

Ironía y autenticidad: del Romanticismo a la Posmodernidad

Paula López Montero*

Resumen: En las últimas décadas, tal y como algunos autores vienen anunciando, se ha reactivado el uso de la ironía en los modos de expresión, sobre todo en el discurso público y televisivo. Algunos de los grandes teóricos de la Posmodernidad como Fredric Jameson debaten sobre ello a propósito del pastiche y del vacío de contenido que albergan las nuevas narrativas; otros como Richard Rorty exponen la sintomatología de una crisis del lenguaje; otros como Peter Sloterdijk ven, a raíz de la Ilustración, una crecida de la razón cínica negativa que se esconde tras el uso de la ironía; y otros como David Foster Wallace se preguntan ante la distancia y frialdad immanente al discurso irónico por la autenticidad y la genuinidad de las relaciones humanas. En este ensayo proponemos rastrear algunos conceptos como ironía o autenticidad desde el siglo XVIII hasta el XX para dar cuenta de la cercanía de estas cuestiones y de la pregunta tan antigua por la identidad del yo, cuya respuesta o silencio puede arrojar luz a la cuestión de esta modernidad tardía.

Palabras clave: Ironía, Romanticismo, Autenticidad, Subjetividad, Nueva Sinceridad, Posmodernidad

Abstract: *According to several authors in the past decades the use of irony in fiction and public discourses has considerably increased. Some postmodern theorist such as Fredric Jameson have investigated about the evolution from irony to pastiche, others such as Richard Rorty have exposed the sintomatology of a language crisis, others like Peter Sloterdijk have seen the negativity of cinism behind the use of irony; and others like David Foster Wallace were committed to denounce the distance and coldness which were established in american fiction of the late twentieth century to return to the question of*

* Doctoranda en el departamento de Filosofía y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Madrid.

the authenticity and genuineness of human relationships. In this essay we propose to trace some concepts such as irony or authenticity since the eighteenth to the twentieth century to expose how close are this issues to this late modern paradigm.

Keywords: *Irony, Romanticism, Authenticity, Subjectivity, New Sincerity, Postmodernism*

1. Una posible introducción

Llama cuanto menos la atención que el uso de la ironía se reactive en momentos precisos de nuestra historia. Pienso en el primer brote socrático —permítaseme el juego—, como pienso posteriormente en la etapa que comienza a finales del siglo XVIII, que continúa en todo su esplendor en el XIX, y la que se da a finales del XX. Tres momentos muy concretos, un *diálogo* común y un *resto*. Pero ¿qué es la ironía en relación a estas erupciones en la historia? La intención de este artículo no es la de descifrar aquí los mecanismos y estructuras lingüísticas de la ironía, ni analizarlo como tropo del lenguaje (tarea colosal para la cual existen acercamientos muy sutiles y legitimados¹), sino como un momento de interrupción, parálisis, donde acontece la subjetividad —y por tanto la pregunta por el yo— que desmantela toda una línea formal del pensamiento y que deja una escapatoria para la informalidad del espíritu.

Empezaremos por decir que acercarse a la ironía —del griego εἰρωνεία, *eirōneía*— es una tarea de búsqueda inagotable. Todo filósofo, filólogo o curioso que se haya prestado a hurgar en su dicotomía habrá sentido cierto mal de tierra. La ironía es escurridiza, huidiza cuanto más nos acercamos a su centro más nos desorientamos, más nos cuestionamos, lo que nos advierte de la flaqueza de algunas verdades o, lo que es más, deja abierta la posibilidad de la verdad misma. En este sentido, y para una cultura

¹ Se recomienda encarecidamente la lectura, en este sentido, del estudio de Ballart, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Sirmo, Quaderns Crema.

solo construible o edificable en certezas absolutistas, asomarse a la ironía es, ciertamente, asomarse al abismo, a la destrucción. Algunos teóricos contemporáneos como Richard Rorty exponen que la ironía pone en aviso una acentuación de la crisis del lenguaje², sin embargo, bajo mi punto de vista, nos anuncia nuestro lenguaje de la crisis, nuestro sentido *dialogico*. Persuasión de la contradicción. Posición foránea de la escritura. No hay juego si no hay posibilidades, si no hay relatividad ¿No sería la ironía sino la intencionalidad de una conciencia ágil y lúcida que busca la libertad en un mundo relativo, paradójico?

Este lenguaje de la crisis, o lo que seguirá más adelante en estas líneas como cierto *desgarramiento*, hay que buscarlo también en relación a momentos histórico-políticos concretos. Para ello, dejando el *diabalein* socrático como rumor, creo oportuno remontarnos a mediados del siglo XVIII, época en la que Jean Jacques Rousseau despejará ciertas cuestiones y que nos servirá para proponer un hilo de lectura sobre el despertar de la ironía en relación a una búsqueda, un despliegue. Una búsqueda que trata de encontrar respuestas a la autenticidad y pérdida del origen que, como veremos, está, a nuestro juicio, emparentada con los entresijos de la construcción identitaria. No es baladí mencionar que su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* se abre con la cita del libro I, capítulo II, de la *Política* de Aristóteles que reza así: «*Non in deprovatís, sed in his qui bene secundum naturam se habent,*

² En *Contingency, irony and solidarity*. podemos leer: I shall define an “ironist” as someone who fulfills three conditions: (1) She has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses, because she has been impressed by other vocabularies, vocabularies taken as final by people or books she has encountered; (2) she realizes that argument phrased in her present vocabulary can neither underwrite nor dissolve these doubts; (3) insofar as she philosophizes about her situation, she does not think that her vocabulary is closer to reality than others, that it is in touch with a power not herself. Ironists who are inclined to philosophize see the choice between vocabularies as made neither within a neutral and universal metavocabulary nor by an attempt to fight one's way past appearances to the real, but simply by playing the new off against the old (Rorty, 1989: 73).

*consideradum est quid si naturales*³ (Rousseau, 2014: 51). Una cita que se puede leer no sólo en clave de prefacio a la lectura del *Discurso*, sino a otras de sus obras como, por ejemplo, sus *Escritos sobre la paz y la guerra* donde propone:

El error de Hobbes y de los filósofos es que confunden al hombre en estado natural con los hombres que tienen ante su vista y que colocan en un sistema a un ser que solo puede existir en otro. El hombre desea su bienestar y todo lo que le ayude a conseguirlo; esto no se puede contestar. Pero en el estado natural su bienestar se limita a sus necesidades físicas, pues cuando está sano de espíritu y su cuerpo no sufre, ¿qué le falta para ser feliz según su condición? El que no tiene nada poco desea; el que no manda sobre nadie tiene poca ambición. Pero lo superfluo despierta la codicia; cuanto más se obtiene, más se desea. Quien tiene mucho quiere tenerlo todo; y la locura de la monarquía universal sólo ha hecho sufrir a los grandes reyes. Este es el curso de la naturaleza, éste el desarrollo de las pasiones. Un filósofo superficial observa unas almas mil meces amasadas y fermentadas en la levadura de la sociedad y cree que con eso ya ha estudiado al hombre. Pero para conocerlo bien hay que saber desentrañar la gradación natural de sus sentimientos [...] (Rousseau, 1982: 62).

Para Rousseau la búsqueda de poder, el despertar de las pasiones y los deseos se da con la avidez del hombre y su siempre querer más, y diferencia dos tipos de hombre: el hombre natural, y el hombre contractual que se esconde detrás de la máscara del deseo, de los sentimientos contruidos a través de un estado social. Es interesante observar cómo la idea que recorre este párrafo fue también aludida por filósofos posteriores como Friedrich Nietzsche, quien menciona la cuestión tanto en sus *Consideraciones Intempestivas* como en su *Genealogía de la moral*, donde podemos leer: «Nosotros, los que conocemos, nos desconocemos a nosotros mismos» (2003: 55) Una pregunta –¿quiénes somos nosotros?,

³ «Hay que estudiar qué es lo natural no en los depravados, sino en aquellos que se comportan según la naturaleza» (Rousseau, 2014: 51).

¿quién soy yo?— que podría explicar y cuestionar no sólo el intento de justificar las identidades de los pueblos y aquellas guerras originales y originarias en las que las ausencias y las carencias libran la mayor batalla sino, precisamente, el lugar donde se encuentra la identidad de un «yo» perdido, un «yo» en pérdida. Estos autores desvelan una pregunta fundamental no sólo para la identidad de los estados y los pueblos, sino como antecedente al descentramiento del sujeto que, mediante la refracción de su conciencia, deja de encontrarse en el lugar y hallar una respuesta a su pregunta. Tanto es así que incluso este desplazamiento de una conciencia que empieza a sospechar de la degradación de la identidad, empezaría a buscar preguntas en su pasado, un pasado que se descubre lejano, un tanto ajeno, algo extrañado. No es baladí que veintiún años más tarde de que Rousseau publicara su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, en 1776, Edward Gibbon sacase a la luz su obra *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* donde introduce una mirada que, gracias a este resurgimiento de la conciencia irónica y de su distancia respecto al relato hegemónico del pasado, despeja el camino de la Historia bajo una conciencia que se pregunta «¿cómo pudo ser qué...?» Una sombra de sospecha que se puso sobre los conceptos de verdad e historia y que despertó gran interés para Friedrich Nietzsche, al que más adelante volveremos. Como tampoco es baladí que, contemporáneo a Gibbon, G. W. F. Hegel se preguntara a través de su tratado sobre la *Fenomenología del espíritu* por el origen de la conciencia de sí, del yo, para el que precisamente esa búsqueda «significaría necesariamente hablar del riesgo para la vida» (Kojève, 2013: 54-55)⁴.

⁴ Es interesante mencionar que la frase de Nietzsche «Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros» puede leerse al hilo de las consideraciones de Hegel tal y como expone en la *Fenomenología del espíritu* cuando expone que «el análisis del “pensamiento”, de la “razón”, del “entendimiento”, etc.- de manera general: del comportamiento cognitivo, contemplativo, pasivo de un ser o de un “sujeto cognoscente”-, nunca descubre el porqué o el cómo del surgimiento de la palabra “Yo” ni, en consecuencia, de la conciencia de sí, es decir, de la realidad humana» (Kojève, 2013: 51).

En este sentido, en esta parálisis o interrupción, la búsqueda de la autenticidad –incluso la de los acontecimientos– se convertiría en objetivo de un presupuesto moral y, por lo tanto, político que debía ser aludido por todo teórico que se prestase a generar un discurso sobre la actualidad de una de las preguntas más políticas, a saber, la pregunta por la comunidad. Sin embargo, ante la pregunta sobre el origen y la genuinidad, se despliega cierto *ingenio* que, apoyado en la ironía, no hallaría una escapatoria a la pregunta sino, mejor dicho, el desvelamiento del propio juego del lenguaje. No obstante, entendiendo la dificultad de seguir estos hilos, lo que parecen dos cuestiones bifurcadas –ironía y búsqueda de la autenticidad–, en el Romanticismo vuelven a unir cauce para proponernos un torrente de cuestiones a las que merece la pena asomarse para entender mejor las estructuras con las que el sujeto tardomoderno se sostiene.

2. El Romanticismo

Siguiendo con estas cuestiones que latían en la atmósfera de finales del siglo XVIII, surgen varios filósofos que convertirán esta resonancia del yo, si se quiere del espíritu, en el eje fundamental de su obra. Schlegel es uno de los filósofos que más nos interesan puesto que no sólo fue uno de los padres del Romanticismo cuando alrededor del 1800 en Jena creó la revista *Athanaeum*, sino por su defensa de las contradicciones del espíritu, y por lo tanto de la ironía, que caracterizaría la estética de todo un siglo entero. En palabras de Novalis:

Aquello que Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía, a mí entender, no es más que la consecuencia, el carácter de la verdadera reflexión – de la verdadera presencia de espíritu. El espíritu se manifiesta siempre sólo bajo una apariencia *extraña y vaporosa*. Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor. Es beneficio para la idea el que tenga más de un nombre (Novalis, 2007: 206–207).

No sin sutileza exponía Novalis que la ironía schlegeliana se trataba de una cuestión de humor, del auténtico humor, de la autenticidad del humor. Un humor que es a la vez estado de ánimo y cualidad de lo cómico. Vladimir Jankélévitch, uno de los teóricos contemporáneos que han profundizado sobre la cuestión irónica, siguiendo esta línea se preguntaría si «el humor (*humour*), es decir, el “humor” (*humeur*) ¿no es acaso el capricho, lo ilógico y la individualidad en rebeldía contra las leyes?» (Jankélévitch, 2012: 133). Es sugerente en cuanto que, como apunta Jankélévitch, hay una tensión entre la urdimbre de conceptos como civilidad-seriedad-moralidad-comunidad y humor-irracionalidad-ironía-individualidad. Una tensión latente en la época y que tomaría posturas diferentes como en el caso de un Hegel que adoptaría el hilo moralizante de Rousseau, y un Schlegel más libertino respecto a la cuestión. Sin embargo, no hemos de olvidar que esa tensión podemos encontrarla desde la antigüedad en el mismo Sócrates cuya apuesta por la supervivencia ética de la *polis* cobró el precio de su vida dejando atrás la fertilidad de una ironía que le había hecho abrir las puertas del pensamiento dialógico y de la desmantelación metafísica. Y es que tanto Sócrates, como Rousseau, como Hegel sabían bien que las contradicciones del espíritu habrían de dejarse a un lado en beneficio de la comunidad. El Estado debe ser garante de la unidad del espíritu, de la igualdad de los espíritus.

Además, es importante traer a colación la oposición de pareceres respecto a la ironía del Romanticismo⁵ de Schlegel y de la *Sittlichkeit* hegeliana. Hegel, uno de los más críticos sobre su concepto de ironía, en *La Filosofía del Derecho* la califica como un modelo de subjetividad que, de manera irresponsable o si se quiere a-política,

⁵ Un romanticismo que, tal y como apunta Maurice Blanchot, se caracterizaría precisamente como la exigencia o la experiencia de las contradicciones que sólo confirma su vocación por el desorden, y que es amenaza para unos, promesa para otros y, para otros aún, amenaza impotente, promesa estéril (Blanchot, 2008: 452). Y que, como apunta David Sánchez Usanos en la introducción a *Las variaciones de Hegel*, se puede observar en el filósofo una reacción defensiva contra las pretensiones de lo literario/lírico como alegato contra el Romanticismo (Jameson, 2015: 8).

juega con la ley y ética de lo real. Para Hegel, la pregunta por el espíritu del hombre, una pregunta profundamente ético-política, debería huir de toda ironía. En este sentido, identificaría el acecho y la amenaza que suponía la ironía del Romanticismo iniciado por Schlegel puesto que rompería con la verdad de la ética del Estado. Hegel atisbaría en la ironía la forma más alta en la cual se aprehende y se expresa absolutamente la subjetividad. Sin embargo, él veía en este absolutismo de la subjetividad un error que salvaría a través de la dialéctica, puesto que ese vagabundear de la subjetividad daría como resultado la especulación de la libertad y, por tanto, el origen del mal. En *La Filosofía del Derecho* dice así:

La forma más alta en la cual se aprehende y se expresa absolutamente esa subjetividad, es aquella que se ha llamado ironía con una palabra prestada por Platón, puesto que de Platón sólo se ha tomado el nombre, el cual lo empleó en el sentido con que Sócrates lo aplicara en un diálogo personal contra la presunción de la conciencia inculta y de la sofística en provecho de la idea de verdad y de justicia; pero, sin embargo, sólo trató irónicamente a la conciencia y no a la idea misma. La ironía considera solamente una posición del razonamiento acerca de la persona; sin dirección personal, el movimiento esencial del pensamiento es la dialéctica, y Platón estaba tan lejos de tomar el elemento dialéctico para sí, o más bien la ironía como la cosa última, como la idea misma que por el contrario el pone fin al vagabundear del pensamiento (Hegel, 1975: 159).

Para Hegel el verdadero espíritu no sería sino *Sittlichkeit*, eticidad, salvando así la deriva política en la que se encontraba la cuestión sobre la identidad resumida bajo la rúbrica del Romanticismo en subjetividad y aislamiento, idea que trata de salvaguardar en su gran obra, la *Fenomenología del espíritu*. El Estado no puede lidiar con una conciencia incómoda y anárquica, es decir, con una ironía romántica que atentaría contra las categorías y se instalaría en el vaivén del espíritu, en un diálogo constante, en un dis-curso como reflejo de la propia discordancia. No obstante, el filósofo no abandona las contradicciones immanentes al espíritu en su obra y así lo hace saber

también Ángel Gabilondo en el estupendo compendio de autores que versan sobre *Hegel y la Odisea del espíritu*.

Por eso Hegel considera que es preciso que no se arraiguen, que no se consoliden en el aislamiento, dado que en todo su camino el espíritu procede mediante pasos que se nutren de dosis de cercanía hacia este sí de la reconciliación que alcanzará incluso la forma del perdón. Pero ello no ha de olvidar que, en definitiva, el espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto *desgarramiento*, mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva al ser (Gabilondo, 2010: 171).

No sin perspicacia Hegel introduciría que, independientemente del verdadero espíritu que es la eticidad (*Sittlichkeit*), existe ese otro espíritu que desvela ese otro mundo extrañado de sí, espíritu extrañado de sí que sería, para el filósofo alemán, la cultura (*Bildung*). Pero, siguiendo su olfato, además daría cuenta del cuidado que hay que tener con esa riqueza o avaricia que venimos apuntando desde Rousseau en un período del tímido y, sin embargo, decisivo despliegue del capital bajo la era de la revolución industrial. Tal y como apunta José Manuel Cuesta Abad, prestando atención a la mención que hace el propio Hegel al diálogo de Diderot, *El sobrino de Rameau*⁶ (cita tomada de la traducción entonces inédita de Goethe en 1805) que decía así «El oro, el oro. El oro es todo; y el resto, sin oro, no es nada»; la riqueza, aquel parámetro que ya había sido aludido con cuidado por Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, tendría

⁶ También Fredric Jameson en *Las variaciones de Hegel* da cuenta de la importancia de la alusión de Hegel a este pasaje puesto que «esta contextualización histórica [la que concierne a *Le neveu de Rameau* del siglo XVIII] da pie a uno de los excursos más elaborados de Hegel, llamado a anticipar la posterior expansión y la tendencia general a identificar el lenguaje con la *Bildung* (que se traduce por “cultura”) que vendría después. Se trata de la discusión sobre el lenguaje como alienación *Entfremdung*, en un pasaje que anticipa la mayoría de los complejos desarrollos de Hegel a propósito de este fenómeno único» (Jameson, 2015: 49).

que ver con este «oro» —en francés *L'Or*—, como también con el «or» de la conjunción adversativa que alude a la contrariedad «nexo dialéctico, tránsito adverso por el que todo deviene en lo contrario de lo que es» (Cuesta Abad, 2010: 238). Una cuestión, como bien se sigue en *La transparencia informe*, ya aludida por Shakespeare en su *Timón de Atenas* cuando dice:

¿Oro? ¿Oro precioso, rojo y fascinante?
 Con él se torna blanco el negro, y el feo hermoso:
 Virtuoso el malvado; el anciano, mancebo,
 Valeroso el cobarde y noble el ruin. [...].

La perversión de la riqueza hace al hombre desigual, como apuntaba también Rousseau, mientras que el Estado debe guardar esa igualdad de sí. Sin embargo, no se puede dejar de ver en esta cuestión que el espíritu, en el descubrimiento de su doblez, produce risa. Produce risa en la desigualdad del hombre en su desgarramiento, en el sí mismo desigual a sí mismo, extrañado de sí por medio del lenguaje, de la cultura. No puedo dejar de señalar también que, tal es así que, en todo juego, sistema, existe la posibilidad de dar risa, de reír, de contradecirse, es decir, de jugar a ser y no ser lo mismo o lo otro⁷. Es en 1860 en el juego de cartas conocido como «Euchre», donde se introduce por vez primera la figura «The best bower», el término *bower* que haría alusión al término *Bauer* (granjero en alemán) tiene sentido al hilo de la representación del sistema de los demás personajes, el aristócrata

⁷ No puedo dejar de mencionar en correlación a todo esto la pertinencia del *Hamlet* de Shakespeare sobre esta cuestión en cuyo archiconocido soliloquio se puede leer: «¿Ser o no ser: esta es la cuestión! ¿Qué es más elevado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante *fortuna*, o tomar las armas contra un piélagos de calamidades y haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir..., dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡He ahí el obstáculo! (...)!» (Shakespeare, 2009: 93).

(*Jack*), el caballero (*Knight*) y el rey (*King*). Figura que es conocida en nuestros días con un nombre mucho más alusivo como el «*joker*», el comodín, el que hace reír, representado casi siempre como un arlequín, juglar o bufón. En ese jugar a lo uno y a lo otro, al intercambio de roles que da risa, contradecirse genera un punto de escisión en el juego-sistema. Lejos de lo esperado, es la carta que puede cambiar el curso del más aventajado y convertirlo en discurso para el menos afortunado.

Dejando a un lado este pequeño receso sobre el juego, no hay que desatender el contexto histórico en el que se gestan los pensamientos de Rousseau y de Hegel en una incipiente industrialización y comienzo de la circulación del capital. Apuntamos todo esto como inicio de un camino que no sin él podríamos acercarnos a la cuestión de la Posmodernidad (en relación a las tres cuestiones que estamos tratando de desmadejar ironía-autenticidad-origen) en el que ese valor del capital global haría de esas cuestiones o bien parodia, pastiche, o bien continua búsqueda del *novum*. Pero, vayamos paso a paso, época a época, y son otros autores los que despejan ciertas cuestiones sobre la relación ironía-espíritu y los que descentralizan el debate entre Schlegel y Hegel⁸ como son Kierkegaard, Baudelaire o Bergson y

⁸ Por cierto, son muy interesantes en este sentido las defensas que hacen de la ironía schlegeliana tanto Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario* (Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Bs. As.: Edit. Eterna Cadencia.); como las apreciaciones de Bohrer en *La crítica al Romanticismo* (Bohrer, Karl (2017). *La crítica al Romanticismo*. Buenos Aires: Prometeo libros.) donde expone que la ironía no puede reducirse a una fundamentación subjetivista, sin antes reparar en el hecho de que la ironía se objetiva en el proceso de la obra gracias a la reflexión contenida en ella misma. Por eso, Bohrer cree que «la risa de la ironía contiene la seriedad más sagrada porque expresa la reflexión de un todo objetivo» (Bohrer, 2017: 11).

que esclarecen este sendero laberíntico al que se asoma el «yo» moderno.

Siguiendo con Kierkegaard, la ironía, en este momento comprendido entre Rousseau y Nietzsche, no sería sino una autointencionada búsqueda de libertad y de empoderamiento frente a la carencia más absoluta que se da en el choque entre la subjetividad y el mundo, es decir, como la emergencia de la interioridad sobre lo exterior. Es el despertar de una conciencia sospechosa, que ha dejado de ser inocente y que se instala en la ironía, la que es capaz de desenmascarar aquella ilusión de unidad del universo. Para Kierkegaard, la presencia de Sócrates en Grecia precipitó al pensamiento helénico, que hasta ese momento había vivido preso del mito, precisamente a la caída de su inocencia y, por lo tanto, a la sospecha del cosmos. La ironía se erige en un clima de desmantelación metafísica, en un clima de incredulidad que tendrá mucho que ver con el contexto kierkegaardiano. Además, para Kierkegaard la ironía no sería sino la primera y la más abstracta determinación de la subjetividad que desata las fuerzas de la libertad y constituye la potencia de superioridad, es decir, la independencia espiritual capaz de dominar el mundo desde una verdad y una fuerza que le pertenecen. Kierkegaard, a cuya obra *El concepto de la ironía* habría que volver muchas veces por su fertilidad, supo confrontar la ironía socrática (paradigma irónico que satisfacía al singular y lo convertía en amo y señor del universo) con aquella otra ironía, esta vez romántica, que comportaría la burla del hombre y de sus ideales de grandeza por parte de un mundo que lo sobrepasa y domina. Dicho de otro modo, la ironía socrática pertenece a la interioridad espiritual, mientras que la romántica procede de lo interior pero se establece fuera del sujeto. En este sentido, es bastante sugerente el estudio de dos de las sentencias que han pervivido por encima de sus corrientes como reducto de la filosofía de sus contextos como son «Conócete a ti mismo» y «*je est une autre*». En su comparación, atendiendo a los momentos concretos en los que surgen y al hilo de toda esta pregunta por la subjetividad, identidad y autenticidad, el siglo socrático pujaría, como bien decía Kierkegaard, por una interioridad espiritual donde el yo no se desplaza, y el siglo

rimbaudiano por la exterioridad de un yo que se hace otro al verse viéndose, al conocerse conociendo. Lucidez de Kierkegaard en cuanto que para el filósofo danés el romanticismo y la ironía designarían esencialmente lo mismo, a saber, ambos indicarían la contradicción dialéctica, la refracción infinita que desbordaría todo concepto.

No muy lejano a esto, Baudelaire (casi contemporáneo de Kierkegaard pero acunado en una tradición propiamente francesa en la que cabe mencionar tal y como hacen, por un lado Maurice Blanchot en *La conversación infinita* que escribe que mientras el romanticismo alemán es ambiguo, el romanticismo secundario de Francia importado de Alemania desempeña un papel crítico e implica una negación muchas veces radical (Blanchot, 2008: 452), y, por otro, José Manuel Cuesta Abad que en *La transparencia informe* dice que *esprit* y *geist*, palabra francesa y alemana para espíritu, entrañan significados sutilmente diferentes⁹) es otro de los autores sobre los que se asoma a la cuestión irónica a través de *Lo cómico y la risa*. En su obra podemos acceder a una profundización en los mecanismos de la comicidad y la risa que tocan de lleno con el edificio de una cultura judeocristiana donde la caída del paraíso como rumor de fondo es uno de los ejes del mecanismo humorístico y de la conciencia irónica. Dice así:

⁹ En *La transparencia informe* encontramos así: «En una de las Conversaciones con Goethe (21 de marzo de 1831), Eckermann cuenta que el poeta, tras elogiar encarecidamente el ingenio de Byron —comparable al de Beaumarchai en destreza retórica, no inferior al de Diderot en talento dialéctico—, se refirió a la diferencia de concepto entre el alemán *Geist* y el francés *esprit*. Para Goethe el “espíritu” francés no está lejos de lo que los alemanes llama *Witz*, “ingenio”, “agudeza humorística”, “juego de palabras chistoso” (fr.: *mot d’esprit*). *Geist* puede traducirse al francés como *esprit* y *âme*, pues el “alma” comprende la noción de productividad de la que carece el *esprit* de los franceses que suelen recurrir también al término *génie* cuando expresan la facultad creadora designada por el *Geist* alemán» (Cuesta Abad, 2010: 219-220).

Es indudable, si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca. En el paraíso terrenal, esto es en el medio en que al hombre le parecía que todas las cosas creadas eran buenas, la alegría no estaba en la risa (Baudelaire, 1988: 18).

Para Baudelaire, la risa no se daría sin la caída del hombre en la inautenticidad, en la pérdida del paraíso, y actuaría como instrumento que apaga la amargura de su hastío. Además, alega que, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita que se despliega cada vez que el hombre es consciente del choque perpetuo de esos dos infinitos (Baudelaire, 1988: 28). La risa no sería sino una expresión de un sentimiento doble o contradictorio de tal manera que, tal y como entendía el poeta francés, «lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída» (Baudelaire, 1988: 28). Es la religión la que propicia la ironía y presupone la ironía al igual que propicia y presupone la tentación y al diablo. La ironía sería un instrumento de la locura frente a esa cordura y seriedad cristiana que abre la grieta de su propia formación pero que es incapaz de salirse de ella. Y sería esencialmente cristiana puesto que, como el mismo Baudelaire apunta, «Los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos. Es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico» puesto que sólo en nuestra cultura hemos perdido el paraíso (Baudelaire, 1988: 30). Un cristianismo dismantelado por otros autores posteriores como Friedrich Nietzsche o Aby Warburg que también esbozan el problema del despertar de la conciencia de la inautenticidad en referencia a esa antigua caída. Aby Warburg en su obra *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* empieza a ser consciente de la pérdida del origen o de que el anhelo y nostalgia del origen sólo se dan, precisamente,

con su pérdida —gesto que seguirá posteriormente Walter Benjamin—. Frente a ese exceso de categorización o clasificación del anticuario, del que tanto Warburg como Nietzsche habían sido conscientes y que da lugar a la muerte del movimiento y de la vida a través de esos efectos paralizantes que conlleva la Historia y el peso del pasado, ambos autores proponen ese olvido necesario para la vida, esa resistencia a no ser coleccionistas sino a perder el concepto, y también la escritura. En este clima el ironista cercano a la locura, que juega con fuerzas contrarias, si intentara categorizar se vería preso de la muerte. En este sentido decía Hoffmann que «tan pronto como se piensa que la ironía es un conocimiento capaz de ordenar y curar al mundo se seca la fuente de su invención. En el instante en que interpreta la caída del yo como un suceso que puede beneficiarlo, descubre que no ha hecho sino sustituir la locura por la muerte» (De Man, 1991: 241). Y así apunta Nietzsche que en tres aspectos pertenece la historia al ser vivo: en la medida en que es un ser activo y persigue un objetivo, en la medida en que preserva y venera lo que ha hecho, y en la medida en que sufre y tiene necesidad de una liberación. A estos tres aspectos corresponden tres especies de historia: una historia *monumental*, una historia *anticuaria* y una historia *crítica* (Nietzsche, 2002: 28). Es el tercero, la crítica, el instante diacrónico del desgarrar.se, de la separación, el que nos libera de una tradición a menudo tomada demasiado en serio¹⁰ y que nos devuelve la pregunta a la que nos hemos asomado en estas líneas, a saber, la pregunta sobre la seriedad de una tradición y la deconstrucción inmanente a la ironía en relación a momentos específicos de nuestra historia.

¹⁰ Atiéndase aquí que el adjetivo «serio» proviene del latín *serius* cuyo significado era el de *grave* y *verdadero*. Si seguimos en este ejercicio de sospecha, encontramos que *grave* proviene de *gravis* (pesado) y que la *gravitas* era una antigua virtud romana junto con la *pietas* y la *dignitas*. Algo de todo esto nos habría de decir la importancia que le damos a la seriedad en nuestra cultura (*El nacimiento de la tragedia*), y que podría tener que ver con el mismo acto de pensar (de pesar) como apuntaba Heidegger en *¿Qué significa pensar?* Entonces, ¿volvemos así al camino rico en decires pre-Parménides y mucho más heracliteano donde el enigma era sólo un juego?

Como venimos aludiendo, para la tradición judeocristina la pérdida del origen conlleva, en cierta medida, una pérdida de la autenticidad, y el exceso de categorización genera un cúmulo de artificios que esconden al hombre de sí mismo. Es entonces en la ironía donde se escapa una grieta, un eco, un desdoblamiento que al sonar en el interior de la máscara le hace ser autoconsciente. *Personare*. Al personarse uno es espectáculo de sí mismo, se hace consciente de sí, de la doblez del interior y exterior que comporta un mismo sujeto. No es baladí que Nietzsche se diera cuenta de las grandes máscaras que suponían los conceptos, pero, sobre todo, destaparía esa gran máscara mediante la cual el sujeto se puede personar y sin la cual se deja abierta la gran pregunta de la Modernidad: la pregunta por el ser del sujeto, su autenticidad y su libertad. Sin embargo, la gran paradoja es que el hombre necesita tanto la verdad como la vida. *Ser o no ser*. Y en esa agonía, en esa lucha de fuerzas contrarias, se gesta la ironía como un intento de liberar la conciencia de las cadenas que lo sujetan, como una pulsión del hombre que se enfrenta a lo animal, a lo monstruoso y descubre precisamente que necesita de esa distancia irónica para poder sobrevivir, para poder diferenciarse, de esa máscara para ser, personarse. Es interesante traer a colación una frase del escritor Jean Baptiste Rousseau en *Oda a la fortuna* «Cae la máscara, el hombre queda y el héroe se desvanece» que mucho antes que Nietzsche ya jugaba con esa doblez del hombre tras la máscara. Aunque a veces no hay mayor máscara que no querer ver la verdad de uno mismo, y eso ya nos lo enseña la tradición de un Edipo que al conocerse, al verse viéndose y conocer la verdad de sí no tiene mayor alivio que arrancar de su rostro el medio por el cual el ser humano conoce, se reconoce.

No obstante, habríamos de preguntarnos ¿qué es y cómo ser auténtico, cómo acceder al origen? A pesar de no encontrar respuestas, el yo aún persigue la genialidad a través de las fraguas de la Historia, de la posibilidad de seguir leyendo entre líneas, dando el paso. La ironía como contradicción ¿caso no sería la única herramienta que tiene el ser humano para relativizar e independizarse fugazmente de esa tradición? Pero indudablemente

la ironía al final acaba siempre por caer presa de la seducción, de la locura, del eterno retorno o del ritual del lenguaje¹¹. Lo que escapa en la Historia, el paso, la lucha eterna es, precisamente, la de buscarse a sí mismo y buscar la autenticidad ante la desigualdad de sí, ante la igualdad del Estado, ante las *marcas* y *huellas* de la historia. *Dice la verdad quien dice la sombra.*

3. Paradigmas de la Posmodernidad

Desde una perspectiva teórica, como se viene analizando, no hay mucho más destacable sobre la cuestión irónica en el siglo XIX norteamericano. No obstante no se puede generar una escisión entre Europa y Norteamérica tan contundente, sobre todo porque no hay que dejar de lado que mucha de la conciencia refractaria de esa ironía, de esa espectralidad despertada en el seno del Romanticismo y que conlleva la reflexión, es tratada con genialidad en la literatura norteamericana, lo que nos anunciaría un empeño de

¹¹ Me parece oportuno traer a colación un pasaje de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel donde dice así: «Pero este extrañamiento [el del espíritu en la *Bildung*] acontece sólo en el lenguaje, que se manifiesta aquí en su significación propia [...]. Pues [el lenguaje] es la existencia del puro sí mismo como sí mismo; en él entra en la existencia la singularidad que es para sí de la autoconciencia como tal, siendo así que es para otros. El Yo como este puro Yo no es sino ahí [*da*: en el lenguaje]; en cualquier otra exteriorización está inmerso en una realidad y en una figura de la que puede retraerse [...]. Pero el lenguaje lo contiene en su pureza; sólo él expresa el Yo, el Yo mismo. Este su ser-ahí (*Dasein*) es como ser-ahí una objetividad que tiene en ella su verdadera naturaleza. Yo es este yo –pero igualmente universal; su manifestarse es asimismo e inmediatamente la enajenación y desaparición de este yo y, con ello, su permanecer en su universalidad. Yo, que se expresa, es escuchado; es un *contagio* en el que entra de inmediato en unidad con aquellos para los que “es ahí”, y es autoconciencia universal. En el ser escuchado su ser-ahí inmediato mismo es borrado; este su ser otro se ha retraído en sí; y esto es precisamente su ser ahí, como ahora autoconsciente, tal como es ahí, no ser ahí y serlo a través de este desaparecer. Este desaparecer es pues él mismo de inmediato su permanecer; es su saber de sí como de uno que ha pasado a otro sí mismo, que ha sido escuchado y es universal».

la literatura por seguir dejando hablar al espíritu, a la identidad, al yo a través de los restos, los «en medios», los fantasmas. Basta con fijarse en la emergencia de la «fantasía» para ver cierto paralelismo con el romanticismo europeo. Pienso en Poe (*La caída de la casa Usher* o *El corazón delator*) en Hawthorne (*Twice told tales, Wakefield*), o, entre otros, en Henry James (*La vuelta de tuerca*, o *La vida privada*). Sin embargo, no hay en estos autores ningún ápice de teorizar la ironía o, si quiera, de excusarla. Tendremos que esperar hasta la entrada en la Posmodernidad para que algunos teóricos norteamericanos como Fredric Jameson, Richard Rorty o Wayne Booth vuelvan a retomar la inquietud por la ironía desde una perspectiva teórica.

La conciencia que había sido irónica en el romanticismo europeo (la que se da en el choque entre subjetividad y mundo, entre la realidad exterior que le excede y la conciencia interior enredada en cierto ensimismamiento que ya no encuentra a su en sí) dejaría de lado las contradicciones individuales del pensamiento para trasladarse a una crítica de las contradicciones propias del sistema que, en su ambigüedad, sería un fértil campo de cultivo para la habladuría y el cinismo que denunciaban algunos escritores desde los años setenta. Además, me parece oportuno destacar un párrafo de David Sánchez Usanos que habla del paso de los grandes emblemas de la Modernidad a la Posmodernidad:

Si “ironía”, “nostalgia” y “melancolía” podrían considerarse términos emblemáticos a la hora de describir la sensibilidad artística de períodos anteriores, en la postmodernidad esa disposición de ánimo parece haber sufrido un proceso de acentuación-degradación que concluye en la entronización de la parodia como actitud definitiva. El artista ha tomado conciencia de la imposibilidad de representación de un mundo que le excede pero, aún así, persiste en su labor. El orden en el que se halla inmerso es experimentado como total; su espíritu alberga la amarga sospecha de estar frente a algo irremediable y, al tiempo, moralmente condenable (Sánchez Usanos, 2010: 27).

El diagnóstico que hace Sánchez Usanos me parece de gran fecundidad puesto que alude a un *statu quo* en el que se instala el pensamiento posmoderno y es, precisamente, en el de la ambivalencia de la acentuación-degradación de la angustia, la desolación, la ironía y, en definitiva, cierta desidia como actitud frente a ese estado o sistema que debía de ser garante de la unidad y que ahora se descubre quebrado, desigual, contradictorio. En este sentido es importante mencionar que algunos pensadores como Alexis de Tocqueville, Henry David Thoreau o el escritor Mark Twain se atrevieron a denunciar estas paradojas del sistema político estadounidense al ritmo que se publicaban los ensayos de Kierkegaard o Baudelaire. Alexis de Tocqueville, por ejemplo, en un texto suyo de 1830, *Sobre el sistema penitenciario en Estados Unidos*, ya escribía que mientras que en Estados Unidos se proporcionaba un ejemplo de la libertad más amplia, las cárceles ofrecían el espectáculo del más complejo despotismo. Asimismo, en *La Democracia en América*, desarrollaría la perspectiva social del castigo para mostrar la sutil dialéctica entre libertad y prohibición que predominaba en la sociedad estadounidense. De esta forma la ironía, reduciendo de una forma sencilla el esquema que venimos tratando, se trasladaría de la interioridad de un yo frente al mundo –como es el caso del diálogo socrático–, de la Naturaleza frente a la refracción del yo que se ve viéndose en pleno Romanticismo, al propio Estado y Democracia frente al individuo que, como anuncia Sánchez Usanos, «alberga la amarga sospecha de estar frente a algo irremediable y, al tiempo, moralmente condenable». Es esta denuncia de la sociedad estadounidense la que retoman algunos autores posmodernos como Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth, John Updike o David Foster Wallace encerrando a sus personajes en esa contradicción del sistema *quasi* kafkiana y haciéndose eco de la ironía implícita en la realidad para hacerla explícita en el lenguaje, en la literatura. El problema, como fueron exponiendo estos pensadores, es que en realidad todo el sistema estadounidense es tan contradictorio que acogería esta ironía como *modus operandi* del mercado, incluso del arte y la literatura. Así tantos otros autores norteamericanos –pienso ahora en Warhol– se

referirían y construirían cierta ironía cultural a través de esa ilusión de democracia y esa gran desigualdad que está en el seno de la cultura política estadounidense o, si se quiere, de toda política económica que se disponga como capitalista:

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching tv and see Coca Cola and you know the President drinks Coca Cola, Liz Taylor drinks Coca Cola, and just think, you can drink Coca Cola too. A coke is a coke and no amount of money can get you a better coke than the one the bum on the corner is drinking. All the cokes are the same and all the cokes are good. Liz Taylor knows it, The president knows it, the bum knows it, and you know it (Danto, 2009: 57).

Esta ironía del mercado se desplazaría al mercado del arte haciendo a la vez de ilusión de independencia, de interrupción de la tradición cultural agotada que la precedía, a la par que trataba de liberar la melancolía, la nostalgia y el *spleen* reinante en la Modernidad sustituyéndolo por el ideal de genio de vanguardia al que, o bien le sigue una gran necedad atrapada en el orgullo, o bien se subsume en el más amplio hastío.

Por otra parte, y trayendo a colación el pensamiento y obra de uno de los más aclamados escritores norteamericanos, Mark Twain, el 12 de marzo de 1905 dejaba escrita una frase que leemos al hilo de lo ya expuesto: «Every one is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody». Bajo esta frase subyacen aquellas mismas premisas de búsqueda de la esencia del hombre, pero ahora asumiendo para la levedad del espíritu la imposibilidad de conocernos del todo a nosotros mismos y mucho menos conocer a los otros por entero. Un año después de su crítica «Salutación al siglo XIX al siglo XX» Twain escribe una contundente alegoría del significado del cambio de siglo en el panorama político mundial de entonces. La llegada del nuevo siglo es descrita como un desfile triunfal en el que las instituciones lucen las vestimentas que mejor las definen. La civilización es identificada con la «rapiña

imperialista» que continúa extendiéndose por todo el planeta: «A la hora establecida cruzó por el mundo en el siguiente orden: El siglo XX. Una criatura joven y agraciada, ebria y escandalosa, llevada en los brazos de Satán. Una pancarta con el lema: «Coge lo que puedas, guarda lo que cojas» (Twain, 2010: 13). Avidéz del hombre convertida, como se sospechaba desde antaño, en avaricia y a la vez en escondite del hombre de sí.

En este sentido creo oportuno traer a colación el estupendo diagnóstico que hace Fredric Jameson de la Posmodernidad, que es como decir del sistema político-económico norteamericano ya que, como apunta el filósofo, «Toda la cultura posmoderna que podríamos llamar estadounidense es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror.» (Jameson, 1991: 19). Si bien ya Mark Twain anunciaba que el siglo XX seguía el hilo imperialista bajo el lema «Coge lo que puedas, guarda lo que cojas», el desarrollo del siglo XX, devenir de la Posmodernidad, no se encontraría lejos de este diagnóstico sanguinolento que hacen ambos autores.

Fredric Jameson en su análisis de las pautas culturales de la Posmodernidad alude a algunas cuestiones que son de interés puesto que serán, en cierto modo, aludidas en la obra de algunos autores norteamericanos como Carson McCullers, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor, David Foster Wallace o Kathy Acker como son la autenticidad, la decadencia de los afectos y la parodia del sistema. Jameson, en lo referente a la autenticidad, alegraría que «el modelo existencialista de la autenticidad y la inautenticidad cuya temática trágica o heroica guarda una muy estrecha relación con esa otra gran oposición de alienación y desalienación que, por su parte, también ha caído igualmente en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno» (Jameson, 1991: 33) ¿Podríamos preguntarnos si a raíz de la Modernidad la autenticidad estaría relacionada con la desalienación e inautenticidad con alienación? Habríamos de profundizar más: inautenticidad tiene que ver con lo

expuesto, con cierta pérdida de posibilidades de captación del origen, pero ¿la respuesta a esa pérdida del origen y de la búsqueda de una nueva consolidación de la autenticidad se dan en la alienación? Así lo ratifican en la Modernidad tanto Hegel como Marx pero, en la Posmodernidad, más que en la alienación –caída en desgracia en el periodo posmoderno como alude Jameson–, se podría decir que –más cercano a Heidegger– existe un olvido de sí en el entre-tenerse, en la industria del entretenimiento como salvaguarda de la unidad del espíritu que deja de salir de sí –como momento de la autoconciencia de la muerte propia ante el espejo– para ahora reconocerse, di-vertirse, dis-traerse en la imágenes. La alienación precisamente nos haría conscientes, tal y como expusieron Hegel y Marx, de la pérdida de mi «yo» en cada objeto. La industria del entretenimiento por su parte haría de la explotación de la ficción visual como momento de *mirabilia* imagocentrista en vez de interrupción, *continuum* del simulacro de vida que encuentra escapatoria ya no fuera de la unidad del espíritu, sino dentro de su unidad donde se puede vivir doblemente, sustituyendo así la diacronía propia del desgarrarse de la *crítica*, de la separación de sí, en momento sincrónico, de sujetos que pueden vivir la ilusión de muchas vidas en una sola¹².

Fredric Jameson continuará su análisis de las pautas culturales de la Posmodernidad refiriéndose a su vez a la falta de afectividad reinante en este periodo tardocapitalista lo cual «no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimientos, sino más bien que tales sentimientos –que sería mejor y más exacto denominar intensidades– son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia (...)» (Jameson, 1991: 39). Además, el filósofo

¹² Según Fredric Jameson «Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho» (Jameson, 1991: 40).

arguye que la pérdida de afectividad se ha caracterizado también en el ámbito más estricto de la crítica literaria, como abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de *la durée* y de la memoria. Ahora nuestros lenguajes culturales están dominados más por la espacialidad que por la temporalidad (Jameson, 1991: 40). Asimismo, en toda esta sincronía espacial característica del período tardomoderno para Jameson todo intento de parodia quedaría abortado:

La parodia tuvo su época, pero ahora esta nueva realidad del pastiche va lentamente relevándola. El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una suerte de ironía vacía, mantuvo antaño con lo que Wayne Booth llama las “ironías estables” del siglo XVIII (Jameson, 1991: 43-44).

Lo que llama la atención de las teorías del posmodernismo estadounidense es que traten de generar una más o menos contundente escisión mediante la supuesta claudicación del horizonte histórico que se da en el período de la Modernidad europea, especialmente con el Romanticismo, excusando que la Posmodernidad no sería sino la prolongación de un espacio histórico-cultural definido como «más allá de lo moderno» y como una pauta cultural o concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí (Jameson, 1991:16). No obstante, a mi juicio, no hay que dejar de lado que ciertas retóricas o ciertos acontecimientos históricos siguen marcando el eje donde se dispersan las nuevas corrientes y, por cierto, a donde todas vuelven.

Un esquema rizomático de la Posmodernidad que, en tanto que raíz, tiene núcleos comunes que no cabe dejar pasar de largo. Bajo mi punto de vista, tanto la ironía, búsqueda de autenticidad —si se quiere en relación a la alienación, o al no tener el ser en el entretenerse—, y pérdida del origen o descentramiento del sujeto partirían de un mismo factor común, a saber, la refracción de la conciencia, o la *crisis* en la que se sitúa la conciencia moderna. Una refracción de la conciencia que momentáneamente se unifica bajo la industria de ese divertimento, bajo la unificación de espíritus, criterios, conciencias, estilos que hacen de toda reproducción mecánica, parálisis de la escisión y de, precisamente, la *crisis* del yo. Se daría el paso de una refracción de la conciencia —si se quiere moderna—, a un desplazamiento de la unidad de la misma que, al verse en la intensidad del ahora siendo otro, descubriría en su desdoblamiento, en vez del tiempo, la ilusión de capacidad del espacio de generar sincronías, simultaneidades. Por lo tanto, la fragmentariedad propia del sujeto que se ve viéndose, su centro errante característico del período moderno, queda desplazado por una conciencia *voyeur* que pondría en aviso la imposibilidad del discurso, la vuelta al monólogo de la conciencia que vuelve una y otra vez, en cada intento, a preguntarse en la mismidad, ajena a toda crítica. Esta discontinuidad de la escritura, contradicción de la conciencia, buscaría ansiosamente la unidad, la autenticidad del ser como anhelo, como respuesta a la finitud, a la muerte, que —históricamente ha sido concebida como unidad compacta de sentido— pero ¿no se podría concebir la finitud sino como precisamente esa, discontinuidad, ese espacio-tiempo separado?

No es baladía que muchos de los teóricos, filósofos y escritores vean como una amenaza la industria del entretenimiento puesto que rebaja la búsqueda de sí mismo en reproducciones mecánicas y, por tanto, estos pensadores de alguna manera seguirían preguntándose por la autenticidad del yo que es en cierta manera seguir preguntándose en las cuestiones clásicas del tiempo, del espacio, en definitiva, del origen. Frente a la inestabilidad de la conciencia, la muerte ante los ojos se vuelve estable. Ante este abismo de la conciencia el espíritu que puede percibir esa verdad quiere

entretenerse, quiere olvidarse de ella. El individualismo vendría en la angustia de una conciencia cuyo rumor de muerte asoma cada vez que se queda solo. Su anhelo de comunidad, de simulacro también serían escapatorias de sí.

4. Después de la verdad: la reactivación de la pregunta por la autenticidad y las «nuevas sinceridades».

Decía el escritor David Foster Wallace, no sin ironía, que:

Los próximos “rebeldes” literarios verdaderos de este país podrían y bien surgir como una extraña banda de antirrebeldes, mirones natos que, de alguna forma, se atrevan a retirarse de la mirada irónica, que realmente tengan el descaro infantil de promover y ejecutar principios carentes de dobles sentidos. Que traten de los viejos problemas y emociones pasados de moda con reverencia y convicción... por supuesto, estos antirrebeldes quedarían pasados de moda antes de empezar. Muertos en la página. Demasiado sinceros. Claramente reprimidos. Anticuados, retrógrados, ingenuos, anacrónicos. Quizá se trate de eso... los nuevos rebeldes pueden ser artistas que se espongan al bostezo, a los ojos en blanco, a la sonrisita de suficiencia, al golpecito en las costillas, a la parodia de los ironistas y al “¡oh, qué banal!”. A las acusaciones de sentimentalismo y melodrama. De exceso de credulidad. De blandura. De dejarse embaucar de buena gana por un mundo de mirones y seres acechantes que temen al miedo y al ridículo más que al encarcelamiento sumario (Foster Wallace, 2001: 99-100).

Lo que primero llama la atención de este esbozo de la llamada «Nueva Sinceridad» es que para el escritor norteamericano sea un impulso antirrebelle gestado en las plumas de una banda de ingenuos sentimentalistas y melodramáticos que pecan de exceso de credulidad y que no llegarán a tener un efecto logrado en el mercado de baratijas posmoderno. Lo que agudamente pone encima de la mesa Foster Wallace no es sólo una ironía trágico-dramática deudora de cierta simiente romántica –como venimos apuntando–,

sino también el agotamiento de una lógica cultural –fechada en los años 90–¹³ en la que para ser tomado en serio hay que pasar por la simpatía, por lo superfluo, por la banalidad y, claro está, por la rúbrica de una sinceridad y afecto ensimismado, que, por supuesto, aniquila todo sentido reaccionario. En una entrevista el propio escritor decía así:

Todos sabemos ya que la cultura estadounidense es materialista. Este diagnóstico puede hacerse en dos líneas. Eso no atrae a nadie. Lo que resulta atrayente y artísticamente auténtico es, considerando como axioma que el presente es grotescamente materialista, ¿cómo es que en tanto que seres humanos aún tenemos la capacidad de alegrarnos por cosas que no tienen precio, de ser caritativos, de relacionarnos genuinamente? ¿se puede hacer prosperar esas capacidades? Y si es así ¿Cómo? Y si no ¿por qué no?¹⁴ (MacCaffery, 1993).

David Foster Wallace, entre otros autores posmodernos, vuelve a preguntarse por una autenticidad, por una genuinidad de las relaciones e interacciones del ser humano con el mundo y con los demás como hicieron los románticos lejos de la gran circulación de capital inmaterial tardomoderno. No sin acierto proponía Paul de man, en *Visión y ceguera* que «La ironía divide el flujo de la experiencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por el miedo a la recaída en la

¹³ Foster Wallace escribe el texto en 1993 pero denuncia esa lógica cultural edificada en los años cincuenta que tras la Segunda Guerra Mundial con el sistema fordiano, la industria de Hollywood auspiciada por Edison, la llegada de los primeros televisores a los hogares o la expansión global de Coca Cola Company, entre otros, ponían las piezas del engranaje de una realidad que tomó como punto de partida la construcción del entretenimiento, la distancia y la anestesia de los ciudadanos buscando la relatividad de todo e implantando la necesidad y el deseo como forma de legitimación del mercado. En este sentido y tal y como apunta Fredric Jameson en realidad, el posmodernismo no se puede entender sin la ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales (Jameson, 1991: 19).

inautenticidad» (De Man, 1991: 246). Dos premisas latentes durante una Posmodernidad deudora de ese instante emancipatorio y diacrónico que fue la Modernidad del que el mismo Foster Wallace –así como la corriente tardomodernista– inevitablemente hacen de apéndice a esta histórica vorágine digestiva.

En este sentido, el filósofo francés André Gluksmann escribe, a raíz de las políticas mundiales de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, que las revoluciones de los sesenta se alejaron inevitablemente del carácter inteligible y recto de Balzac para encontrarse a sí misma en el héroe *stendhaliano*, en un personaje que «vive varios destinos sin caer prisionero de ninguno de ellos, de modo que recorre convicciones, pasiones e ideologías [...] deseando sacrificar el qué dirán y las reminiscencias a cambio de algunas migajas de autenticidad» (Gluksmann, 2008). La Nueva Sinceridad, definida años más tarde por Jesse Thorn en su *Manifiesto for the New sincerity* en los siguientes términos «What is The New Sincerity? Think of it as irony and sincerity combined like Voltron, to form a new movement of astonishing power. Or think of it as the absence of irony and sincerity, where less is (obviously) more.» (Thorn, 2006), recuperaría en detrimento del cinismo y el relativismo, el sentimiento de comunidad y afectividad, sentimientos paradójicamente carentes en la sociedad. Sin embargo, ¿no es esto un anhelo frente a una evidente carencia arrancada en el individualismo dandi y romántico? ¿no sería esto una trampa puesto que ver el sentimiento enlatado en el televisor lo que pone encima de la mesa es la frivolidad del sentimiento, una mayor falta de afecto, comunidad y sinceridad en una sociedad cada vez más aislada? Con agudeza ya apuntaba Hegel que mientras que la ironía es la exaltación más subjetivista y carcelera del yo que pueda existir ¿podemos preguntarnos por la idea de comunidad? Precisamente, como ponen en tela de juicio varios autores, lo que reina en la tardomodernidad es la ausencia y carencia de toda acción colectiva¹⁵. A lo que habría que preguntarse ¿la búsqueda de la

¹⁵ Dice Wolfgang Streeck en un libro de reciente aparición, *How Will Capitalism End?*, que «es un prejuicio marxista –o mejor: moderno– que como

autenticidad individualista obstaculiza la capacidad de avanzar de nuestra cultura? O ¿precisamente buscamos la autenticidad porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y por lo tanto debemos mirar inevitablemente hacia atrás en busca de momentos más originales y originarios?

Creo oportuno hacer un paréntesis y traer a colación una apreciación que hace Maurice Blanchot en *La Conversación infinita* a propósito de la formación del *Athanaeum* por los hermanos Schlegel y que escribiría en relación al Romanticismo: «El “yo” del poeta, he aquí por tanto lo que en definitiva sólo importaría, ya no la obra poética, sino la actividad, siempre superior a la obra real, y creadora sólo cuando se sabe capaz de evocar y revocar a la vez la obra en el juego soberano de la ironía». Y dice además que:

El arte romántico que concentra la verdad creadora en la libertad del sujeto, también crea la ambición de un libro total, especie de Biblia en perpetuo crecimiento que no representará lo real, sino que lo reemplazará, porque el todo no podría afirmarse más que en la esfera inobjetiva de la obra. La novela, dicen todos los grandes románticos, será ese Libro; Schlegel: “La novela es el libro romántico”; Novalis “Absolutizar el mundo, eso sólo puede lograrlo la novela, dado que es necesario que la idea del todo domine y modele enteramente la obra estética”, y Solger: “Todo el arte de hoy reposa en la novela no en el drama”. Pero esa novela total, que la mayoría de los románticos se limitarán a soñar a la manera de una fábula o bien realizándola en la forma fabulosa del Märchen dentro de una extraña síntesis de inocencia abstracta y de saber aéreo, únicamente Novalis la emprenderá y —aquí está el rasgo

época histórica el capitalismo acabará solamente cuando pueda vislumbrarse una nueva y mejor sociedad, y se haya conformado un sujeto revolucionario que pueda implementarla en pos del progreso de la humanidad. Esto supone un grado de control político sobre nuestro destino común que apenas podemos soñar, dado el resultado de la revolución global neoliberal: la destrucción de la acción colectiva e incluso de la esperanza de recuperarla» (Streeck, 2016: 57).

notable- no sólo la dejará inacabada, sino que presentará que la única manera de cumplirla hubiese sido inventar un arte nuevo, el del fragmento. Tal es, lo he anotado al principio, uno de los presentimientos más atrevidos del romanticismo: la búsqueda de una forma nueva de cumplimiento que movilice –haga móvil- el todo interrumpiéndolo y mediante los diversos modos de la interrupción [...]. En la misma perspectiva, ambos [Schlegel y Novalis] afirmarían que el fragmento, en forma de monólogo, es un sustituto de la comunicación dialogada, puesto que “un diálogo es una cadena o una guirnalda de fragmentos” (Schlegel), y, más profundamente, es una anticipación de lo que podría llamarse habla plural, posibilidad de escribir en común, innovación cuyos signos reconoce Novalis en el desarrollo de la prensa.(...) Lo mismo que el genio no es nada más que una persona múltiple (Novalis) o un sistema de talentos (Schlegel), asimismo, lo que importa es introducir en la escritura, por el fragmento, esta pluralidad que es virtual en nosotros, real en todos y que responde “a la incesante y autocreadora alternancia de pensamientos diferentes u opuestos”. Forma discontinua: la única que conviene a la ironía romántica, puesto que sólo ella puede hacer que coincidan el discurso y el silencio, el juego y la seriedad, la exigencia declarativa, e incluso oracular, y la indecisión de un pensamiento inestable y repartido, y por último, para el espíritu, la obligación de ser sistemático y el horror al sistema: “tener un sistema es para el espíritu tan mortal como no tenerlo: habrá por tanto que decidirse a perder una y otra de esas dos tendencias” (Schlegel) (Blanchot, 2008: 459-460).

No puedo sino atreverme a pensar, al hilo de este ingenioso párrafo de Blanchot, los impulsos de creación de una obra total que perviven en la vanguardia aunados por la tendencia sistemática al corte, al collage, a la fragmentariedad compactada que da sentido a la unidad de la descomposición. Pongamos por caso la obra del propio David Foster Wallace dejando claro que propiamente el escritor norteamericano no sólo estaría lejos de la corriente romántica sino en otro período superado pero para el que parece evidente la existencia de un impulso de seguir creando

grandilocuentes e incluso inacabadas obras como serían *La Broma Infinita*, *La escoba del sistema* o *El rey pálido* unido a ese discurso más fragmentario, a la par literario que ensayístico, en sus obras como *La niña del pelo raro*, *Hablemos de Langostas* o *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. En este sentido creo necesario recoger para la crítica literaria que algunas de las preguntas cuestionadas durante la Modernidad, la Posmodernidad no sólo no las superaría sino que seguiría dando vueltas a ellas de forma inconsciente. Bajo mi punto de vista, la aparición de la obra de estos escritores surge en un momento de colapso de la literatura frente al mercado, una literatura que, aunque se sigue preguntando por las viejas cuestiones, se da cuenta del desgaste del yo, de la imposibilidad de resolverlas y sobre las que se despertaría cierta ironía en cuyo trasfondo no se puede encontrar más que el extremo del hastío típicamente moderno.

En este sentido cabe excusar que lo que pone en juego David Foster Wallace no es una literatura del agotamiento como exponen de forma válida algunos escritores como John Barth a propósito de la obra de Jorge Luis Borges, sino el agotamiento de una literatura en la era de la simulación, de la distracción del yo, de las grandes narrativas y estéticas de la Modernidad. Pero ¿dónde encontrar esa sinceridad, esa verdad sino en la interrupción del yo a través de la ironía que pondría sobre la mesa que, precisamente, el carácter de la verdad es indecible y que, sin embargo, sí es pensable en la escisión? ¿Qué es ser auténtico? ¿Pronunciar la contradicción o vivir acorde a las leyes? ¿Acaso no ha quedado ya clara la imposibilidad de decir la contradicción en uno mismo sino contrariamente? José Manuel Cuesta Abad, a cuya obra se le deben algunos de los hilos de este artículo, dice así:

El desgarramiento ya no es ahora un momento entre otros de la autoconciencia o una fase más en el despliegue dialéctico del espíritu. Es el momento de la verdad, la verdad misma del espíritu: la verdad como absoluto desgarramiento de sí (de la verdad y del espíritu). Ese encuentro lacerante con la verdad tiene su lugar en el lenguaje o, para ser más exactos, en la escritura. Nada se pierde por escribir una verdad: nada que no

se haya perdido de antemano por el solo hecho de intentar decir una cosa, pongamos que “este árbol”, pues el esto-aquí-ahora de cualquier cosa es precisamente lo que no se puede decir, aquello que para el lenguaje capaz solo de enunciar lo universal –o de indicar, todo lo más, una cosa copresente en el acto verbal de indicación– será siempre indecible (Cuesta Abad, 2010: 250).

La ironía, εἰρωνεία, *eirōneía*, es di-simulo, *dissimulare*, separación múltiple o divergencia frente a lo semejante, a lo igual, a la simulación, pero también al simulacro. Aún se pueden encontrar fraguas a la unidad compacta del sistema en el lenguaje del arte, en la diferencia o, mejor dicho, surge el lenguaje del arte porque se da un desgarramiento, una herida, una brecha que sólo sale a la luz para la conciencia. La ironía, como el Romanticismo, es un juego de límites, o yendo un paso más allá, ¿acaso no serían sino el descubrimiento de los límites del juego? Tirar de sus hilos desvela toda una problemática espacio-temporal a propósito del lenguaje que merece la pena seguir pensando.

Referencias bibliográficas

- Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmo, Quaderns Crema.
- Baudelaire, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Balsa de la medusa.
- Blanchot, Maurice (2008): *La conversación infinita*, Madrid, Arena libros.
- Bohrer, Karl (2017): *La crítica al Romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- Booth, Wayne C. (1974): *A rethoric of irony*, The University of Chicago Press.
- Cuesta Abad, José Manuel (2010): *La transparencia informe. Filosofía y Literatura de Schiller a Nietzsche*, Madrid, Abada.
- Danto, Arthur C. (2009): *Andy Warhol*, New Haven, Yale University Press

- De Man, Paul (1991): «Retórica de la temporalidad», en *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Ed. Universidad de Puerto Rico.
- Gabilondo, Ángel (2010): «El espíritu verdadero, la eticidad (*Sittlichkeit*)», en VV. AA. (2010), *Hegel. La Odisea del Espíritu*, Madrid, Ediciones CBA.
- Gluksmann, André y Gluksmann, Raphaël (2008): *Mayo del 68. Por la subversión permanente*, Madrid, Taurus.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2007): *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal.
- (1975). *Filosofía del Derecho*, México, Dirección General de Publicaciones Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2015): *Lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo*. I. Introducciones, Madrid, Thémata.
- (2002): *Fenomenología del espíritu*, Barcelona, RBA.
- Jameson, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio.
- (2015): *Las variaciones de Hegel. Sobre la Fenomenología del espíritu*, Madrid, Akal.
- Jankélévitch, Vladimir (2012): *La ironía*, México, Me cayó el veinte.
- Kierkegaard, Sören (2000): *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates. Escritos de Soren Kierkegaard*. Tomo I, Madrid, Trotta.
- Kojève, Alexandre (2013): *Introducción a la lectura de Hegel*, Madrid, Trotta.
- Koselleck, Reinhart (2007): *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Madrid, Trotta.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012): *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- McCaffery, Larry (1993): “A conversation with David Foster Wallace”, en *The Review of Contemporary Fiction*, Summer 1993, Vol. 13.2.
- Nietzsche, Friedrich (2002): *Consideraciones intempestivas*, Buenos Aires, Alianza.

- (2003): *La genealogía de la moral*, Madrid, Tecnos.
- (1990): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- Novalis (2007): *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Akal.
- Rorty, Richard (1989): *Contingency, irony and solidarit*, Cambridge University Press.
- Rousseau, Jean Jacques (1982): *Escritos sobre la paz y la guerra*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. Colección Civitas.
- (2014): *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Biblioteca nueva.
- Sánchez Usanos, David (2010): *Reflexiones sobre la postmodernidad. Una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*, Madrid, Abada.
- Shakespeare, William (2009): *Hamlet*, Barcelona, Ediciones Bronte.
- Starobinski, Jean (1983): *Jean Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus.
- Streeck, Wolfgang (2016): *How Will Capitalism End?*, Londres, Verso Books.
- Szondi, Peter (1986): «Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with some remarks on Tieck's comedies», en *On textual understanding and other essays*, Manchester University Press.
- Tocqueville, Alexis (2017): *La Democracia en América*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *Del sistema penitenciario en Estados Unidos y su aplicación en Francia*, Madrid, Tecnos.
- Twain, Mark (2010): *Antiimperialistas, patriotas y traidores*, Barcelona, Biblioteca pensamiento crítico, Diario Público.
- Wallace, David Foster (2001): «E unibus pluram: televisión y narrativa americana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Mondadori.
- (2016): *La broma infinita*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2009): *La niña del pelo raro*, Madrid, Debolsillo.
- (2009): *Hablemos de langostas*, Madrid, Debolsillo.
- (2013): *La escoba del sistema*, Málaga, Pálido Fuego.