en que se desarrollen. Apelando a este procedimiento metodológico, el término de la ‘ironía cibernética’ es propuesto por el filósofo a manera de un diagnóstico epocal “después de Luhmann”, es decir, tras una valorización de su teoría sociológica sobre los sistemas sociales.

La Ilustración, comenta Sloterdijk, puede interpretarse como un proceso por el que la sobreculpabilización del hombre –cuyos antecedentes metafísicos se pueden rastrear en el cristianismo paulino y agustiniano– se ve reemplazada por la determinación (aparentemente) secular de antagonismos antiilustrados que impiden la realización del proyecto humanista. Dicho proceso, podría figurarse como el paso entre una concepción fatalista de la libertad, en la que el ser humano se encuentra destinado a pecar y a corromperse, hacia una donde ésta se constituye, por el contrario, como la condición de posibilidad para alumbrar un mundo guiado por la acción moral, contra aquellos que se oponen al progreso de la humanidad.

De esta forma, prosigue el autor, “*el peccatum originale se muda en obstaculum originale...* en un perverso empecinamiento de situaciones inaceptables” (2011, 68). Por este desplazamiento, la conciencia ilustrada seculariza la concepción diabólico-metafísica del mal, sustituyéndola por obstáculos de tipo económicos, simbólicos, psíquicos y subjetivos, que impiden la realización de la empresa humana. No obstante, advierte el filósofo, si bien estos obstáculos u antagonismos ya no se atribuyen a un pecado original, el deber ilustrado por eliminarlos continúa respondiendo a una estrategia criptopastoral de diseño teológico. Esta empecina a los intelectuales ilustrados en el paranoico ejercicio de imputar y destruir a los causantes de las desdichas del mundo.

En medio de esta perspectiva, y con la mordacidad que le es característica, Sloterdijk reconoce a Niklas Luhmann como un paradigmático *asatanista*, un teórico perteneciente a ese “género de pensadores que se dedicaron al arte de no ser un sacerdote” (2011, 70). Y es que, al defender

un ‘inocentismo fundamental’ sobre el comportamiento de los sistemas, Luhmann se sustrae con modestia del enfilamiento en la contienda ilustrada de la subjetividad contra los males que acechan a la humanidad. En esta renuncia, rescata el filósofo, su obra “constituye en conjunto una confesión terapéutica contra la tentación de los intelectuales de quitar de en medio lo que se les opone mediante la violencia” (2011, 68). Así pues, más allá de los activismos ilustrados y sus fantasías de eliminación, la teoría de Luhmann lleva a cabo una suerte de suspensión fenomenológica (*epojé*) sobre la sociedad; mediante la que el sociólogo

reproduce con sus medios la figura básica teórico-ascética de la fenomenología: la puesta entre paréntesis de las posiciones vitales y de las posiciones existenciales del teórico para que [en términos husserlianos] “el mundo y todo lo que sé de él puedan aparecer como meros fenómenos” (2011, 72).

En la clarificación del sentido en que Sloterdijk entiende a Luhmann como un irónico *asatanista* que defiende la inocencia de los sistemas, cabe repasar algunas nociones generales sobre su pensamiento. Niklas Luhmann comienza a desarrollar su Teoría de los Sistemas Sociales en la Universidad de Bielefeld hacia finales de los años sesenta; un proyecto que le tomará treinta años de investigación, y que culminará con la publicación de su colosal obra *La sociedad de la sociedad* (*Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 1997). Esta teoría pretende realizar una descripción de la sociedad moderna a la luz de los cambios que ésta ha experimentado tras la acuciada tecnificación social del siglo XX, los cuales la determinan, en términos del sociólogo, cómo una sociedad *funcionalmente diferenciada*. Tal como menciona Ulrich Boehm en la entrevista que le dedica al sociólogo, se trata de una teoría de pretensiones universalistas cuyo peso es equiparable con el del marxismo; una teoría que, como menciona Luhmann hacia el minuto seis, “reclama su aplicación a toda circunstancia social” (2015). Este autor se distancia de la sociología tradicional, y de lo que en ella

califica de presupuestos metafísicos inadecuados para el estudio de las realidades modernas –criticando axiomas sociológicos como el modelo del ‘contrato social’ o la ‘afirmación de la existencia de la comunidad’ (Morandé, 2009, 11)–. Debido a esto, opta por una metodología transdisciplinar, e integra elementos provenientes de diversos campos científicos, como lo son la Cibernética (Wiener, Foerster), la Teoría General de los Sistemas (Bertalanffy), y la Teoría de la Autopoiesis (Maturana, Varela).

La Teoría de los Sistemas Sociales parte de la distinción esencial entre sistema y entorno. Los sistemas emergen como efecto de su diferenciación respecto de su entorno, el cual se encuentra constituido a su vez por otros sistemas. Mediante esta diferenciación, el sistema no se hermetiza del entorno, sino que le corresponde en una relación de ‘acoplamiento estructural’; un concepto que como resume González, “recuerda que el sistema registra de manera permanente irritaciones provenientes del entorno, tomándolas como punto de partida para la re-especificación de sus propias estructuras” (2007, 33).

Aquí, la *epojé* luhmanniana se evidencia en la metodología analítica que se aplica al principio de diferenciación sistema/entorno. Al diferenciarse del entorno, los sistemas no responden a un consenso *humano* en el sentido de que busquen una finalidad trascendente o moral, sino más bien a un principio de funcionalidad y autorregulación frente a la complejidad del entramado sistémico. El objetivo básico de esta delimitación respecto del entorno o ‘clausura operativa’, es pues *operacional*, y supone la necesaria reducción del “número [ingente] de posibilidades que se hacen accesibles a través de la formación de sistema” (Gonzales, 2007, 46). Cabe resaltar el carácter *inevitable* de este proceso autorregulado, ya que para Luhmann, la reducción de la complejidad es *simplemente* el punto de partida necesario para cualquier experiencia y acción. En otros términos, todo contexto social en el que nos encontremos supone una ‘diferenciación respecto del entorno’, algo excluido como condición básica de nuestro desenvolvimiento en el mundo (Boehm, 2015).

Ahora bien, si el funcionamiento de los sistemas sociales es independiente del consenso humano, esto se debe a que en ellos se elimina la

figura del observador externo por la que se rige la epistemología sociológica tradicional. En apego al construccionismo epistémico de la cibernética, Luhmann sostiene que la sociedad sólo puede observarse a lo interno de ella misma, o como lo explica González, ésta “se autoobserva y se autodescribe” (2007, 92); de aquí que “su forma, estructura y dinámica no depende del consenso entre los hombres” (Ortiz, A. 2016, 30) –idea que supone un punto de vista previo y externo al funcionamiento social–.

Así pues, la figura humana, y con ella también el concepto moderno del *sujeto*, no detentan un rol central en el funcionamiento de los sistemas. Como advierte González, si bien Luhmann no rechaza por completo la idea de sujeto, pues entiende que los individuos son sujetos para sí mismos, no le confiere a esta ninguna importancia en términos sistémicos. Los sujetos forman parte del entorno, pero no crean ni determinan el funcionamiento del sistema; “no hay ningún sistema de sujetos” (2007, 115).

Los sistemas sociales, en términos de Luhmann, son más bien el efecto de un dinamismo funcional, esto es, de focalizaciones selectivas que permiten “la reducción y el mantenimiento simultáneos de la complejidad del mundo en el sistema” (González, 2007, 107). El movimiento de reducción y mantenimiento de la complejidad, puede definirse como una dialéctica ‘sistema/entorno’, oscilante entre la inclusión que realiza el sistema de sus propias operaciones (autorreferencia), y la diferenciación respecto del entorno (alorreferencia).

Visto esto, podemos advertir ya el motivo por el que, en su valoración de la Teoría de los Sistemas Sociales, Sloterdijk advierte un rasgo terapéutico. Este se vincula con la descarga de culpabilidad a la que inevitablemente conduce el descentramiento y la desinflación de la participación humana en el principio de la funcionalidad sistémica. En relación con esto, el filósofo argumenta que,

la gran intuición teórico-estratégica de Luhmann consiste en reducir el motivo metafísicamente exagerado de la libertad en la construcción de los sistemas de acción y sus fundamentos éticos a una medida que propicie una aminoración racional de la disposición a culpabilizar (2011, 79).

Es en este giro funcionalista, con su “retorno a un objetivismo del orden” (2011, 83), donde Sloterdijk vislumbra la aparición de un tercer tipo de ironía, sucesora de la socrática y de la romántica, a la que califica de ‘cibernética’. Mientras que en la ironía romántica el sujeto juega entre la afirmación y el distanciamiento de lo dado, en la ironía cibernética *resulta ser el propio sujeto quien es puesto en duda* ante una inevitabilidad sistémica que lo obliga a “concebirse a sí mismo como epifenómeno de un sistema de sistemas que es demasiado complejo y tenaz como para que un sujeto pueda poner o suprimir nada de él” (2011, 83).

El origen de semejante subversión irónica, puede rastrearse en el desplazamiento epistémico radical introducido en el siglo pasado por la teoría cibernética; en particular con su etapa de segundo orden, desarrollada por el matemático Heinz von Forster. El constructivismo fuerte desde el que este autor desarrolla su teoría cibernética, sienta un pensamiento paradójico por el que el observador científico se asume a sí mismo como un objeto de estudio; o en otros términos, como *un observador que resulta ser a su vez un objeto de observación a lo interno del funcionamiento sistémico*. Dado este proceso de recursividad de la observación, *el sujeto que observa deviene un objeto observado*. Se trata pues, de una paradoja que desplaza el principio de transparencia entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido, sobre el que se encuentra fundamentado el paradigma científico tradicional. De esta forma, en la ironía cibernética, la realidad no sólo aparece como una construcción constante, sino que el sujeto mismo, anteriormente resguardo tras la asunción científica de una observación distante, se revela ahora como un objeto de observación.

De esta manera, el paradójico sujeto de la ironía cibernética se ve sometido a una dinámica de desaparición/retorno con la que se desestabiliza su propia capacidad de *ser sujeto*. En su alternancia

entre desaparición y retorno a lo interno del proceso sistémico, enfatiza Sloterdijk, el sujeto está condenado a aceptar su propia incapacidad de ser; debe vivir con la inquietud que le proporciona el ahora sólo aparente hecho de ser él mismo (2011, 223). Se trata así, de una inevitable humillación humana, un touché objetivista al fantasioso narcisismo del pequeño individuo.

No obstante, tras este desafortunado episodio, Peter Sloterdijk rescata un potencial efecto civilizador para la ironía cibernética, al vislumbrar en ella “una forma de trato entre ciudadanos-actores que se reconocen sobre la base de un autodistanciamiento bien repartido, puesto que habrían empezado a comprenderse como consumidores finales de ilusiones vitales y arreglos pragmáticos” (2011, 84). Para el autor, esta mutua comprensión autodistanciada provee una ética-terapéutica contra los fanatismos ilustrados y sus concepciones unilaterales del mundo “entre, por un lado, el bien y lo serio, y, por otro, el mal y lo no serio” (2011, 85). La ironía cibernética parece inaugurar así, la posibilidad de una convivencia atemperada bajo un estado poshumanista del mundo. Aquí, la identidad de los sujetos ya no aparecería entonces como una realidad dada, sino como el efecto cambiante de inmersiones parciales en tal o cual contexto. Sin la ironía, comenta Sloterdijk, “el universo de las producciones metafísicas acerca del mundo seguiría siendo, pero en medida mucho mayor, el infierno estructurado por el binarismo y atizado por los dogmatismos que fundamentalmente ha sido” (2011, 84).

Finalmente, cabe destacar dos implicaciones importantes en relación a la ironía cibernética, en cuyo contraste puede advertirse el efecto paradójico propio de toda subversión irónica. Si por un lado, como vimos, se disminuye la tendencia paranoide del fanatismo ilustrado a culpabilizar y eliminar a los responsables de los infortunios que aquejan a la humanidad; por otro lado, se asume la inevitabilidad sistémica que adquieren las catástrofes en un orden social regido por la incertidumbre, la complejidad y la contingencia. Así pues, la ironía cibernética también ironiza sobre el hecho de que, conforme se incrementan los riesgos globales, se disminuye “la culpabilización y la exigencia de responsabilidad por ellos” (2011, 81); una paradoja sistémica a la que según Sloterdijk, tendremos que

habituarnos los perplejos y pequeños habitantes de la época técnica.

3.1. La ironía cibernética en *Inland Empire* de David Lynch

Something happened, I think my husband knows about you, about us, he'll kill you, and me, he'll... Damn... That sounds like dialogue from our script!
(*Inland Empire*, 2006)⁵

Si bien la ironía romántica tematiza la progresiva dialéctica de las estructuras de la subjetividad y su jugueteo con lo posible –algo que como vimos, adquiere un tratamiento estético mediante el recurso de la parábasis en *El gato con botas*–, ésta no pone en duda la centralidad del sujeto como creador y organizador del mundo. La ironía cibernética, por el contrario, atenta contra la posición del sujeto porque produce un vuelco cognitivo tras el que este resulta desplazado por la contingencia del funcionamiento sistémico. Esto es precisamente lo que le acontece a la humillada protagonista de *Inland Empire* (2006), una película dirigida por David Lynch –sin duda otro *enfant terrible* de su tiempo– en donde la ironía cibernética adquiere un tratamiento estético mediante una descomunal ‘puesta en abismo’ (*mise en abyme*). En su manejo de este recurso poético, por el que la narración imbrica a lo interno de sí misma a otras narraciones semejantes, *Inland Empire* puede interpretarse como una proyección visual del cibernético observador observado.

Esta película supone un ejercicio metacine-matográfico de alto calibre, cuya superposición argumental de ficciones resiste cualquier intento de asimilación diegética. Su personaje protagónico, la actriz Nikki Grace –interpretada por Laura Dern–, sufre una subversión identitaria al ver confundida su realidad con la de Susan Blue, el a su vez personaje protagónico de la película *Flying on Blue Tomorrows*, cuyos ensayos, producción y rodaje son contextualizados a lo interno del filme.

La imposibilidad que introduce la ironía cibernética para fijar una concepción unilateral del mundo, queda expresada en el complejo entramado que realiza la cinta mediante la superposición de capas narrativas. El filme suspende así, la posibilidad de fijar una jerarquía ontológica que le

atribuya a alguna de estas una mayor consistencia de realidad. Lo anterior se explicita en las escenas donde los personajes de Nikki y Susan confluyen confusamente en situaciones de aguda imbricación narrativa. Véase por ejemplo, la situación hacia el minuto 54, donde la realidad de Nikki, quien cree estar acostándose con su compañero de elenco Devon, resulta subvertida por la realidad de Susan y su relación con Billy. Aquí no hay manera de trazar un límite entre la escena de Nikki y Devon, y la escena de Susan y Billy, puesto que ninguna de ellas subsume a la otra. Antes bien, puede decirse que ambas narraciones se relacionan entre sí *sis-témicamente*, esto es, bajo una mutua dinámica de diferenciación e influencia.

Esta polivocidad ontológica, por la que el argumento imposibilita la atribución de mayor realidad a alguna de las narraciones, también se visualiza en los momentos donde la protagonista se observa a sí misma en un contexto alterno de realidad. Tal es por ejemplo el caso de la situación acontecida hacia el minuto 59, donde una desorientada y *ya sólo aparente* Nikki, al observarse a sí misma desde el set de rodaje de *Flying on Blue Tomorrows*, cae en la cuenta de que su realidad ha sido desplazada hacia la del personaje de Susan Blue; o bien, el caso de su autoobservación espeluznante hacia el minuto 158, cuando la imagen desfigurada de su rostro se antepone sobre el rostro del Fantasma (imagen 1).

Imagen 1.



Fuente: Plataforma FILMIN.

4. Consideraciones finales

A modo de síntesis, y en el esfuerzo por ofrecer una visualización concreta de los principales puntos de comparación que se derivan de lo anterior, se presenta la siguiente tabla:

Tabla 1.

| Ironía romántica | Ironía cibernética |
|---|---|
| Primado ontológico del Yo; autopoicionamiento (<i>Setzen</i>) | Primado ontológico del sistema; Autorregulación funcional |
| Perspectivismo subjetivo; ironía del Yo | Perspectivismo objetivo; ironía del sistema |
| Experiencia expansiva del mundo; apertura hacia lo absoluto | Experiencia inmersiva del mundo; diferenciación del entorno |
| El sujeto pone en duda la realidad objetiva | El sujeto es puesto en duda por la realidad objetiva |
| Dialéctica 'necesidad/libertad' | Dialéctica 'sistema/entorno' |
| El sujeto le pone y le quita la consistencia a sus figuraciones | El sistema le pone y le quita la consistencia al sujeto |
| Idealismo trascendental; centralización edificante del sujeto | Constructivismo social; descentralización humillante y terapéutica del sujeto |

Fuente: Elaboración propia.

La comparación aquí trazada no sólo da cuenta de la brecha tecno-científica que separa dos temporalidades históricas, sino que también nos informa acerca de sus 'espíritus epocales' (*Zeitgeist*) y el cambio que estos suponen en las respectivas experiencias del mundo. Como reivindicación del Yo y sus anhelos de infinitud, la ironía romántica despliega una reacción contra el proceso de modernización, recuperando el sentimiento místico de una aproximación al absoluto, y celebrando la soberanía del sujeto en la valoración del mundo. La ironía cibernética, por el contrario, radicaliza dicho proceso, eliminando su resabio teológico-moral, para arribar a una concepción funcionalista del mundo donde el sujeto se torna contingente, y por lo tanto, necesariamente modesto.

No obstante, puede decirse que, en su desplazamiento entre la subjetividad del poeta romántico y la objetividad del funcionamiento sistémico, la

ironía conserva aquel trasfondo filosófico que la ha caracterizado desde la antigüedad como un cuestionamiento de lo dado –ya sea la puesta en cuestión del mundo por el sujeto; ya sea la puesta en cuestión del sujeto por el mundo–. Se trata en ambos casos, de una intervención que resguarda la singularidad de la experiencia más allá de lo claro y lo evidente.

Quisiera concluir entonces que la experiencia irónica, al efectuar una descolocación frente a la realidad, puede comprenderse como una dialéctica tensionada entre los polos del 'encantamiento' y el 'desencantamiento' del mundo. En otros términos, podríamos comprender a la ironía como una categoría estética situada "entre la esperanza y lo que la justifica, y la desesperación y lo que la alimenta" (Sloterdijk, 2020, 147). ¿Y no ha sido esta también la posición ocupada por la filosofía a través de la historia; a saber, la de una alternancia constante

entre lo que tranquiliza y lo que angustia? Si esto es así, quizá nos sea propicio reconsiderar la afirmación schlegeliana de que “la filosofía es la auténtica patria de la ironía” (1994, 52).

Notas

1. Es pertinente notar que el fenómeno de la estilización de la ironía, si bien distinto de aquel acontecido en su recepción latina, es moneda corriente en nuestra convulsa contemporaneidad. Al respecto, recomiendo consultar el incisivo artículo de Domingo Hernández (2016), *El derecho a la complicación. Ironía, juego y extrañamiento*, donde se argumenta una defensa de la complicación y la puesta en duda de las certezas en contra de la estilización mediática de la experiencia.
2. Friedrich Schlegel, en conjunto con algunos de sus colegas, desarrolló varias de sus ideas acerca de la ironía romántica en las revistas literarias *Lyceum* y *Athenaeum*.
3. En su subsiguiente tratado, *Fundamentos de la ley natural según los principios de la ciencia (Grundlagen des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre, 1797)*, Fichte analiza la noción del ‘no-Yo’. Ésta, cabe aclarar, no debe confundirse con “lo objetivo” en un sentido llano, puesto que el no-Yo, siguiendo el abordaje que le dedica Rush, es una noción que se encuentra, por así decirlo, ya registrada, a manera de otra conciencia subjetiva, en la actividad espontánea del Yo (2016, 23). De aquí la predominancia ontológica de la subjetividad y de la libertad del sujeto en la doctrina fichteana.
4. Este carácter irresoluble de la ironía romántica, cabe adjuntar, es lo que le valió su reproche por parte de Hegel, quien la comprendió como un subjetivismo negativo, y en este sentido, como “una amenaza a la sustancialidad de las instituciones” (Raga, 2007, 157). Sin embargo, dicha postura hegeliana se torna problemática si consideramos el polo *afirmativo* de la ironía, el cual supone siempre un grado de objetividad sobre la experiencia del sujeto.
5. [Pasó algo, creo que mi esposo sabe de vos, de nosotros, él te va a matar, y a mí, él... Mierda... ¡Eso suena como diálogo de nuestro guión!].

Referencias bibliográficas

Aristóteles. (1985). *Ética a Nicómaco*. Centro de Estudios Constitucionales.

- Bellenden, J. (1840). Irony. En *Essay on the Archaeology of Our Popular Phrases: Terms and Nursery Rhymes*. Vol I. Concedat Laurea Linguae.
- Benítez Andrés, R. (2016). El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, (67), 39-55.
- Boehm, U., Luhmann, N. [Sistemas Sociales]. (2015, abril 20). Niklas Luhmann: Documentales sobre teoría y riesgo ecológico (Subtítulos Español) [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=AyOAnGUUfdc&t=272s&ab_channel=SistemasSociales
- Bowie, A. (2002). *From Romanticism to Critical Theory*. Taylor & Francis e-Library.
- Breazeale, Dan. Johann Gottlieb Fichte en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/entries/johann-fichte/>
- Clarke, B. (2011). Heinz Von Foerster and Niklas Luhmann: The Cybernetics of Social Systems Theory. *Cybernetics and Human Knowing*, 18(3-4), 95-99.
- Corominas, J. (2003). *Breve diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (2.ª ed). Gredos.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Visor.
- FILMIN. (2020). *Inland Empire*. [Fotografía].
- González, L. (2007). *La teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann. Diccionario de términos*. Vice Rectorado Académico.
- Hernández, D. (2017). El derecho a la complicación. Ironía, juego y extrañamiento. *Contrastes. Revista Internacional De Filosofía*, 21(3).
- Laercio, D. (1792). Libro VI. En *Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Tomo II. Imprenta Real.
- Luarsabishvili, V. (2019). La “ironía”: sobre la evolución histórica de la noción. *Dicenda. Estudios De Lengua Y Literatura españolas*, 37, 185-198.
- Luhmann, N. (2009). *¿Cómo es posible el orden social?* (Trad. Morandé, P). Herder.
- Irony | Search online etymology dictionary. (n.d). Online Etymology Dictionary | Origin, history and meaning of English words. https://www.etymonline.com/search?q=irony&ref=searchbar_searchhint
- Ortiz, A. (2016). *Niklas Luhmann. Nueva Teoría General de Sistemas*. DistriBooks.
- Pavis, P. (2011). Parábasis. *Diccionario del Teatro*. Paidós.
- Raga, V. (2007). Schlegel y los enemigos de la ironía romántica. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24,155-170.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ensayo.
- Rush, F. (2016). *Irony and Idealism*. Oxford University Press.
- Schlegel, F. (1994). *Poesía y filosofía*. Alianza.
- Schlegel, F., Schlegel, A., Schleiermacher, F., y Novalis. (2005). Fragmentos del *Athenaeum*. En Portales, G. y Onetto, B (Ed.). *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Intemperie/Palinodia.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2011). *Sin Salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal.
- Sloterdijk, P. (2014). *Esferas III*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético: Escritos sobre arte*. Akal.
- Sweeney, W., Lynch, D. (Productores) y Lynch, D. (Director). (2006). *Inland Empire*. [Cinta cinematográfica]. StudioCanal. <https://zoowoman.website/wp/movies/inland-empire/>
- Tieck, L. (1965). *El Blondo Eckbert y El Gato con Botas*. UNAM.
- Torres, S. Estudio Preliminar. Di/Simulación: Los pliegues de la subjetividad a comienzos de la modernidad. En Accetto, T. (2005). *La disimulación honesta*. El Cuenco de Plata.
- Valdivieso R. (2010). *Ironía Escéptica* (Tesis de licenciatura). Universidad Católica de Chile.

Alonso Brenes Vargas (alonso.brenesvargas@ucr.ac.cr) es licenciado en Artes Dramáticas por la Universidad de Costa Rica. Cursa actualmente la Maestría Académica en Filosofía en esta universidad. Sus publicaciones recientes son:

- (2020). Pornografía y pospornografía: análisis estético-político sobre la representación del cuerpo en la contemporaneidad. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 80(1), 179-204.
- (2019). Cyberpunk y necropolítica: sobre la exterminación de la vida en la era global. *Revista praxis*, (79), 1-12.

Recibido: 1 de noviembre, 2020

Aprobado: 8 de noviembre, 2020