

*Te lo prometo Caddy Caddy
no me toques no me toques no me toques
y cómo es Caddy
el qué
eso que se burla de ti a través de ellos¹.*

William Faulkner, *El ruido y la furia*

Mostrar lo contrario de lo que realmente hay, así procede la ironía. Podemos encontrar una larga lista de modelos. Para Kierkegaard, pensador eminentemente irónico, hay dos fundamentales, Sócrates y Don Giovanni. El primero inaugura el diálogo como método para que la filosofía se construya a imagen de la comedia: inicia sus debates a base de un discurso que se polariza a través de los opuestos personajes interrogados y transcurre de manera problemática, aporética y a menudo sin solución. Hay gato encerrado. Les da la razón, les discute, se contradice y cambia de parecer. Pero ninguno de sus pareceres es definitivo, sólo hay momentos de un mismo desarrollo destinados a abandonarse, burlando así a todos sus polemistas.

Don Giovanni en cambio tiene otro modo de engañar a sus “interlocutores”. Es decir, a sus amantes. Ama con deleite a toda mujer que sucumbe ante sus encantos, pero la atracción que siente hacia ellas se agota en cada posesión lograda, y reclama una conquista nueva. Lo que muestra la acción del sujeto (entregarse a alguien), es contrario a lo que éste realmente esconde (superarlo para entregarse a otro). Por esta razón los discursos de Sócrates terminan muchas veces en proclamación de ignorancia, y las seducciones de Don Giovanni en soledad y vacío. Abandonarse al centenar de ejemplificaciones de un proceso, lo único que consigue es dispersarlas. Las burla y las “supera”. *Aufhebung*, para utilizar el sentido hegeliano. *Omnia determinatio est negatio*.

Para decirlo con la terminología kantiana, si en virtud del imperativo moral uno debe tratar al resto de seres humanos como a fines en sí mismos y no como a instrumentos, la ironía consiste en utilizar todo lo que hay alrededor a conveniencia de uno mismo. Y de un modo sutil, incluso seductor -primero hay que ganarse a la dama-. Para el ironista todo es un instrumento que puede utilizar a su disposición. Bien, algo de esto hay en Montaigne.

*

Una lectura atenta de los *Essais* revela el tipo de discurso que plantea el autor de Perigord, donde la acción es interrumpida casi históricamente por decenas de citas, referencias históricas y otras anécdotas para tarde o temprano recuperar el hilo de lo expuesto al principio. Las digresiones de Montaigne abandonan al lector ante las conexiones que asaltan de inmediato, ante una mente dispersada de forma arbórea en las múltiples ramificaciones de un tema. Montaigne hace inventario de baúles empolvados, no construye un discurso donde los elementos ya preseleccionados se dispongan de manera crítica.

En uno de sus ensayos más célebres, “La experiencia”, los paréntesis acerca de las vías para explorar, obtener y enjuiciar las múltiples sensaciones de goce, son interminables. En cuatro párrafos divaga acerca del brebaje de Circe, de la fama del español como bebedor y comilón y la arquitectura romana. Todo un examen de conciencia donde los fenómenos se apilan sin cesar. Paul De Man decía, acerca de tal labor, que se trataba de una “psicología existencial de la conciencia interna”. Los *Essais* como reflejo de la subjetividad más absoluta.

Pero este cronista de la pura experiencia “Habla de sí mismo, se conoce, se observa: está fuera de sí, trasciende. Pero no del todo ya que al actuar con toda sinceridad está a merced de cada uno de sus estados de ánimo”². Exacto. Se abandona a los materiales que utiliza, sus pensamientos y recuerdos, de manera irreflexiva. Así la subjetividad dominante, puesta en el centro de la experiencia, corre el riesgo de diluirse. Lejos de mostrar a un Yo perfectamente definido que rige y da a conocer sus experiencias personales como pauta de veracidad y conocimiento, se convierte en una pantalla de cine donde proyectar lo sucesos vividos. Una simple base para que florezcan.

Hay en el *stream of consciousness* del autor francés una sensación de dificultad para articular la narración, para no poner obstáculos, que le acerca a la deliberada falta de sintaxis reconocible en nombres posteriores como Joyce o William Faulkner. Observemos, por ejemplo, los recursos de este último:

Y padre decía es porque eres virgen. ¿No lo ves? Las mujeres nunca son vírgenes. La pureza es un estado negativo y en consecuencia contrario a la naturaleza. Es la naturaleza quien te hace daño, no Caddy, y yo dije Eso sólo son palabras, y él dijo: y la virginidad también, y yo dije ¿y tú qué sabes? No, no lo sabes y él dijo sí. En el momento en que nos damos cuenta de que la tragedia es de segunda mano.³

Faulkner introduce este recuerdo en el monólogo interior de su protagonista, Quentin Compson. Una antigua conversación con su padre. Segundo y magistral capítulo de *The sound and the fury*. Pero el inicio de su digresión no tiene aviso, irrumpe súbitamente como ocurre en la realidad, Su espontaneidad no delimita claramente las voces, que permanecen insinuadas. Éstas se atropellan imitando las digresiones de Montaigne, apilan sucesos y experiencias que aparecen como un *faktum* de la conciencia, pero no como conocimiento. El procedimiento de Faulkner se retuerce cuando en la descripción del paseo de Quentin, éste recuerda una costumbrista escena de caza en la que al mismo tiempo iniciamos otra digresión. Tres espacios, tres tiempos, Y luego vuelve a describir su paseo inicial:

Cuando llamaba a los perros sonaba exactamente igual que el cuerno que llevaba colgado al hombro y nunca utilizaba, aunque más clara, más melosa, como si su voz formara parte de la oscuridad y el silencio, saliendo y entrando en él. ¡UuOuuuuu! ¡UuOuuuuuu! ¡UuOuuuuuuuuu! *Con alguien tengo que casarme*
Hubo muchos Caddy
No sé demasiados cuidarás de Benjy y de padre
Entonces no sabes de quién es lo sabe él
No me toques cuidarás de Benjy y de padre
Noté la presencia del agua antes de llegar al puente.
El puente era de piedra gris, cubierto de líquenes, moteado de humedad por la que trepaba el musgo⁴.

En el caso del escritor norteamericano, el extremo llevado a cabo con esta técnica aparece en el primer capítulo de su novela de 1937. Su protagonista esta vez es Benjamin, el idiota de los cuatro hermanos Compson. El estilo de Faulkner nos sitúa en la piel de Benjy como narrador, el intento más trabajado para recrear los fenómenos tal como ocurren en una conciencia sin capacidad de sintaxis. Carácter inconexo de nombres y voces, del tiempo y el espacio donde se inscriben. Benjy mezcla en su experiencia diaria sensaciones pasadas y actuales asociadas de forma caótica, toda distinción es precaria.

Pese a la coincidencia entre los dos autores, el proceder de Montaigne se distingue en la intención. Como decíamos, no hay la posibilidad de inscribir la subjetividad de nuestro protagonista en un eje estable, como tampoco pueden las de Quentin y Benjy. Pero en Montaigne ¿hasta qué punto todo este proceso sigue un desarrollo natural, llano como la simple enredadera que crece en quien no

mide su falta de concreción discursiva? Hay algo más allá de la inocencia automática del idiota. Sus contradicciones y cambios de parecer continuos llegan a ofrecer la posibilidad de ser deliberados. Que realmente actúe con total sinceridad, como señalaba De Man, es muy discutible.

Observemos. “Preferiría ser un entendido en mí mismo que serlo en Cicerón”⁵ dice en una de sus frases más célebres. Extraña declaración de principios, pues él mismo avasalla al lector con glosas continuas de los antiguos, especialmente de Sócrates, Platón, escépticos, estoicos y...de Cicerón. Contradicción que entronca con esta otra: “no hacemos sino glosarnos a nosotros mismos”, apunta en su famosa misiva en actitud crítica con las leyes. Pero acerca de ellas también guarda Montaigne una actitud ambivalente. Del “creo incluso que sería mejor no tener ninguna que tenerlas en el número que nosotros las tenemos”⁶ pasamos luego a “Nada es tan grave, extensa y habitualmente falible como la falta de leyes”⁷. ¿Qué opina realmente Montaigne?

Declara que con la experiencia sobre sí mismo le basta, pero su relato no se centra en él mismo de un modo constructivo. La experiencia que nos ofrece es en realidad la experiencia de las cosas. En ellas el sujeto se desborda, se esparce con todos sus recuerdos y opiniones. Como Benjy, pero no con su idiotéz. Montaigne pasa por cada uno como Don Giovanni sobre sus amantes, o como Sócrates sobre sus tertulios. Apunta De Man, muy sagazmente y en sintonía con lo aquí señalado, que el autor francés nunca intenta imponernos una opinión. Es más, añadimos: se abandona a todas ellas y, por lo tanto, las niega a todas, las burla. Y todo con un objetivo, permanecer a salvo.

El conocimiento no es un deseo como otro cualquiera, que va buscando y toma posesión de él. El objeto de conocimiento es esencialmente contradictorio: está en contradicción con la existencia de su propia estructura individual. En todo conocimiento hay una profunda grieta que conduce a un dilema insoluble: su objeto sólo puede ser conocido si deja de existir el agente que conoce (la conciencia cognitiva)⁸.

La disyuntiva es clara, perder el sujeto o perder los objetos. Que el Yo quede burlado o burlar el mundo. El gran ironista F. Schlegel la descubrió utilizando el pensamiento de Fichte: “Allí donde uno no se limita, lo limita el mundo, convirtiéndose así en un esclavo”⁹. A Benjy y a Quentin les limita el mundo, pero Montaigne logra burlarlo por exponer toda su amplia experiencia vital en base a digresiones, y no a partir del conocimiento exhaustivo y bien delimitado de cada tema. Eso le convierte en el eslabón que va de la idiotéz a la ironía. Para poder escribir bien sobre un objeto, no debemos interesarnos por él, dice Schlegel. El pensamiento que debemos expresar con reflexiones debe ser totalmente pasado, ya no debe preocupar.

Así se comporta Montaigne y así lo vio, de nuevo, De Man antes que nosotros. “A Montaigne no siempre le parece necesario aislar los dos polos de la dialéctica (...) Las aspiraciones que menos expresa suelen ser las más intensas, las que más le preocupan, quizás aquellas en que más arriesga”¹⁰. Entre quedar retratado ante el mundo -nosotros-, y retratar al mundo para mantenerse a salvo -burlándonos y burlando a las cosas-, opta por lo segundo, para preservar la voluntad, como bien expone el ensayo titulado con esta máxima:

En comparación con el común de los hombres, pocas cosas me afectan o, por decirlo mejor, me dominan. Porque es razonable que afecten, con tal de que no nos posean. Pongo un gran empeño en aumentar, con el estudio y la razón, el privilegio de insensibilidad que, por naturaleza, tengo muy desarrollado. Abrazo pocas cosas y, por consiguiente, me apasiono por pocas. (...) ciertamente, me opongo con todas mis fuerzas a aquellas pasiones que me distraen de mí y me apegan a otras cosas¹¹.

*

Pero no tan sólo en la forma se muestra el comportamiento irónico de Montaigne. La tradición moderna, desde Schiller y Rousseau hasta Lévi- Strauss, ha considerado al autor de *Essais* como uno de los precedentes del respeto a la alteridad que representan las culturas aborígenes. “Los Caníbales” es el texto de referencia donde encontramos sus opiniones acerca de los habitantes descubiertos en el nuevo mundo por expediciones francesas de Brasil. De entre todos los temas que aborda, destaca la característica oposición entre sus valoraciones. Dice de ellos que tienen la lengua dulce, agradable como las terminaciones griegas. Elogia sus costumbres y reproduce con admiración canciones y documentos de prisioneros bárbaros que exhortan al canibalismo:

«Que se atrevan todos a venir, y que se reúnan para comer con él, pues comerán a la vez a sus propios padres y abuelos, que sirvieron de alimento y nutrición a su cuerpo. Esos músculos» dice, «esa carne y esas venas son los vuestros, pobres insensatos; no caéis en la cuenta de que todavía se conserva en ellos la substancia de los miembros de vuestros ancestros. Saboreadlos bien, hallaréis el gusto de vuestra propia carne¹²»

Pero aunque señale las virtudes de su carácter belicoso y valore el carácter meramente vengativo que hay en estos actos, aclara:

“Estas naciones me parecen, pues, tan bárbaras porque han sido muy poco moldeadas por el espíritu humano y porque están aún muy próximas a su naturaleza original¹³”

De nuevo esa expresión ambivalente. Faulkner nos sirvió como contrapunto para observar las sutilezas de la ironía en Montaigne a un nivel narrativo, formal. Pero el autor americano también puede ayudarnos como espejo de la aceptación o el rechazo hacia una raza y una identidad distintas. Su descripción del trato que recibe la clase afroamericana en el sur de Estados Unidos nos proporciona material suficiente como para observar una dialéctica parecida a la de Montaigne. Y quizás a la inversa de éste. Observemos la crudeza racista que afligen los protagonistas de Faulkner a todo aquello que huelga a afroamericano.

-No habla como ellos – Dijo el segundo- los he oído hablar. Habla como los cómicos que hacen de negros.

-¡Oye! - Dijo el tercero- ¿no tienes miedo de que te pegue?

-¿A mí?

-Dijiste que hablaba como un hombre de color.¹⁴

La diferencia social del *otro* sirve, como en los caníbales, para articular un método de reconocimiento. Así la alteridad es identificada mediante el desprecio: “Cuando las personas se comportan como negros, no importa quiénes sean, lo único que se puede hacer con ellos es tratarlos como negros.¹⁵”. “-¡Cerdo! ¡Hijo de puta! ¡Hacerme una faena así! ¡A mí que siempre te he tratado como si fueras un blanco!”¹⁶. Una de las obras donde el tema es tratado con más profundidad es *Light in August*. Christmas, uno de sus personajes principales, es de ascendencia afroamericana aunque el color de su piel no lo revele. Un contraste cuyas sospechas levantadas en la sociedad le persiguen desde pequeño.

-¿Negro? - dijo la directora- ¿los otros niños?

– Hace años que le laman “negro”. He llegado a creer que los niños tienen un don que les permite adivinar cosas que las personas mayores, de su edad o de la mía, no pueden ver. Los niños y las gentes de edad, como él, como ese viejo. Por eso se sentaba siempre, ahí fuera, delante de la puerta, cuando jugaban en el patio: para observar al niño. Tal vez lo descubrió al oír a los niños llamarle “negro” o tal vez lo sabía antes. No hacía un mes que trabajaba aquí cuando aquella noche, la noche de navidad ¿Recuerda...? Cuando Ch... cuando encontraron al niño en la escalera de la entrada¹⁷.

[...]

¿Es realmente negro? No lo parece.

Eso es lo que le dijo una noche a Bobbie. Pero apostaría algo a que ni ella ni él saben de verdad lo que él es. Esos cerdos campesinos pueden ser cualquier cosa. Pues vamos a verlo, vamos a ver si tiene sangre negra.¹⁸

Faulkner mantiene abierta la tensión en una identidad a caballo entre dos razas. Y gracias a ella subraya cierta victoria de la que permaneció bajo esclavitud. Así lo vemos en el prólogo que años después escribiría para culminar ciertas dudas argumentales de *The Sound and the fury*. Después de repasar el afligido destino de todos los hermanos Compson, termina “Y eso fue todo. Estos otros no eran Compson. Eran negros: (...) Ellos perduraron¹⁹”. Para enunciarlo con Lévi-Strauss, el concepto de raza lleva muchas veces a análisis equívocos y situaciones funestas, pero es un límite imprescindible para establecer la diferencia y reconocerla.²⁰

En cambio Montaigne otorga a los habitantes de Brasil una realidad negativa. Su benevolente valoración es irónica, como lo muestran de nuevo sus pareceres contrarios. Cuando justifica el acto caníbal, lo hace en relación a un polo positivo que da sentido a la valoración, su propia cultura: “No me enoja que señalemos el bárbaro horror que hay en tal acción, pero sí que juzguemos bien acerca de sus faltas y estemos tan ciegos para las nuestras²¹”. Faulkner en cambio les da una realidad positiva mediante el enfrentamiento, que es también la manera en que los propios caníbales se reconocen. Igual que el autor francés, sus opiniones más sinceras son las que más ocultan.

*

La ironía resulta, pues, la independencia más absoluta. El Yo se libera del mundo reconociéndolo relativo y sintiéndose libre respecto a él. Un baile de máscaras donde sólo uno las conoce a todas y nos hace bailar a los demás con ellas. Puede engañarnos, enfrentarnos o abandonar el baile aun siendo el anfitrión. En definitiva, burlarse de nosotros. No por casualidad la ironía además de una dialéctica, es un sarcasmo, y la burla no sólo es un despiste, sino también el disparate donde alguien queda ridiculizado. Mediante la ironía, uno evita que los demás le conviertan en instrumento. Puede estar a salvo de todo peligro, preservar la voluntad.

Montaigne nos burla con cada ensayo igual que, con cada chico, Caddy burla a su hermano Quentin y a la relación incestuosa que mantienen. Un sarcástico modo de amarlo. Lo mismo hacen los aborígenes de Brasil con sus enemigos, y los sureños con los ciudadanos de color. Como hizo cada una de las zorras que te mantuvo en vilo: ese rato insoportable, esos períodos de desesperación en los que te preocupabas. Fue cuando más te reconocieron y te mostraste, cuando más sobresaliste. Sobresales cuando en realidad ya te han dejado atrás, cuando ya te han burlado, porque es cuando más te has dado a conocer. Y lejos de conseguir algún beneficio, sólo lleva a que puedan utilizarte. He aquí la ironía.

(What does it look like Caddy/ What/)

Qué sarcástico todo, entonces.

(That that grins at you that thing through them²²)

Y qué triste.

Bibliografía

DE MAN, P, “Montaigne y la trascendencia”, en *Escritos críticos*, trad. Javier Yagüe Bosch, Visor, Madrid, 1996

DE PAZ, A., *La revolución romántica, poéticas, estéticas, ideologías*. Trad. Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 2003

FAULKNER, W. *The sound and the fury*, Random House, New York, 1956
Luz de agosto, trad. De Enrique Sordo, Seix Barral, Barcelona, 1983
El ruido y la furia, trad. Mariano Antolín Rato. Alianza, Madrid, 2010

LÉVI-STRAUSS, C. *Raza y cultura*, Atalaya, Madrid, 1999

MONTAIGNE, M., *Los ensayos*, Edición y traducción de J. Bayou Brau, Acantilado, Barcelona 2007

- 1 William Faulkner, 2010, p.119.
- 2 Paul De Man, 1996, p. 88
- 3 Faulkner, 2010, p.123
- 4 *Ibid.* p. 122
- 5 Michel de Montaigne, 2007, p.1603
- 6 *Ibid.*, 1591
- 7 *Ibid.* 1602
- 8 De Man, 1996, p.86. En la misma página, el autor observa que este problema es bien conocido por Montaigne, quien adopta en más de una ocasión la premisa escéptica acerca de la imposibilidad de conocimiento entero de un objeto. “Decir que el conocimiento depende de una intencionalidad plantea el problema de definir su mecanismo. Y el carácter contradictorio de esa intencionalidad es bien conocida por Montaigne (...) Las cosas empiezan a complicarse cuando nos damos cuenta de que ese deseo quiere destruirse, desintegrarse en un mundo de leyes fijas en el que la subjetividad está abocada a anularse.”
- 9 Alfredo De Paz, 2003, p. 105
- 10 De Man, 1996, p. 86
- 11 Montaigne, 2007, p. 1496
- 12 *Ibid.* p. 290
- 13 *Íbid.*p.280
- 14 Faulkner, 2010, p.127
- 15 *Ibid.* p.190
- 16 Faulkner,1983, p.176
- 17 *Ibid.* p. 109
- 18 *Ibid.* p. 177
- 19 Faulkner, 2010, p. 355
- 20 “Pero si la humanidad no se resigna a transformarse en la consumidora estéril de los únicos valores que supo crear en el pasado, capaz solamente de dar a luz obras bastardas, invenciones groseras y pueriles, deberá aceptar que toda creación verdadera implica una cierta sordera a la llamada de otros valores, pudiendo llegar hasta el rechazo y aun a su negación. Porque no se puede, a la vez, fundirse en el goce del otro, identificarse con él y mantenerse diferente. Plenamente lograda, la comunicación integral con el otro condena en un plazo más o menos breve la originalidad de su creación y de la mía. Las grandes épocas creadoras fueron aquellas en las que la comunicación llegó a ser suficiente como para que interlocutores alejados se estimularan, sin ser, sin embargo, tan frecuente y rápida como para que los obstáculos tan indispensables entre los individuos como entre los grupos, disminuyeran al punto que los intercambios demasiado fáciles igualaran y confundieran su diversidad.” Lévi- Strauss, 1999, p.142
- 21 Montaigne, 2010, p. 285. Podríamos decir que Montaigne establece con los caníbales la misma relación que la crítica feminista entabló con la obra de Charlotte Brönte, *Jane Eyre*. La protagonista, del mismo nombre, es correspondida por el acaudalado señor Rochester, quien esconde un oscuro pasado. Casado con Bertha Mason hace 15 años, abandonó dicho enlace a causa de la locura de su mujer, escondida en el ático de su mansión víctima de un estado de enajenación salvaje. La crítica feminista criticó a la protagonista de la obra asimilando los dos personajes: la loca es realmente Jane Eyre, es su reflejo como sujeto donde todas las pulsiones de mujer son reprimidas en una Inglaterra victoriana. Pero una revisión post-colonial reprochó tal crítica al feminismo. Si no hay posibilidad de ver en Bertha Mason a un personaje autónomo, entonces la crítica feminista peca de lo mismo que ella misma reprocha al personaje de Jane Eyre.
- 22 William Faulkner, 1956, p. 139. La traducción usada al inicio es de Mariano Antolín Rato. Otros han optado por distintas traducciones que modifican hondamente el sentido de la frase. Ana Antón Pacheco (William Faulkner, *El Sonido y la Furia*, RBA, Barcelona, 1995) traduce esta última como “*Lo que te hace muecas, lo que hay en sus rostros*”. *Them*, “ellos” para Antón Pacheco, refiere aquí al agente de las muecas, el rostro. Hay una alusión al rostro de Caddy momentos antes en la misma digresión, donde Antolín Rato traduce “caras” en femenino, hecho que permite asociar el posterior “ellos” masculino a los múltiples pretendientes de Caddy, *leitmotiv* en todo el capítulo. F.E. Lavallo (*El ruido y la furia*, compañía general fabril/ Planeta, Barcelona, 1961), opta por traducir “Eso que te sonríe esa cosa a través de ellos”, desvirtuando la noción burla/mueca, que es el significado específico de *to grin*, pero dejando abierta la referencia del pronombre.