

*El intelectual
es un misántropo*

Primera edición: *Mayo 2015*
Esta edición consta de: *600 ejemplares*

Título: *El intelectual es un misántropo*
Autor: *Alfonso Berardinelli*
Traducción, selección de los textos
y nota biográfica: *Salvador Cobo*
Para pedidos e insultos: *revistaculdesac@gmail.com*
Impreso por: *Gráficas Castuera*
Imágen de cubierta: *San Jerónimo leyendo en un*
paisaje italiano, Rembrandt, punta seca, 1651-1655.
Colección del Rijksmuseum
Diseño de la colección: *Miguel Sánchez Lindo*
Depósito legal: *M-17252-2015*
ISBN: *978-84-943217-0-2*

Se puede reproducir este texto tranquilamente

Índice

Entrevista a un intelectual	7
Tres tipos de intelectuales.....	19
Misantropía y crítica social.....	33
Escritores y política.....	53
Derecha e izquierda en literatura	61
¿Es posible enseñar literatura moderna?.....	87
Posmodernidad y neovanguardia	107
El fin de la posmodernidad	121
Dónde ha terminado la industria cultural	159
Marx publicitario	171
Sobre la prisa	179
 <i>Alfonso Berardinelli,</i> <i>¿un fracasado de éxito?</i> Jean-Marc Mandosio	189
 Nota biográfica	197

Referencias bibliográficas.....203

Índice onomástico207

Entrevista a un intelectual

Entrevistador: Disculpe mi indiscreción. Querría que me dijera qué son los intelectuales, en qué consiste ser intelectual. Usted es un intelectual, creo. ¿O no?

Intelectual: Esto es ya, como ve, un problema. Si concedo que soy un intelectual, también debería saber qué soy. Me parece que aquí estamos ante el tristemente célebre «cójete a ti mismo». Debería tener plena conciencia de mí mismo y además hacer de esta conciencia un objeto de conocimiento... ¿Le estoy aburriendo?

Entrevistador: No, continúe.

Intelectual: No querría profundizar en el problema, sería arriesgado. Pero en realidad creo que resulta imposible evitarlo. Fue ese provocador de Sócrates el que nos metió en problemas con ese enigmático imperativo. En mi opinión, conocerse quiere decir dejar de existir. Mientras nuestra vida sigue su curso, cualquier imprevisto, incluso banal, puede revelar algo de nosotros que desconocíamos.

Entrevistador: Entonces el máximo de autoconocimiento llega en el momento de la muerte...

Intelectual: No sea tan extremista ni tan lúgubre. En ese punto la curiosidad sobre uno mismo ha quedado reducida a poco, creo. Ya no se tienen ganas. De joven era necesario vivir para entender algo sobre uno mismo. Durante la vida jamás se encuentra el tiempo para pensar en lo que se

es, uno se preocupa de su apariencia y de cómo seguir adelante. Al final aparecen la nostalgia y el arrepentimiento: mejor evitarlos. En definitiva, el «conócete a ti mismo» es algo propio de filósofos, es decir, de tipos especiales, cuando no de seres superiores...

Entrevistador: ¿Usted piensa en serio que los filósofos son seres superiores?

Intellectual: Yo no lo pienso, pero ellos sí. El hecho mismo de que hayan inventado la filosofía como modo de pensar distinto y mejor del pensar común, les vuelve superiores. Quieren serlo y deben serlo para justificarse a sí mismos a los ojos de los demás. ¿Nunca les ha oído hablar? ¿No les ha leído en los periódicos?

Entrevistador: ¿En los periódicos?

Intellectual: Sí, en los periódicos. ¿Le resulta extraño? Hoy los filósofos escriben mucho en nuestros periódicos. Se les escucha mucho, incluso cuando no se entiende lo que dicen. Se les escucha porque parten siempre de lejos y llegan siempre muy lejos. Parten desde el Inicio y llegan a las Últimas Cosas. ¿Le parece posible, le resulta normal una cosa así?

Entrevistador: Bueno, son coherentes. Son serios. Si afrontan un problema quieren llegar hasta el fondo.

Intelectual: ¡Ojalá acabaran de una vez por todas en ese «fondo» suyo...! ¡Creen que el fondo existe de verdad y que está reservado para ellos! Creen tener un billete de ida y vuelta. Están seguros de poder regresar desde el fondo después de llegar a él, ¿me entiende? Son unos locos. O unos estúpidos. El fondo es más bien aquello de donde es más fácil no poder volver que volver... ¿me sigue?

Entrevistador: Em, hasta cierto punto. Tengo la impresión de que en sus palabras hay una ligera animosidad.

Intelectual: Lo admito. Los filósofos, sobre todo los superfilósofos, los *über-Philosophen*, me hacen perder la paciencia...

Entrevistador: ¿No cree que exagera cuando los llama locos o estúpidos? ¿Usted se siente a salvo de estos peligros? En realidad aún no me ha dicho qué es un intelectual. ¿No sabe siquiera si lo es? ¿Prefiere no serlo?

Intelectual: Ya que insiste no eludiré la pregunta. Digamos que los intelectuales son una amplia y heterogénea categoría de profesionales o de artistas del pensar y del saber. Los filósofos forman parte de ella. Pero a su vez los filósofos se dividen en diferentes categorías, escuelas y corrientes. Están por ejemplo los filósofos neoantiguos que, como dice la palabra, imitan a los antiguos, los caricaturizan, fingen ser iguales que ellos, como si tuvieran, por ejemplo, los mismos problemas y los mismos instrumentos mentales que los filósofos de la antigua Grecia, o del Medievo cristiano, o

incluso de la India o de la China de hace veinte siglos. En el extremo opuesto están los filósofos *absolutamente modernos*, para quienes casi todos los problemas filosóficos tradicionales son errores lingüísticos, quimeras terminológicas, inexactitudes, no-problemas, *nonsense*. Mientras que la primera categoría de filósofos, los Neoantiguos, tienden a transformarse irresistiblemente en teólogos o mitólogos, la categoría de los Absolutamente Modernos tiende a la ciencia y a la técnica, y a menudo a la ingeniería...

Entrevistador: Filósofos aparte, ¿qué me dice de los intelectuales? ¿Me equivoco o prefiere no hablar de ello?

Intelectual: Lo admito, hablar de uno mismo es un problema. Y un problema doble o triple es hablar de uno mismo en tanto que representante de una categoría. Los demás colegas podrían ofenderse. A ningún intelectual le gusta que un colega hable en su nombre. Somos una categoría de individualistas. Cada uno de nosotros se siente único. ¡Pero si al menos fuera cierto! Casi siempre se desean las ventajas sindicales de pertenecer a una categoría y al mismo tiempo se desea la aureola de la unicidad. En realidad ninguno es único al cien por cien, y ninguno está totalmente socializado, homologado o uniformado como para haber perdido del todo sus rasgos originales, esas virtudes que constituyen la otra cara de los defectos.

Entrevistador: ¿Y usted cómo se siente? ¿Único o categoría?

Intelectual: Digamos que trato de sustraerme a la categoría para parecer único. Pero si me empeño tanto en sustraerme a la categoría perdiendo sus ventajas, quiere decir que hay algo en mí de refractario, algo que se resiste a la asimilación.

Entrevistador: ¿Algo? ¿El qué?

Intelectual: Ya he dicho que sentirse en cualquier medida únicos es una característica de la categoría. Esto que digo por mí vale para la mayoría. Aquí entra en juego la ontogénesis del intelectual. Cómo y por qué alguien, en cierto momento de su vida, descubre haberse convertido en un intelectual. Puede darse que su deseo fuese entrar en una casta profesional. Probablemente se trataba de una aptitud particular para la invención lingüística, o para la lógica, o para la investigación científica. De hecho, vistos desde fuera, los intelectuales son un grupo independiente, un grupo no muy simpático porque cree tener el monopolio del saber, del pensar, del comprender. Los intelectuales siempre han competido con los curas. Mientras que los curas vienen a tu encuentro con la sonrisa paternal de quien tiene a Dios en el bolsillo y te ofrecen un poco a condición de que tú les brindes obediencia, los intelectuales laicos modernos se presentan ante el mundo como aquellos que dicen la verdad y defienden la libertad. En suma tanto unos como otros «presumen», tienen aires de grandeza. ¿Cómo hacen para ser disculpados? Se hacen disculpar por ser «hombres de Dios» o «adeptos de la verdad» sólo si demuestran ser útiles a los demás, si contribuyen a la me-

jora de la vida social, si «comparten» al menos una parte del privilegio que poseen.

Entrevistador: Por fin nos entendemos. Los intelectuales deben tener una función. Hábleme de esto. Max Weber describió el trabajo intelectual como una profesión. Gramsci habló de los intelectuales como políticos y como técnicos. Ortega y Gasset habló del intelectual especialista y especializado como un nuevo bárbaro, como un hombre-masa. Julien Benda se centró en la traición de los «clérigos», término con el que él designaba a los intelectuales. Bertolt Brecht escribió sobre las *Cinco dificultades para quien escribe la verdad...* podría continuar. En definitiva le ruego que hablemos nosotros también de estas cosas. ¿O la discusión sobre los intelectuales ya se terminó? ¿Le aburre?

Intelectual: Quizá haya terminado, si bien nada termina para siempre. Quizá me aburra, dado que aburre a todo el mundo. Personalmente no me siento un intelectual como categoría, clase o grupo social interesante desde el punto de vista político. No me gusta tomar partido. Prefiero explicarme lo que sucede antes que expresar mi indignación un día sí y otro no. Cuando uno toma partido, se militariza y deja de considerar que el adversario también podría tener razón: no siempre, pero alguna vez.

Entrevistador: ¿Pero eso no le parece vil? ¿No es una renuncia sobre su propia responsabilidad? Quien no toma partido, toma partido por el más fuerte.

Intelectual: Se lo agradezco. Ha dado en el clavo. Desde hace tiempo no consigo asumir más responsabilidad de la estrictamente necesaria y sobre la cual pueda tener un control personal y directo. Los intelectuales no son un grupo, ni un partido de la verdad: están aquí y allá, no tienen poder, y si lo buscan terminan al servicio de quien lo tiene. Los intelectuales que quieren usar una declaración de pertenencia política como un megáfono, pierden el sentido de su propia voz, pierden la medida de lo que son: una zona no muy central de la geografía de la sociedad. No pretendo minusvalorar eso que usted llama «función». Pero esta función no deja de ser real aunque se renuncie al voluntarismo militante. ¿Por qué hablaba mal de cierto tipo de filósofos que mastican y rumian metafísica? Porque su lenguaje y sus ideas son demasiado vastos y acogedores, son eternos como el vacío, eternamente repetibles y manipulables, porque reducen a cenizas todo lo que tocan. Querría que me dijeran qué les viene a la cabeza cuando dicen o piensan en la palabra «ser»... creo que la filosofía es una leve enfermedad mental. El deber del intelectual, como el de cualquier otro, es hablar, pensar y actuar dentro de la medida de lo que le impone la vida cotidiana. El denominado «pensar en grande» es una especie de droga, una megalomanía. Nadie es más grande de lo que es...

Entrevistador: Veo que se contradice usted. ¿Ahora habla de «ser» y pretende «conocerse a sí mismo»?

Intelectual: El verbo ser es mejor no usarlo en infinitivo, sino conjugarlo según las circunstancias: tú eres, yo era, tú serás, vosotros fuisteis, nosotros seremos... y además se necesita un poco de autoconciencia. Hablo de autoconciencia social, cotidiana, autobiográfica: algo que a los intelectuales les falta más a menudo que a los demás... Uno de los mayores defectos de los científicos, académicos, filósofos y políticos es que jamás dicen la palabra «yo» cuando afirman algo, no relativizan, no hablan de las circunstancias de sus juicios, nunca nos hacen entender de dónde procede lo que saben o creen, qué hecho personal les ha llevado a sus convicciones. Si no dicen «yo» es para ocultar la enormidad de su Yo imaginario...el trabajo intelectual como *Beruf*¹(el término es de Weber) se presenta tanto como «profesión» como «vocación». Por un lado todo intelectual tiene que ver con la corporación o la comunidad científica y profesional a la que pertenece: de esta pertenencia le vienen imperativos, reglas, hostilidad, solidaridad, frustraciones y gratificaciones (los universitarios por ejemplo se enorgullecen mucho de usar el papel encabezado con el sello de su universidad). Pero los intelectuales no sólo obedecen a las leyes de su presente social: si tienen vocación, ésta les vincula a un largo pasado, les hace sentirse parte de una tradición en la que se encuentran con

1. «Profesión» en alemán. Weber desarrolla este argumento en su célebre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (N. del T.)

Sócrates y Aristóteles, Leonardo y Galileo, Voltaire y Leopardi, Marx y Keynes, Tolstoi y Orwell. Para Tolstoi, que era radical, la única pregunta importante era: «¿Qué debemos hacer? ¿Cómo debemos vivir?». Una pregunta que implica todo y no excluye nada: ética, conocimiento, autoconciencia, juicio social y político, imaginación práctica, capacidad técnica en el uso de los propios medios culturales, etc. El trabajo intelectual es un arte: esto no lo dijo un poeta, sino un sociólogo como Charles Wright Mills, que dedica a este argumento el último capítulo de su libro *The Sociological Imagination*. Esto quiere decir que en la idea del intelectual como especialista reside una distorsión efectivamente «bárbara», como sostenía el conservador y enemigo de la sociedad de masas José Ortega y Gasset: para progresar, la ciencia —decía— necesita transformar al científico en un primitivo, en un bárbaro moderno...

Entrevistador: ¿Y usted comparte el juicio de un conservador como Ortega?

Intelectual: No creo que estuviera completamente equivocado. Un intelectual no es exactamente un especialista, siempre hay algo que conoce bien, a fondo, como especialista, pero también hay algo (todo lo demás) que conoce como individuo no especializado, como «individuo» formado por una historia personal. No quisiera defender aquello a lo que más me he dedicado en mi vida, es decir, la literatura: pero es cierto que se trata de una especialización poco es-

pecializada, porque estudia directamente (como la historia, la sociología y la psicología) la vida de seres humanos particulares, estudia lo que piensan y lo que hacen: en definitiva, lo que han hecho de sus vidas. La literatura es tan vieja como el mundo. La figura del intelectual también es por tanto un forma útil e interesante de «anacronismo». No toda nuestra cultura debe sincronizarse con lo que sucede hoy, con el presente y el futuro tal y como lo imaginan y tratan de imponerlo los propagandistas del Progreso Perpetuo Ininterrumpido. El presente está formado por capas, contiene de todo. Eso que parece la «tendencia fundamental de nuestro tiempo» puede revelarse como una hipótesis o una ilusión transitoria. Nadie sabe qué contienen las vísceras del presente y qué parirán. No soporto a esos filósofos e intelectuales como Glucksmann, Bernard-Henri Lévy o Hitchens que vigilan todos los conflictos del planeta, que se desplazan de una punta del mundo a otra volando como espíritus puros y enseñándonos de un día para otro qué sucede «de verdad» y qué debemos pensar y hacer. Su conciencia es ubicua. Su periodismo es titánico. Miran el Mundo a la cara y lo acometen. ¿Herederos de Sartre? Pero hoy Sartre es más anacrónico que Sócrates, que charlaba sistemáticamente por las calles de Atenas y decía no saber ni siquiera lo que todos sabían...

Entrevistador: Felicidades. Empezamos otra vez de cero. ¿Y ahora qué hago yo con esta entrevista?

Tres tipos de intelectuales

Todo, si queremos, puede dividirse en tres partes: o tipos, o categorías, o funciones, o niveles. La divinidad cristiana se divide en Padre, Hijo y Espíritu Santo. La divinidad hindú toma la forma de Brahma el Creador, Shiva el Destructor y Vishnu o Aquel que conserva y protege. Las Galias de Julio César «est omnis divisa in partibus tris», una habitada por los Belgas, otra por los Aquitanos y una tercera por los Celtas. La dialéctica de Hegel también está dividida en tres momentos: primero está la tesis, luego la antítesis y al final se llega a la síntesis.

Podría escoger las divisiones en dos (extrovertido e introvertido, contemplativo y activo) o en cuatro (norte, sur, este, oeste, o también caliente, frío, húmedo y seco). Sin embargo me atenderé a las más prestigiosas trinitades, y queriendo decir algo sobre los intelectuales de ayer y de hoy, diré que pueden ser divididos, para aclararnos, en tres tipos fundamentales: el Metafísico, el Técnico y el Crítico. Por cautela prevendré fáciles objeciones añadiendo de inmediato que estos tres tipos jamás se encuentran en la naturaleza —quería decir en la sociedad— en estado puro. A veces se entremezclan y se vuelven híbridos. Hay muchos Metafísicos que se creen y se pretenden Críticos: de hecho los más «esencial y fundamentalmente» críticos de todos, dado que para ellos el conocimiento crítico más verdadero es el que concierne a los principios primeros, a todo lo que quizá no se ve pero que constituye el intangible origen y raíz, al objetivo definitivo y destino de todos los fenómenos de los que se percatan nuestros sentidos y que forman la materia de la experiencia común.

Los Técnicos, a su vez, se sienten enormemente críticos, realistas, concretos y desprovistos de prejuicios, antes que nada porque encarnan la sacrosanta antítesis de la metafísica, considerada por ellos como pensamiento vaporoso y desencarnado, reino de las sombras, mundo ultramundano que sólo puede ser objeto de vacuas hipótesis indemostrables o de fe ciega, dogmática, irracional.

Aquellos a los que llamo Críticos sienten, por último, la presunción de ser críticamente los más coherentes, ya que no creen ni creer ni saber, o más concretamente, sostienen que las certezas sólo pueden ser subjetivas, transitorias y mutables: si afirman algo lo hacen con prudencia y alzan inmediatamente las manos diciendo: esto que estoy diciendo ahora, vale aquí, vale ahora y por lo que a mí respecta, decidid vosotros si por casualidad puede tener que ver, en otra parte y en el futuro, también con vosotros.

Pero no vayamos tan rápido. Son necesarias algunas palabras más para entender mejor, quizá con algún ejemplo, de qué tipos se trata.

Los Metafísicos parecían desaparecidos y derrotados bajo los embates de la crítica de la Ilustración, racionalista y empírica. En el curso del siglo xx, y sobre todo desde su segunda mitad, los calificativos de «metafísico» y «místico» se usaban a menudo como un insulto de los más difamadores. Después de Voltaire, después de la *Encyclopédie*, después de Marx, Comte y Freud, todo lo que era místico y metafísico, irracional o supuestamente supramental, devino objeto de desapasionado y positivo estudio científico.

Es decir, fue «desmistificado», porque se trataba, científicamente hablando, de fábulas, de justificaciones y coberturas ideológicas, de miedos y deseos inconscientes, de antiguas supersticiones, de instrumentos culturales empleados fraudulentamente para preservar una sociedad opresiva y defender el poder por parte de aquellos que la dominaban manipulando las conciencias. Pero rara vez sucede que algo sea completamente eliminado y suprimido del curso de la Historia. Se comenzaron a mirar de cerca precisamente las ideas modernas y occidentales de Historia y de Ciencia: y se vio que no había forma de volver completamente racional la vida de los individuos y de la sociedad, se descubrió que existían otras culturas más allá de la cultura europea, burguesa y capitalista, se dijo que la ciencia misma era o podía ser usada como un espantapájaros o como un garrote ideológico para silenciar las objeciones y las dudas de la «gente corriente». Se constató, en definitiva, que el noventa por ciento del arte y de la literatura modernas nacía de sentimientos antimodernos, anticientíficos, antiprogresistas, y que con una preocupante y excitante frecuencia el arte moderno podía recurrir a lo antiguo, a lo arcaico, a lo originario, a lo infantil, a lo nocturno, a lo no burgués, a todo lo que no era estándar, normal, calculable o común. Así la razonable y estoica prohibición antimetafísica de Kant pareció una censura, una amputación rigurosa. Renunciar al conocimiento metafísico y excluirlo científicamente pareció la expresión de un nuevo y actualizado dogmatismo. El sistemático Hegel fue despreciado por Schopenhauer, fue rechazado por Kierkegaard.

Pero después Nietzsche fue más allá y quiso proceder más allá de todos los saberes y todos los valores según él «enemigos de la vida». Sin embargo la antimetafísica de Nietzsche abría un espacio a una nueva metafísica, o mejor dicho, a una ontología radical del puro existir más allá de toda categoría racional y moral. Sólo que el hombre capaz de tanto debía ser un hombre especial, verdaderamente *über* y *super*, un ser humano que se fundara sobre el vacío de los fundamentos heredados y que por tanto se fundara sobre el eterno recomenzar, sobre la eterna aurora sin más atardeceres, sobre el pleno Ser, originario e indudablemente divino: no humano, más que humano, neohumano, posthistórico y posthumano. El ser de este Ser sería otra especie de paraíso, bio-ontológico, o mejor, un tipo particular de horror dionisiaco.

La destrucción nietzschiana de la metafísica abrió el camino para el advenimiento de los que son los intelectuales metafísicos del siglo xx y de la actualidad, o los Nuevos Sabios. En ellos se combinan la muerte de Dios y el regreso de los Dioses, el nihilismo y las ciencias de lo sagrado, la filosofía que se vuelve teología del nuevo Dios llamado Ser. El rechazo del concepto empuja a estos intelectuales a despreciar la moderna categoría de intelectual de la Ilustración, para ser algo más. Para ellos no cuentan tanto el intelecto y la experiencia como la Mente Superior que más allá de todo esquema y aparato racional, técnico o instrumental, aferra la pura vida del ser. Pero esta vida no es invidual, va más allá del individuo, porque el individuo es un aparato psíquico, una jaula limitante y opresiva que ejerce una coerción

en perjuicio de lo que, en los individuos, es la ontología del ser común. Estos Metafísicos no tienen a su disposición una metafísica arquitectónica como la de Platón, Aristóteles o Dante. La suya es una metafísica que requiere un nuevo lenguaje, que empuja la filosofía hacia la poesía: una metafísica deshuesada, sin estructuras, puro movimiento hacia el más allá y el más acá del ser humano y de sus culturas como las hemos conocido históricamente.

Si tuviese que dar el nombre de algunos maestros del siglo xx de los intelectuales neometafísicos debería citar obviamente a Martin Heidegger (que vuelve mística la jerga filosófica alemana y habla del Ser sin decir cómo es posible hablar de algo que trasciende la palabra). Pero citaría también a René Guénon (convertido a la mística islámica y estudioso del Vedanta), por supuesto a Mircea Eliade, uno de los mayores hinduistas y mitólogos del siglo xx. Sin embargo la ontología radical y vitalista profetizada por Nietzsche ha tomado varias formas: siendo apocalíptica y revolucionaria, a veces se ha mezclado con el marxismo apocalíptico y anarquizante que ve la revolución detrás de cada esquina, a la espera de una huelga insurreccional del Ser Social, más acá y contra todos los aparatos y dispositivos organizativos y de control. Se llega a Foucault y a Derrida, para quienes toda organización es represión, todo lenguaje es alienación y metafísica. Si, como dice Nietzsche, «el viejo Dios» ha muerto, entonces debe morir o ser eliminado también «el viejo Hombre», hasta que seamos «iluminados por los rayos de una nueva aurora». En Italia tenemos

algunos Metafísicos: por ejemplo Severino, Calasso, Cacciari, en parte Agamben, quizá Negri.

Si para los Místicos el único objetivo es el Ser más allá de cualquier objetivo humano, para los Técnicos el único ser del que vale la pena ocuparse se parece a una máquina que mantener en funcionamiento o que reparar. Máquina psíquica y física, máquina social, máquina económica y productiva, máquina lingüística. Mientras que los Metafísicos nos hablan sin tregua de un Ser que escapa al lenguaje, a los dispositivos y a los aparatos, y son propagandistas de un fin a alcanzar para el cual no se enumeran los medios (yo diría que se trata de falsos místicos sin técnicas místicas), para los Técnicos, por el contrario, sólo cuentan los medios y su eficiencia: el fin está fuera de toda discusión, será el desarrollo de los medios el que lo cree. Si por ejemplo conseguimos tener los medios para cambiar radicalmente el ser humano, su cuerpo y su mente, el fin será este nuevo ser humano que los medios biotécnicos son capaces de crear. El fin sigue a los medios. El fin es un producto de los medios. Por tanto no se lo concibe, ni mucho menos se discute sobre él, por anticipado. Para los Técnicos tener una idea del ser humano y de la sociedad sería ceder a la tentación metafísica o moralística de quien pretende saber qué es, qué debería ser y qué no, la Humanidad. Para los intelectuales técnicos una idea válida y precisa de humanidad, cualquiera que sea, es un dogma pre-científico. El único comportamiento apropiado es la libertad de bús-

queda de los medios para ajustar, programar, cuidar y modificar la máquina humana. Prohibido saber con qué fin.

La sociedad misma es una máquina sin objetivo cuyo único objetivo es funcionar. Esto atañe a muchos sociólogos de la actualidad y ahora también a la gran mayoría de los economistas, puesto que la crítica de la economía política prácticamente se ha extinguido. Los Técnicos tienen sus razones: si por ejemplo los Metafísicos tuvieran técnicas que proponer, como sucedía en la Antigüedad o en el Medievo, para alcanzar el conocimiento metafísico, dejarían de fiarse totalmente de las palabras en el momento mismo en que las declararan insuficientes. Lo que ocurre es que el mundo contemporáneo no dispone de técnicas mentales que vuelvan legítimo y practicable el discurso metafísico y ontológico. Si se persigue un fin, se deben perseguir también los medios para alcanzarlo, porque de otro modo se cae en la fantasmagoría. Pero entre los Metafísicos y los Técnicos existe una relación complementaria: uno posee el elemento esencial que le falta al otro. Se debería añadir que la idea de «objetivo final» o de ser humano absoluto que tienen en mente los Metafísicos es tan propia del «superhombre» como para superar (por definición) las posibilidades reales de todo medio humano hoy imaginable.

Un caso especial y paradójico ha sido el de los Técnicos de la Revolución, ahora pasados, por falta de medios e incertidumbre de objetivos, a la categoría de los Místicos, dado que para ellos la revolución se asemeja ya a una Apocatástasis, a una restauración del orden divino

después de la catástrofe social en que la ontología derrotará a la tecnología.

En la cultura europea moderna hubo un periodo, el humanista y renacentista, en el que entre Metafísicos y Técnicos no existía una separación neta. Las figuras intermedias eran el médico brujo y el cosmólogo simbólico. Desde Pico della Mirandola a Giordano Bruno o Campanella, el estudio de los misterios de la naturaleza era técnico y místico. Pero no hay duda de que Maquiavelo era ya plenamente un técnico (de la política) en el que el método parecía a menudo prevalecer sobre los objetivos. Marx fue un utópico, pero sobre todo un científico social: la escuela que nació de su seno fue una escuela de técnicos que construyeron máquinas organizativas, los partidos revolucionarios, más aptos para destruir y envenenar los vínculos sociales que para construir una sociedad mejor.

En el siglo xx abundan los Técnicos. Dar nombres resulta difícil. Pero desde luego el arte vanguardista es apocalíptico y técnico al mismo tiempo: reniega del pasado e inventa dispositivos estéticos de autodestrucción del arte y de su ideología. Son muchas las teorías literarias que han insistido en la técnica (los futuristas, Joyce, Valéry, Breton, los formalistas rusos, hasta el *nouveau roman* y el estructuralismo). La filosofía especulativa se vio amenazada por el neopositivismo, la filosofía del lenguaje y la lingüística. Lo que está en discusión, con Wittgenstein, es el sentido de las afirmaciones filosóficas, la mayor parte de las cuales, a su juicio, carecen de sentido. Así también la filosofía se convierte en una técnica lógico-

lingüística para depurar, sanar y curar el lenguaje filosófico de sus enfermedades para que por fin funcione bien, sea claro y esté bien fundado.

Hoy forman parte de la tipología del Técnico todos aquellos que aspiran a manipular eficazmente los diversos aspectos de la realidad (legislación, cuerpo humano, producción y finanzas, instituciones, comportamiento de los consumidores, etc.) de forma que funcione lo mejor posible y a pleno rendimiento la máquina social. ¿En aras de qué? En aras de un Progreso por cuya definición un verdadero Técnico no se interesa jamás.

Entre el Ser que reencontrar y la Máquina que hacer funcionar, algunos, simplemente, se sienten incómodos. Piensan que «algo no va bien». Ésta podría ser ya una primera definición del tercer tipo de intelectuales, el de los Críticos: quizá el más extendido pero también el más débil y el menos prestigioso. Los Críticos son y se reconocen como individuos a disgusto, llenos de dudas, sin poder, y a menudo con la sensación de estar solos. Sus experiencias son corrientes, no parecen especiales ni especializadas. Pero nadie ha dicho que sean fáciles de comunicar o de compartir. Por un lado está el Ser, o Dios, o los Dioses, el Absoluto, el Inicio y el Fin, la Verdad y su Deconstrucción. Por otra parte están los imperativos prácticos, el Progreso, la colectividad, las estructuras, las superestructuras, las infraestructuras, el Estado y el Mercado: y la necesidad de hacer funcionar todo esto para procurarse desarrollo, crecimiento y beneficios. Atrapado entre estas en-

tidades opresivas, al crítico le queda poco espacio. No sabe proponer soluciones de validez universal. Cree y no cree, pero siempre en algo relativo y minúsculo. En la categoría de los Metafísicos-mitólogos-ontólogos-místicos encontramos todo lo que queda de la denominada «filosofía continental» europea, con el añadido de algún junguiano y algún historiador de las religiones. En la categoría de los Técnicos encontramos predominantemente matemáticos y politólogos, sociólogos y biólogos, médicos e ingenieros, especialistas del *management* y de la comunicación, diseñadores y publicistas. Entre los Críticos hay sobre todo escritores pero también «gente común» cuya inteligencia es de otro tipo y no es inferior a la de los intelectuales. El crítico tiene necesidad de sentido común, de experiencias comunes y de un lenguaje en el que se puedan decir cosas que quizá no interesan a Dios y que desde luego no sirven al Progreso.

La crítica ha sido una de las banderas de la Modernidad. A su acción se debe el nacimiento de la democracia liberal, de las sociedades abiertas, de las utopías sociales, de la libre investigación científica. Gracias a los Metafísicos hemos conseguido saber que Dios ha muerto, pero que por suerte en su lugar está el Ser. Gracias a los Técnicos todos los días descubrimos que «por motivos técnicos» hay algo que no se hará y algo que estamos absolutamente obligados a hacer, lo queramos o no. Pero para los Críticos, al contrario que para los Metafísicos y para los Técnicos, los individuos particulares existen: no son apariencias, ni contingencias, ni

imprevistos de mal agüero, errores que eliminar, distorsiones subjetivas que superar en una visión más vasta y en una perspectiva más elevada. Para los Críticos cada vida por separado es un campo y un instrumento de conocimiento imprescindible. Lo descubrieron filósofos como Montaigne y Kierkegaard, que no construyeron sistemas teóricos ni escribieron tratados, sino que usaron como forma literaria más adecuada al pensamiento la forma de la confesión, del autoanálisis, del diario, de la sátira. ¿Se puede acusar a Kierkegaard? ¿Se puede acusar a Leopardi o Baudelaire de narcisismo por el hecho de haber hablado de sí mismos, por haber «explorado su propio pecho» o por haber puesto su «corazón al desnudo»? El yo del crítico es un instrumento para ser honestos con los demás, que a su vez no están privados de un yo. No es ni un descubrimiento reciente ni una paradoja provocadora señalar que los tres autores mentados, grandes escritores modernos, se encuentran a su vez entre los más memorables críticos de la modernidad. Los críticos se arriesgan a la soledad. Tienen necesidad de la soledad. Es más, la presentan públicamente como un valor público que es públicamente minusvalorado.

En el siglo veinte la familia de los Críticos se amplió, si bien no se trata de una familia, sino de hijos únicos o de huérfanos. Todo intelectual crítico es un caso aparte. Para identificarlo y describirlo las etiquetas y las posiciones políticas casi nunca funcionan. ¿Karl Kraus era de derechas o de izquierdas? ¿Y Orwell? ¿Y Simone Weil? Uno de los hechos negativos más interesantes de la segunda mitad

del siglo xx ha sido la dificultad que han tenido los intelectuales políticamente alineados y los estudiosos académicos para aceptar a estos autores, para reconocer su importancia política, su valor intelectual y literario. La crítica social y cultural ejercida individualmente queda sin lugar. Se la considera fuera de lugar y, por tanto, sospechosa. No es sólo una cuestión de etiquetas políticas, está a su vez el problema de las casillas profesionales y disciplinares. ¿Qué era Kraus? ¿Un escritor satírico? ¿Un filósofo de la sociedad? ¿Un moralista del lenguaje? ¿Un liberal o un anarquista? ¿Y Orwell? ¿Es tan sólo un novelista secundario? ¿Un periodista? ¿Un socialista libertario? ¿Un politólogo? ¿Y Simone Weil? ¿Una mujer muy singular? ¿Una especie de santa revolucionaria y contrarrevolucionaria? ¿Sus escritos pueden considerarse seriamente filosóficos, o sólo moralistas y privados? Estos tres críticos, en definitiva, ¿estaban resentidos? Sí, lo estaban. ¿Tenían una vida privada infeliz? Sí, a veces. ¿Problemas sentimentales y sexuales? No se puede negar. ¿Inserción social difícil? Sin duda. ¿Y por estas razones no posee valor objetivo todo lo que pensaron y escribieron?

He dado pocos ejemplos. ¿Para demostrar el qué? Que a los intelectuales no siempre, de hecho casi nunca, se les puede considerar antes que nada como clase social o como grupo. A menudo, en los mejores casos, se trata de individuos inclasificables, y toda su vulnerable fuerza reside en esto.

Misantropía y crítica social

Ante la ausencia de una definición preliminar, clara y única de lo que es la misantropía, avanzo una que al menos en clave hipotética puede ser útil. Misantropía es aversión, desconfianza y desprecio no tanto por el hombre y la humanidad en abstracto, como por el hombre en cuanto animal social, por la humanidad vista en sus comportamientos sociales. El verdadero objetivo, la cabeza de turco del misántropo es el hombre «social», el hombre dispuesto a obedecer, complaciente, las reglas del ambiente, el hombre satisfecho de las «buenas normas» comúnmente aceptadas.

Vista en estos términos la misantropía puede presentarse también como una forma de filantropía radicalmente crítica, que aspira a liberar a la humanidad de las injusticias sociales que, según los casos, la corrompen o la oprimen. El misántropo detesta la sociabilidad porque ve en ella la traición de cuanto hay de precioso en el hombre: con tal de caminar de acuerdo con el mundo y sus convenciones, el hombre ahoga ante todo en sí mismo los mejores impulsos hacia la verdad y la justicia. Degrada y traiciona su propia y más íntima humanidad sacrificándola al acuerdo con aquello que está establecido por la humanidad asociada y sociable.

Diciendo esto estoy parafraseando y reduciendo a unos pocos enunciados cuanto sobresa de la representación «canónica» de la misantropía que nos ha dado Molière. En el *Misanthrope* el máximo de teatralidad se obtiene escenificando el desencuentro entre un individuo irreduc-

tiblemente fiel a sí mismo y el ambiente social en el cual está inmerso. Alceste es tan teatral precisamente porque, podría decirse, rechaza el teatro, rechaza las máscaras y el juego de roles. Su amor propio, el amor fiel que porta en sus sentimientos y en la manifestación sincera de éstos, lo opone a toda la sociedad. Nada más entrar en escena Alceste es el hombre que ve toda la sociedad como una trama de falsificaciones y de hipocresía. Lo que en las palabras sensatas de su acomodado amigo Philinte parece ser solamente un útil sentido común, a Alceste le semeja una repugnante y deshonrosa renuncia a sí mismo. Quien ama al hombre íntegro no puede sino odiar a la humanidad corrupta que se pliega completamente a la sociabilidad.

En muy pocos casos más aparece la sociedad en su totalidad negativa como a ojos del misántropo. En la misantropía, individuo y sociedad se disocian contraponiéndose. Estas dos entidades, tan difícilmente separables, aparecen particularmente distintas en la experiencia misantrópica. Antes de que la sociología inventase y constituyese el concepto de sociedad entendida como objeto de estudio científico, la misantropía instituye la totalidad social como objeto de odio. El misántropo está obsesionado por esta visión: las peores actitudes humanas se entrelazan y se alían para crear esa densa trama de comportamientos que es la sociedad. Y la primera de estas actitudes «socializantes» es, a ojos del misántropo, la renuncia a la verdad transparente que debería guiar las relaciones con los demás. Alceste descubre con angustia que la sociedad ahoga la verdad, que vivir en sociedad requiere que la verdad sea

devaluada y ocultada. La sociedad contra la que arremete es una pequeña sociedad cortesana regida por un sistema de formas vacías. Y la sociedad deseable de la que no habla, pero que alcanza a entreverse en sus palabras violentas y dolorosas, es una sociedad nueva compuesta por individuos sinceros e íntegros.

II

Por ello la pregunta «¿qué es la misantropía?» creo que podría contestarse así: la misantropía es crítica social (y aquí no importa el móvil), es visión negativa de todos aquellos comportamientos que hacen del ser humano un animal social. El Alceste de Molière entra en escena precisamente así: se contrapone a sí mismo, su necesidad de verdad y claridad, al espíritu de adaptación, a la hipocresía y a las costumbres que mantienen unido el mundo social. Es un enamorado infeliz y esto hace de él un intelectual crítico. Está completamente atrapado por sus sentimientos hacia la esquiva y ambigua Célimène, mientras que el «vivir social» requiere acrobacias cuya primera regla impone «escupir sobre sus propios sentimientos».

Alceste, ¿ama de verdad a Célimène o ama sobre todo sus propios sentimientos? Es difícil decirlo. Del mismo modo que es difícil decir si se ha vuelto misántropo por el amor, sentimiento ingobernable, o si en cambio su misantropía busca el camino más seguro para enfrentarse a quienquiera que no acepte las leyes de su pasión. La pasión no es sociable: y dado que el hombre apasionado no con-

sigue someter el ambiente a sus exigencias, el mundo termina por semejarle «una robusta fuerza enemiga». En definitiva el mensaje de Alcestes es el siguiente: el hombre socializado renuncia a sí mismo.

Como hemos apuntado, la misantropía es en el fondo una «filantropía crítica»: el individuo debe autodefenderse de la sociedad.

Al final Alcestes, que busca la sinceridad más transparente, no es entendido por nadie, ni siquiera por su racional y cariñoso amigo Philinte, y abandona la escena. El exceso de comunicación, el deseo de expresar la interioridad más auténtica, crean un drástico rechazo recíproco entre individuo y sociedad. El individuo fiel a sí mismo y no dispuesto a someterse aparece como una reencarnación de ciertos filósofos antiguos, como un intelectual asocial a quien únicamente le queda abierto el camino de la soledad. *La verdad no es un bien social*. Quien ama demasiado la verdad no es apto para la conversación, no consigue encontrar un lenguaje comprensible para la sociedad. Y se refugia en la meditación solitaria, en el monólogo, en aquel «lugar separado» adonde al final huye Alcestes. La virtud es natural y sólo se encuentra a sus anchas ahí donde es invisible para el público.

Alcestes parece un moralista ascético, un filósofo cínicco, un intelectual extremista y severo como Pascal. Pero es ya el prototipo del revolucionario burgués. Como se ha dicho antes, Alcestes anuncia a Rousseau: esto es, la crítica social de un asocial, la crítica que aspira a refundar toda la sociedad sobre la bondad natural y sobre la coincidencia entre el ser y el parecer.

III

No sabemos bien qué es esa entidad a la que llamamos individuo. Sobre todo con la formación de la sociedad burguesa moderna, cuando la agregación social crece y se vuelve cada vez más organizada, omnipresente y poderosa, el individuo se arriesga a parecer algo ilusorio, una máscara. Para la moderna ciencia de la sociedad, el individuo en sí mismo no existe o no es interesante. Para la sociología el individuo está siempre socialmente mediado, socialmente determinado o es representativo: parte o muestra de un conjunto.

En las concepciones dialécticas y monacales al individuo le viene incluso negada una existencia propia. Para las filosofías según las cuales «sólo la totalidad es real y verdadera» (Hegel), el individuo es poco más que una ficción, una abstracción, un elemento (analíticamente) aislado de su contexto de relaciones.

En efecto el individuo existe, se constituye y sobre todo posee conciencia de sí mismo desde el momento en que: a) se aísla: por elección propia, para decidir su propio destino y modificar su propio entorno, o también: b) cuando se le aísla: es decir, cuando es rechazado del ambiente al que pertenece, el cual le hace sufrir un destino y lo determina.

El ambiente social entendido como un todo organizado y regulado se vuelve perceptible, y por tanto objeto de conocimiento y de juicio, desde el momento en que se deja, al menos en parte, de formar parte de él. Para constituirse,

las dos entidades (sociedad e individuo) deben separarse de forma conflictiva y confrontarse polémicamente.

En la segunda mitad del siglo XVII (la primera edición del *Misanthrope* es de 1667) Molière fija en un personaje la forma clásica y aún hoy proverbial del rechazo de la humanidad asociada por parte de un sujeto. Pero no recurre a la idea de individuo como sustancia espiritual: por ejemplo como alma inmortal en comunicación íntima con Dios.

El misántropo juzga y trasciende la sociedad de la que debería formar parte sin disponer de criterios de juicio trascendentes. Y al final tampoco se retira a una soledad espiritual o religiosa, no alude a ninguna salvación solitaria del alma. La suya es únicamente desesperación, honda melancolía y búsqueda de un lugar oscuro en el cual le sea posible (pero esto es una paradoja) ser un hombre honesto y conservar su propio honor.

Este caso no era nuevo, si bien gracias a Molière asumió su forma moderna. Misantería, melancolía e ira antisocial poseían muchos precedentes. Cuando Molière compuso su obra maestra hacía ya un siglo que se había manifestado el conflicto, como escribió Giovanni Macchia: «[...] la antítesis entre el hombre aislado y el mundo debió abrirse paso en la segunda mitad del siglo XVI de forma más clamorosa que en otras épocas, y los moralistas ya estaban un poco obsesionados con ello¹». Se trata de la soledad como sabiduría y como goce de uno mismo (en Montaigne) o como locura inminente (en Robert Burton).

1. En *I moralisti classici*, Garzanti, Milano, 1961, p. 11. (N. del T.)

IV

El mayor precedente del Alceste de Molière es sin duda Hamlet, un héroe trágico que permanece siempre más acá y va siempre más allá del conflicto ambiental en el que le ha sumido la suerte. La característica principal de Hamlet es su indocilidad frente a los deberes y a los imperativos que le impone su figura pública. Debe «poner en orden el mundo» y no tiene ganas de hacerlo. No tiene ideales espirituales que contraponer a los deberes de un príncipe y de un hombre de acción. Hamlet es sobre todo aquel que *está* y *no está* en su destino social y en su ambiente. Su rechazo del medio se convierte en rechazo de sí mismo y de la vida. Es un misántropo sin certezas y sin una voluntad decidida. No es ni siquiera contradictorio: es oscilante y desgano, se excede y divaga. Se encuentra en el lugar equivocado, le ha tocado un destino que le es extraño. Debe vengar a su padre y asumir legítimamente el poder. Pero no consigue apasionarse con ninguna de estas acciones.

Se siente atraído por el «no ser»: pero esta no es sino la deducción desesperada que él extrae del odio por las relaciones sociales y por los deberes que lo vinculan. En lugar de huir, busca continuamente escapatorias en el monólogo, en la filosofía, en la locura fingida, en el teatro, en una destructividad sin reglas ejercida en todas direcciones.

Pero el otro y mucho más cercano precedente del Alceste de Molière es un misántropo de carne y hueso, un verdadero pensador extremista, un implacable demolidor de imágenes ilusorias: Pascal. Su pensamiento se apo-

ya sobre la idea de que el supremo valor humano no es la ciencia, sino ser *un honnête homme*, y que todas las desgracias provienen de no saber soportar la soledad.

Comparado con el valor heroico de Pascal, el repliegue realista de La Rochefoucauld parece haber hecho progresar posteriormente el camino de la verdad, aunque al mismo tiempo se aleja prudentemente de los riesgos de un filosofar demasiado coherente. Toda la cuestión, según La Rochefoucauld, se puede condensar en una sola frase: «Es una gran locura pretender ser un sabio por sí solo».

V

Pero, mientras tanto, el riesgo no ha sido en vano. Estos locos, o presuntos locos, estos histéricos amantes de la verdad y de la sinceridad, estos melancólicos que destruyen sus vidas por amor a sí mismos, han contemplado de improviso y desde el exterior (compacto y hostil) el ambiente en el cual están inmersos: han visto la sociedad como un todo. La misantropía descubre un nuevo objeto de estudio, la sociedad, desde el momento en que la rechaza y la aleja de sí.

El razonamiento se puede invertir: ver la sociedad desde el exterior, contemplarla «desde fuera», considerarla un objeto de estudio, un conjunto de elementos interconectados, todo esto, ¿no conlleva acaso cierta inspiración misantrópica? ¿No existe en las ciencias sociales más modernas —las de los analistas y los pensadores que describen desde fuera para criticar, denunciar y transformar—

una misantropía encubierta? Ver toda la sociedad como un organismo o una máquina regulada mediante la hipocresía y las falsificaciones (ilusiones, mentiras, sublimaciones sospechosas, máscaras ideológicas, etc.) o mediante la violencia (opresión, explotación, expolio organizado y legitimado), ¿no implica la fe en una *idea fija* capaz de condensar en ella una variedad y pluralidad de fenómenos?

Misantrópico es el más importante pensamiento político de los siglos XVII y XVIII, desde Hobbes a Rousseau. Sus concepciones son opuestas en lo que respecta a la denominada «naturaleza del hombre» (mala para Hobbes, buena para Rousseau). Pero, respecto a la sociedad, tanto el uno como el otro la describen como una red (protectora o corruptora) de artificios coercitivos.

Y misantrópica es también la literatura de muchos grandes escritores satíricos y observadores sociales: desde Swift a Lichtenberg. Para ambos la sociedad es un edificio construido con miles de ilusiones, errores y pequeñas locuras, del cual uno puede como mucho reírse en los intersticios de la angustia.

De todos modos después del siglo XVII, con el nacimiento y el desarrollo de la novela burguesa, declinó también el interés por los tipos, por esa definición y clasificación de los caracteres que, desde Teofrasto a Molière, había alimentado la comedia y la sátira. La novela asume la herencia de estos géneros (y de los análisis de los grandes moralistas) reformulando en términos nuevos y dinámicos la relación entre psicología y sociedad. Desde entonces en

adelante, sobre todo desde el momento en que la cultura se contrapone críticamente a la sociedad, y los intelectuales burgueses (filósofos y artistas) tienden a repudiar su propia clase de origen, la misantropía se expande. Se expande hasta el punto de resultar menos visible en cuanto tal. Todos sabemos que con el Romanticismo el humor y el temperamento melancólicos se vuelven dominantes, el estigma del genio: los Hamlet y los Alcestes se multiplican —sobre todo, podría decirse, en países cuya cultura es más decididamente revolucionaria: Francia, Alemania y Rusia.

Mientras que hasta el siglo XVIII la crítica social se había escondido tras las máscaras bien perfiladas de la melancolía y la misantropía, a continuación (y hasta el siglo XX) sucede lo contrario: la misantropía se vuelve casi innombrable, una categoría considerada superada como las teorías tradicionales de los humores y los caracteres, y debe esconderse tras la pantalla moderna de la crítica social. Normalmente no suele clasificarse como misántropo a Hölderlin, Leopardi, Kierkegaard, Ruskin, Tolstoi, Flaubert, Baudelaire, Kraus, Orwell o Adorno.

Sin embargo si consideramos la misantropía y la crítica social como dos vertientes de una vasta fenomenología de conflictos que enfrentan al individuo con la sociedad, entonces podremos trazar una teoría de la misantropía como crítica social y, quizá, una historia de la crítica social como misantropía.

El misántropo semeja un individuo atravesado por una enfermedad moral y afligido por una deformación del carácter sólo en las culturas y en las coyunturas históricas en

las cuales el conjunto social se muestra a su vez como una construcción rígida y sin alternativas.

Hoy, por ejemplo, después del colapso de la utopía comunista, vuelve a ser así: el capitalismo global se llama simplemente globalización, no parecen existir alternativas ni culturales ni económicas, no se puede ni siquiera criticar ni «mirar desde fuera», y quien lo hace se expone inmediatamente a la misantropía.

Si la organización social no posee un afuera, un más allá, un más allá propio, mejorado y reformado, entonces el misántropo enferma debido a su pasión irracional por algo que no existe: persigue una verdad completamente «singular» (un «idiotismo»² cultural, más que una utopía) que puede coincidir también con la autodestrucción, la evasión, la huida hacia delante y la locura.

Y, al contrario, en los momentos en que la sociedad es criticada radicalmente por un vasto y variado movimiento cultural, la misantropía es reabsorbida (y ocultada) por una actividad crítica más legítima e históricamente fundada, ejercida por hombres armados de Razón o dotados de Genio, por reformadores, rebeldes y revolucionarios. Entonces el *afuera* de la sociedad se convierte en su *más allá* mejorado, en su superación progresiva o utópica. Si

2. Aquí *idiotismo* se emplea en su acepción italiana de «peculiaridad léxica, morfológica, sintáctica de una lengua o de una variedad dada de lengua» (Dizionario Sabatini Coletti). La voz griega ἰδιος designaba lo particular, individual, o personal, formando parte de palabras como idiota, idiosincrasia o idioma. En castellano el vocablo *idiotismo*, aunque en ocasiones se emplea como en italiano, suele aludir por lo general a un uso incorrecto o vulgar de la lengua. (N. del T.)

las ideas de Progreso y Utopía son puestas fuera de juego, toda crítica social regresa a sus raíces misantrópicas: ver la sociedad en su conjunto como un complot o como un Sistema (el término lo usa ya Kierkegaard con incisiva ambigüedad) y verla «desde fuera» se convierte en un tipo de especulación maníaca, una lúcida locura misantrópica.

Esto en cualquier caso ya ha sucedido: la misantropía, entendida como juicio sobre el carácter destructivo de la norma social y de la conformidad con las costumbres corrientes, se ha apropiado una y otra vez del pensamiento político y filosófico: así como (aún más extendida y clamorosamente) de las artes y de su lenguaje. Mucha de la poesía moderna podría ser definida así: una particular forma de «misantropía del lenguaje» (si es cierto, como decía Baudelaire, que existe cierta gloria en no ser comprendido o que, como dijo Eugenio Montale, nadie escribiría poesía si el problema residiese en el comunicar).

En los siglos XIX y XX la crítica social ha ocultado su propia inspiración misantrópica. Y también las reflexiones (antisociales, antiburguesas, antinacionales) de autores como Leopardi, Kierkegaard, Baudelaire, Kraus o Kafka poseen el estilo y el color inconfundible de la melancolía misantrópica: un no sé qué de desesperado, de histérico y de irreductible, debido también a la orgullosa certeza de que la crítica no sirve para nada, no contribuye al progreso de la sociedad, no cambia el mundo ni el comportamiento de los hombres: es más, conduce peligrosamente fuera del mundo, hacia Dios, hacia el Infierno o hacia la Nada.

Así una crítica social radical e impotente a un tiempo adopta de nuevo las formas clásicas de la misantropía. La interrupción de las relaciones comunicativas produce una vez más aquella separación y oposición entre *individuo irreductible* y *sociedad inmóvil* que se mostraba en Molière. Por tanto aquel que critique sin rémoras y sin concesiones las costumbres sociales aparece de nuevo como un descendiente y como una variante actualizada de Alceste.

La contradicción entre Cultura y Sociedad, que los historiadores de las ideas y de las artes sitúan como característica de la Europa a partir de la Ilustración (y después tras la Restauración y tras 1848) tiende a hacer de todo intelectual crítico un misántropo, un individuo indócil a las «buenas costumbres» de la sociabilidad. Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche, Van Gogh, Schönberg y grupos enteros de artistas de vanguardia podrían ser comprendidos en bloque bajo el signo de la misantropía. La crítica global de la sociedad se vuelve impotente porque no puede ser comunicada. Adopta la forma de la provocación y de la utopía estética: sirve como espejo y como admonición, pero no como propuesta de transformación positiva.

Entre los muchos ejemplos posibles se podrían apuntar tres «familias» o formas literarias de la misantropía que se extienden desde el siglo XIX al XX.

A) Con Kierkegaard el filósofo se vuelve (o vuelve a ser: recuérdese el modelo socrático) moralista, crítico del ambiente social (la burguesía protestante), de las formas preminentes de cultura (el periodismo), de la religión y también de la filosofía. Su discurso filosófico coincide con sus

diarios y sus panfletos, no se aleja teóricamente de los hechos de su vida, es más, no deja de exhibirlos en el momento mismo en que trata de recabar de ellos una enseñanza permanente. Pero esta enseñanza permanente radica absolutamente en el «individuo», es un saber individual, sirve a quien lo elabora, no puede extenderse a los demás y ser transformado en pedagogía. Eso que es espiritual coincide con la «singularidad» y es el individuo quien juzga más allá de la «comunidad» y de la «multitud». El cristianismo es una experiencia «singular», no requiere doctrinas, ni discípulos, ni la fundación de partidos o iglesias. Es absoluta interiorización. El cristianismo de Kierkegaard es antiseccular, anticomunitario y antiburgués. Excluye a la sociedad.

Si bien sobre el trasfondo de una existencia diversa y un pensamiento completamente distinto, parecidas a las de Kierkegaard son muchas observaciones sociales de Leopardi, y, en el siglo xx, la unión de estilo aforístico, crítica de la sociedad y misantropía la encontramos en escritores como Michelstaedter, Kraus o Adorno.

B) Con Baudelaire se tiene la elaboración consciente y sistemática de un estilo construido sobre el odio hacia la Burguesía y su «sottise», sobre la huida del ambiente burgués y sobre la repugnancia por la estética y la moral que desprende éste.

Sin embargo lo más notable e inconfundible en Baudelaire es que su crítica social y su misantropía se expresan a través de una vía eminentemente estética. Toda la moral y la filosofía social de Baudelaire se fundan sobre una intuición estética. El misántropo baudelairiano adopta la for-

ma del poeta y del *dandy*. Ambos modernos misántropos harán de todo para escapar de las garras de la sociedad. El dandy se encierra en una forma trascendental de comportamiento inaccesible. El poeta elabora un estilo del exceso, de la negación de aquello que es común, y crea en el lector experiencias antisociales de éxtasis y de repugnancia. Dandysmo y poesía encuentran su fundamento en la aversión metódica por la humanidad socializada: requieren una *autopurificación* orientada constantemente por una *anti-humanidad* (como escribe Baudelaire en *Cohetes*).

Todas las sucesivas prácticas de «deshumanización» del arte y de *des-socialización* del lenguaje poético tienen en el misántropo Baudelaire su arquetipo. ¿Y quién podría negar que poetas como Montale, Benn, Eliot o Valéry son, en toda regla, auténticos misántropos? En ellos la oposición y el extrañamiento entre lenguaje poético y comunicación convencional está tematizada y vivida con una intensidad sin precedentes en la historia de la poesía occidental.

C) Pero incluso en el más épico de los novelistas del siglo XIX, Tolstoi, es decir, en el novelista más majestuosamente capaz de asumir una y otra vez los puntos de vista más diversos, una crítica social cada vez más violenta desemboca en verdadera y auténtica misantropía. El Tolstoi narrador desde sus primeros relatos (desde el primero: *Relato de la jornada de ayer*) se alimenta de las reflexiones de un moralista. Al final parece que el mal sobreviene sin que ninguno lo haya realmente querido (el título de su último relato es significativo: *No hay culpables en este mun-*

do). Pero el problema central de su narrativa es siempre el mismo: mostrar a través de qué densa trama de acontecimientos mentales y físicos sucede, en definitiva, lo que sucede en realidad.

Como es sabido Tolstoi fue desde joven un admirador casi fanático de Rousseau, para convertirse después, en la vejez, en un evangélico radical obsesionado con la coherencia entre fe y vida. Pero desde el principio hasta el final el mayor obstáculo para esa coherencia y esa libertad de las que están sedientos sus personajes es la sociedad, con sus convenciones, sus ritos y la falsificación de la verdadera vida perpetrada cotidianamente por las instituciones: el matrimonio, el ejército, la burocracia. La sociedad nos hace olvidar esa verdad que en ciertos momentos somos capaces de aprehender. La sociedad nos impide recordarla y ponerla en práctica. La sociedad nos empuja a traicionarnos a nosotros mismos y a realizar ese mal que ni siquiera somos conscientes de realizar.

Algunos grandes misántropos de la narrativa de este siglo, como Pirandello, Kafka u Orwell, no ignoran e incluso (es el caso de Orwell) reconocen de manera explícita la deuda con Tolstoi, en una época en la cual la narrativa tenía cada vez más dificultades para representar la sociedad como un todo. La sociedad se había vuelto tan invasiva que ya no era visible, y había penetrado tan profundamente en el inconsciente como para producir pesadillas.

En Kafka, por ejemplo: su ascesis autodestructiva le condujo a escribir aquel notable aforismo que parecía volcar de un solo golpe toda la tradición misantrópica, y que

dice: «En la lucha entre uno y el mundo, hay que estar de parte del mundo». Más que introvertida, la misantropía se convierte en un lesionarse a sí mismo, en un monstruoso odio hacia sí mismo: el individuo en soledad se vuelve monstruoso, un pobre insecto que siente horror y melancólica piedad de sí mismo, y al que cualquiera, en cualquier momento, puede atormentar y acosar. En lugar de declarar inhumana la sociedad (y a su propia familia) Kafka asume la culpa de existir: su *contemplar «desde fuera» el mundo* es castigado con una metamorfosis, con la expulsión del mundo de los humanos. Es el individuo el que se vuelve irreconocible, el que es procesado, engañado y mantenido a las puertas de la vida durante toda su vida.

En Pirandello, en Palazzeschi, en casi todo el arte de vanguardia, hasta Camus y Beckett, la sociedad expulsa al individuo, hace de él una entidad frágil y vaporosa, siempre a punto de desaparecer o de ser destruida. Y el individuo contempla desde fuera la sociedad, vive en un estado de *anomia*. Sucede lo mismo incluso en uno de los escritores más equilibrados del siglo xx, en Thomas Mann: su Tonio Kröger contempla, o mejor espía, desde una vidriera la «feliz normalidad» de Hans Hansen y de Ingeborg Holm.

Por último algún ejemplo más cercano: también la nuestra es una literatura de misántropos iracundos, fóbicos, narcisistas, antisociales, como Gadda, Montale, o Sandro Penna: devenidos clásicos, de los cuales los estudiantes presentes y futuros no podrían aprender sino la desconfianza, la autoanulación, la huida de la sociedad.

¿Pero quién podría dudar de la misantropía de escritores como el extrovertido Pasolini y el humorista Calvino?

Pasolini se transformó en nuestro mayor, más implacable y clamoroso crítico de la sociedad modernizada, una sociedad compacta como una figura geométrica, una máquina hecha para destruir el pasado y para eliminar toda una tradición cultural. También Pasolini, como Penna, con una leve menor indiferencia, se definió como un «monstruo» nacido del vientre de una mujer muerta. Sus últimos escritos describen una sociedad culturalmente neototalitaria.

¿Y Calvino? ¿El afable, tranquilizador y sonriente Calvino, tan eficiente para animarnos a entrar alegres en el próximo milenio? También él habla demasiado del futuro, en definitiva, como para amar verdaderamente el presente. Ha inventado un «barón ambicioso» que decide vivir en los árboles y un «señor Palomar» que observa el mundo desde la distancia de seguridad de su observatorio astronómico. Sí, Calvino no dramatiza. Pero su obsesión por la ligereza y por la geometría, por la percepción ralentizada y su mirada desde la distancia, nos sugiere que el mal del prójimo es el de *estar cerca*³ y que las ciudades más bellas son invisibles.

3. *Il guaio del prossimo è di essere prossimo*. El autor juega con la homonimia en italiano entre *prójimo* y *cercano*. (N. del T.)

Escritores y política

For poetry makes nothing happen, porque la poesía no hace que ocurra nada. En su poema *En memoria de W. B. Yeats*, escrito en 1939, Wystan Hugh Auden, el más famoso de entre los poetas ingleses comprometidos, cerraba con esta perentoria frase la década en la que a todos los intelectuales les pareció imposible huir de la política. Poeta racional, teatral, irónicamente distanciado y burlón, o más bien intelectualmente apasionado, Auden separaba así, de un plumazo, la poesía de la política, al escritor-intelectual del intelectual-político: entre ellos ninguna comunicación posible, dado que habitan dos mundos distintos. El escritor manipula imágenes mentales, trabaja con palabras y con ideas. El político manipula seres humanos, trata de modificar su comportamiento.

En un peculiar ensayo aforístico que quedó incompleto e inédito, y que Auden comenzó a escribir ese mismo año, justo después de la invasión nazi de Polonia, se propone una cuidada distinción entre tres tipos: el político, el apolítico, y el antipolítico. El político, dice Auden, es sociable y correcto, moral aunque no demasiado, y su ascenso social es rápido. El apolítico está poco interesado por la sociedad, por los demás y por el Estado: trata de evitar conflictos, quiere que le dejen en paz, permanecer en la sombra, es un anarquista sincero pero sensato. El antipolítico, por último, está en conflicto con los valores establecidos, no le interesa la corrección, sería un apolítico si los valores difundidos en la sociedad no le molestaran. Está además el antipolítico ambicioso y competitivo: su anarquismo inicial (o aparente) es solamente un medio para alcanzar un

fin político. Una vez obtenido el poder, puede convertirse tanto en un reformista como en un tirano.

Especializado en tipologías, Auden tuvo con la política una relación políticamente superficial, más como observador que como militante. Participó en la Guerra Civil española sólo por un breve periodo como ayudante de ambulancia (tarea particularmente no violenta). Pero en el poema *España 1937* habló del «asesinato necesario». Una expresión de este tipo, observó George Orwell, sólo podía escribirla una persona para quien el asesinato no es mucho más que una palabra. En su ensayo de 1940, *En el vientre de la ballena*, el comentario orwelliano continúa sin piedad así:

Los Hitler y los Stalin encuentran necesario el asesinato, pero no revelan su crueldad, y no hablan de ello como asesinato; es «liquidación», «eliminación», u otra palabra tranquilizadora. El tipo de amoralidad del Sr. Auden es posible solamente si se es el tipo de persona que se encuentra siempre en otro lugar cuando se aprieta el gatillo.

Como se puede ver, en materia de relaciones morales y literarias con la política los dos escritores ingleses más famosos de los años treinta no estaban en efecto de acuerdo. El caso no es raro. Entre un poeta-filósofo como Auden y un periodista-novelistas como Orwell no existía un buen terreno para el entendimiento, y sus experiencias personales, también en España, fueron diferentes. Pero el mismo Auden mostró más tarde compartir las críticas de Orwell

concluyendo que, mirando las cosas con más atención, entre un intelectual y un político no pueden sino existir más que equívocos e instrumentalizaciones recíprocas (en las cuales, por otro lado, es siempre el político el que sale ganando).

Auden juzgó su propia experiencia de poeta de izquierdas como un deplorable paréntesis. Orwell, al contrario, menos culto y sofisticado, escribió el que probablemente sea el mejor reportaje político del siglo xx, *Homenaje a Cataluña*: el diario de un socialista que en España se vuelve anticomunista, un libro poco leído y todavía poco querido por la izquierda mundial.

Los años treinta parecen y están lejos. Pero entre malentendidos, cegueras voluntarias y aclaraciones tardías, es desde la década de Stalin y Hitler, de Mussolini y Franco, que la política como crimen sistemático y «asesinato necesario» se convirtió para los intelectuales en una experiencia decisiva y trágica (una experiencia que el marxismo neorrevolucionario de los años sesenta quiso olvidar, condenándose a la retórica y a la farsa).

En el gran ensayo *Echar raíces*, escrito durante los años de guerra, Simone Weil (también ella luchadora antifranquista y después desilusionada con la izquierda) plantea la necesidad de un vuelco de los valores ético-políticos occidentales, dado que la idolatría de una falsa «grandeza» histórica envenena todo el pensamiento político europeo y une la Roma antigua, Luis XIV, Napoleón y Hitler:

Se habla de castigar a Hitler. Pero a Hitler no se le puede castigar. Hitler deseaba sólo una cosa y la tiene: entrar en la Historia. Aunque se le mate, se le torture, se le encarcele o se le humille, la historia estará siempre ahí para proteger su alma. [...] Lo que se le inflija será inevitablemente muerte histórica, sufrimiento histórico: historia. [...] El único castigo capaz de infligírsele a Hitler sería una transformación tan completa de la idea de grandeza, que necesariamente lo excluya.

Así, Orwell y Simone Weil, los mayores y más originales escritores políticos del siglo pasado, se mostraron tales precisamente por su capacidad para describir y juzgar la política desde un punto de vista externo a la política. No hay jamás en Orwell ni en Weil ninguna identificación con la clase política ni con las clases dirigentes.

Para el sociólogo y para el político los intelectuales son una categoría, una serie de corporaciones y de grupos de presión. Así, en el siglo de la política, de las ciencias sociales y de la tecnocracia, los intelectuales han comenzado a verse a sí mismos como una entidad colectiva. Se han valorado y estudiado en función de su rol y su función social, o como instrumento útil de cara a objetivos políticos. Han querido sentirse especialistas, funcionarios, organizadores y, en definitiva, a su vez, políticos.

Desde Max Weber y Gramsci esta visión sociológico-política y anti-individualista de los intelectuales hacia sí mismos ha llegado hasta escritores como Franco Fortini¹.

1. Ver la nota al pie de la página 126.

Pero no debería olvidarse que también como producto social los intelectuales son y sobre todo funcionan como individuos. Su actividad y su modo de ser residen en una valoración pública del individuo. Defendiéndose a sí mismos defienden de hecho, lo quieran o no, la individualidad de todos, los espacios de libertad (y también de soledad) de los que el individuo precisa para existir.

La crítica social no nace de motivaciones personales: se nutre de malestar, de sufrimiento y de idiosincrasias. Entre los más agudos diagnósticos de la vida contemporánea se encuentran los de escritores no sólo antipolíticos sino profundamente antisociales, como Karl Kraus, Ortega y Gasset, Adorno, Canetti, Günther Anders, Montale, Gadda o Pasolini. Muy pocos científicos sociales han descrito como ellos la mezcla de bienestar y horror en que vivimos. Su crítica está políticamente desarmada. Puede tener éxito, como se vio con Pasolini, pero no tiene efecto. De forma no muy distinta a la poesía, la crítica «no hace que ocurra nada». No cambia el mundo. Forma parte de él.

*Derecha e izquierda
en literatura*

Hay quien niega que se pueda definir derecha e izquierda incluso en política. Hacerlo en literatura sería, por tanto, simplemente absurdo. Hoy en los países democráticos los escritores son ante todo ciudadanos que votan y en ocasiones periodistas que reflejan sus opiniones en la prensa. Las obras literarias, en cambio, no obedecen del todo al deseo político de sus autores. Son más ambiguas al menos en un sentido: pueden contener (y en el mejor de los casos contienen) muchas más cosas de las que sirven para alinearse en política, muchas más cosas, incluso, de las que los autores piensan en tanto que ciudadanos y *opinadores*.

Nuestra idea de las obras literarias en tanto que objetos culturales irreducibles a un único significado y a un sistema de ideas, será tal vez un mito teórico, pero recoge un aspecto de la realidad literaria y expresa un deseo legítimo: que no toda nuestra imaginación y no todos nuestros pensamientos tienen ni tienen por qué ver con la realidad social presente, mucho menos con las opiniones políticas, y menos aún con el enfrentamiento político en curso en un determinado momento. La política no ocupa todos los pensamientos de un individuo, y probablemente tampoco los de un político profesional. Toda una serie de actividades sociales continúa desarrollándose a su manera ignorando por lo demás quién gobierna y quién está en la oposición. Los escritores, y en general los intelectuales y los artistas, aun cuando se esfuerzan en compren-

der y definir el presente, no lo hacen con las categorías, las preocupaciones, ni el lenguaje que dominan la actividad propiamente política (en el Estado, en los partidos, o en los movimientos).

La política no sólo no lo es todo, sino que hoy, en los países más ricos, en los que las reglas formales son *grosso modo* respetadas incluso en la competición más acalorada, la política es más bien poco. Gran parte de la ciudadanía la encuentra tan pesada, complicada y repetitiva que prefiere pensar en otra cosa hasta cuando es llamada para ejercer su derecho al voto. Hasta que la política no se vuelve una amenaza directa y no irrumpe en la vida cotidiana alterando sus equilibrios, permanece como un objeto remoto sobre el que la gente se interesa sólo si ofrece un espectáculo divertido. Hoy la política (por ejemplo en Italia, pero no sólo) corre el peligro de volverse tan aburrida que para mantener despierto al público, es decir, a los electores, se hace de todo para transformarla en un espectáculo divertido, con disfraces, intrigas, altercados y chirigotas. Así políticos y periodistas, sobre todo en la televisión, se rinden un servicio recíproco para volverse recíprocamente interesantes. La realidad estará en otro lugar, pero el espectáculo político-televisivo inventa una ficticia: trata de rivalizar con la liga de fútbol y la Fórmula Uno, mantiene en vilo a su público y ofrece al debate democrático un atractivo y una popularidad que de por sí no tendría.

II

A la literatura le cuesta ofrecer espectáculo. Su potencial comunicativo es escaso y de todas maneras secundario. Rara vez los escritores son estrellas. Los libros no encajan en el medio televisivo. Además ponerse literariamente al servicio de un grupo político no está al alcance de cualquiera. Les resulta más sencillo a los periodistas que a los novelistas o a los poetas. Los filósofos sólo se vuelven influyentes si dejan (en política) de filosofar y dicen cosas que podría decir cualquiera. Para volverse útil y eficaz en el enfrentamiento entre derecha e izquierda, o entre quien gobierna y quien está en la oposición, el escritor tiene que convertirse en otra cosa, en algo que no es. Las formas propiamente literarias que pueden emplearse no son muchas: además de la invectiva, que destila odio y hoy está en desuso, quedan la sátira y el reportaje. Pero con estas formas hoy estaríamos cerca del teatro y del periodismo: dos lenguajes que sólo llegan realmente a la mayoría del público si usan como medio comunicativo la televisión. Quien controla el instrumento televisivo puede contemplar la literatura con benévola indiferencia. Para volver socialmente influyentes y temibles las ideas de un escritor es necesario que algún poder político en posesión de los medios adecuados decida usar para sus propios objetivos tales ideas e imágenes de ese escritor. Siempre resulta más difícil que un escritor adquiera peso político en virtud de su propio estilo literario. La literatura no es un

mass medium, a menos que se presente bajo la forma de un *bestseller* duradero.

III

Naturalmente las cosas no siempre han sido así. En el pasado la literatura gozó de algún privilegio más. Desde la mitad del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XX la literatura de ninguna manera pasó por alto la distinción ni la oposición entre derecha e izquierda. La primera literatura de izquierda fue la de la Ilustración, cuyos miembros actuaron como «filósofos militantes» aportando a la relación entre literatura y política una conciencia nueva. Es cierto que los profetas bíblicos, las cartas de San Pablo y la *Commedia* de Dante pueden incluirse en sentido lato o impropio en la categoría de «literatura militante». Y cuando un filósofo como Sócrates fue procesado y condenado a muerte por delitos filosóficos, es imposible no ver las implicaciones políticas del uso público del pensamiento crítico. Algo que vale también para Giordano Bruno si se piensa en la fuerza simbólica que ha tenido su caso. Pero fue con la Ilustración cuando esta tradición fue interpretada como tal y adquirió un significado en la lucha entre Razón y Autoridad. Con la Ilustración la oscuridad está a la derecha y la luz que llevar a la sociedad está a la izquierda. Todos aquellos que en el pasado habían anticipado, preparado y profetizado la modernidad luchando contra toda manifestación del dogma, del *ipse dixit* y de la obediencia, fueron considerados de entonces en adelante como ejemplos, precursores

y maestros. Desde el siglo XVIII el camino de la libertad de conciencia y de pensamiento, a favor de todos, por la liberación de los «siervos» respecto a sus «amos», fue narrado como una épica de la Modernidad que avanza y del Progreso que guía la Historia.

La relación entre derecha e izquierda en literatura es, por tanto, más bien reciente, cuenta con poco más de dos siglos. Desde el momento en que la política, con la Revolución Francesa, se convirtió en nuestra obsesión occidental, es comprensible que haya obsesionado a su vez, en un sentido u otro, a la literatura y a la categoría de los *hommes des lettres*. La sociedad moderna, en tanto que sociedad dinámica en continuo desarrollo económico y político, comenzó a vivir del enfrentamiento entre pasado y futuro, conservación y progreso, revolución y reacción, poder y libertad, élites dominantes y mayorías subyugadas o subordinadas, clases privilegiadas y clases oprimidas. La velocidad y la globalidad de este dinamismo social impedía que fuesen concebibles actividades y dimensiones de la vida ajenas e inmunes, no partícipes, a la «dialéctica histórica». La literatura, por su parte, no podía ni quería ser ni ajena ni inmune. Se sentía directa y activamente involucrada. Había al menos tres fuerzas que la arrastraban: Filosofía, Política y Sociedad.

IV

Filosofía. Fue sobre todo una filosofía particularmente apropiada para el dinamismo global de la Modernidad la

que puso a los escritores, a los novelistas, a los dramaturgos, a los poetas y a los críticos entre la espada y la pared: la Filosofía de la Historia. En todas sus versiones rivales entre sí, el historicismo ha conseguido sobrevivir a todas las críticas. Se ha adaptado, las ha englobado a todas y continúa siendo todavía hoy la filosofía imprescindible, aun implícita, de nuestras sociedades desarrolladas y en continuo desarrollo. Aunque se avergüence de usar todavía la palabra «progreso», tan cargada de implicaciones morales, utópicas, pedagógicas y humanistas, la sustancia sigue siendo la misma. El imperativo es ir hacia delante, modernizarse, crecer, producir más, desarrollarse. Incluso el más mínimo retroceso, el más mínimo compás de espera, el más leve descenso en las tasas de crecimiento económico, son motivos de alarma. Hay quien ha querido recordar que entre Desarrollo económico y Progreso civil, cultural y político no existe ni mucho menos una relación directamente proporcional. Sin embargo normalmente se es reacio a distinguir las dos cosas como dos aspectos no necesariamente ligados de la Historia. No hay noticia o comentario en televisión o en los periódicos que no nos diga que vamos y debemos ir a mejor produciendo y consumiendo más, que ésta y sólo ésta es nuestra Historia, y que la Historia no se detiene.

La literatura ha puesto objeciones a la Filosofía de la Historia y a la teoría del Progreso, aunque con cierta prudencia. De hecho quien objeta algo a esta filosofía es inmediatamente colocado «a la derecha», cuando no se autodefine «de derechas». La Filosofía de la Historia no sólo

tenía presupuestos teológicos, como explicó Karl Löwith, sino que este sustrato teológico se percibe todavía hoy: la Historia aún sigue siendo la divinidad más adorada. Este hecho innegable de la conducta humana contemporánea ya no requiere siquiera estar fundado o ser justificado por una verdadera filosofía. En el lugar de la filosofía se encuentran, en plena y más sugestiva actividad, los medios de comunicación de masas y la moda. La Novedad que avanza y nos obliga a dejar atrás las cosas viejas y a alejarnos del pasado nos sale todos los días al encuentro en forma de *news* y de publicidad.

Las modas también dominan la denominada alta cultura. Nos cansamos de una metodología, de una teoría, de una terminología, de un estilo, de un tema, de un problema: y esto sucede por razones que no siempre encuentran una clara justificación en cambios reales. De un día para otro hacemos *tabula rasa* y pasamos a otra cosa. Es normal que suceda. Las sociedades y las culturas que prescinden de la Metafísica únicamente pueden creer en el Cambio y en su máscara consolatoria: el Progreso. La prueba de que esta noción progresista de Filosofía de la Historia continúa en vigor y condiciona toda nuestra mentalidad es que ningún historiador admitiría seriamente que con el paso del tiempo las cosas, en su conjunto, han empeorado y que habría valido la pena no cambiar y seguir siendo como éramos. No avanzar a la velocidad prevista y prescrita es simple y llanamente definido como «regresivo». La nostalgia y los reproches que van en sentido contrario sólo pueden ser expresados como sentimientos individuales (en el lí-

mite de la patología melancólica) o como sueño, tema y materia de pertinencia y competencia literaria.

En realidad los escritores modernos han explotado ampliamente, incluso demasiado, el derecho a amar el pasado y a no creer en el progreso. No es necesario forzar la memoria para encontrar ejemplos. La mejor literatura moderna es violenta o moderadamente antimoderna, llena de nostalgia y recelosa respecto al futuro. Según nuestro Giacomo Leopardi después de Homero la literatura no había hecho progresos, había decaído ininterrumpidamente. En cuanto a sus ásperas críticas en sus enfrentamientos contra quienes creían en «las magníficas y progresivas suertes» todos hemos oído hablar de ellas en el colegio, y son citadas una y otra vez como proverbios del antiprogresismo, sin que por otro lado se tomen demasiado en serio. Al menos el marxista y vanguardista Edoardo Sanguineti fue sincero y coherente con sus ideas cuando tituló un ensayo *Leopardi reaccionario*. Sería bien difícil por otra parte no considerar a este «reaccionario» un clásico de la literatura moderna, es más, un típico poeta-filósofo moderno precisamente por su agudísima y obsesiva crítica de la civilización moderna. Está también la huida estética de Marx, que él mismo aplicó a Balzac, novelista políticamente de derechas pero literariamente de izquierdas. También Leopardi es literariamente muy moderno aun teniendo ideas conservadoras, contrarias a la Revolución Francesa y al progresismo liberal.

Sin embargo separar clara y metódicamente las ideas de un escritor (ideas bien pensadas y en las que realmente creía) del carácter de sus obras estrictamente literarias,

es en el fondo un método no muy convincente. Para hacerlo debe sostenerse que para un poeta o para un novelista las ideas son poca cosa, que no actúan a fondo en su imaginación y en su visión de la realidad, que expresan el estrato menos desarrollado y más corto de miras de su cerebro, mientras que la obra literaria, grandiosamente libre de ideas, conocimientos y juicios, nacería en un territorio separado, vallado y políticamente inocente, en el cual estaría vigente eso que Lukács llamó la «honestidad superior del artista». El mismo razonamiento vale para autores universalmente admirados, estudiados y venerados como pilares imprescindibles de la modernidad literaria: por ejemplo Baudelaire, Flaubert y Dostoievski. Los tres revolucionaron (incluso escandalosamente) sus géneros literarios. Sin embargo tanto en el seno de sus obras principales como fuera de ellas ejercieron a su vez la crítica más agresiva, despectiva y satírica en sus enfrentamientos con la modernidad, con la omnipresente burguesía, con las filosofías progresistas, con los grupos revolucionarios o con los escritores de vanguardia. Ivan Karamázov define a Smerdiakov como «carne de vanguardia», para Baudelaire la «canalla literaria» es hegeliana y el único progreso verdadero jamás se debe, según él, a la técnica, sino a la «diminución de las huellas del pecado original».

La Filosofía de la Historia como progreso ininterrumpido ha convencido poco a los escritores modernos. El imperativo mismo de Rimbaud, *Il faut être absolument mo-*

*derne*¹, posee una potencia revolucionaria formidable, pero la radicalidad de la innovación requerida es individual y apocalíptica, y tiene bien poco que ver con ese movimiento colectivo de toda la humanidad desde lo peor a lo mejor, de las tinieblas a la luz, de la opresión a la liberación social, que ha hecho tener éxito a la idea de Progreso.

Las vanguardias del siglo xx, desde el Futurismo al Surrealismo, nacieron por contra de una Filosofía de la Historia fundada en la contraposición axiológica entre pasado y futuro, entre lo viejo y lo nuevo. En la literatura de vanguardia el arte moderno se vuelve por definición (por autodefinition) «de izquierdas», más de izquierdas incluso que cuanto puedan serlo los partidos políticos. La vanguardia anticipa el futuro, anticipa la utopía hacia la cual se encamina lentamente (demasiado lentamente) la Historia. En todas sus variantes la vanguardia es en cualquier caso una ideología que nace de las tripas del historicismo y del progresismo. Es si acaso su versión exaltada, su instinto infantil. En tanto que ideología del arte moderno, la vanguardia traiciona no obstante aquello en lo que sus solitarios precursores y sus compañeros de viaje, igualmente aislados, demostraron creer. Proust, Pirandello, Kafka o Joyce no trabajaban para transformar la (su) literatura y hacerla «progresar» hacia el futuro, sino simplemente para volverla aceptable y «verdadera» de cara al presente. Propiamente hablando no eran autores de vanguardia. Ja-

1. «Hay que ser absolutamente moderno». La sentencia aparece en las líneas finales de *Una temporada en el infierno*. (N. del T.)

más habrían aceptado someterse a un manifiesto programático ni a una praxis artística de grupo.

Ya se sabe que ni siquiera el hecho de ser y querer ser a toda costa «revolucionarios» y partisanos del Futuro ha sido suficiente para garantizar un puesto a la izquierda de la literatura. Si Maiakovski se adhirió al bolchevismo, Marinetti se adhirió al fascismo y anticipó su perverso activismo, llevando al arte un espíritu de partido, cuando no de secta o de banda.

Desde el filósofo Bacon al líder surrealista Breton, el precepto moderno primero es el mismo: urge liberar la mente de los pensamientos ya pensados, purificarla de los prejuicios y de las convenciones. A la experiencia individual y directa del presente se le debe dar una forma completamente nueva y más libre: tan libre, en el siglo xx, como para sobrepasar todo orden lógico y toda coherencia expresiva o representativa. La «escritura automática» prescrita por los surrealistas es una técnica de asociación libre de las imágenes y de las palabras que anula toda técnica literaria elaborada con anterioridad. Pretendiendo ser freudiano y trotskista, planeando la liberación del inconsciente y la revolución permanente, el Surrealismo es uno de los últimos proyectos literarios en todos los sentidos «de izquierdas». Su influencia parece no haberse agotado aún del todo, habiendo llegado a la *beat generation*, al *pop art*, a la música pop, a la publicidad televisiva, a las pedagogías antiautoritarias y acaso al terrorismo.

El humanismo progresista de índole socialista y marxista discurrió paralelo al vanguardista, con algún para-

dójico punto de contacto, pero con un desarrollo más coherente. El marxismo se convirtió en el siglo xx en la más potente Filosofía de la Historia, alternando reformas y revoluciones, progresos graduales y saltos revolucionarios en el vacío. La teoría garantizaba en cualquier caso el desarrollo necesario y un resultado final positivo, gracias a la acción de partidos filosófico-políticos excepcionalmente organizados con el fin de controlar los comportamientos individuales y de masa, así como dosificando movimientos tácticos y perspectivas estratégicas. Dado que las vanguardias artístico-literarias (o partidos políticos del arte) ofrecían pocas garantías debido a sus llamativas oscilaciones de un frente político al contrario, el mejor aval para *estar a la izquierda* le vino a los escritores del siglo xx de su adhesión teórica al marxismo y política a los partidos comunistas.

Los problemas y las peores confusiones llegaron con la Tercera Internacional y con el estalinismo. Una vez en el poder los marxistas revolucionarios monopolizaron la interpretación de la conciencia de clase obrera, la crítica a la burguesía y al capitalismo, y el sentido del verdadero futuro, es decir, científicamente predecible más allá de las variopintas utopías estético-burguesas. Fue con el fin del comunismo cuando terminó la Filosofía de la Historia, dejando su lugar a una menos comprometida, implícita en la publicidad progresista que el capitalismo hace de su propio desarrollo tecnológico y productivo. Hoy los capitalistas son más progresistas que todos los comunistas, tanto los viejos como los nuevos.

Nada extraño si se piensa que el progresismo científico-revolucionario de Marx era una versión disfrazada, pedagógicamente corregida a favor de los obreros, del progresismo fisiológico del capital. Regresará si acaso episódicamente y con formas nuevas la vieja ambivalencia de la *forma mentis* marxista: un violento amor-odio por el capitalismo como única y verdadera forma de modernidad.

v

Política. Este embrollo nos obliga a dar un paso atrás. La dificultad para distinguir entre izquierda y derecha nació con el advenimiento del estalinismo. Contra la Rusia bolchevique y después estalinista habían nacido el fascismo y el nazismo. El enfrentamiento político e ideológico se había vuelto tan brutal como para volver sospechoso a cualquiera que albergara dudas sobre las buenas intenciones de los comunistas y sobre sus métodos. Y el frente antifascista sólo se reforzaba si no se sacaban a la luz los pecados de Stalin. La unidad de la izquierda requería que en su interior los comunistas, si bien teledirigidos desde Moscú, fueran aceptados como amigos, y no como enemigos, de la libertad y de la democracia. Entre todas las contradicciones y todas las intrigas en la relación entre derecha e izquierda, el caso del comunismo-estalinismo ha sido el más difícil de resolver. Los años de *entre deux guerres*, pero también, más tarde, las décadas de la Guerra Fría, fueron años en que preguntarse si la literatura era o podía ser leída como de derechas o de izquierdas no fue simplemente

un falso problema, ni tampoco una manifestación de mundana vanidad o de simple neurosis.

Por un lado estaban el marxismo y los partidos fuertes, influyentes y organizados del movimiento obrero, que decidían qué era *verdaderamente* de izquierdas y qué estaba por el contrario al servicio del enemigo de clase. Esta presencia activamente discriminadora introducía en las cuestiones político-literarias una claridad desconocida en el siglo XIX. Pero, por otra parte, los marxistas y comunistas en el poder en la Unión Soviética (y más tarde en Europa oriental) habían instaurado un régimen autoritario, despótico e imperialista que sin ninguna tendenciosidad podía ser definido de derechas. Mussolini y Hitler habían conquistado el poder guiando movimientos «revolucionarios» antiburgueses y anticomunistas, en cuyas ideologías se entremezclaban el mito de la modernidad, el mito del imperio romano y el del medievo germánico. Stalin había usado la máquina de guerra que era el partido bolchevique para transformar una revolución proletaria en un Estado totalitario.

En las décadas centrales del siglo XX la inteligencia política de un intelectual y de un escritor se midió por la capacidad de entender a tiempo qué eran el fascismo, el estalinismo y el nazismo. Los autores que supieron hacerlo y que escribieron sus mejores libros para difundir una imagen realista y honesta de la realidad política todavía son mirados con incomodidad y desconfianza. Entre estos escritores los más famosos son Ignazio Silone, George Orwell, Arthur Koestler, Simone Weil y Albert Camus.

Evidentemente ser de izquierda pero ser también crítico con la política comunista, la teoría marxista y la idea de revolución era algo que no daba mucha popularidad y que dejaba insatisfecho un poco a todos. Ser crítico con la izquierda sin por ello pasarse a la derecha, ser usado por la propaganda de derechas y continuar criticando la cultura burguesa y la sociedad capitalista, no estaba incluido en el juego.

Hay en la izquierda más intelectuales dispuestos a aceptar el filofascismo de Ezra Pound y el filonazismo de Martin Heidegger, o la retórica comunista de Brecht y de Neruda, que a reconocer la importancia tanto política como literaria de George Orwell y de Simone Weil. En este caso la dificultad de situar claramente a un escritor en el alineamiento de izquierda o en el de derecha produce una suerte de parálisis del juicio. Debe considerarse que los escritores políticamente más geniales del siglo xx dejan más bien indiferentes a los académicos y siguen irritando a los políticos y a los politólogos. La triste conclusión es precisamente esta: el escritor que mejor consigue entender y describir con mayor precisión los fenómenos políticos que involucraron a millones de personas, es considerado un traidor, un tráfuga o un intruso tanto por los profesionales de la política como por los profesionales de la literatura. Si se persigue el éxito no conviene ser un auténtico escritor político, dado que no será considerado ni verdadero escritor ni verdadero político. En este caso, derecha e izquierda se alían encantadas para negar la evidencia además de para dejar a estos aguafiestas fuera del baile.

VI

Sociedad. ¿Qué tipo de literatura es apreciada y leída por la mayoría? ¿Para qué sirven las élites literarias? ¿Los escritores deben representar la sociedad en la que viven? ¿O deben por el contrario rehuirla, ignorarla, rechazarla? ¿La literatura aísla a los individuos o crea mitos colectivos? ¿Debe ser aristocrática o popular? ¿Hablar a unos pocos o dirigirse al gran público?

Aun sin proporcionar preceptos o reglas de comportamiento, la sociología de la literatura ha estudiado y continúa estudiando estos problemas. En los últimos tiempos, sin embargo, no sólo la mayoría de los lectores sino también la mayor parte de los estudiosos muestran una notable simpatía por la literatura que vende mucho, por la literatura de masas y de consumo, por el *bestseller* que sabe abatir las barreras de la élite intelectual y consigue penetrar en el cuerpo social.

Los poetas, por contra, como venden poco y no generan mercado, se vuelven cada vez más un anacronismo. Hoy ningún crítico osaría escribir un ensayo titulado *Poesía y sociedad*: entre ambos términos no existe apenas relación alguna, y si de todas formas se tuviese que encontrar un modo de acercarlos se debería hablar de una sociedad de poesía o de poetas, es decir, de una especie de minúscula utopía cooperativa en la que individuos destinados a la soledad se prometen apoyo mutuo. La influencia social (y por ende política) de la poesía es tan escasa como instrumento de crítica y de propaganda que incluso un poe-

ta que haya recibido el Nobel parece hoy un don Nadie al lado de un cantante (incluso uno mediocre) o de un cómico de la tele. En el fondo incluso las vanguardias del siglo xx más arrogantemente agresivas ocultaban a duras penas, haciendo un poco de ruido, la conciencia de que ciertas artes como la pintura y la poesía corrían el peligro de volverse en la sociedad de masas artes sin un público natural y suficiente. Por ello los grupos de vanguardia, más que «partidos políticos del arte», podrían ser vistos como cooperativas de apoyo mutuo nacidas para limitar de forma preventiva los perjuicios que le habrían sobrevenido a cada miembro individual por un predecible aislamiento o fracaso artístico. Más que por sus obras o por sus anti-obras, la mayor parte de los escritores de vanguardia se volvieron «históricamente» importantes como manifestaciones ejemplares de fenómenos culturales colectivos: y por ello típicos de una época.

Por tanto en algunas circunstancias particulares es más bien la política la que puede dar a un poeta ese espacio de comunicación pública que a su obra le costaría sudor y lágrimas alcanzar a través de vías editoriales. Después de la II Guerra Mundial parecía que los poetas eran por definición de izquierdas. Hoy sólo se puede saber si un poeta es de derechas o de izquierdas a condición de que lo declare abiertamente en forma de sátira o de invectiva, escribiendo en una revista o en un periódico claramente posicionado. Los gobernantes, las clases dirigentes y las élites políticas no tienen necesidad de poetas para aumentar su prestigio ni para construir su imagen pública. Así, sin un

público de masas y sin mecenazgos, la mayor parte de los poetas siente pertenecer a la vasta categoría de los marginados, de los no escuchados, de los mal pagados, de los sin poder.

Por tanto también hoy los poetas son «naturalmente» de izquierdas, sólo que casi ninguno se da cuenta. Su tradicional individualismo anarcoide hace de ellos oxímoron vivientes: parias aristócratas o *snoob* con mentalidad utópica y alguna que otra simpatía populista.

El caso de la novela es diferente. A pesar de los altibajos de las ventas, a la novela todavía hoy se le reconoce su rol de género literario moderno y popular. Si no lo es, se considera que sucede porque transgrede las reglas del género y traiciona su tradición. También se ha dicho recientemente que novela y mundo moderno son inconcebibles el uno sin el otro, dado que la novela es el más democrático de los géneros literarios, el más dúctil, el más capaz de responder a las expectativas de los nuevos lectores: y ha constituido, desde sus orígenes, un formidable instrumento de conocimiento y de representación de la realidad social (el personaje en la novela se vuelve narrable en tanto que inmerso en una vida de relaciones problemáticas).

Es por esto que, exactamente al contrario que los poetas, a los novelistas se les considera comúnmente de izquierdas en virtud del género literario que practican, un género útil para comprender mejor, incluso para resolver, los problemas sociales que la izquierda política se pone la tarea de hacer frente. Así Marx admiró a Balzac, Lenin a

Tolstoi, y Lukács eligió a Thomas Mann como modelo de realismo crítico del siglo xx.

Teniendo necesidad de estudiar pacientemente el mundo que los rodea, los novelistas normalmente son menos utópicos y menos ideológicos que los poetas y tienden más a aceptar la realidad tal como es. Ya esto podría ser suficientemente de izquierdas: pero a condición de que la izquierda política no se nutra de utopías ni de ideologías y sepa ver la realidad social con más claridad que la derecha. Por desgracia los novelistas italianos no han explicado lo suficiente por qué Italia, en un cierto punto, se volvió fascista. Y tampoco por qué en los últimos diez años ha abandonado progresivamente la izquierda. Es posible que los novelistas italianos de estos últimos años se hayan apartado literariamente de ser o de sentirse de izquierdas, en un momento en que la izquierda italiana empezaba a entenderse cada vez menos a sí misma y a los «nuevos italianos».

VII

Expresando una crítica a menudo violenta en sus enfrentamientos con la burguesía, con la sociedad industrial, o con la comercialización y mercantilización de la cultura, la mayor parte de los grandes escritores modernos han sido, como se ha dicho, antimodernos y antiprogresistas, recelosos no sólo en sus juicios hacia la sociedad de masas, sino también hacia el liberalismo (izquierda del siglo XIX) y hacia la democracia y el comunismo (izquierda del siglo XX). Algunos baluartes del humanismo antifascis-

ta, como Benedetto Croce y Thomas Mann, eran conservadores. Además de los intelectuales que se adhirieron al fascismo por razones de afinidad más o menos evidentes como D'Annunzio, Pirandello, Marinetti, Ungaretti o Gentile, en Italia autores como Gadda y Montale fueron también más conservadores que progresistas. Más tarde, en los años 1943-1945, fue la Resistencia anti-nazi la que desplazó hacia la izquierda a los intelectuales, transformando en antifascistas declarados a muchos que nunca antes lo habían sido.

No obstante precisamente el antifascismo elaboró después del 45 y por un amplio periodo una visión particularmente conciliadora y pacificadora de las relaciones entre derecha e izquierda en literatura. Esta generosa ficción consistía en lo siguiente: que la mejor y más auténtica literatura era de izquierdas incluso cuando pudiera parecer de derechas. El razonamiento funcionaba más o menos así: puesto que en definitiva la derecha conservadora había elegido el fascismo por miedo al comunismo y al socialismo, puesto que todo tipo de derecha era por ello sospechosa de filofascismo, puesto que ningún escritor de valor podía ser verdaderamente fascista excepto por un malentendido, he aquí por ende que toda la mejor cultura del siglo xx había sido en el fondo de izquierdas. Por lo tanto podíamos estar tranquilos: ni Pound, ni Eliot, ni Jünger, ni Benn, ni Céline, ni Ortega y Gasset, ni más recientemente Borges, eran sustancialmente de derechas aunque pudieran parecerlo o creyeran serlo. Eran en realidad de izquierdas, aun sin saberlo ni quererlo, porque con sus obras

habían trabajado por la cultura, la verdadera, la que ayuda a la humanidad a progresar hacia el futuro y a mejorar la sociedad.

Muy a menudo, por el contrario, los escritores modernos detestaban la política, es decir, tanto a la derecha como a la izquierda, y toleraban mal la cercanía tanto de las élites como de las masas: desconfiaban de la burguesía, que conocían bien, pero también del pueblo, que les era extraño. En el siglo XX los escritores se vieron empujados casi a la fuerza hacia la política del comunismo y del fascismo. Y en un cierto punto, en la segunda mitad del siglo, casi todos trataron de ser o parecer de izquierdas, antiburgueses, anticapitalistas, y también marxistas.

Más cómodos en las discusiones teóricas y en la manipulación de las ideas, aquellos que en los últimos años han teorizado más sobre la relación entre literatura y política han sido algunos poetas. Desde finales de los años cincuenta en adelante entre los más famosos poetas de izquierdas se encontraban, en Europa, Pier Paolo Pasolini y Hans Magnus Enzensberger. Su poesía a menudo estaba muy cerca del ensayo en verso, ambos mostraban una pronunciada capacidad dialéctica y retórica, y escribían poesía como si escribiesen teatro, como si escribiesen apuntes de diario o reportaje. Pasolini publicó extensos poemas civiles o «inciviles». Enzensberger subtuló «Poesías morales» a las recogidas en uno de sus últimos libros, *Más ligero que el aire*. El género literario poético se volvió en sus manos un instrumento capaz de adaptarse a muchas circunstancias y a muchos sujetos. En 1968 Enzensberger fue

uno de los poquísimos escritores alemanes que fue capaz de establecer relaciones de colaboración con el movimiento estudiantil, mientras que Pasolini se distinguió en Italia como el único que les criticó abiertamente. Después de su muerte Pasolini se convirtió en un objeto de culto un poco hipócrita de la izquierda italiana: sus últimos escritos «corsarios» y «luteranos» son una violenta acusación contra la clase dirigente, contra los partidos y contra la burguesía italiana de todo signo político: su pecado mortal imperdonable era, según Pasolini, haber «modernizado» el país instaurando un nuevo y más peligroso fascismo, ese régimen de consumo que equivalía a un verdadero *genocidio cultural* de toda clase y tipo humano no homologado al hombre medio neoburgués y consumista.

Difícil imaginar algo más antimoderno y antiprogresista en un escritor de izquierdas. Y resulta asimismo difícil de imaginar en qué podría haberse convertido una izquierda que hubiese querido escuchar y fiarse de quien había sido uno de sus autores más apasionadamente fieles. Las ideas, los diagnósticos y las visiones de Pasolini no son desde luego una teoría traducible políticamente en la práctica. Se trata por tanto, una vez más, de un caso en el cual es evidente que precisamente la literatura más política es también aquella políticamente más inservible y más embarazosa.

No tan pasional ni apocalíptico, Enzensberger no fue sin embargo menos radical en su escepticismo antiprogresista. En Occidente vivimos a pesar de todo en el mundo social más cómodo, protegido e idílico que la historia

humana haya realizado jamás. El placentero envoltorio de la vida cotidiana en que hemos anidado puede ser visitado por leves pesadillas y fobias recurrentes: sin embargo, en el gigantesco «Titanic» de la civilización desarrollada en que estamos embarcados, no se escatiman medios para hacernos creer que seguimos navegando progresivamente hacia el perfeccionamiento del género humano, aun a costa de embarcarlo en lo «post-humano» si es necesario.

Pero en 1912 el Titanic chocó contra un iceberg y se hundió, si bien una cosa así no estuviese en absoluto prevista y pareciera imposible. Enzensberger, que nos relata el suceso en su poema *Der Untergang der Titanic* (1978), insiste en esto en casi toda su obra poética. No desprecia lo que hemos obtenido gracias a la obra de una serie de héroes del progreso occidental que, contemplados de cerca, a menudo semejan paranoicos (sus retratos los ha coleccionado en su libro *Mausoleum*). No se puede hablar mal del confort y de las libertades que nos ha regalado el Progreso. Sólo que el culto del Progreso desde hace tiempo ya no es patrimonio exclusivo ni de la derecha ni de la izquierda. Únicamente se trata de no exagerar la marcha optimista hacia un futuro imaginado siempre como mejor. Se trata, también, de ver qué hay fuera de nuestro potente e imparable Titanic. Para no chocar contra el próximo iceberg, más invisible que visible, es necesario recordar que el progreso no lo es todo, que no todo es progreso, que por todo lo que se gana hay otra cosa que se pierde: y que no es aconsejable hacerse ilusiones con que el mar de la realidad en que navegamos esté bajo control.

*¿Es posible enseñar
literatura moderna?*

No sé cómo consigue el resto de profesores contener o neutralizar la demoníaca energía invididual de la literatura moderna. Para mí es difícil.

Lionel Trilling¹

Hablar de la enseñanza de literatura moderna es también una forma de hablar de la relación entre literatura y sociedad, una vieja cuestión para cuya confrontación ya apenas se encuentran fuerzas. Sin embargo cuando en un aula escolar o universitaria un profesor abre una novela, un libro de poesía, o lo que es más frecuente, una antología o un clásico densamente anotado, y comienza a leer, tratando como puede de captar la atención de veinte o cien estudiantes, ahí, en ese instante, acontece algo decisivo para la relación entre literatura y sociedad.

Es necesario decir que las cosas no siempre salen bien. A menudo los elementos en juego —profesor, estudiantes, el libro— no consiguen relacionarse sino a través del aburrimiento o de un esforzado sentido del deber. Las reacciones bioquímicas y culturales que deberían tener lugar cuando una obra literaria entra en contacto con un público de lectores, en la escuela o en la universidad, ocurren sólo por casualidad o por un milagro.

1. La cita exacta es «I don't know how others teachers deal with this extravagant personal force of modern literature, but for me it makes difficulty», en «On the Teaching of Modern Literature», *Beyond Culture*, Viking Press, 1968, p. 9 (trad. cast.: *Más allá de la cultura y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1968) (*N. del T.*)

Si el catalizador que debería ser el profesor no actúa y deja de ejercer su papel, en lugar de facilitar y favorecer el encuentro entre un texto y un grupo de lectores, lo obstaculiza. Y de esta forma el mensaje en la botella, que puede ser *Guerra y paz* o *El proceso*, queda recluido en la botella, que continúa su desolado errar por lo desconocido.

Pero, ¿puede ser de otra manera? ¿Es esta la tarea, el objetivo, la realidad de la enseñanza? El encuentro entre la literatura moderna y los lectores, ¿verdaderamente ocurre, puede ocurrir, en la enseñanza? ¿Es ahí donde se constata el contacto libre, auténtico, sin límites y sin prejuicios, sin objetivos preestablecidos, entre las obras de la literatura moderna y los jóvenes en calidad de estudiantes? Sí y no. Porque si por un lado la universidad y la escuela son utopías e islas culturales, lugares en los que ejercer una libertad que en otra parte resulta todavía más difícil, por el otro son instituciones alienantes, jaulas y cárceles de las que escapar, reguladas y controladas por un tipo de guardianes que prometen una cosa maravillosa, la cultura, de la que parecen, sobre todo ellos, saber bien poco.

Así en una institución que rara vez consigue semejarse a una utopía cultural, se enfrentan una casta de funcionarios o burócratas interesados sobre todo en autorreproducirse, y un tipo de usuarios que utilizarán autores y libros como obstáculos que superar en su carrera, por otro lado infeliz, hacia el éxito académico.

Si muchos de nosotros continuamos ocupándonos de los problemas de la enseñanza es precisamente para tratar de poner remedio a los productos podridos de la insti-

tución en la cual hemos pasado bastantes años de nuestra vida, primero como estudiantes y después como profesores. Es el recuerdo de la frustración lo que nos inspira. Por lo que a mí respecta todavía no consigo perdonar a las instituciones educativas el reprimir en su seno esas posibilidades de utopía cultural, de comunicación intensa y libre, así como esas promesas de felicidad mental que en cambio deberían constituir la razón misma de su existencia.

Antes de dejar la universidad debido al aburrimiento y a las náuseas, impartí literatura moderna y contemporánea durante casi veinte años. Lo hice con cierta pasión. No tanto porque amase en general el papel de docente (que me llamen «profesor» me produce todavía un desagradable escalofrío: pienso en el desprecio sarcástico con que el chejoviano tío Vania llama «Herr profesor» a su cuñado). La pasión era intermitente, pero me volvía cada vez que a la hora establecida entraba en el aula. Si bien hasta el instante previo me sentía desgano y poco motivado, la simple contemplación de esos estudiantes, listos para escuchar todo lo que leería y comentaría con ellos, movilizaba inmediatamente mis mejores energías. No podía desilusionarles, no podía frustrar sus expectativas. Como tampoco habría podido ofender de forma imperdonable a los autores que iba a leer, convirtiéndolos, a través de mi mediación didáctica, en aburridos o poco interesantes.

Siempre lo he pensado: aburrir (u oprimir) a los estudiantes (seres humanos jóvenes, en los años más vitales y vulnerables de sus existencias) con las obras maestras de la literatura, la filosofía, o el arte, es un delito cultural que

debería estar perseguido penalmente. Es como estropear un cuadro o amputar un miembro a una estatua en el museo. Cuando en un aula se lee, se comenta, o se interpreta a un autor, creo que sobre todo quien enseña debería llevar a cabo un pequeño y fundamental ejercicio de imaginación: debería visualizar la presencia del autor en carne y hueso, bien vivo y bien atento, sentado en una esquina, al final de la clase, o junto a la tarima. Esta visualización actualizada, esta evocación imaginaria del escritor como si estuviera verdaderamente presente en el lugar donde se enseñan sus obras, no tiene nada de alucinación.

Cuando abro a Leopardi, a Tolstoi, o a Svevo, están de verdad ahí: me guían, me juzgan, me consuelan, me hacen compañía. No puedo abusar de sus escritos y de su paciencia. No puedo tergiversarlos, usarlos de manera impropia, superarlos y oscurecerlos con mi vanidad, reforzar con ellos mi acreditada función pública. En tanto que profesor yo soy un lugar de pasaje y de tránsito. Yo soy un *medium*. Yo les presto mi voz y mi mente interpretadora. Ellos me prestan todo lo mejor que consiguieron pensar y escribir en sus vidas. Si han escrito tan bien, con tanto cuidado, habilidad, esfuerzo, pericia técnica, lo han hecho sin duda alguna porque no querían ser tomados a la ligera ni malinterpretados, sino ser leídos y releídos, entendidos, y asimilados en la forma que acontece cuando se los ama: por imitación, por identificación, por contagio.

Los clásicos escribieron para un público de lectores, no para una convención de estudiosos. Y esto es todavía más cierto cuando se trata de autores modernos. Identifi-

carse con ellos debería ser más fácil. Hablan de cosas que nos conciernen todavía de cerca. Y es más natural, también, «visualizar» su presencia física en el lugar en el que los usamos para dar clase (aunque en realidad es la clase la que debería ser *usada*, ya que ellos cobran forma entre nosotros gracias a las obras que escribieron).

Por otra parte no es en absoluto obvio dar una definición de literatura moderna y fijar sus confines. Se podría decir que es moderna la literatura que representa, acompaña y comenta el nacimiento y el desarrollo de la sociedad moderna: el capitalismo, el liberalismo, el socialismo, la democracia de masas. En este sentido se trataría de partir desde los orígenes del pensamiento crítico, antidogmático, antiautoritario, racionalista y empírico, al menos desde Maquiavelo, Montaigne, Cervantes y Descartes, hasta los enciclopedistas y los grandes autores del siglo XIX.

Es una literatura que presenta características más bien paradójicas: ya que sitúa a individuos sedientos de autonomía en el seno de una sociedad cada vez más organizada. Sin embargo, como puede imaginarse, también existen en nuestra actualidad algunos aspectos de la experiencia que nos vuelven contemporáneas obras literarias mucho más antiguas. En cuanto a la descripción de la sociedad urbana y de la lucha política algunos escritores latinos (Catulo, Horacio, Juvenal, Marcial, Salustio, Séneca, Tácito) son más «modernos» que la mayor parte de los clásicos italianos. Y cuando hablamos del universo, el *De rerum natura* y las *Geórgicas* son poemas que todavía pueden ayudar a liberarnos de la superstición ideológica según la cual la his-

toria humana lo es todo y es la cosa más interesante. La vida de la naturaleza, de los animales, de las plantas, los fenómenos atmosféricos y telúricos y el movimiento de los astros nos dominan a pesar de todo, y hacen parecer ridículo nuestro protagonismo de seres históricos.

Sin embargo creo que la característica más paradójica, conflictiva y dramática de la literatura moderna, una característica que resulta particularmente evidente cuando se imparte clase, es que la mayor parte de los grandes autores modernos, sobre todo después de la fase optimista de la Ilustración del siglo XVIII, son críticos de la modernidad. Esto es algo que los eternos profetas y fetichistas del Progreso y el Desarrollo no consiguen ver ni digerir.

En la formación de la modernidad occidental se verifica por ejemplo una expansión del Estado y de sus funciones, un crecimiento de las instituciones que tienden a reabsorber, a sustituir y a dominar todo tipo de actividad individual o social. Y por otra parte se expande el Mercado, la producción para el mercado. La cultura misma se convierte cada vez más, en su conjunto, en institución y administración: se convierte en un sector administrado (y burocratizado) de la vida pública, o en una rama del mercado, un tipo particular de producción de mercancías.

Ahora bien, ocurre precisamente que el profesor de literatura moderna tropieza continuamente con libros y páginas donde todo eso (la institucionalización y la mercantilización de la cultura) es criticado. Hasta el punto que «escritor moderno» podría ser más o menos sinónimo de «escritor antimoderno»: crítico de la idea de progreso, crí-

tico de la burguesía y de la clase media, crítico del historicismo, crítico de la razón instrumental y utilitaria, de la democracia cultural, y de la misma Ilustración de la que es hijo y heredero, crítico de la burocracia y de la sociedad de masas.

Esto podría significar, como ha sido puesto de relieve por los progresistas más escrupulosos, que traducida en términos políticos la crítica social implícita o explícita en la literatura moderna es una crítica «de derechas», peca de utopismo regresivo, es individualista y aristocrática, sufre de fobias anticomunitarias, es apocalíptica y catastrófica, anarcoide o conservadora. En definitiva, frente a las continuas innovaciones que el desarrollo capitalista ofrece e impone, mucha literatura moderna termina casi siempre por estimar o añorar todo lo que se ha perdido, todo lo que viene «superado»: sufre de nostalgia, conserva un fuerte sentido del pasado, o simplemente ve que la innovación no regala nada sin arrebatarte algo.

El marxismo, que se presentó como la forma teórica más coherente y radical —aunque también la más optimista sobre el futuro— de crítica del capitalismo, ha utilizado desde el comienzo todo tipo de etiquetas negativas, acusatorias y difamatorias para demostrar ser la única garantía contra la variada gama de errores cometidos por esos individualistas escritores burgueses antiburgueses.

En verdad, al contrario, uno de los bienes más preciosos que ofrece el estudio de la literatura moderna, a pesar no sólo del marxismo sino de todo tipo de teorías, es precisamente la variedad de puntos de vista y de argumentos

críticos. En lugar de ofrecernos una teoría global del mundo moderno, los escritores nos hablan de sus experiencias limitadas aunque personales, y de ellas recaban argumentos tanto más apreciables en tanto que concretos y circunstanciales. No nos transmiten casi nunca una filosofía de la historia coherente, sino más bien su malestar por las filosofías y las generalizaciones, por el lenguaje abstractamente universal dentro del cual las experiencias de los individuos se anegan y pierden valor. Además (otro defecto tenido por política y moralmente grave, que a mí en cambio me parece una ventaja) los escritores modernos no nos dicen «qué hacer» ni cuál es la salida. Lo que cuenta para ellos es más bien la representación verídica del problema.

Sin embargo, precisamente porque se trata de hacer resonar hoy, en un aula, en el seno de una institución, las voces desesperadas o sarcásticas de individuos refractarios, particularmente asociales y en rebeldía, enseñar hoy literatura moderna resulta escandaloso: incomoda a los profesores más concienciados y les pone en una situación contradictoria. Un profesor es un educador, debe suministrar algunas reglas e indicar un camino. Pero, ¿enseñar literatura moderna qué educación proporciona? Se tiene siempre la sospecha de que hay dos posibilidades:

a) No tomarse muy en serio ni al pie de la letra a los autores que se leen. En este caso se educa en una cierta doblez y en una más o menos sutil hipocresía, como si el mensaje sustancial de la enseñanza fuese el siguiente: mirad, así pensaba Baudelaire, así escribía Dostoievski. Nosotros los consideramos naturalmente (por convención)

genios, pero precisamente por esto no nos tomamos en serio ni al pie de la letra sus palabras. Eran otros tiempos. Ellos eran infelices, sus vidas fueron un desastre. Por tanto no hay por qué alarmarse, nosotros estamos más allá de todo eso, *nosotros estamos a salvo*, y la literatura es una bella enfermedad que no puede infectar nuestra salud. En resumen: a fin de cuentas se trata de objetos de estudio.

b) Hacer caer las barreras autodefensivas que nos separan de esos «objetos» de estudio y los convierten en tales. Pero entonces la identificación (necesaria para la comprensión) tiene lugar, el contagio comienza a actuar. La desesperación y la revuelta endémicamente difundidas entre los escritores modernos se convierten en parte de la experiencia real que hacemos de nosotros mismos y de nuestro entorno. Más allá del tiempo y de la diferencia de los contextos, esas voces resuenan extrañamente fraternas, preocupantes. La historia que nos transmiten es, en su totalidad o en parte, nuestra historia. De modo que incluso examinar bajo el microscopio estilos y estructuras literarias, en lugar de protegernos del mensaje, nos lo vuelve más cercano. La interpretación de los textos abre un diálogo, permite una ósmosis.

Mientras que en el primer caso la literatura viene neutralizada por la praxis didáctica, por sus métodos y sus rituales, en el segundo caso, a través de la enseñanza literaria, se corre el riesgo de formar intelectuales no sólo críticos, sino asociales, pesimistas, inadaptados, escabrosos, que tenderán a entrar en conflicto con el mundo y quizá a hacer sus vidas más difíciles.

La literatura moderna es, en efecto, peligrosa. Casi nunca es edificante. Parece de veras que se preste poco a la práctica de la enseñanza.

Los ejemplos no hay necesidad de buscarlos. Cito uno particularmente chocante y explícito. Lo encuentro en el *Diario* de Kierkegaard. Cuando me sucedió que leí casi por casualidad esas pocas líneas delante de mis estudiantes, divertidos y pasmados, comprendí que algo en mí se había hecho pedazos, y que aquellas frases que Kierkegaard me enviaba desde el más allá me llevaban, por así decirlo, a un *punto de no retorno*. Quebrantaban la relación estable de confianza institucional que los estudiantes habían empezado a construir en su seno y de la que yo formaba parte esencial en mi rol de docente. Frente a ese texto parecía que las paredes morales de la institución educativa se resquebrajaban. Tuve la precisa impresión de que en realidad la literatura moderna, como ciertos textos religiosos, no puede ser enseñada sin más, o enseñada según la ascética, funcional, utilitaria y eficientista concepción moderna de la enseñanza. A la literatura moderna se accede a través de la participación. No es propiamente un objeto de estudio, es una experiencia que, como otras, comporta riesgos que no se pueden prever por anticipado.

Pero he aquí el fragmento:

Yo amo al hombre común, pero los docentes me causan aversión. Ha sido precisamente la categoría de los «docentes» la que ha desmoralizado a la Humanidad. Si se dejase el mundo como es en realidad, con los pocos que están realmente al ser-

vicio de la Idea o que están todavía más en lo alto al servicio de Dios, junto al pueblo, todo iría mucho mejor. Sin embargo la infamia reside en que entre los eminentes y el pueblo se deslizan estos canallas, esta pandilla de rufianes, que bajo la apariencia de servir también ellos a la Idea, traicionan a sus verdaderos sirvientes y confunden la mente del pueblo, y todo ello con el fin de obtener miserables ventajitas terrestres.

Si no existiese el infierno, sería necesario crear uno aposta para los docentes, cuyo crimen es precisamente de tal gravedad que no se consigue castigarlos fácilmente en este mundo.

Además de haber atacado en repetidas ocasiones a la Iglesia de Dinamarca y su moderna hipocresía burguesa por asesinar el cristianismo mediante el instrumento más eficaz, es decir, fingiendo practicarlo sin ni siquiera entenderlo, Kierkegaard dirige su crítica alarmada y disgustada contra todo tipo de moderno intelectual *mediador*: curas, profesores y periodistas que se entrometen en cada intersticio de la vida social para manipular, desviar y envenenar la relación que cada uno de nosotros podría establecer con la verdad de la existencia vivida.

Después de haber leído aquel violento desahogo de Kierkegaard y de haberlo hecho con una manifiesta adhesión y participación, sin apenas darme cuenta de todo lo que implicaba, observando el desconcierto de mis estudiantes, eché más leña al fuego con este comentario: «¿Qué pasa? ¿Creéis que yo soy un docente? No, no lo soy».

¿El mío era el modo más sincero de ser hipócrita, o era un recurso aparentemente hipócrita para decir la verdad?

Estaba atrapado en la paradoja, y salir de ella no sería ni fácil ni, quizá, indoloro. Esta vez las posibilidades que tenía eran cuatro:

1. Estar en desacuerdo con Kierkegaard, aduciendo que su discurso era excesivo y descarriado, era de hecho un desahogo emocional que debía interpretarse como un síntoma del malestar del filósofo danés, pero desprovisto de valor objetivo. Él podía odiar a los docentes, pero esto no significaba que los docentes fuesen detestables y mereciesen su desprecio. De esta forma el autor era historizado y psicoanalizado a distancia, convirtiéndose en un objeto histórico y de análisis, mientras que la categoría de profesor se mantenía a salvo.

2. Otra posibilidad consistía en decir que Kierkegaard tenía razón, que su odio era un instrumento de conocimiento, un arma crítica totalmente individual que permitía sin embargo revelar la función negativa de una casta de mediadores a la cual, a todas luces, yo mismo pertenecía. De este modo me habría considerado digno del desprecio con el que, en un salto de siglo y medio, Kierkegaard me golpeaba. Sin embargo, si compartía ese odio, tendría que haberme odiado a mí mismo así como lo que hacía. En este punto surgían dos posibilidades más:

3. Sufrir la contradicción y continuar desempeñando un rol que ahora tenía por hipócrita y detestable: contradicción que a largo plazo habría perdido su angustiada auten-

tividad o, de conservarla, habría podido minar mi salud y mi equilibrio psíquico.

4. O en lugar de eso ser coherente y adecuar mi conducta a mis convicciones: decidir que para mí sería más sano y honesto no desempeñar una actividad que desaprobaba, y por tanto dejar mi trabajo, renunciar a la universidad. De hecho tres años después esta fue mi decisión, aunque en el momento en que leí aquel fragmento de Kierkegaard no imaginaba que las cosas terminarían así.

Con estas consideraciones no estoy tratando de volver más dramática o más cómica la posición de quien enseña literatura moderna. Sólo que no podría razonar sobre este asunto sin hacer alguna alusión autobiográfica.

Es precisamente la literatura moderna lo que me empuja a hacerlo. En la Modernidad los grandes sistemas de pensamiento, la metafísica y las teorías globales de la realidad están en crisis: y después de Kierkegaard la filosofía de la existencia y de la experiencia vivida han ganado, también gracias a la novela, terreno y credibilidad. Las únicas cosas que sabemos las sabemos por experiencia personal, y nuestro saber más verdadero es un «saber vivido». En un cierto punto la tradición filosófica se hizo pedazos —salvo recientes renacimientos que son más bien verborrea—mezclándose con la literatura, adquiriendo forma de diario, pasando a través de esas precisas y únicas experiencias que vive cada individuo. Esto es lo que nos enseñan Tols-

toi, Nietzsche, Freud, Proust, Kafka, Simone Weil, Elias Canetti, Gramsci, Camus, Adorno y tantos otros.

Enseñar literatura moderna —si esto de verdad puede hacerse— quiere decir poner en estridente, disonante y conflictivo contacto a una institución que tiende a integrar socialmente y a formar una clase dirigente, con un conjunto de autores y de obras que desde su más allá literario continúan enviándonos mensajes de denuncia, de agresivo resentimiento, de no conciliación y de revuelta.

Si se piensa que el primer clásico de la poesía moderna, *Las flores del mal*, se abre con la palabra «sottise», *necedad*, y que uno de los temas que más obsesionaba a Flaubert era la «bêtise» o *estupidez*², esto querrá decir algo. Según la literatura moderna una de las epidemias más extendidas en la sociedad moderna y organizada es una forma de estupidez muy moderna y muy organizada, de la que hasta la enseñanza forma parte.

Todavía una vez más es necesario constatar que la Modernidad de los escritores modernos es antimoderna. Si queremos entender esto, no tenemos escapatoria: tendremos que dejar de ser *hipócritas lectores* que buscan todo tipo de excusas para evitar la identificación con los autores, para no tomar en serio sus palabras, para evitar penetrar en ese terreno minado que es la vida real y no institucional de la literatura moderna.

2. «Ser estúpido, egoísta y estar bien de salud, he aquí las tres condiciones que se requieren para ser feliz. Pero si os falta la primera, estáis perdidos», cf. *Razones y osadías*, Gustave Flaubert. Edición a cargo de Jordi Llovet, Barcelona, Edhasa, 1997. (*N. del T.*)

Como estamos hablando de enseñanza, valdrá la pena mencionar un típico modelo profesional y profesoral para mantener a distancia los contundentes mensajes de la literatura moderna. Este modelo podemos definirlo como *metodologismo* o *teoricismo*.

Las dos cosas no coinciden por completo. Son las dos caras de un mismo fenómeno. Hacia la mitad del siglo xx la hipocresía (o *sottise*) de los docentes se hizo muy inteligente, y puso a punto un arma defensiva con una excepcional potencia tecnológica.

Evidentemente resultaba acuciante resolver el problema. La literatura moderna estaba volviéndose demasiado embarazosa y difícil de soportar. Molestaba. Permanecía alejada y relegada en el mundo de los difuntos. Era una *fábula* cuyas vicisitudes angustiosas no debían afectarnos más. Estábamos entrando en la Posmodernidad, época en la cual las instituciones devienen gigantescas e incomparablemente más importantes que los objetivos para los cuales habían sido creadas. Mientras que hasta hacía muy poco tiempo los críticos literarios habían formado parte de la misma familia cultural de los escritores y habían compartido sus angustias, placeres, aventuras y estilos de vida, ahora los críticos se transformaban en estudiosos, científicos, metodólogos del estudio literario y teóricos generales de un fantasma llamado literatura.

La literatura moderna, al igual que la antigua, se volvía un cadáver que viviseccionar y del cual estudiar su anatomía. En vez de ser leída por lectores interesados, era un objeto que era analizado por científicos desinteresados,

dotados de teorías generales sobre la *literariedad* (o *quidditas letteraria*) y de metodologías aplicables de forma infalible a todos los textos.

Los docentes odiados por Kierkegaard tomaban definitivamente el poder. Su protagonismo se propagaba. Ahora eran ellos los que también escribían novelas a su imagen y semejanza, novelas «narratológicas» o goliardescas, de entretenimiento o de seminario, tan vendidas como para oscurecer la fama de los clásicos de la Modernidad, clásicos de la misantropía y de la insatisfacción.

En los centros culturales más avanzados todo esto ha durado cerca de treinta años. Pero en las zonas de retaguardia, en las universidades periféricas y en los institutos de provincias, el encuentro con la literatura moderna continuará siendo impedido por barreras buro-tecnocráticas y metodológicas de todo tipo.

El inmortal director de escuela Thomas Gradgrind, que Dickens hace aparecer al comienzo de *Tiempos difíciles*, continuará creando cursos de reciclaje para docentes. Inventará de todo, con su cráneo y sus manos bien cuadradas, para crear un muro de contención y para transformar los libros más grandes y apasionantes jamás escritos en «hechos textuales positivos» que serán volcados como arena en la cabeza de los estudiantes.

Aquel que consiga transformar aunque sea a un solo profesor y a un solo estudiante en un lector capaz de identificarse con lo que lee, habrá hecho algo positivo para hacer menos devastadora la catástrofe ecológica ya en curso: es decir, la eliminación de la literatura moderna de nues-

tro horizonte vital a través del trabajo metodológicamente correcto de un ejército de docentes.

*Posmodernidad
y neovanguardia*

En la experiencia de todos nosotros primero viene la posmodernidad, condición en la cual hemos vivido, y después (es decir, antes, en un pasado mítico) viene la vanguardia, que con el comienzo de la II Guerra Mundial ya se había terminado. La que hemos inventado o experimentado a continuación era de hecho una neovanguardia, es decir, una post-vanguardia.

Algunos autores jóvenes, en los años cincuenta, pensaron que la vanguardia de principios de siglo XX era lo más bello que podía hacerse en arte y en literatura: identificaron toda la modernidad con la vanguardia, pensando que la vanguardia era, en síntesis y en sustancia, la esencia de la modernidad. Por tanto decidieron rehacerla. Haciendo de nuevo, restaurando o re-usando algo ya realizado y terminado como la vanguardia, completaron una acción, en síntesis y en sustancia, típicamente posmoderna. Querían que algo iniciado con el expresionismo (más tendencia que grupo) y el futurismo, que más tarde alcanzó su madurez y concluyó con el surrealismo, renaciese, fuese repetido y continuado. La conciencia histórica de estos jóvenes autores de neovanguardia se manifestaba no tanto como superación sino como réplica, como una serie de variaciones sobre el tema. Nada más posmoderno que esto. Si bien no toda la modernidad había sido vanguardia.

II

La vanguardia histórica misma, en tanto que autorganización defensiva, autopromoción militante y de grupo de sus miembros, llevaba a la condición moderna un elemento nuevo. En muchos casos la literatura moderna había sido una empresa solitaria, a menudo antimoderna y por ello tremendamente arriesgada: Novalis, Coleridge, Leopardi, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Kierkegaard, Nietzsche, Rimbaud, Hopkins o Emily Dickinson experimentaban en soledad y desafiaban a la sociedad. No ser comprendidos les semejaba un destino. O era una cuestión de honor, como decía Baudelaire. Allí donde el público no entiende y donde los críticos y los estudiosos permanecen desconcertados o escandalizados, allí, se pensó, acontece algo real, nuevo, auténtico, revelador. No obstante, esto comporta para el autor solitario riesgos enormes, intolerables. Actuar en grupo al amparo de un programa pareció en cierto momento, sobre todo en el siglo xx, una medida de comprensible prudencia. Tendencias y grupos se organizaron cada vez más «militarmente», es decir, influenciados por el modelo de los partidos políticos.

Pero incluso en el siglo xx, ya en presencia de vanguardias estructuradas y agresivas, las empresas solitarias no fueron pocas. Casi todos los clásicos de la modernidad del siglo xx no tienen nada que ver con la vanguardia. El espíritu de grupo está ausente en autores sumamente experimentales como Proust, Pirandello, Svevo, Kafka, Joyce o Valéry. También otros escritores como Benn, Trakl, Ma-

chado, Musil, Saba, Sbarbaro, o Rebora actuaron en soledad. Pound quería ser un líder. Eliot mucho menos (aunque devino un pontífice máximo). César Vallejo y William Carlos Williams, Wallace Stevens y Kavafis, vivieron apartados. Sus experimentos no se llevaban a cabo al abrigo de una teoría, de un manifiesto o de un grupo. Por tanto: ninguna garantía preliminar, ninguna ideología que justificase según la lógica histórica que su forma de escribir fuese más avanzada o legítima que la de cualquier otro.

III

El grupo de vanguardia, ante todo, ofrece a sus autores garantías. En las vanguardias el caso de fracaso artístico personal no está contemplado. Cualquier producto de vanguardia está considerado como crítica de la institución artística, como sabotaje del Arte. Es por tanto interpretado y valorado a priori como un momento necesario de la dialéctica histórica. En un grupo de vanguardia la responsabilidad individual no es absoluta, se comparte con el grupo. El grupo se moviliza para defender de los ataques externos a cada uno de sus miembros.

Sin embargo una praxis artística que no **preve** la alternativa entre éxito y fracaso, entre mejor y peor, se funda sobre un principio estético de autogarantía. Ninguna obra o anti-obra de vanguardia es considerada defectuosa, aburrida, mediocre o fallida, puesto que previamente ha sido negada la idea de cualidad o valor de una obra. Todo es pose, laboratorio, provocación, anti-arte. Por eso el ejercicio de la crí-

tica es considerado superfluo: es sustituido por declaraciones de poética o de intenciones, con ejemplos textuales que explican las intenciones. Cualquier otro propósito y tipo de texto es considerado defectuoso, inoportuno, no sincronizado con el progreso de las formas. T. S. Eliot, repudiado por la *Beat Generation* aunque apreciado por la neovanguardia italiana, centró el problema de la relación entre *liberación* (del pasado canónico y de los preceptos estilísticos) y *éxito artístico* con una sencilla observación técnica. A propósito del verso libre dijo que «ningún verso es libre para quien quiere escribir un buen poema»¹. La libertad es por tanto un problema técnico, es decir, experimental, y no un problema ideológico, porque a fin de cuentas lo que importa es si saldrán o no buenos poemas, si el experimento tendrá éxito.

La modernidad continuó estando representada hasta mitad del siglo XX, a pesar de la existencia de las vanguardias, por autores como Céline, Gadda, Faulkner, Henry Miller o Dylan Thomas, que sin duda no se habrían sentido cómodos en un grupo de vanguardia. Actuaban a solas. Las vanguardias son por tanto un fenómeno rompedor pero marginal de la modernidad. Interesan sobre todo desde el punto de vista de una sociología de los grupos intelectuales amenazados por la academia y por la cultura de masas, o también desde el punto de vista de una filosofía progresiva de la historia de las artes: sus innovaciones técnicas fueron casi siempre la enfatización propagandística y polémica de búsquedas llevadas a cabo antes por otros. Basta ver

1. La frase original es «No verse is free for the man who wants to do a good job», *The Music of Poetry* (1942). (N. del T.)

la genealogía del surrealismo redactada por Breton para darse cuenta de esto. Él propuso manifiestos, programas y antologías. Pero Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Kafka o Savinio ya habían descubierto casi todo.

IV

Por otra parte las vanguardias históricas anuncian la autohistorización de la modernidad. La sintetizan y la preparan para su *después*, cuando conquiste a sus enemigos (la academia y la cultura de masas) convirtiéndose en posmodernismo. Los profesores a los que Palazzeschi fingía temer y quería escandalizar en *Dejad que me divierta*, en la segunda mitad del siglo XX habían aprendido la lección: habían estudiado la modernidad, adiestrando a un amplio público neoburgués para que considerara canónico, legítimamente histórico y obligado lo que en su día había sido transgresión y provocación. Además algún teórico de neovanguardia se especializaría pronto en la producción de *bestseller* para un público escolarizado de masas. Entre vanguardia, academia y cultura de masas se había firmado por fin la paz. Los conflictos habían pasado de moda. Salvo excepciones la nueva vanguardia, más que experimentalismo, era vanguardia reproducida *in vitro* con el empleo de un agente químico especial: la autolegitimación historicista: *se tiene que seguir haciendo vanguardia porque ya se ha hecho*. Se trataba, propiamente hablando, de restauración: en parte consciente (se reutilizan argumentos y técnicas de principios del siglo XX) y en parte inconsciente

(se niegan a creer que la modernidad se haya agotado con las tres primeras décadas del siglo y replicarla quiere decir estar en la posmodernidad).

La lógica del *engagement* no ha sido muy diferente. También en este caso se partía de la certeza de que la conciencia político-literaria del presente era el principio del que deducir *una única forma* históricamente correcta de resolver la relación entre realidad social, imperativos políticos y formas literarias. Se tendió a crear partidos políticos del arte y de la literatura, que a veces coincidían y a veces chocaban con los verdaderos partidos políticos. Se volvió fundamental establecer la propia «posición» y «línea de conducta». En esto entre Fortini y Sanguineti no veo grandes diferencias, como no las veo entre Breton, Lukács, Pound, Brecht y Sartre: todos enemigos de soluciones artísticas distintas de las que cada uno de ellos deducía de su propia conciencia militante. La vanguardia marxista, además, creía superar a la vanguardia *anárquica* porque contaba con poseer una teoría científica de la historia y por tanto con prever su desarrollo. El esquema lukacsiano (formulado magistralmente en su ensayo sobre Lenin) según el cual la esencia histórica se refleja dialécticamente en la conciencia de clase organizada en Partido revolucionario, se funde con el esquema marinettiano de la sincronización entre evolución histórica y progreso de las formas estéticas. Aferrando estas dos armas se podía creer estar empuñando el presente y el futuro.

Volvamos a la posmodernidad, que no se agota en la recuperación de los años cincuenta y sesenta de las vanguardias históricas. Neorrealismo, *Nouveau Roman*, *Nouvelle critique*, neomarxismo, *New Left*, indican que la novedad radica en venir después.

El posmodernismo es una poética, una ideología de las artes y de la filosofía (Nietzsche y Heidegger como únicas cimas de toda la historia cultural de Occidente, desde los presocráticos hasta hoy: me parece demasiado). El posmodernismo puede ser discutido, saludado como una liberación «deconstructiva» de las verdades y de las visiones del mundo, o deplorado como una pérdida del sentido histórico y antecámara del *New Age* (retorno al Ser, al Mito, a los Orígenes, a lo Sagrado, al Medievalo, para hacer con ellos una literatura edificante).

La posmodernidad, en cambio, es una época. Simplemente coincide con la segunda mitad del siglo xx (y por tanto, como el siglo xx, ha terminado).

De hecho la posmodernidad implicaba que se supiese algo sobre la modernidad, que se sintiese su herencia y su peso, su energía vigente así como la que había perdido, los desafíos aún abiertos y la imposibilidad de recomenzar desde ese pasado. Creo que también en este caso los posmodernos más interesantes son los que rechazaron la filosofía posmoderna y la etiqueta de escuela o corriente. Pero también es necesario distinguir entre distintas literaturas y culturas. En América (John Barth, Mario Vargas Llosa) la

posmodernidad es un presupuesto vital y necesario (como para todas las literaturas extra-europeas). En Francia la posmodernidad es una Arcadia logo-lúdica que ha producido Derrida. En Italia nos ha honrado con las novelas de Umberto Eco y nos entretiene con las enfáticas reescrituras de Pietro Citati.

Con los autores que empezaron a escribir en los últimos diez o veinte años del siglo xx, la posmodernidad, por fin, se volatiliza. El término deja de tener sentido. Cuando se pierde la conciencia del pasado moderno como presupuesto problemático, evidentemente ya no se es posmoderno. Se está en otra parte: en un lugar de mutaciones aún en curso.

VI

La posmodernidad no comporta de por sí, en cuanto situación histórica, ni una idea particular de literatura ni un conjunto coherente de preferencias estilísticas. Lo interesante son precisamente los experimentos. En el medio siglo de posmodernidad iniciada ya en los años cuarenta, con el final de la guerra y la hegemonía americana en Occidente, el experimentalismo ocupa mucho espacio. Esta categoría aparece de forma implícita desde el inicio de la literatura moderna (algunos citarían a Dante, otros los *Essais* de Montaigne, otros las autobiografías, los epistolarios, el enciclopedismo del siglo xviii o también a Rabelais y a Sterne, a Diderot y a Kierkegaard). Sin embargo el experimentalismo se presenta y se impone cada vez que

cambian las relaciones entre los libros aún por escribir y aquellos ya escritos. Más allá de las vanguardias, en las que los experimentos poseían un fin lúdico, en la posmodernidad se difundió un experimentalismo más empírico que desbancó por detrás a una modernidad liquidada, y hacía experimentos con formas precedentes, protomodernas o premodernas. Elio Pagliarani entendió bien que para experimentar era necesario partir desde los géneros literarios. En lugar de rehacer a Kafka, o el monólogo interior, o la escritura automática, alguno como Pasolini quiso rehacer a Dante, o los poemas de Pascoli y Shelley, para terminar con una ensayística socrático-luterana que restauraba la situación y la tradición del gran *pamphlet*.

Calvino rehizo la fábula y el *conte philosophique*: y experimentó hasta el final con la fantasía, los libros de viajes, hizo parodias metanarrativas o sencillamente halló el modo de escribir un diario sobre cómo volver a descubrir el mundo antes de perderlo.

Wystan Hugh Auden, uno de los primeros posmodernos, fue un experimentador clásico: en *Another Time* (1940) había recommenzado con el siglo XVIII de Alexander Pope, de Voltaire y de Hogarth, teniendo ya en mente, quizá, tanto a Horacio como a Dante.

Francis Ponge congeló el magma surrealista e hizo ejercicios descriptivos, como si el género humano tuviese que regresar a la escuela primaria, hacer el catálogo de los objetos aún por descubrir que existen fuera de nosotros y son pacientemente percibidos.

Peter Weiss hizo teatro documental y de ideas. Harold Pinter normalizó y reambientó a Beckett en clave más inglesa.

Paolo Volponi escribió con *Corporale* (1974) la obra maestra de la narrativa italiana inconclusa después de Gadda, una novela picaresco-apocalíptica ingobernable, entre locura y revolución (que se intercambian los papeles), demostrando haber aprendido todo lo que se podía aprender del experimentalismo italiano de las dos décadas precedentes.

Lampedusa y Elsa Morante experimentaron con la tradición narrativa del siglo XIX, ya concluida, y precisamente por eso magistral y manierísticamente revivida. Simulaban una gran ficción codificada. El experimentalismo tiene mil caras, ratifica la vocación camaleónica y omnívora de la literatura, indócil a las teorías.

La posmodernidad redescubrió los géneros. En lugar de abolirlos como las vanguardias, los volvió a poner en funcionamiento, con funciones inesperadas.

Enzensberger rechaza la vanguardia, la declara impracticable como ideología y como lenguaje (ya se trate de la *Beat Generation*, de «Tel Quel» o del «Wiener Gruppe»): retoma a Brecht y a Benn, retoma a Auden, después de un siglo de poesía mundial que él mismo reunió en la antología *Museum der modernen Poesie* (1960). Pero actúa como un *philosophe* de la poesía, cultiva todos los géneros, desde el reportaje al panfleto y a la novela-collage. Reúne historias y catástrofes de la idea de progreso en poemas ensayísticos como *Mausoleum* y *El hundimiento del Titanic*

(que parece rehacer el poema de Voltaire sobre el terremoto de Lisboa).

Stanley Kubrick, por salir un poco de la literatura, rehizo también él todos los géneros, uno por uno: perfeccionando sus estructuras hasta llevarlos a un dimensión visionaria y póstuma, que no los desactiva sino que por el contrario multiplica su capacidad de impacto sobre el presente y sobre el público.

VII

La séptima y última tesis es para mostrar con dos ejemplos la evidencia del pasaje de la modernidad a la posmodernidad y el advenimiento de un experimentalismo diferente. Se trata del curioso caso de dos autores famosos como Luis Buñuel y Eugenio Montale. Clásicos de la modernidad en la primera parte de sus vidas, en edad tardía renacen posmodernos. La publicación de *Satura* en 1971 sorprendió a todos. Ese Montale *más allá de Montale* desconcertó a los críticos, iba al encuentro de los lectores, simplificaba, charlaba en verso: ponía en una métrica sencilla sus reflexiones escéptico-nihilistas, divertidas y bastante accesibles. También él descubría ser nieto de Horacio, aunque hubiese frecuentado al inquietante y perturbador Bobi Bazlen, brujo psicoanalista. El moderno Montale señalaba y declaraba que la modernidad había terminado, que el público estaba harto de angustias y de arduos mensajes cifrados. Él mismo estaba harto de sí mismo y de la literatura secundaria bajo la que estaba sepultado. Si tenía que

ser divulgado, prefería hacerlo por sí mismo, de forma más ligera, divertida y testamentaria. La Historia, nos dice en un poema, es inaferrable, incognoscible: se parece a los caprichos de la Naturaleza. Ningún autor podrá saber jamás dónde se encuentra, si en la vanguardia o en la retaguardia.

Luis Buñuel había sido uno de los más audaces y geniales surrealistas junto con sus amigos de juventud Dalí y Lorca, pero también un crítico del idealismo libertario de Breton. Sobre todo con *El discreto encanto de la burguesía* (1972: título elocuente e irónico) y con *El fantasma de la libertad* (1974) el desmontaje surrealista de los hechos reales no le impide la construcción de fábulas y parábolas perfectamente contemporáneas y burguesas, donde todo vale lo que vale, al pie de la letra, y todas las historias son relegadas más allá de la Historia.

Desde luego que los viejos artistas no pueden sentirse cómodos dentro del concepto de vanguardia. Tanto el viejo Buñuel como el viejo Palazzeschi renuncian a él encantados y toman un poco el pelo a los nuevos creyentes. Ningún vanguardista, por otra parte, ha tolerado jamás seriamente tener seguidores que fuesen también ellos auténticos vanguardistas. Todo vanguardista es un déspota. Los demás siempre podrán experimentar. Pero él seguirá con la idea de que sus experimentos son los únicos cohetes que vuelan hacia el futuro.

El fin de la posmodernidad

Queridos lectores y queridas lectoras,

quizá no os hayáis dado cuenta, pero vuestra vida ha tenido lugar hasta ahora en el seno de una época llamada posmoderna.

La palabra la conocéis. Circula desde hace años. Llega casi siempre de improviso, en un artículo, en medio de una conversación, durante un debate en radio o en televisión. Todo, en definitiva, es posmoderno, todos somos lo que somos porque somos posmodernos; un fenómeno extraño e inexplicable se explica diciendo que es posmoderno. Con este término oscilante, sugestivo, decisivo, que parece aludir a algo preciso y técnico pero que al mismo tiempo se difumina, se consigue decir todo lo malo y todo lo bueno. Posmoderno es una acusación. Posmoderno es una alabanza. Algo posmoderno es algo degenerado, malo, empeorado, poco serio, un poco decadente, una copia barata, algo irresponsable, frívolo. Algo posmoderno, sin embargo, es también algo más actual, más moderno si cabe, orientado al futuro, divertido y ligero, culto sin ser aburrido, sofisticado sin ser elitista, complejo sin ser oscuro.

Como ha observado Remo Ceserani en el manual más exhaustivo sobre el tema, *Relatar la posmodernidad*, en Italia la discusión teórica sobre el concepto ha sido escasa. Los más tempestivos e informados, Gianni Vattimo y Umberto Eco, han hablado de «crisis de la Modernidad», de «pensamiento débil» y de superación de la Vanguardia. Comentando y difundiendo a Nietzsche y a Heidegger, flanqueando al más posmoderno de los filósofos, Jacques

Derrida, hablando de «superación», «despedida», «declinar» respecto a las grandes construcciones racionales («fuertes») de la filosofía clásica, desde Platón hasta Hegel, Gianni Vattimo ha contribuido a difundir la idea de un más allá y de un después de la Modernidad. Se trataba de presentar los rasgos de una época nueva (más libre, descentrada, polimorfa, inaprensible) en la cual la estética vale más que la moral y la política, y la interpretación vale más que la teoría. La función del intelectual reside en interpretar textos, escucharlos, contrastarlos, replicarlos, ensancharlos: deslizarse por entre los pliegues del lenguaje más que oponer un sistema conceptual a otro.

A su vez Umberto Eco consumó un gesto más clamoroso: se hizo novelista. El teórico vanguardista sobre la cultura de masas, que había borrado la jerarquía de valores situando a Alejandro Dumas e Ian Fleming al mismo nivel que Dostoievski y Faulkner, en 1980 (año de la publicación de *En el nombre de la rosa*) renació como autor de *bestseller* enciclopédicos. Con sus novelas, Eco demostraba saber hacer aquello sobre lo que teorizaba: aunar cultura de élite y *kitsch*, saberes académicos y narración *pop*, público culto y público inculto (quizá mostraba cuán inculto podía ser el público culto, pero esa es otra cuestión).

Creo que ha sido precisamente la fuerte o desbordante influencia de Vattimo y Eco lo que ha obstaculizado, al menos en parte, el debate italiano sobre la posmodernidad. Los adversarios del «pensamiento débil» propuesto por Vattimo, y los críticos de las novelas de Eco (poquísimos, si bien en aumento) tendían a considerar la posmoderni-

dad italiana agotada con ellos. ¿Qué más añadir a lo que los dos autores teorizaban y representaban? Era ya demasiado. Dos autores de moda hacían creer que la posmodernidad era una moda. Y, en cuanto tal, materia de periodismo efímero o de una academia brillante y crédula. Vattimo y Eco hacían escuela, sin duda. En cierto sentido, por tanto, ellos eran la posmodernidad.

Se trataba de una impresión. La posmodernidad en Italia se ha nutrido más de impresiones y de estados de ánimo que de reflexiones teóricas. No obstante, bastaba echar un vistazo a los estudios extranjeros para rápidamente darse cuenta de que el debate se propagaba. En Estados Unidos, en Alemania, en Reino Unido, en Francia, la mayor parte de los libros y de los ensayos dedicados a definir el presente concluían en la dupla moderno-posmoderno (como una sucesión y como una oposición). Muchos de ellos, por lo menos desde los años setenta, estaban forjando la clara percepción de encontrarse en una época nueva. El fin del '68, el colapso de la idea de revolución, la crisis de la Razón, el desasosiego ante la idea de Historia y la de Progreso, la pérdida del sentido del futuro y del pasado, la imparable mezcla (en los medios de comunicación de masas, en el arte, en la vida universitaria) de alta cultura y cultura de masas, las transformaciones sociales y productivas, las tecnologías de la comunicación, y, en definitiva, un aluvión de términos como postindustrial, postsurrealismo, postneovanguardia, posthistoria, postfordismo: había nacido sin ninguna duda la Era del Después.

Si se me permite una breve digresión autobiográfica, puedo decir que esta Era del Después la sentí dentro de mí desde el principio. Cuando escribí mi primer libro, una monografía crítica sobre Franco Fortini¹, estaba seguro de trabajar en un después. Cuando se publicó el libro en 1973, Fortini tenía cincuenta y seis años y demostraba encontrarse en su plena madurez como escritor. Y, sin embargo, alguien observó que escribiendo sobre él lo trataba como si ya hubiera muerto, como un autor del pasado.

Y era bastante cierto. El '68 estaba en clara decadencia, los movimientos, los pequeños partidos, los grupos, las sectas, las reuniones, las asambleas, las manifestaciones, me aburrían y me exasperaban. En el arco de poquísimos años (cuatro o cinco), la década de los sesenta se alejaba y envejecía. Era el último estallido (retardado) de la Modernidad. Pero constituía a su vez la primera gran puesta en escena de la Posmodernidad. En Marcuse y en Mao la tradición racionalista, historicista, dialéctica y revolucionaria europea hablaba desde California hasta China. Había en efecto algo «pop» en el uso que una nueva masa de

1. Franco Fortini (1917-1984), intelectual, poeta, ensayista y publicista italiano de origen judío, participó en la Resistencia durante la II Guerra Mundial. En los años cincuenta profesa un socialismo herético distanciado de la línea oficial del Partido Comunista Italiano, tanto en el sentido estético rechazando el realismo —aunque oponiéndose a su vez al neovanguardismo del *Gruppo '63*—, como en el terreno ideológico, siendo influenciado por la filosofía crítica de la Escuela de Frankfurt y estando próximo al agitado clima del '68, si bien terminó abogando por un férreo comunismo tercermundista que remitía a la China de Mao. Su figura ha sido puesta como ejemplo de la transformación del rol del intelectual en Italia, sufriendo múltiples variaciones hasta caer en los últimos años de su vida en una etapa pesimista y oscura. (*N. del T.*)

lectores hacía del marxismo reciente y del clásico, de los *Grundrisse* de Marx como del diario del Ché Guevara. Terminaba aquella vasta época de la Modernidad que, desde la utopía estético-pedagógica de Schiller al humanismo anarquista de Breton, desde los *Manuscritos económicos y filosóficos* de Marx a las parábolas dialéctico-materialistas de Brecht, llegaba hasta las nuevas vanguardias artísticas y políticas de los años cincuenta y sesenta.

Escribiendo un libro sobre Fortini hacía (ante todo para uso personal) un breve balance de toda esa tradición, dado que el arte y la obsesión de Fortini había sido condensar, sintetizar, filtrar, corregir y aunar lo posible y lo imposible, Lenin y Kafka, Lukács y el Surrealismo, Brecht y Proust, Adorno y Simone Weil, Mao y Walter Benjamin.

Dos años más tarde, en 1975, publiqué con cierto malestar *El público de la poesía*. Un poco investigación y un poco manifiesto, esa antología de nuevos poetas italianos revelaba una especie de comunidad cultural que durante años había permanecido en la sombra, en un estado de semi-clandestinidad. Después de los excesos de la politización (dijeron los críticos de más edad) era de nuevo el momento de la Poesía. Yo no estaba tan convencido, ni era tan entusiasta. Ya entonces había demasiados poetas. Pero sobre todo se advertía una especie de mutación genética en los autores de poesía y en sus textos. Algo así: esos poetas, los autores más o menos de mi generación, llegaban evidentemente *después*. La autocrítica marxista, vanguardista y formalista de la poesía había llevado a la asfixia. El

gusto lúdico de los Novísimos² era lúgubre. Sus poesías se asemejaban a ocurrencias, a las palabras sin sentido de un moribundo. Su antecedente podía estar también en Beckett: pero reproducido en un laboratorio, depauperado, esterilizado, con una desesperación menos real, y con menor comicidad. La autoconciencia política parecía a su vez congelar la potencialidad del lenguaje poético dirigiendo todo hacia el propósito del «desenmascaramiento».

Los poetas propuestos, revelados y descritos en *El público de la poesía* podían ser explicados tan sólo en una condición completamente diferente: una condición posmoderna. Escribían renunciando al sobrepeso de la conciencia histórica. Ninguno de ellos partía ya de la idea moderna o modernista según la cual la condición actual del mundo permite escribir de una sola manera. Si bien no siempre eran muy duchos en las maniobras de estilo, en principio no se prohibían nada: podían ser irónicos, autobiográficos, neo-narrativos, neo-líricos, neo-órficos. Usaban los versos con la libertad y el candor del que llega a un mundo del que se sabe muy poco, un mundo aligerado, fluido, de cuyas situaciones y de cuyos objetos se puede hacer un nuevo relato.

Ninguno de ellos era demasiado culto. La posmodernidad que había en ellos decía esto: se comienza de cero, todo

2. En 1961 se publicó en Italia una antología de jóvenes poetas italianos de neovanguardia titulada *Los Novísimos. Poesía para los años sesenta*, donde confluían varios autores que más tarde fundarían el *Gruppo '63*. Apostaban por un experimentalismo radical en todos los terrenos: métrico, sintáctico, temático, etc., amén de sostener una entusiasta posición de afinidad frente al proceso modernizador y la sociedad de masas. (*N. del T.*)

es posible, el autor de poesía no es culpable y no tiene obligaciones, todo lo que se ha hecho en el pasado, desde Catulo a Li Po pasando por Ferlinghetti y Apollinaire, se puede (intentar) rehacer. La historia de la poesía no es una historia de una sola dirección. No se tiene por qué ir por fuerza hacia delante, continuar haciendo progresar las formas, identificar la tendencia exacta adecuada al momento histórico. Se puede también ir hacia detrás, mucho o poco. Y también hacia un lado.

Más que la calidad intrínseca de los textos de la antología, lo que me parecía más interesante era la situación de la nueva poesía. Ahora yo también sé que esa situación era exactamente definible como posmoderna, y puedo decir que *El público de la poesía* (que publiqué con Franco Corbelli en 1975) puede ser identificado como el inicio de la posmodernidad en la poesía italiana. En ese libro había novedades, se nos liberaba de algo, la hipoteca de la modernidad ya no comprimía a los jóvenes escritores dentro de aquel espacio hipercrítico y autocrítico, dramático y nihilista, apocalíptico y visionario de la gran lírica moderna que une en una sola línea de parentesco a Mallarmé y a Paul Celan, a Maiakovski y a Ginsberg, a Ungaretti y a Zanzotto. En los jóvenes autores de los años setenta perdían asimismo sentido nociones típicas del siglo XX como «vanguardia» y «compromiso». Ambas nociones se fundaban de hecho sobre un terreno cultural común definido por la preminencia del sentido histórico y de una más o menos implícita y contradictoria fe en el «progreso» cultural y artístico. En el momento en que se debilitaba y venía a menos

el nexo entre conciencia histórica y elecciones formales, se entraba en el limbo de un eterno presente en el cual se podía creer en la idea de poesía como valor asegurado, cristalizado y protegido por un sistema cultural que preveía para cada grupo y especialización un lugar propio, un derecho de existencia corporativo e institucional. Caía el nexo vital y al mismo tiempo comprometedor entre Crítica y Poesía: los poetas se sentían libres, pero cada uno a su vez podía sentirse (libremente) poeta. Desde entonces en adelante, como ha ocurrido casi siempre en la supervivencia garantizada de las artes tradicionales ahora casi sin público, los autores ya no se esperaban de los críticos análisis, interpretaciones, reconocimientos de su valor, ni controversias sobre el significado de sus obras: se esperaban el beneficio del archivo, la aceptación, el simple pero fundamental reconocimiento del derecho a existir, y por tanto a entrar nominalmente en el repertorio, en el catálogo, en la guía alfabética de los innumerables sectores culturales.

Así, desde ese momento en adelante, se había abierto el camino a la multiplicación sin límites de la producción estética: entre producto y subproducto, entre poetas, casi-poetas, y no-poetas, la diferencia devenía superflua y la fama quedaba establecida *di facto*, arbitrariamente, por las editoriales y los medios de comunicación de masas, sin pasar necesariamente a través de los procedimientos tradicionales de la discusión y de la valoración crítica.

Si se excluyen algunas precoces y esporádicas escaramuzas en contextos culturales muy diferentes del actual, la

discusión sobre la posmodernidad no se remonta a muchos años atrás. Y sin embargo el término aparece extrañamente desgastado: quizá porque su contenido conceptual es por un lado más bien complejo (implica nociones filosóficas y estéticas complicadas, a menudo escurridizas, de difícil acceso para los que no estén familiarizados con esas obras), y por otro demasiado elemental (indica de modo genérico todo cuanto ha acontecido y se «siente» que ha acontecido después de la gran fase de la Modernidad que todos, al menos a grandes rasgos, conocen: la modernidad de Stravinski, Joyce, Eliot, Kafka, Picasso, Klee, Gropius, etc.). Desde finales de los años setenta, cuando el debate comenzó a propagarse y el término «posmoderno» tuvo una difusión masiva, las conclusiones obtenidas fueron no obstante poco brillantes. La confusión sobre las diferentes acepciones del término permanece, porque la posmodernidad es demasiadas cosas a la vez. Y, por otra parte, el uso real que se hace de esta noción es de una simplicidad desarmante: «posmoderno» remite a todo lo nuevo que ha surgido en la cultura tras el ocaso del '68.

El término y la (vaga) idea de lo posmoderno aplicados a todos los campos del saber y del comportamiento, desde el cine a la moda, desde la novela al urbanismo, deben por tanto su fortuna a una innegable vacuidad y plasticidad. Se trata de una categoría extremadamente solícita y hospitalaria: acepta todo y no rechaza nada. Si digo que una película, un libro, un escritor, un músico, un científico o un diseñador son posmodernos, suscito de inmediato cierto interés, como si descubriese y anunciase una verdad sofis-

ticada. Y al mismo tiempo no me arriesgaré a ser rebatido con facilidad. Todo lo que decido etiquetar como posmoderno automáticamente se convierte y puede convertirse en posmoderno. Se abre por tanto una nueva rendija para la posibilidad de interpretar de modo distinto lo ya conocido, el concepto trillado se estira ulteriormente mostrando inesperadas posibilidades de enriquecerse acogiendo dentro de sí un mundo extraordinariamente variado, heterogéneo, vital, en continua expansión y metamorfosis.

Esto es ya típicamente posmoderno. Pluralidad, expansión, múltiples usos, mezcla de lo alto y de lo bajo, de la cultura «culta» y la cultura «de consumo», trama irónica en forma de guiño con un tono académico y con materiales de los *mass-media* (o, a la inversa, con un tono irreverente y temas tradicionalmente «profundos»). El mensaje central de la posmodernidad parece en definitiva ser el siguiente: las separaciones, las alternativas tajantes, los antagonismos dramáticos, las fricciones peligrosas y las angustiosas disonancias pertenecen al pasado. La cultura, ahora, es seductora y socializable. Ya no cuestiona por entero el sistema social, no frecuenta utopías que no sean viables en el presente. La tradición ha terminado pero esto simplifica las cosas. Los intelectuales son personas como todas las demás, se parecen a sus innumerables amigos y no a los autores famosos. En definitiva, toda forma de cultura, desde el pensamiento de los presocráticos a la metafísica hindú, desde el simbolismo renacentista a las mitologías precolombinas, desde Tomás de Aquino a Tristan Tzara, es susceptible de ser citada.

La cita está en lugar de las cosas, alude a algo, hace guiños, relampaguea, excita, exalta, suaviza, sublima, mitiga. Y, sobre todo, en la posmodernidad elimina la distancia entre cultura y contexto, desdramatizando las tensiones. Ennoblecce la banalidad, otorga un halo de actualidad a experiencias y conocimientos bastante remotos y ajenos a nuestro estilo de vida y a nuestra mentalidad.

En Italia tenemos a dos maestros de las citas, que son a su vez dos hábiles manipuladores posmodernos del pasado cultural: Umberto Eco y Pietro Citati. Se trata de dos autores opuestos y objetivamente competidores.

Umberto Eco es el funámbulo de la Academia, el profesor universitario especializado en una de las ciencias posmodernas más en auge: la ciencia de los signos o Semiología. No obstante (y esto ya es notable) el semiólogo Umberto Eco viene a subrayar que la semiología, ciencia tan moderna y posmoderna, ha existido siempre, se vanagloria de nobles predecesores que superan con mucho a Saussure y Pierce y atraviesan toda la filosofía, desde Aristóteles en adelante. Desde Aristóteles a las señales de tráfico, desde los más antiguos tratados de poética y de retórica se llega directamente a los estudios del siglo veinte sobre el lenguaje. Todo es lenguaje, todo es comunicación: los cómics, la cocina, la ropa, la lucha política, y por supuesto las artes, desde la arquitectura a la novela. Lo antiguo y lo reciente, la alta cultura y la baja cultura, Dante

Alighieri y Mike Bongiorno³, son analizables de un modo científico y divertido, docto y cómico. Entre citas eruditas y chascarrillos, Eco ha trabajado toda una vida para transformar una lección universitaria en un *show* televisivo, así como para otorgar a toda mercancía cultural la dignidad de un objeto de estudio. Además ha escrito con *El nombre de la rosa* la novela del consuelo: la Edad Media europea explicada a los americanos como si fuese, al mismo tiempo, un sucedáneo facilón de la *Divina Comedia* y una versión de novela policiaca bien nutrida de citas y resúmenes extraídos de un Manual de Cultura Europea. Ha unificado los públicos, los géneros, los niveles, fundiendo el oficio de periodista con el del docente, y, en definitiva, transformando uno y otro en la figura más atractiva de la industria cultural contemporánea: el autor de *bestseller*.

Del mismo modo que Eco es pícaro y expeditivo, Citati es profundo y reflexivo. Desprecia las universidades contemporáneas y escribe en los periódicos las críticas más extensas, opulentas, redundantes y cargadas de sabiduría esotérica que jamás haya acogido la prensa italiana. Cuando grandes ensayistas como Eugenio Montale o Mario Praz escribían sus críticas y artículos literarios eran mucho más modestos: cumplían las reglas pragmáticas del género periodístico. Resumían argumentos con diligencia, suministraban informaciones secundarias, mantenían escrupulosamente un tono afable, sin pretensiones,

3. Famoso presentador de televisión de origen italoamericano, fallecido en 2009, que desarrolló toda su carrera en Italia, y al que se conocía con el sobrenombre de *El Rey de los concursos*. (N. del T.)

de quien está haciendo un útil servicio informativo, en el cual una competencia impecable tiene el deber de la claridad y la concisión. Evitaban el tono solemne, volaban bajo. En ello consistía su elegancia. Pietro Citati no. En él las citas de los grandes clásicos se dilatan y se transforman en paráfrasis sustitutivas. No hace un breve resumen de una novela con el aire sencillo de quien simplemente resume: no, la suya es una reescritura cargada de resonancias literarias propias, y cada autor se convierte un poco en Citati, como si las obras maestras de la Tradición no esperasen nada mejor que revivir en la prosa del Crítico-Escritor. Esta prosa viene ofrecida al lector como una creación original y originaria, inconfundible, que no nace como una nota al pie de obras dotadas de una sólida existencia propia, sino que ocupa su lugar, las suplanta. En sus libros sobre Kafka, Tolstoi o Proust este método adquiere su forma más congruente. La biografía y las obras de estos autores nos son servidas en el estilo de Citati, un estilo siempre idéntico a sí mismo, incomparable, exquisito, elevado, que transforma todo en elevado y exquisito. La posmodernidad de Citati reside en este *pathos del después* que restituye todo, que permite todo, que accede a todo. Sólo si la tradición cultural está completamente muerta, completamente más allá de nuestra forma actual de ser y de escribir, podemos abusar de ella global y libremente. Citati no siente casi nunca la necesidad de citar. Recrea. Dentro de su lenguaje, otro lenguaje, el lenguaje del autor del que está hablando, desentonaría, crearía una nota desagradable y falsa: la nota de la autenticidad. Nos haría despertar

del dulce sueño posmoderno recordándonos que los textos existen y tienen un sonido propio en sí mismos, más allá de los textos dentro de los cuales los asimilamos.

No es en absoluto casual, creo, que el debate sobre la posmodernidad haya nacido en Estados Unidos. La posmodernidad es, de hecho, la forma que la hegemonía americana ha dado a la cultura occidental después de 1945. En su ensayo *Los archivos del Edén* George Steiner ha explicado de forma eficaz en qué sentido ha sido decisiva la contribución norteamericana a la cultura de la segunda mitad del siglo xx. De modo sintético, la tesis de Steiner es que la sociedad norteamericana jamás se ha tomado en serio la alta cultura, no puede concebir que la cultura pueda ser, como en el modelo griego y más tarde europeo, un valor en sí mismo, una fuerza autónoma y quizá socialmente inútil o peligrosa. Es decir: en Estados Unidos los valores de la convivencia y de la cohesión social, la ética del trabajo productivo y del éxito económico, están por encima de cualquier valor expuesto en los sistemas filosóficos y en las obras de arte. Por eso el amor americano por la cultura es un amor que proviene desde un más allá de la cultura. Si la gran cultura europea ha producido o ha permitido la existencia de la injusta y corrupta sociedad europea, esta cultura viene preservada, archivada, venerada como un fetiche. Pero la mantienen higiénicamente alejada de la vida social americana, del *american way of life*, la cual sólo en sí misma es un valor capital.

Si, como dice Steiner, la escena cultural americana ha sido la de los «epílogos del Modernismo», si en sustancia

es solamente una rama menor y secundaria de la cultura europea, es por otra parte desde este modo de concebir la cultura como nace la posmodernidad.

En otras palabras, sólo en Estados Unidos la objetiva primacía del mercado constituye a su vez una primacía cultural, es el fundamento y el marco ético de cualquier actividad cultural.

En muchos aspectos (si bien no en todos, como veremos) la posmodernidad coincide con esta clase particular de *más allá* que trae consigo el punto de vista americano en su consideración de la modernidad y del modernismo, y por tanto en la continuación, variación, estudio, conservación y comercialización de su herencia. Eso que Steiner llama la «empresa cultural americana» compuesta de museos, teatros, bibliotecas, universidades y editoriales se nutre del pasado europeo: la misma modernidad forma parte con todos los derechos de este pasado, es asumida como patrimonio clásico. Esto permite una extraordinaria «prodigalidad de conservación y transmisión».

Los museos y las colecciones de arte norteamericanas están repletos de arte clásico y europeo. Se han trasladado al nuevo mundo, piedra por piedra, edificios europeos y antiguos, o han sido imitados a la perfección. El apetito americano por los tesoros y *bric-à-brac* del pasado medieval o renacentista y del siglo XVIII sigue siendo devorador. Casi no pasa un día sin que algún artefacto de la gloria europea se traslade hacia el oeste. Las orquestas sinfónicas o de cámara, las compañías de ópera, interpretan música europea [...] Esta es, pues, mi conjetura: el

aparato dominante de la alta cultura norteamericana es *la custodia*. Las instituciones artísticas y educativas constituyen el gran archivo, inventario, catálogo, almacén, trastero de la civilización occidental⁴.

Una eficiencia tal en la conservación y la transmisión cultural posee no obstante una contrapartida: en Estados Unidos y, dada su influencia, en el resto de Occidente, la cultura y las artes han sido globalmente institucionalizadas y comercializadas, ya no tienen sentido ni influencia social fuera de la universidad y del ocio. En este sentido también dos clásicos del modernismo norteamericano como Ezra Pound y T.S. Eliot se adelantaron a su tiempo. Emigraron a Europa para apoderarse de su vasta tradición, para saquearla e idolatrarla: son los más tradicionalistas entre los autores de vanguardia. Su originalidad más peculiar se funda en la recuperación, la continuación, la acumulación y el montaje de fragmentos citados y descontextualizados. Sus poemas son mosaicos y *collage* de restos arqueológicos de la tradición (no sólo europea, también asiática). «Estos poetas-críticos», dice Steiner, «son turistas eruditos que corren por los museos y las bibliotecas de Europa en una misión de inventario y rescate antes de la hora del cierre».

Sin embargo Eliot y Pound cerraban una época. En la primera mitad del siglo XX Europa era aún el centro in-

4. George Steiner, «Los archivos del Edén», en *Pasión intacta*, Siruela, 1997, Madrid, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, pp. 314-316. (N. del T.)

discutible de Occidente. Estados Unidos era todavía una magnífica periferia en busca de su propia identidad. Incluso escritores americanísimos como Hemingway, Fitzgerald o Henry Miller sintieron la necesidad de marchar a París para encontrarse plenamente a sí mismos.

Después de 1945 fue la hegemonía norteamericana la que introdujo a toda la cultura occidental en la posmodernidad. Los prófugos del fascismo y del nazismo echaron raíces en las universidades norteamericanas, allí nacieron las nuevas vanguardias como el expresionismo abstracto, la *action painting*, las exhibiciones paródicas de Andy Warhol, o la literatura de la generación *beat*. En Europa todavía se reflexionaba, se elaboraba mucha teoría, y la crítica más respetada seguía siendo alemana y francesa. Sin embargo desde el mito de la novela americana a la contracultura, parecía que la materia sobre la cual reflexionar ahora ya procedía de Estados Unidos. Naturalmente, una vez más, este es sólo un aspecto de la cuestión. Se podría observar, no obstante, que sobre el tema de la posmodernidad los mismos franceses, siempre un paso más allá, siempre con la inclinación de dirigir teóricamente todos los eventos políticos, sociales y culturales del mundo, habían pasado a la retaguardia. El libro de Lyotard sobre la condición posmoderna no salió publicado hasta 1979, mientras que en Estados Unidos se llevaba hablando de posmodernidad y posmodernismo desde hacía varios años. No se trata sólo de terminología: pero la terminología es un síntoma. La sensación de un presente y de una situación radicalmente nuevas respecto a la mo-

dernidad clásica (que va desde la publicación de *Las flores del mal* hasta la publicación del *Ulysses* de Joyce) nació en Norteamérica antes que en Europa. Ahora era Norteamérica la que encarnaba y representaba el presente respecto al pasado europeo.

Ha llegado el momento de que explique con un poco más de claridad mi opinión al respecto. Creo que lo posmoderno (o posmodernismo) como poética, estilo particular, o tendencia específica, es distinto de lo posmoderno como periodo histórico (o condición posmoderna). Mientras que sobre el primero se pueden tener reservas o rechazos razonados, del segundo sólo se puede hacer historia. Lo posmoderno como poética y tendencia (filosófica y estilística) es sólo una forma particularmente positiva, entusiasta, apologética, y muchas veces notablemente acrítica, de vivir una situación cultural innegablemente específica, nueva, que puede ser expresada y juzgada en los modos más diversos. Los apologetas de la posmodernidad, con su entusiasmo, a menudo han terminado impidiendo que se apreciara algo evidente: la segunda mitad del siglo xx está indudablemente caracterizada por una serie de fenómenos que la distinguen claramente de todo lo acontecido antes. Si definimos la Modernidad en su conjunto como todo lo que ha ocurrido desde la Ilustración hasta hoy, desde Rousseau y Kant, desde las revoluciones sociales, políticas, económicas de la segunda mitad del siglo xviii en adelante, dentro de esta época debemos

señalar sus hitos posteriores. Es posible por ejemplo distinguir cuatro fases.

La primera va a grandes rasgos desde la publicación de la *Encyclopédie* hasta 1790. La segunda abarca hasta 1848 y las publicaciones entre 1855 y 1857 de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, *Las flores del mal* de Baudelaire, y *Madame Bovary* de Flaubert. La tercera fase se cierra con el periodo que va desde la primera a la segunda guerra mundial, que fue testigo de la desaparición de los grandes maestros de la modernidad del siglo xx, así como del ascenso y de la decadencia de los movimientos europeos de vanguardia. Por último la fase actual, definible como posmoderna, sigue a la derrota de los fascismos, y está marcada por la evidente hegemonía de Estados Unidos y de lo que podríamos llamar la «americanización» (si bien en ocasiones superficial y contradictoria) del mundo.

Cuando se leen libros y ensayos sobre la posmodernidad, ya sean favorables o muy críticos, es inevitable sentirse golpeado por el hecho de que al final es posible llamar posmodernos, por usar un solo término, a fenómenos muy diferentes y a menudo en marcado contraste. En las valoraciones más recientes que hemos leído en Italia, desde David Harvey (*La condición de la posmodernidad*) a Giulio Ferroni (*Después del fin*), desde Remo Ceserani (*Contar la posmodernidad*) a Beatrix Töttössy (*Escribir posmoderno en Hungría*) esto es evidente. Lo posmoderno es un «Así es, si os parece»⁵. Dentro está todo, contiene de todo. Per-

5. *Così è se vi pare* en el original. Es el título de una obra teatral de Luigi Pirandello definida por el mismo autor como una «farsa filosófica». (*N. del T.*)

sonalmente querría por tanto ensanchar la categoría. La práctica totalidad de las obras y de las tendencias más significativas de la segunda mitad del siglo XX han nacido desde o en la conciencia del *después*. Este «después» adoptaba a su vez diversos matices y mostraba las distintas caras de un poliedro. Nadie se ha mofado jamás del hecho de que se llamara «románticos» a poetas tan diferentes como Keats o Pushkin, «vanguardistas» a autores como Benn y Maiakovski, o «comprometidos» a autores como Brecht y Orwell. Se trata de modos opuestos pero también afines de reaccionar a una situación: formas de representación, interpretación y crítica de un presente que demanda la elaboración de ideas y formas adecuadas.

Así en la Posmodernidad conviven escritores del después y del más allá (como Paul Celan y Allen Ginsberg, Borges y Camus), del inicio y del fin (como Beckett, Volponi, Zanzotto, Bernhard), neoclásicos y deconstructivistas (como Kubrick y Tarkovski, Enzensberger y Calvino), retorno de la forma y autorreferencialidad (en Montale y Elsa Morante, Tournier y Kundera), defensores de la alta cultura y del canon (como George Steiner y Harold Bloom), otros que sacralizan la cultura de masas (Umberto Eco y su escuela), malabaristas del nihilismo (Derrida), humanistas antimodernos (Ivan Illich), poetas del reportaje (Naipaul, Chatwin, Kapuściński), realistas abstractos (Robbe-Grillet, Perec, Pinter, Bacon, Cortázar).

Se podría continuar. Y las cartas podrían barajarse de nuevo produciendo series diferentes, acercamientos y combinaciones analógicas de varios tipos. Entre posmo-

derismo como poética explícita, declarada, y posmodernidad como situación y periodo, hay coexistencia y conflicto. Autores que han expresado reservas críticas y también radicales a propósito de las posturas posmodernas forman parte y son fundamentales para entender la condición posmoderna de final de siglo. Es el caso de George Steiner y de Hans Magnus Enzensberger, autores esenciales para la definición de la condición posmoderna, pero que normalmente rechazan definirse positivamente como posmodernos. Prefieren la crítica radical, en ocasiones socarrona y en ocasiones apocalíptica. Tienden en cualquier caso a la prudencia escéptica y casi nunca presentan propuestas que no sean provocadoras o utópicas. También esta mezcla de equilibrio y de radicalidad, de brillante eclecticismo y de pesimismo es, puede decirse, típicamente posmoderna. La crítica de la cultura en los últimos decenios del siglo xx se encuentra en una evidente dificultad, habiendo perdido sus referencias clásicas: la alta cultura, la lucha de clases, o tradiciones distintas a la occidental. Más que a esquemas teóricos, el crítico se encomienda por ello a recursos y artificios literarios, que beben de la autobiografía y que se inclinan fácilmente por el género de la sátira.

No hay ensayo de Steiner o de Derrida que no recorra vertiginosamente toda la historia del pensamiento. No hay película de Kubrick que no revise y lleve hasta consecuencias extremas de perfección formal y paródica un género de la historia del cine. No hay libro de Elsa Morante que no haya ayudado a volver a reinstaurar las formas tradicionales de la novela del siglo xix o incluso de la épica o

de las fábulas. Zanzotto toca teclas que van desde el clasicismo a la psicolingüística, desde la publicidad al balbuceo infantil. Paolo Volponi se pone todo el tiempo a construir arcos renacentistas que después destruye. Italo Calvino ha evitado desde el principio la forma invasiva de la novela, y ha experimentado con todo tipo de formas breves (novela corta, cuento, prosa poética) hasta dar cuerpo narrativo a las recientes teorías de la narración⁶. Naipaul y Kundera poseen un talento intelectual de ensayistas no inferior al narrativo. Mientras que Kerouac y Robbe-Grillet, cuyos libros son el resultado de una ideología rudimentaria, cuando escriben parece que no les roza ni una sola idea. Críticos como Fortini y Garboli son hostiles o indiferentes a las vanguardias, y en cambio su obra es intensamente manierística y experimental, crece sobre sí misma sin encontrar un diseño unitario, tiende a lo incompleto. Francis Bacon ha conseguido reconducir la pintura moderna frente a la figura humana, pintando de forma obsesiva retratos y autorretratos: pero la fisicidad de esos cuerpos, con ropas y ambientes cotidianos, estalla prodigiosamente en un realismo que no tiene nada de mimético, sino que es mental y paranoide.

6. En su novela *Si una noche de invierno un viajero* puede leerse: «escribir largas novelas hoy es quizás una contradicción: la dimensión del tiempo ha sido destrozada, no podemos vivir ni pensar si no es en fragmentos de tiempo, cada uno de los cuales sigue su propia trayectoria y desaparece inmediatamente. Podemos redescubrir la continuidad del tiempo sólo en las novelas de ese periodo en que el tiempo ya no parecía detenido y no parecía haber explotado, un periodo que duró no más de unos cien años». (*N. del T.*)

¿Posmodernos? Yo diría que sí. Lo posmoderno es una condición, no una elección ideológica o relativa al gusto. Toda la segunda mitad del siglo xx está marcada por el desasosiego de ser todavía moderna siendo bien consciente de no serlo ya como lo habían sido las generaciones de sus padres y sus abuelos. La gran explosión creativa de las primeras décadas del siglo xx después de 1945 estaba hacia tiempo agotada. Se podía retomar, continuar, actualizar. O se podía tratar de ir más allá. El problema o, más bien, el punto de partida, en cualquier caso no cambiaba. Sobre todo los europeos se sintieron incómodos. Se sentían abrumados por un pasado dotado de una enorme autoridad, al que ahora contemplaban como un paralizante desastre histórico, como el fracaso social o político de la cultura, o como un magnífico archivo universitario que reexaminar.

En olas sucesivas, ahora la novedad y la libertad de crear procedían cada vez más de escritores estadounidenses y latinoamericanos, de las sociedades y las culturas de Asia y África. Además, los europeos debían lidiar con formas nuevas de impotencia y de irrelevancia social de la cultura filosófica y de las artes.

«La gran literatura moderna de Joyce, Proust, Eliot, Pound, D.H. Lawrence o Faulkner», escribió David Harvey, «en su día considerada subversiva, incomprensible, y traumática», en los años cincuenta «fue adoptada y canonizada por el *establishment* en las universidades y en las más importantes revistas literarias».

El *shock* de la modernidad se había agotado. El clásico público burgués y pequeño burgués ya no era el mismo,

cada vez se escandalizaba menos. Comenzaba a aprender en la universidad que la transgresión era el método general del arte moderno, y que era por tanto el primer mandamiento de las personas puestas al día en cultura. Los periodistas y los profesores universitarios enloquecían de entusiasmo y devoción por las nuevas vanguardias. En lugar de angustia, conflicto o peligro, la modernidad era el pasaporte para hacer carrera. Los jóvenes autores de la nueva vanguardia ya no tenían que esperar años o décadas para ser comprendidos: saltaban inmediatamente a la palestra, entraban rápidamente en las antologías académicas acto seguido de que les fuera reconocido el calificativo de «neomoderno».

No todos tomaron esta realidad como una ventaja. Ponerse a hacer el «formalista» después de las extraordinarias invenciones formales de los años diez y veinte era suicida. Si no se quería fingir que ciertas innovaciones se mantenían nuevas para siempre, era necesario buscar otra cosa, o utilizar de modo distinto los descubrimientos ya hechos.

La modernidad clásica envejecía y se convertía en tradición. En los años cincuenta Theodor Adorno, uno de los mayores teóricos y defensores de la Modernidad, habló del «envejecimiento» de la música moderna. El crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg explicó que existía una «tradición de lo nuevo». Enzensberger escogió para su antología de 1960 un título bastante claro: *Museo de la poesía moderna*.

El verdadero punto de partida era el siguiente: la modernidad anticuada, la modernidad como tradición, mu-

seo y mercado. Edoardo Sanguineti se percató de inmediato de este aspecto, señalando la situación contradictoria, cuando no objetivamente ambigua, en la que se encontraban las vanguardias. La carga provocadora del artista moderno era, a partir de Baudelaire, una lucha por imponer al mercado productos que al instante eran absorbidos por el mercado. La subversión era el alma de la comercialización. Pero, una vez entendida, esta dialéctica era repetida en frío: en lugar de ser real, era una dialéctica predecible, programada. Eugenio Montale comprendió muy pronto (basta leer sus ensayos recogidos en *Auto de fe*) que la vanguardia se encaminaba a ser producida industrialmente, que ella misma formaba parte de la cultura de masas.

Fue así como en efecto se creó una condición posmoderna de la modernidad. La posmodernidad comienza cuando la modernidad entra de forma estable en el universo de las ideas establecidas. Por tanto el arte moderno y la filosofía crítica no sólo están protegidas y promovidas, sino que son enseñadas.

Este panorama sería difícilmente imaginable sin la hegemonía económica, política, pero sobre todo cultural de Estados Unidos. En las artes tradicionales la hegemonía cultural americana, como hemos visto, no es de contenido, es estructural; no es creativa, es organizativa.

Lo que importa ya no son las obras, sino el tipo de relación que mantenemos con ellas.

No hay necesidad de controlar el arte, basta con administrar su uso y disfrute. Así la relación cultura-sociedad queda neutralizada institucionalmente.

Con Hollywood e Hiroshima, con la liberación de Europa del nazismo y con el irresistible ascenso de Mickey Mouse, Estados Unidos asió con firmeza la guía de Occidente: dan forma no sólo al inconsciente de la cultura de masas, sino también a la mentalidad y al estilo de las élites.

La teoría de la Industria Cultural realizada por Adorno y Horkheimer se fundaba ante todo en la observación del modelo americano. En lugar de agradecer a las instituciones democráticas que les habían acogido como prófugos del nazismo, los dos filósofos alemanes denunciaron los peligros de un totalitarismo blando, permisivo, basado no en la represión sino en la reducción de la cultura a un producto que vender. En la democracia más grande, longeva y potente del mundo, la cultura se presentaba y debía presentarse como producción industrial y comercialización de sus productos.

Con la emigración a Estados Unidos de filósofos, científicos, y artistas europeos perseguidos por el nazismo y el fascismo (sobre todo judíos), la alta cultura europea se vio inserta en un contexto social e institucional completamente nuevo. Filósofos como Hannah Arendt, críticos como Erich Auerbach, historiadores del arte como Erwin Panofsky, psicoanalistas como Erich Fromm y Bruno Bettelheim, influyeron profundamente en el mundo académico norteamericano. No obstante no cabe duda de que, pasados a la otra orilla del Atlántico, estos intelectuales perdían el vínculo con su contexto y con sus raíces. Estados Unidos no es una sociedad cuyos valores fundamen-

tales puedan ser sacudidos por una élite de artistas y estudiosos.

Es interesante el hecho de que un poeta como el inglés Wystan Hugh Auden realizara un camino inverso respecto al de T.S. Eliot: de Inglaterra a Estados Unidos, donde vivió impartiendo poesía en la universidad durante cerca de treinta años. Y Auden es uno de los poetas en cuyo itinerario es más visible el pasaje desde la Edad de la Angustia, última fase de la modernidad, a la edad del bienestar que inaugura lo posmoderno. Partiendo de Eliot, convertido después en el poeta inglés «comprometido» más famoso de los años treinta, Auden se asomaba con su obra poética y ensayística posterior a una época en la cual le costaba reconocerse y que lo incomodaba.

Si bien en parte americanizado y presente con autoridad en la escena literaria norteamericana (entre el más anciano Edmund Wilson y los más jóvenes Ginsberg y Ashbery) Auden siguió poseyendo un estilo profundamente inglés y europeo. Es significativo que durante su periodo americano, que duró una treintena de años, pasase la mitad del año en Nueva York pero la otra mitad la pasase en la isla napolitana de Ischia y más tarde en Kirchstetten, Austria.

Mientras que Eliot se había adaptado perfectamente a Inglaterra hasta parecer más inglés que los ingleses, en América Auden se sintió fuera de lugar, un extranjero entre tantos otros. Estoicamente decidido a plantar cara al culmen de la vida urbana moderna, siguió siendo un devoto de los finitos espacios europeos, y con el tiempo sintió cada vez su ausencia. En Nueva York vivía cual Diógenes,

tenazmente aferrado a sus propios hábitos, refractario a las costumbres americanas, lleno de idiosincrasias y bien decidido a conservarlas.

Auden escribió muchísima poesía, mucha más de la que escribiera Eliot. ¿Quién puede afirmar haberla leído entera, y conocer claramente sus articulaciones y sus pasajes, más allá de unos pocos estudiosos especializados y un puñado de entusiastas seguidores?

Con una decena de poesías y poemas Eliot se convirtió en uno de los pilares de la poesía moderna, quizá el más conocido a nivel internacional de entre los poetas del siglo xx. Como Joyce, puede decirse que Eliot no erró ningún tiro, su obra parece toda ella compuesta por fragmentos dignos de antología. Por el contrario Auden, que es un poeta no menos dotado y en ocasiones quizá más grande, ha como naufragado en la posmodernidad. Ha vivido la mitad de su vida en un mundo en el cual en poesía se puede hacer y decir de todo, porque la poesía no cambia nada⁷, ni siquiera a sus propios lectores.

Sin embargo, ¿es posible hablar de la posmodernidad sin decir nada de dos de sus padres indiscutibles? ¿Qué habría sido de la segunda mitad del siglo xx sin Jorge Luis Borges y Samuel Beckett? Estaría tentado de decir que todo procede de ellos, ya sea por derivación o por reacción. Ningún otro autor como ellos dos ha sido y continúa siendo un

7. «For poetry makes nothing happen» es un verso del poema *En memoria de Yeats* escrito por Auden en 1939. Ver el artículo *Escritores y política* recogido en este libro, p. 55 (N. del T.)

maestro reconocido, indiscutible, inextinguible. La crítica rara vez ha reunido la imaginación y el valor suficientes como para formular objeciones, aunque fueran parciales, a propósito de su obra⁸. Y esto sucede porque Borges y Beckett, más que parecer autores con rasgos precisos evaluables y descriptibles como hechos individuales, han encarnado durante algunas décadas la idea misma de literatura. Las principales posibilidades de la literatura de la segunda mitad del siglo xx las inventaron ellos. Son los autores más respetados y más estudiados. Son el fundamento del canon posmoderno.

Estos dos escritores han ocupado el lugar que durante el medio siglo anterior estuvo ocupado por Rilke y Eliot, Joyce y Valéry. Además Borges y Beckett han permitido mantener viva la corriente de la modernidad transmitiendo al mismo tiempo la certeza de que algo había cambiado radicalmente.

En definitiva después de ellos no ha sido ya posible pensar en el pasado, en todo el pasado, ni en Shakespeare ni en Pirandello, ni en Kafka ni en Cervantes, sin verlo todo un poco a la manera de Borges y Beckett. Son ellos, más que ningún otro, los autores posmodernos del después y del fin, del más allá sin nombre y de un eterno presente. Ya exhiban sus lecturas (Borges) o finjan una desmemoria devastadora (Beckett), su actividad consistió en reducir a resúmenes y fragmentos perfectamente ejem-

8. La antología de textos críticos con el escritor argentino, reunidos bajo el título *Antiborges* (ed. Vergara, 1999, Argentina, edición a cargo de Martín Lafforgue) constituye una excepción. (*N. del T.*)

plares una historia demasiado larga como para ser heredada con éxito. Escribían en un estado de vértigo controlado o de náuseas incurables. La angustia y la infelicidad se han hecho crónicas y se han convertido en afecciones cómicas, miserables, infantiles y seniles («Nada es más cómico que la infelicidad», se dice en *Final de partida*). La memoria histórica ha devenido ingobernable, no se puede escribir ni pensar nada nuevo. Sólo se puede repetir, comentar, condensar lo ya escrito y lo ya pensado, conociéndolo de memoria u olvidándolo por completo. La vida yace toda en el pasado y en el futuro, una virtualidad que jamás se realiza. De la Biblioteca de Babel no se puede escapar ni ser alimentado. En el curso de la posmodernidad no se han conocido autores tan capaces de demoler y frustrar toda certeza. Con ellos todo deviene débil, huidizo, irrealizable, improductivo.

Una observación más que añadir: gracias a Borges y a Beckett la posmodernidad alcanza desde el principio su plena madurez negativa, su código negativo. Se ha continuado sobre sus huellas. Luego han venido Harold Pinter y Thomas Bernhard, el *nouveau roman*, la *nouvelle critique*, el postestructuralismo e Italo Calvino. Sin embargo han sido variaciones más o menos relevantes sobre el mismo tema, acompañadas de relámpagos de vitalidad juvenil (sobre todo en Calvino). Esta circularidad es el lado más desesperante y estéril, a veces prodigiosamente repetitivo, de la posmodernidad (sobre todo en Bernhard).

¿Hay algo más? También Adorno y Canetti, maestros a su vez de lo posmoderno, han legado más certezas parali-

zantes que invitaciones a continuar. Pero aquellos que han creído poder prescindir de su desesperado manierismo intelectual son los posmodernos más decadentes y más frágiles, es esa posmodernidad que sigue contemplándolo todo en términos de posterior, de progresiva liberación de viejos vínculos, floración contagiosa de lo nuevo. Constituye el reverso de la moneda: una creatividad artística sin límites, de todos y para todos, porque todo el mundo posee el derecho de liberar su propio inconsciente y de tener derecho a un cuarto de hora de fama.

Una vez más el optimismo procede de Norteamérica. Sin Kerouac y sin Ginsberg, sin Roy Lichtenstein y sin Andy Warhol, no se habría entrado en el reino de la cultura de masas y de la reproducción ilimitada de imágenes con una sensación de creciente bienestar. Por un lado también ellos son autores de denuncia. Pero en cualquier caso para ellos la alteridad ya está aquí, India es transplantable a Los Angeles y a Manhattan, y las imágenes del poder y de la mercancía hechizan y pueden desprender una energía irresistible, con tal de que se sepa evitar la angustia.

Drogas, psicoanálisis, zen, turismo y un abundante consumo cultural han desdramatizado la modernidad, la han curado amén de codificarla e institucionalizarla. Solamente en la misantropía maníaca de unos pocos (Bec-kett, Canetti, Bernhard o Kubrick) se siente el recuerdo de la relación secular que ligó cultura y soledad. El mismo compromiso crítico frente a la sociedad termina en una presencia intensificada en los medios de comunicación de

masas si aquel que quiera hacer propaganda de sus verdades quiere disponer asimismo de un público amplio.

La idea de un compromiso que tome los caminos de la impotencia comunicativa y de la clandestinidad parece en contradicción consigo misma.

El hecho es que también en la posmodernidad habría estado bien sospechar que algo notable o valioso seguía escapando a la comunicación total.

De la posmodernidad estamos saliendo. Todo termina, también la moda del fin. Siempre habrá algo que vendrá después del Después, y también después del fin del Después. Así también a la posmodernidad le seguirá otra cosa. También la posmodernidad terminará, está a punto de terminar, es más, ya ha terminado.

De hecho ha durado demasiado tiempo. Ya la hemos entendido, sabemos qué es, existen muchos libros que la definen, se ha estudiado su historia, se ha hecho balance. Esta hiperconciencia demuestra cierta usura. Además la posmodernidad siempre ha sido un concepto débil. Su identidad nacía por derivación, prolongación y corrección de la modernidad. Pero la modernidad ha sido a su vez increíblemente longeva. Desde el descubrimiento de América, o bien desde Copérnico, desde la toma de la Bastilla, desde comienzos del siglo xx...

Sea como sea todos hemos entendido ya que la modernidad acabó hace más de medio siglo. Es verdad, a algunos nos faltaba tener aún una modernidad satisfactoria. En Italia por ejemplo: y hemos comenzado con ella en los

años sesenta. Pero se trataba de recuperaciones, de ajustes secundarios. ¿Cuántos pueblos o países del mundo han entrado en la modernidad occidental sin haber salido jamás de condiciones medievales o prehistóricas? También hemos comprendido esto: la modernidad no significa progreso, democracia, igualdad, alta producción y alto consumo para todos. Unas pocas décadas de posmodernidad han clarificado esta fraternal relación entre desarrollo y subdesarrollo. Con el final del siglo xx hemos llegado, como ha dicho alguien, a un «planeta de náufragos». La mundialización no mundializa el derecho a la supervivencia, no previene la muerte de hambre. La posmodernidad ha comprendido que la modernidad siempre creaba más problemas de los que era capaz de resolver, y que por tanto la situación era excelente, es decir, desesperada, pero que era mejor evitar pensar en ello.

Este es el punto terminal de la posmodernidad. Concluida con la modernidad la fe en el progreso, esta fe permanece viva de forma retórica y publicitaria, se le dedica tiempo en congresos y cumbres. Pero nadie cree en él, ni siquiera los más ingenuos lectores de periódicos. En este sentido la Historia ha terminado: porque de ahora en adelante ni siquiera se preocupará en la teoría de mantener sus propias promesas. Jürgen Habermas ha respondido molesto a los apologetas de la posmodernidad que la modernidad no ha sido superada, porque permanece como un «proyecto inacabado». Es verdad. Pero también es verdad que el proyecto de una emancipación racional, formulada desde la Ilustración hasta finales del siglo xx, es decir,

en la última fase de la posmodernidad, ya no empuja a nadie a comprometerse. Imaginar que todo el planeta entrará en el paraíso del desarrollo y de la democracia ya no forma parte de la cultura occidental, ni de sus programas ni de sus utopías. Es verdad aquello que dijo Gandhi: cuando alguien le preguntó qué pensaba sobre la cultura occidental, contestó «habría sido una buena idea», es decir, se había quedado en una mera idea, totalmente ilusoria.

La posmodernidad no ha sido otra cosa sino la breve pero ya demasiado larga fase en la cual la sensación del «después» ha devenido dominante. Coincide aproximadamente con la segunda mitad del siglo xx y por tanto finaliza ahora. Ha sido la época de autores inequívocamente «post». Está claro que Camus venía después de Kafka y de Hemingway, Auden después de Eliot y Yeats, Canetti después de Kraus y Broch, Adorno después de Freud y Weber, el neorrealismo después del realismo, las neovanguardias después de las vanguardias, Kubrick después de un siglo de historia del cine. En Italia autores como Montale, Morante, Calvino, Fortini, Pasolini, Zanzotto, Volponi o Giudici han conocido la obsesión del después, del fin o del inicio, del exceso de historia y de su vaciado. Los más jóvenes a menudo olvidan por completo la historia, o son aplastados por ella sin saberlo, o la sufren y la disfrutan en su versión académica, especializada, subcultural y anestesiada.

Lo posmoderno podría también definirse con un «como termina el siglo xx». Por ello estamos aquí para anunciar que la posmodernidad ha terminado, termina ahora, en

este momento, en el momento mismo en que estamos hablando de su fin.

El encanto de la idea de fin no tiene límites. Su poder disolvente es imparable. El último trabajo que dejó inacabado Ernesto De Martino es un conjunto de materiales en torno al Fin del Mundo. Günther Anders dijo ser un especialista en el Fin del Mundo. Treinta años después el apocalipsis se ha convertido en una moda, y sin embargo nadie cree en él menos que nosotros. El deseo que se está apoderando de Occidente es un deseo de inmortalidad. Las nuevas tecnologías médicas y biológicas nos permiten soñar con la perpetuación indefinida de nuestro cuerpo, de nuestra identidad, de nuestro ADN, de nuestro estilo de vida. En el umbral del año 2000 está claro que estamos preparados para un ulterior más allá. El problema de la posmodernidad ha envejecido de pronto, ya no existe.

Queridos lectores y queridas lectoras, hemos entrado en una nueva era. Todos habéis oído hablar de ella. Yo propongo llamarla la Edad de la Mutación.

*Dónde ha terminado
la industria cultural*

Ya apenas se habla sobre la industria cultural y los perjuicios ligados a su influencia. Eso que escandalizó y creó alarma durante más de un siglo, desde Leopardi a Karl Kraus y Adorno, es hoy un objeto que parece desaparecido del horizonte de las realidades visibles. Lo cierto es que la industria cultural se ha apropiado de toda la vida social. La reducción de arte, pensamiento, emociones y sueños a mercancías que producir en serie para el consumo de masas es ahora un fenómeno tan gigantesco y omnipresente que escapa a la observación. Toda la cultura es concebida en forma de comunicación, de entretenimiento y de espectáculo. Los valores socialmente más difundidos e influyentes son ofertados por la publicidad. La utopía misma de una vida feliz y realizada sale a nuestro encuentro cotidianamente en las vallas publicitarias gigantes que dominan los escenarios de la vida urbana. Nuestros templos y nuestras catedrales son esas imágenes de felicidad, belleza, libertad, energía y encanto que se cuelan por todas partes, dondequiera que vayamos y en cualquier periódico que leamos. Nadie tendría la paciencia y la fuerza de encontrar vulgar y estúpida, infantil y entrometida, una «visión del mundo», una ideología estética tan astuta y tan modesta como para asociarse a un tipo de detergente, a una crema hidratante o a un nuevo modelo de móvil o de coche. Falsificación y banalización, *sottise* (habría dicho Baudelaire) y *bêtise* (habría dicho Flaubert) reproducidas industrialmente y difundidas por una tecnología imparable, no pueden ser ciertamente contrarrestadas por la crítica. Llegados a cierto grado de ineficacia permanen-

te, el pensamiento crítico y la denominada *Kulturkritik* se rinden. Ya no existen ni remedios ni alternativas. Ya ni siquiera los intelectuales (como categoría) se turban. Los más sensibles se limitan a mirar a otro lado. Los más prácticos se ponen a estudiar la publicidad haciendo apología de ella: usando el lenguaje de la filosofía y de las ciencias humanas se convierten en los publicistas académicos de la publicidad. Un trabajo que parecería superfluo si no otorgase a quien lo realiza la gratificante convicción de estar una vez más a la vanguardia de algo que de todas maneras tendría lugar aun sin su contribución y consenso.

Los mismos intelectuales, de cuyo malestar nació la crítica de la industria cultural y de la cultura de masas, han cambiado. Más que permanecer encerrados en sus guetos, querrían empuñar también ellos los instrumentos ofrecidos por los *mass media*, llegar a un público amplio, volverse populares, incrementar su poder de influencia.

Hasta la mitad del siglo xx aproximadamente, el estandarte del intelectual de élite y del artista de vanguardia era distinto. Mejor ser incomprendidos que aplaudidos, mejor fracasar en compañía de la verdad que tener éxito en el equívoco, mejor la soledad que el abrazo de la burguesía filisteá y de la obtusa *middle class*. La situación se ha invertido en las últimas décadas. La *communis opinio* es absolutamente distinta: si eres escritor y no has escrito un *bestseller* has trabajado en vano. Al menos en teoría la conciliación entre la élite intelectual y la industria de la conciencia ha tenido lugar. Del mismo modo que en la sociedad los pobres se disfrazan de ricos y sueñan más con el

lujo que con la justicia, en el ambiente cultural todo profesor aspira a convertirse en una estrella mediática, quizá regional o local. El dios de la comunicación ha tomado el poder y sus sacerdotes deben ser ante todo comunicadores. ¡Ay de los cursos universitarios que no se anuncien como ciencia de la comunicación y de la globalización!

Por desgracia la cultura y las ideas, para manifestar su poder completamente específico, todavía tienen necesidad de tiempo y de concentración, de lentitud y de silencio. Pero nosotros, «distráidos de la distracción por la distracción», como dice T. S. Eliot en los *Cuatro Cuartetos*, adoramos únicamente el poder de la velocidad y el encanto del bullicio. Sin embargo, piensen lo que piensen los corifeos del consumo cultural, una verdadera formación (que no tenga como propósito hacer *tabula rasa* con el pasado) está obligada a pasar por la estrecha puerta de algunas prácticas elementares, sobre todo esa que George Steiner, en un ensayo homónimo, llamó «una lectura bien hecha¹». Silenciosa y solitaria, la lectura bien hecha, la lectura responsable que insta una especie de «diálogo monologante» entre el libro y el lector, sigue siendo el fundamento de la cultura histórico-hermenéutica y de las *humanae litterae*. «El intelectual», escribe Steiner, «es sencillamente un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano»: comenta, anota, objeta, responde,

1. El título original es, sin embargo, *The Uncommon Reader*. La versión en castellano, recogida en *Pasión intacta*, *op. cit.*, pp. 19-44, se titula *El lector infrecuente*. Steiner alude en su artículo, no obstante, a la «lectura bien hecha», expresión que toma prestada de la obra del escritor francés Charles Péguy *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, de 1912-13. (*N. del T.*)

conecta una experiencia escrita con una experiencia aún no formalizada. Ya se trate de un texto sagrado o profano, es la intensidad de la atención y la repetición meditativa las que otorgan valor a aquello que se lee.

Según se viene diciendo en los periódicos en los últimos años, la gente ha establecido una relación privilegiada con la cultura. No más separación entre élite y masa sino, por el contrario, convivencia, matrimonio, fusión. Y este nuevo evento es noticia, se convierte en un Gran Evento. Conciertos al aire libre, cantantes líricos y famosos directores de orquesta, filósofos y críticos de arte, novelistas y poetas se presentan en calidad de divos (quizá no muy famosos) frente a una muchedumbre de espectadores, generalmente veraniegos o primaverales. El pesimismo sobre el destino de la cultura parecería derrotado. Desgraciadamente este fenómeno, que parece reciente y clamorosamente nuevo, tiene su historia. Desde que existe la Burguesía, desde que la Clase Media comenzó a ocupar el centro de la sociedad occidental, desde entonces, con altibajos, aceleraciones y desaceleraciones, esta que es la clase social moderna por excelencia y que hoy, en Occidente, parece haber engullido al proletariado, se ha mostrado siempre dúctil, versátil y omnívora: por tanto también sedienta de cultura. Siempre que el encuentro con la cultura y la adquisición de los «bienes culturales» tenga lugar con ciertas condiciones. Así la sociedad industrial ha creado la industria de la cultura. La sociedad con los intercambios comerciales más intensos ha intensificado el comercio cultural. La sociedad de masas ha tenido que producir una cultura

de masas. La sociedad de consumo se ha preocupado por el consumo cultural. La sociedad del espectáculo ha concebido la cultura sobre todo en forma de evento espectacular.

No se trata de un tautológico juego de palabras. Después del *exploit* del siglo XX de los estudios antropológicos, después de la sociología del arte, después de las indagaciones históricas sobre fenómenos de *longue durée* y de los *cultural studies*, todos sabemos que la cultura jamás muere, está en todas partes, arriba, abajo y en el medio. Cuando se siente amenazada y acorralada en una esquina, he aquí que se transforma, se identifica con el agresor, se echa a la calle. La manía de la promoción cultural fue observada por escritores satíricos desde la Antigüedad (Horacio, Marcial) y en los orígenes de la modernidad (Molière, Swift). En el fondo no hay nada realmente nuevo en lo que sucede hoy. Se trata sobre todo de sentido del pasado y del futuro: cuando tanto el uno como el otro tienden a desaparecer en una nueva especie de eterno presente, carente de tradiciones y de perspectivas históricas, inevitablemente cambia la entera función de la cultura y cambian los comportamientos sociales inherentes a ella.

¿En qué medida el público de masas de los «grandes eventos» culturales ha modificado su propio comportamiento y sus propias elecciones en su relación cotidiana con los libros? Consumir una tarde literaria al aire libre es más fácil que consumir, es decir, que leer y entender, un libro. Los libros son distribuidos de modo triunfal por los periódicos. ¿Pero quién distribuirá el tiempo para leerlos y la costumbre de hacerlo? ¿Por qué la venta de libros

de poesía continúa estancada en niveles mínimos invariables, pese a que desde hace décadas las lecturas públicas de poesía están atestadas de gente? Hace pensar que el *cómo* prevalece sobre el *qué*. La forma del consumo efímero y rápido, la transformación de la cultura más compleja en un espectáculo nocturno, reduce el denominado patrimonio cultural a ruinas doradas y a un vago aroma. ¿Qué relación podrá darse ya entre la frecuencia de los estímulos culturales y la capacidad de reacción? ¿Entre la abundancia de la oferta y el tiempo de asimilación? El frigorífico cultural está siempre lleno, ¿pero qué dietista nos dirá qué tenemos verdadera necesidad de comer? Todavía existen las horas de la comida². ¿Pero en qué horas leeremos a Chejov o a Thomas Hardy y escribiremos alguna nota? ¿Haber contemplado el rostro del autor mientras recita dos páginas de un libro suyo nos hará comprarlo o nos regalará la impresión de haber leído ya sus obras? Las manifestaciones culturales publicitan la cultura. Pero, ¿la comunican?

En 1930 el escritor inglés Aldous Huxley escribió un ensayo sobre la *La vulgaridad en la literatura*³, y comenzaba observando que el hecho mismo de «poner el bolígrafo sobre el papel» tiene algo de vulgar. En efecto la extraordinaria proliferación de autores, mientras disminuyen los lectores, tiene algo de vulgar. Además muchos escritores famosos, estudiadamente sofisticados y chabacana-

2. *Le ore dei pasti* en el original. Es la expresión para referirse en italiano a las tres comidas principales del día: desayuno, comida y cena. (N. del T.)

3. El artículo fue traducido al castellano y recogido en *Revista de Occidente* en sus números 93 y 94, ambos de 1931. (N. del T.)

mente *snob*, como por ejemplo Edgar Allan Poe y Gabriele D'Annunzio, según Huxley estilísticamente eran vulgares precisamente porque se comportaban como exhibicionistas del estilo y como seres especiales penetrados por una sensibilidad exquisita o anómala y por una cultura inaccesible para la mayoría. Una de las afirmaciones más interesantes del discurso de Huxley es esta: «En literatura es vulgar exhibir emociones que en verdad no se han experimentado, pero que se piensa que se deben tener sólo porque las han experimentado todas las personas de valor».

Aquí se toca un aspecto doloroso. De hecho la observación puede extenderse fácilmente de la literatura a la moral, la política, la religión o la filosofía. Fingir verbalmente emociones, reflexiones y problemas que no nos pertenecen, además de constituir una estafa a uno mismo y a los demás, es una forma de vulgaridad. Según Theodor Adorno, vulgaridad es «estar de parte de la propia degradación». En el caso mostrado por Huxley parecería que sucede justamente lo contrario: se ponen de hecho de parte de la propia sublimación o promoción. El problema reside en que esto sucede a costa de la realidad y de la sinceridad. Se autoengañan para engrandecerse y parecer «más finos». Se usan y se «visten» con gustos y valores públicamente reconocidos como mejores y más altos. Está claro que cuanto más se instituyen el valor y el carisma cultural en el éxito de masas y en el reconocimiento público inmediato, más tenderán los mismos productores y creadores de cultura a fingir experiencias, emociones y conocimientos apreciados por convención como exclusivos y raros, aun cuando

no se posean de verdad y se hayan tomado prestados. Toda la formación cultural, incluso la más seria, implica cierto tipo de esnobismo (la frecuentación de los clásicos, es decir, de la aristocracia cultural), pero hoy se está volviendo común una forma particular de esnobismo. Tiene que ver más que nada con los filósofos: los cuales fingien tener los mismos problemas que pudieron tener Parménides, Santo Tomás o Nicola Cusano, problemas ya saqueados escolásticamente de los cofres de toda la tradición filosófica y propuestos de nuevo a los lectores de hoy como profundas exquisiteces y rarezas gastronómicas. La misma teología y mitología, es decir, los discursos sobre Dios y sobre los dioses de toda cultura, parecen atraer a los filósofos en tanto que objetos preciosos, adornos espirituales de anticuario. Del mismo modo que ciertos cónsules o embajadores exhibían en sus mansiones oficiales un colmillo de elefante o la piel de un tigre, los filósofos-teólogos de hoy exhiben como una reliquia el ser de Plotino y *das Sein des Seindes* de Heidegger.

En nuestro Occidente secularizado, en el cual nuestro estilo de vida orientado al consumo vuelve ardua toda experiencia de lo sagrado, de lo divino y del ser, precisamente aquí Dios puede convertirse en el más apreciado, sofisticado y esnobista objeto de reflexión filosófica. Hay un riesgo: que Dios y los pensamientos ligados a su existencia sean nombrados en vano, es decir, en el vacío de la experiencia. Para Huxley esto era, ciertamente, vulgaridad obtenida por el afán de la distinción.

Decidme vosotros si esto no os parece un fenómeno actual. Los «club exclusivos, pero de masas»⁴ se están multiplicando. La muchedumbre acude en busca de distinción, esperando experimentar emociones ignotas, raras, irrepetibles, extremas. Pero si cultura quiere decir también imaginación y valor, capacidad de actuar en soledad, de ir contracorriente y de enfrentarse a la angustia, entonces las plazas y los circos no son los mejores lugares para encontrarla.

4. Alusión al artículo «"La Repubblica": un club exclusivo, pero de masas», que Berardinelli publicó en el número 2 de la revista *Diario* en diciembre de 1985, y donde dirigía una dura crítica con tono satírico al periódico italiano *La Repubblica*, de línea similar a *El País* español. (N. del T.)

Marx publicitario

Si existe algo parecido al «inconsciente colectivo», hoy encuentra expresión sobre todo en las imágenes publicitarias. Ofrecidas obsesivamente a nuestra mirada, estas imágenes regresan después a las oscuras profundidades de las que parecen provenir, alimentando un sentido común tanto más influyente y tenaz cuanto menos consciente. Nuestra mitología más verdadera, nuestra fe cultural fundamental es algo de lo que ya no se tiene conciencia claramente: a la vista de todos nosotros y al mismo tiempo oculta, masivamente «publicitada», pero también irrealizable. Una fe de la que reírse y de la que avergonzarse. Una potentísima religión precisamente porque se puede siempre declarar (y creer) no creer en ella.

Y he aquí el pequeño y gran encuentro entre Marx y la Publicidad. Dos religiones ahora se encuentran. O mejor dicho, una engulle a la otra. ¿Qué religión moderna ha sido, antes de la victoria de la Publicidad, tan potente como el marxismo? ¿Qué profeta de la modernidad se reveló tan brillante en encontrar argumentos para demostrar que el Capital era toda la realidad? ¿Que el Capital era el primer agente de transformación revolucionaria que terminaría por trastocarlo? Así, cuando hojeo las páginas de los periódicos (primero *La Repubblica*, después otros), y veo dos anuncios publicitarios a toda página con la imagen de Karl Marx, pienso malignamente que sí, que estamos en familia. Ningún escándalo. Sólo (lo que no es poco) la iluminación y el éxtasis de lo obvio: Marx publicitario. *Tout se tient*. Al final el destino existe, el secreto es revelado, el tabú es transgredido, la verdad sale a la luz. Marx

amaba apasionadamente el capitalismo, su expansión ilimitada, su capacidad de destruir todos los viejos vínculos, su centelleante mar de mercancías. Y helo aquí, a finales del siglo xx, concluida la parábola de desastrosas revoluciones realizadas en su nombre, pacífico rehén de sus enemigos, lobo sin colmillos en el zoo de la publicidad.

Siempre lo había pensado: ese Karl Marx, con su barba excesiva, fálica y carismática, terminará mal. Gustaba demasiado. ¡Y a menudos tipos! La mayor parte de los marxistas inspiraban desconfianza no por sus ideas sino por su inconsciente. Lo que les entusiasmaba de Marx eran precisamente las características del Capital. Es decir, su abrumadora racionalidad, su dominio total, sus férreas leyes del desarrollo, su despiadada potencia mecánica.

Ahora que las ideas de Marx han desaparecido políticamente de la circulación, permanece su inconsciente. El culto de la formidable potencia expansiva, el placer de no detenerse frente a ningún límite, la explotación intensiva de cada célula del imaginario. Marx vuelve. En ausencia del fantasma comunista que ha dejado de recorrer Europa después de haber devastado buena parte de la mitad de su superficie, ahora se ve dando vueltas, con trajes afables y dominicales, al mismo Marx. Ha sido contratado a sus espaldas como *testimonial* por una compañía de seguros, Di-val, y por una empresa de telefonía, Omnitel.

Con la exuberante selva de cabellos encrespados que coronan su poderosa cabeza taurina (nacido en Tréveris en 1818 bajo el signo de Tauro) teñida de verde como si fuese un punk del siglo XIX, ahora Marx alza su influyente y

profético brazo para Omnitel, empuña un teléfono móvil y dice triunfante: «La palabra para quien la trabaja». Semeja un grito de lucha. Y, en efecto, la clase obrera y el proletariado «terciario» occidental han tenido que luchar durante décadas para conseguir el teléfono móvil. La comunicación para todos, la misma tarifa a cualquier hora del día. Todos ascendidos a individuos ricos en necesidades comunicativas, cuya realización ya no es pospuesta a un futuro utópico. Victoria de masas y proletaria de los móviles contra los rarísimos intelectuales melindrosos que odian el bullicio y defienden una hipócrita *privacy* burguesa.

Todo esto parece fantasmagórico. Por el contrario es real y racional. La Democracia Capitalista de finales de siglo xx ha tenido necesidad de Marx y sobre todo de los marxistas para triunfar. Mucho mejor que cualquier teórico burgués, mejor que cualquier filósofo al servicio del patrón, fueron los marxistas organizados en partido, con tanta relación automática entre teoría y praxis, los que demostraron que el comunismo era la peor idea política que pudiera pensarse en realizar. Sólo allí donde es irrealizable y es pura cultura, en las universidades inglesas o norteamericanas, el marxismo da cosas buenas, continúa orientando valientes estudios sobre historia social y cultura material. Pero en medio de los pobres y los condenados de la tierra, en mano de los estudiantes alemanes y de los conspiradores rusos, en los países con una clase obrera incipiente y una industria apenas desarrollada, allí Marx hizo daño. Sin un verdadero triunfo del Capital, ninguna

verdadera Revolución. Sólo que al final la única revolución material y permanente ha sido el triunfo del Capital.

La religión tradicional era sólo el opio del pueblo. El marxismo se convirtió durante casi un siglo en la cocaína de una clase mucho más moderna, una Clase Media Cultural en crecimiento y en ascenso, ya no mansa sino amenazante. A esta clase el marxismo le regaló la guía política de los obreros, le enseñó la dureza polémica y bélica, la sacrosanta frialdad, la necesidad científica de la revolución. Le permitió luchar despiadadamente por el poder de los «intelectuales pequeño-burgueses» a la cabeza de un proletariado siempre un poco más sadomaso: una especie de Calibán poderoso y obtuso, que al principio del cuento sufría de todo, pero después lo quería todo, y habría destruido y dominado todo.

¿Qué mejor líder y modelo que Karl Marx, con su formidable cabeza de eterno estudiante alemán huido de Alemania y de su subdesarrollo? El estudiante de Tréveris que despreciaba los «balidos filosóficos» de los hegelianos, que soñaba con detonar el explosivo político más devastador del mundo moderno, saqueando aquí y allá los ingredientes extranjeros más avanzados y más envidiados: economistas escoceses, obreros de Manchester y revolucionarios parisinos. Todo ello dentro de una tremenda máquina histórica alemana: una filosofía científica de la Historia con un éxito final garantizado.

Hoy el fantasma de Marx parece más fantástico que real. Es comunicativo (Omnitel), asegurador (Dival Sim) y publicitario. Por otra parte la publicidad es el alma de

la comunicación, el fundamento de toda empresa cultural actual. Se trata de estar con Marx, de parte de todo lo que emerge, crece, se expande y se impone por irresistible fuerza objetiva. En este punto yo me siento todavía bastante subversivo, pero contra Marx y sus adoradores, contra el Capital y sus hipnotizantes enemigos. Tímidamente me pondría a gritar: ¡Abajo la comunicación! ¡Comuniquémonos menos! ¡Hablemos con quien tenemos delante! ¡Las finanzas para los financieros! Si el futuro es de quien puede comprárselo, yo renuncio a él.

Sobre la prisa

El Tiempo, que en su día nos devoraba, ahora es devorado por nosotros. Devoradores de todo en que nos hemos convertido, nosotros, los habitantes del Occidente desarrollado, industrializado y avanzado, devoramos cuotas de tiempo cada vez más altas. Hemos ahorrado y ahorramos (con todas nuestras máquinas para ahorrar tiempo) gran cantidad de tiempo; y sin embargo nunca disponemos del suficiente. A pesar de los teléfonos, los coches, los trenes, los aviones, las motos, los ordenadores, las lavadoras, las fotocopiadoras, las impresoras, a pesar de todo esto, nunca tenemos tiempo.

En lugar de tener tiempo, en lugar de tener todo ese tiempo libre que una tecnología demasiado maternal y amable querría regalarnos, en lugar de tener eso que tratamos de ahorrar de todas las maneras posibles, en lugar de tener tiempo, tenemos prisa. Un pesimista podría decir: ¿adónde corréis, si al final del camino está la nada? Y otro pesimista podría rebatirle: no sólo más allá, sino también aquí donde deberías detenerte está la nada. Que un mundo tan lleno de tantas cosas, mercancías y residuos, semeje al final tan vacío, es desde luego un hecho sorprendente.

Tanta prisa, tantas cosas que hacer, quiere decir tantas cosas que quitarse de encima lo antes posible. Tantas cosas que hacer y que después serán hechas deprisa, una detrás de la otra. Es decir, que serán destruidas.

Si me pregunto, por otra parte, de dónde proceden estas órdenes vociferadas y susurradas para que hagamos todo deprisa, tengo *ipso facto* la sensación de que proceden *de arriba*. Las órdenes para hacerlo todo deprisa

son, como tantas otras, *órdenes superiores*. Son las órdenes del Gran Mundo, del mundo que debe marchar y marchar, no detenerse, no quedarse calado. Recuerdo que hace unos años, más o menos en la época en que los psiquiatras y los psicoanalistas críticos tenían cierto crédito y se les escuchaba, leí que uno de ellos había observado: «En esta sociedad, si pruebas sólo a pararte, te dicen que estás retrocediendo».

Ahora, desde la época en que los psiquiatras *críticos* tenían crédito, la prisa y la velocidad general han aumentado. No sólo no se quiere retroceder, no se quiere permanecer quieto: pero no se quiere bajo ningún precio, a su vez, ir más lentamente que los demás. La lentitud es hoy el máximo valor negativo. El niño que crece más despacio, la persona que no reacciona rápidamente, que produce menos (es decir menos velozmente), quien tiene necesidad, para escribir sus artículos o para entender un problema, de un poco más de tiempo, suele ser levemente despreciado y termina de todos modos por encontrarse mal. Su vida, además, se vuelve una lata: tiene siempre que dar explicaciones de por qué no se ha dado más prisa, por qué ha dejado pasar más tiempo del fijado.

Tiempo fijado: ¿pero fijado por quién? ¿Quién ha hecho el corte del tiempo? ¿Quien camina a nuestro lado, día a día, a todas horas, con un cronómetro para medirnos la vida? Debe haber alguien que ejerza entre nosotros un trabajo tal de control si todos tratan de amoldarse. Será a lo mejor un fantasma este Hombre del Tiempo, este invisible encargado del corte del tiempo. Está claro que todos o casi

todos obedecen sus órdenes, ya sean susurradas o gritadas. Lo bueno de la Democracia, naturalmente de la Democracia Avanzada e Industrial, es precisamente eso: nadie grita las órdenes desde lo alto de un estrado autoritario o dictatorial. Y en cambio todo el mundo obedece, todo el mundo sigue órdenes perentorias que nadie ha dado.

Mi intolerancia por las prisas siempre ha sido fuerte, y crece con el tiempo. En el fondo, mi mayor deseo, mi aspiración, mi imagen más personal de la felicidad (una felicidad del día a día, se entiende) es: *No tener prisa*.

¿Que la prisa no es sino otro nombre, el nombre actual, menos comprometido, del trabajo alienado? Es probable. Un trabajo alienado que ya no se desarrolla únicamente en las fábricas o en las empresas, sino que se prolonga en el tiempo libre como una invencible coacción, precisamente bajo la forma de una vida apresurada.

El problema del *empleo del tiempo* es por otra parte uno de los problemas más añejos y más cargados de historia. Emplear el tiempo quiere decir medirlo, y los relojes y los calendarios nacieron pronto. Si se debe medir la acumulación de bienes, si estos bienes deben ser intercambiados en ciertas cantidades fijas, también el tiempo debe poder ser cortado en pedazos, acumulado, distribuido e intercambiado. Sin medida del tiempo no hay economía que valga. El tiempo es dinero. El Desarrollo y el Progreso son grandes ideas modeladas sobre esas pequeñas esferas metálicas provistas de manecillas que se ciernen física y moralmente sobre nosotros desde innumerables paredes. El reloj dicta su ley en todas partes. Así tampoco el Tiempo

es ya libre de ser él mismo, de ser algo medible de distintas formas en virtud de las actividades y de las latitudes. El Tiempo es, gracias a los relojes, un tiempo universalmente unificado, es sólo uno, siempre y en cualquier parte. El reloj es el dueño del tiempo. Se presenta como un inocente instrumento mecánico para medir el tiempo y en lugar de eso se adueña de él, lo domina, lo corta en porciones todas iguales y lo distribuye a todos equitativamente: como si quisiera proclamar que «todos somos iguales ante la ley», mientras que sabemos perfectamente que es precisamente esta inmovilidad abstracta la que vuelve injusta la ley y convierte al tiempo en un tirano. El tiempo *no* es igual para todos.

Y a pesar de que esta es la función del reloj, o quizá precisamente por esta suprema e inamovible tiranía suya, el reloj es idolatrado. Hace unos días, en un quiosco de prensa, vi tres lujosas revistas una al lado de la otra. Sus títulos, en rítmica sucesión, eran: «Relojes», «Muñeca», «Relojes» (esa muñeca, naturalmente, hacía referencia a la muñeca en que ponerse el reloj). En las portadas los relojes resplandecían como deidades.

Recuerdo que en 1968 una de las cosas que menos conseguía soportar en la actividad política eran las prisas. Siempre era necesario actuar rápido. Nunca había tiempo suficiente para nada. En política, también en una política que no pretenda ser propiamente revolucionaria, la caducidad, las emergencias y la urgencia se presentan como un absoluto. Y por otra parte el atributo principal del jefe, del líder, es la presteza, la rapidez, la capacidad para tomar e

imponer decisiones, mientras que quizá la mayor parte de las personas no han entendido bien *qué* hacer, *por qué* hacer esto y no lo otro, y cuáles serán las posibles consecuencias de lo que se hará. La pesadilla del militante es siempre la prisa. Correr de aquí a allá. Anticiparse al adversario. Superar en el tiempo a los oponentes y a los rivales. A menudo la denominada praxis política se presenta como una praxis de reloj, de cronómetro. Es una carrera. Siempre parece que, si se pierde una hora o un día, todo estará perdido, el enemigo habrá vencido, nosotros seremos arrasados, la causa estará perdida. Y en cambio, después de algún año, llegan las reuniones en las que se hace autocrítica, se traza un lúcido balance de los errores y se proclama que el mayor error fue precisamente la *huida hacia delante*.

Si no es el reloj, ¿cuál debería ser, entonces, el instrumento para medir el tiempo? No tengo la respuesta a mano, pero quizá, conservando los calendarios, que bien pensado no dan miedo, el reloj podría ser sustituido en muchos casos (no en todos: lo dejaría obligatorio, más de lo que lo es ahora, en las estaciones de tren y en general en todos los transportes públicos). ¿Sustituirlo con qué? Por el momento, para organizarse racionalmente en muchas actividades cotidianas, sería suficiente observar el movimiento del astro solar en el cielo. Después de todo la alternancia de luz y oscuridad ofrece un buen criterio de orientación, y ser demasiado puntilloso no es, en definitiva, de gran utilidad. Comenzar el trabajo después de salir el sol. Ver a los amigos poco antes del atardecer. Comer y dormir cuando se tenga hambre y se tenga sueño. Dejar una acti-

vidad cuando no se pueda más. En definitiva, el cuerpo y el propio sistema nervioso deberían ser un instrumento de medida del tiempo como mínimo de idéntica dignidad a la que se reconoce al reloj.

Sólo en algunos casos extraordinarios se podrían prever excepciones. Cuando alguien llora, grita de dolor, o va a ser víctima de un acto violento o de una injusticia, entonces es necesario acudir inmediatamente, abandonar toda actividad: ningún reloj, ninguna agenda de trabajo o compromiso fijado con anterioridad deberían servir de excusa u obstáculo.

Fèstina lente: apresurarse con lentitud. Este, según Suetonio, era el lema de Augusto, un lema que tuvo una fortuna de siglos y que fue especialmente apreciado en los ambientes intelectuales del Renacimiento italiano. No es solamente una paradoja: o mejor, precisamente en tanto que paradoja, ese principio práctico contiene uno de esos frutos de sabiduría esencial que los antiguos consideraban tan preciosa. En suma, si debes apresurarte, hazlo con calma. La acción más veloz es aquella decidida y controlada, la que evita la agitación inútil. Para ir más deprisa, ve más despacio. Si se quisiese aplicar al Progreso, es decir, a la Prisa como principio histórico, ese dicho famoso se tendría que reformular así: se camina verdaderamente hacia delante sólo si se sabe ir despacio.

En efecto, la lentitud se adueña del tiempo, lo vuelve cómplice, sabe dejarlo correr como algo real que está dentro de la lógica particular y concreta de toda acción individual, no aplasta la acción ni a quien la lleva a cabo.

Naturalmente al esclavo, al siervo y al obrero les está prohibido y ante todo les ha sido sustraído este adueñarse del tiempo. Cuanto más sometido se está (o voluntariamente se somete uno) a un tiempo abstracto medido por máquinas y no por organismos vivos, más se vuelve el tiempo una maldición. El tiempo se ha convertido en la maldición específica e históricamente determinada de Occidente y de los países *occidentalizados*. Para escapar de esta maldición se sueñan otras civilizaciones, tierras exóticas y remotas, culturas preindustriales y precapitalistas, monasterios tibetanos y archipiélagos del Pacífico. Sin embargo hay que darse prisa, porque estos lugares donde el tiempo no corre están a punto de desaparecer, o ya han desaparecido. En realidad, el tiempo ralentizado no existe en ninguna parte. Los países donde creemos que la prisa no existe se están apresurando en alcanzarnos. El hecho de que nunca nos alcancen aumenta aún más su prisa.

Estar muy atareado resulta a su vez tranquilizador, ¿quién no lo sabe? La prisa desgasta, pero también da forma social a la vida cotidiana: una forma, de hecho, socialmente aceptable. Hay ciudades, metrópolis, naciones enteras donde mostrar tener tiempo es considerado un deshonor. La persona que tenga tiempo de escuchar las reflexiones de otro y no sea un profesional de la escucha (es decir, que no escuche a los demás con un horario y a cambio de dinero) es considerada extravagante, y en algunas ocasiones *inferior*. Tener prisa es un signo de distinción social. Confiere al porte una suerte de elegante desenfado.

Hay personas que se aman, mujeres y hombres enamorados que lo único que desearían sería pasar las horas abrazados, y en cambio no encuentran nunca el tiempo para verse, nunca tienen tiempo suficiente para sus citas. Se llaman por teléfono, tratan de encontrar una tarde libre, pero es difícil, las citas son siempre postergadas, las agendas están llenas de compromisos, el tráfico de las horas punta es prohibitivo, durante el fin de semana hay que terminar un trabajo, está la familia, los amigos a los que invitar, las visitas imprevistas, las llamadas interminables. Para estar más tiempo juntos entonces no queda sino una solución: el matrimonio, la convivencia, la formación de una nueva familia, quizá más hijos. La vida se hace cada vez más intensa, más llena de presencias y de deberes, más abrumadora, más esclava de los relojes...

En este punto me gustaría concluir con un elogio de la lentitud. Pero no tengo tiempo. El tiempo se ha agotado.

*Alfonso Berardinelli,
¿un fracasado de éxito?*

Jean-Marc Mandosio

Una persona cuyo nombre no viene al caso me dijo en cierta ocasión que Alfonso Berardinelli es «un fracasado de éxito». Nada mal, como broma irónicamente despectiva. El oxímoron evoca incluso ciertas paradojas típicas del estilo de Berardinelli, como por ejemplo su famosa opinión sobre el periódico *La Repubblica*: «un club exclusivo, pero de masas¹».

Sin embargo, considerándola más detenidamente, esa frase posee un significado muy poco claro. Ya la palabra «fracasado» es ambigua, puesto que se usa tanto para definir al que no ha conseguido alcanzar los objetivos que se ha marcado en el plano existencial, como a quien no ha tenido éxito según los criterios de los demás, obviamente muy variopintos. Un «fracasado de éxito» sería por tanto un fracasado que no lo es del todo, y que goza en cualquier caso de cierto éxito sin haber alcanzado sin embargo «el éxito»: un éxito relativo, por tanto (¿pero existe acaso un éxito absoluto?).

Examinemos a qué tipo de fracasado podría estar aludiendo la frase en el caso concreto de Berardinelli. Veo cuatro posibilidades.

1. Berardinelli es un fracasado porque en 1995 dejó por voluntad propia un puesto seguro y una posición de prestigio en la universidad de Venecia. Aquí «fracasado» se entendería no en el sentido de quien no ha conseguido obtener un reconocimiento, sino en el sentido de quien a fin de

1. Título de un artículo aparecido en *Diario*, nº2, diciembre de 1985. [Ver la nota al pie de la página 169 (*N.del T.*)]

cuentas se ha revelado como un idealista, es decir, como un estúpido, según la noción de inteligencia vigente ahora mismo en todas partes, pero sobre todo en Italia, donde aprovecharse sin ningún pudor de un sistema al que no se le reconoce ningún valor es considerado como el máximo de la picardía. (Hace unos años, un editor francés al que le reproché un comportamiento en clara contradicción con sus principios, me dijo mirándome como si fuese un crío un poco ingenuo: «¿Pero usted en qué mundo se cree que vive?»).

2. Berardinelli es un fracasado porque —después de haber renunciado estúpidamente a la universidad— no consigue vivir de sus escritos con solvencia, como sí lo consigue alguno de quienes se puede decir que «tiene éxito». Según esta noción se puede abandonar una situación privilegiada sólo en el caso de que se disponga de antemano de una alternativa cómoda, igualmente rentable pero menos onerosa respecto al puesto que se pretende dejar.

Estas dos nociones de «fracasado» de Berardinelli no tienen en absoluto en cuenta sus motivos². Los criterios morales no tienen ningún sentido para los arribistas que pueblan las esferas académicas e intelectuales, y por tanto no pueden ser sino las patéticas justificaciones de quien no puede o no sabe ejercer su voluntad de potencia.

3. Berardinelli es un fracasado porque no se le reconoce como un intelectual de primer nivel, aun habiendo que-

2. Motivos explicitados en agosto de 1995 en *Adiós a la universidad (un intercambio epistolar)*.

rido serlo. Pero dado que los intelectuales considerados «de primer nivel» son a menudo los más histriónicos e inconsistentes (estar en la primera plana significa ocupar los primeros puestos en la lista de los más vendidos y ser venerado como un oráculo por los medios de comunicación de masas), una posición semejante sería hoy antes un motivo de vergüenza que de gloria.

4. Berardinelli es un fracasado porque no le conoce casi nadie, y por tanto no es famoso. Pero dado que los famosos no son ya otra cosa que idiotas que gozan de su cuarto de hora de fama warholiana, ser famoso no comporta ningún valor intrínseco, al contrario, despierta de inmediato las sospechas de quien haya conservado un mínimo de juicio crítico.

Según todo lo expuesto hasta aquí Berardinelli sería, por tanto, «un fracasado». ¿Pero por qué «de éxito»? La respuesta parece ser esta: Berardinelli escribe en los periódicos (al menos en alguno que otro), publica ensayos, de tanto en tanto gana algún premio, también ha ejercido diversas funciones en alguna editorial, y pronto se editará un volumen de ensayos en su honor; en otras palabras, consigue hacer escuchar su voz, no es un incomprendido que grite en el desierto. La implicación obvia es que si su voz no se escucha más, es por su culpa: o no dice cosas lo bastante interesantes, o no las dice lo suficientemente bien, pero en cualquier caso no da en el clavo, porque de lo contrario sus opiniones darían mucho más que hablar de lo que lo hacen. De ahí el éxito relativo, el exitillo, podría decirse, del que goza.

Aunque admitiéramos que los (pseudo)argumentos enumerados hasta aquí pueden explicar la frase «un fracasado de éxito» quedaría la ambigüedad esencial: ¿qué se ha querido echar en cara a Berardinelli con esta frase exactamente? ¿El hecho de ser «un fracasado», o el de tener a pesar de todo un poco «de éxito», por lo que no se le puede definir como un simple «fracasado»? La situación de Berardinelli se parece un poco a la de los supervivientes: si estás todavía aquí y no te han destruido por completo, ¿no querrá decir tal vez que no eras tan idealista como parecía, dado que colaboras de algún modo con el mismo sistema que denuncias? O dicho de otra manera: ¡Venga ya, Berardinelli! ¿Dejas la universidad para trabajar como crítico en los periódicos? Si al menos hubieras asumido el rol de artista maldito, solo contra el mundo y destinado a morir loco y olvidado, tu posición habría sido más coherente, y tu fracaso podría haber sido recuperado de alguna forma. Pero no eres un maldito, no te has ahorcado en una noche de invierno cuando despuntaba el alba, y por tanto debes ser «un fracasado de éxito», la cosa más despreciable posible.

En el fondo la culpa que jamás se le ha perdonado a Berardinelli ha sido la de haber dejado la universidad. No se trató de una elección individual, que puede considerarse inteligente o estúpida pero que después de todo tiene que ver con quien la ha llevado a cabo, puesto que quien ha pagado el precio ha sido él y nadie más. No, las cosas no son así. Renunciando a la universidad ha insultado al mundo académico, demostrando despreciarlo hasta el punto de

preferir la precariedad económica, y esto es inaceptable. Quien se comporta de un modo semejante debe ser por narices un fracasado. Porque si no fuera así, significaría que la universidad y su degradación no son un mal necesario con el que se tenga que convivir a la fuerza: si se puede abandonarla a su suerte y ocuparse de otras cosas sin dejar por ello de existir, quien no la abandona se siente insultado, tanto colectivamente como *ad hominem*. Decir que Berardinelli es «un fracasado de éxito» es la respuesta de los integrados a quien ha creído poder romper el círculo vicioso. Es en el fondo la voz de la envidia. ¿Recordáis la fábula del lobo y el perro narrada por Fedro?

Como sucede a menudo, la frase en cuestión nos dice más de quien la ha acuñado que del Berardinelli al que pretendía catalogar con cínica ironía. Quien la pronunció es un profesor universitario que escribe ensayos, es decir, alguien que ahora mismo se encuentra más o menos en la misma situación que en la que estuvo Berardinelli en su día. Sin embargo es una persona astuta, que jamás ha dimitido, si bien de tanto en tanto le asalta algún remordimiento. Es alguien que sabe que las posturas idealistas son siempre estúpidas y que el mundo debe ser tomado por lo que es: un lugar que sería mucho más desagradable si no resultase tan acogedor para los pícaros, puesto que se puede vivir en él e incluso adoptar el rol de crítico radical sin perder las ventajas que comporta la integración, con tal de que no se intente conciliar las palabras con los hechos. (Un día me dijo que yo era un imbécil por escribir libros y dar conferencias sin recibir retribución alguna, porque

«es necesario que te paguen»: cuestión de principio para quien carece de principios). Es una persona que cree gozar de un éxito menos relativo que el de Berardinelli porque sus ensayos son alabados en los periódicos y se traducen al francés, pero no se da cuenta (o no quiere ver) que esta exposición mediática dura apenas unos días, después de los cuales sus libros conocen la suerte habitual: todo el mundo se olvida de ellos, como si no los hubiera escrito jamás. Por tanto cada dos años más o menos está obligado a sacar otro de sus grandes ensayos, para activar de nuevo la maquinaria mediática, que te absorbe, te digiere y te escupe sin piedad. El éxito es un fracaso.

Nota biográfica

Alfonso Berardinelli nació en Roma en 1943. Creció en el seno de una familia obrera de marcada tendencia antifascista: su padre, aun siendo comunista, solía declararse «anarquista», y desde joven estuvo muy influenciado por dos tíos suyos: uno obrero, «comunista sin carné», y el otro un marinero veneciano anarquista. Estudiante de Letras Modernas, en sus primeros años de formación se empapó de la literatura rusa del siglo diecinueve y de la narrativa norteamericana de los años veinte y treinta; de esas lecturas extrajo la visión de la literatura moderna como una secreción cultural de individuos a disgusto con la sociedad, y cuya elección, la secesión y ruptura con ella, le impresionó profundamente.

Pronto trabó conocimiento con figuras señeras de la cultura italiana como Giacomo Debenedetti —del que fue alumno—, Franco Fortini o Elsa Morante, y, aun sin considerarse nunca un «activista», participó en los movimientos sociales de finales de los '60 y principios de los '70 dentro de comités de base que se oponían a grupos de extrema izquierda como *Lotta continua* o *Potere operaio*. La lectura de marxistas heréticos como Theodor Adorno y Walter Benjamin, o el mismo Fortini, le llevó a distanciarse del ambiente político romano para trasladarse al norte y colaborar con la publicación *Quaderni Piacentini*, radicada en Milán. Entretanto el progresivo agotamiento del extremismo político y del vanguardismo literario había dejado de nuevo paso a la poesía, y en 1975 publicó una antología de nuevos poetas italianos (ver a este propósito el artículo *El fin de la posmodernidad*, pp. 127-128), al tiempo

que iniciaba su andadura como profesor, primero de Historia de la Crítica Literaria en la Universidad de Cosenza, y después de Historia de la Literatura Moderna en la Universidad de Venecia.

Entre 1985 y 1993 dirigió, junto con Piergiorgio Bellocchio, *Diario*, una revista más bien «anti-revista», deliberadamente inactual, independiente, provocadora, satírica, sin posicionamientos políticos, sin proclamas ni programas, sin publicidad, sin periodicidad fija y con escasos medios económicos. A lo largo de los diez números publicados aparecieron textos de autores más o menos clásicos como Kierkegaard, Leopardi, Herzen, Simone Weil, George Orwell, H. D. Thoreau o Baudelaire, junto con críticas más contemporáneas a cargo únicamente de Berardinelli y Bellocchio.

En 1995, tras casi veinte años impartiendo clases, renunció a su cátedra en la universidad y abandonó la enseñanza (ver el artículo *¿Es posible enseñar literatura moderna?*, recogido en esta antología, pp. 89-105). Lo inaudito del gesto desató en Italia una fuerte polémica en el *establishment* cultural y universitario que salpicó incluso a la prensa. Desde entonces ha ejercido de crítico literario y cultural en diferentes publicaciones, amén de impartir conferencias y colaborar con alguna editorial. Ha escrito numerosos libros, entre los que cabe destacar *La poesía hacia la prosa. Controversias sobre la lírica moderna; El héroe que piensa. Contratiempos del compromiso; En el país de los juguetes. La política vista por quien no la practica; Qué aburrimiento la poesía. Primeros auxilios para lectores es-*

tresados; Casi críticos. De la posmodernidad a la mutación; ¿Qué intelectual eres?; Leer es un riesgo... todos ellos inéditos en castellano.

Refugiado en su papel de francotirador de la crítica, Alfonso Berardinelli, que en una ocasión dijo sentir ser «una especie de anarquista radical que por discreción interpreta el papel de liberal-democrático», reivindica el valor intelectual de la irrelevancia, la independencia y la ineficacia, y la importancia de los gestos minoritarios alejados del pensamiento «reducido al estado de gramófono». Así, en sus diatribas y polémicas ha cargado contra los fundamentalismos de Occidente —el desarrollo, el consumo, la tecnología, la política—, así como contra gurús y modas intelectuales: los estructuralistas, Heidegger y los heideggerianos, Derrida, Pietro Citati o Umberto Eco.

Referencias bibliográficas

«Entrevista a un intelectual» (*Foglio*, 2009), «Tres tipos de intelectuales» (*Foglio*, 2009), «Misantrópía y crítica social» (*Arcipelago malinconia*, 2001) y «Escritores y política» (*Sole 24 ore*, 2007) fueron recogidos en la antología *Che intellettuale sei?*, Roma, Nottetempo, 2011.

«Derecha e izquierda en literatura» (*MicroMega*, 2002), «¿Es posible enseñar literatura moderna?» (*Dio-genes*, 2003), «Posmodernidad y neovanguardia» (*Nuovi Argumenti*, 2004), «El fin de la posmodernidad» (*Lo Straniero*, 1997-1998) y «Dónde ha terminado la industria cultural» (*Vita e pensiero*, 2004) fueron recopilados en el volumen *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

«Marx publicitario» (*Liberal*, 1998) y «Sobre la prisa» (*King*, 1994) aparecieron en el libro *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Nápoles, L'ancora del mediterraneo, 2001.

En el número 3-4 de la revista *Cul de Sac*, «Posmodernidad: de la crítica a la impostura» de enero de 2014 apareció una primera versión de los artículos «¿Es posible enseñar literatura moderna?» y «El fin de la posmodernidad». Para la presente edición se han modificado levemente, corrigiendo algunos errores de traducción y de estilo. El resto de los artículos conoce ahora su primera traducción al castellano.

Índice onomástico

- Adorno, Th., W. 44, 48, 59, 102, 127, 146, 148, 152, 156, 161, 167, 199
- Agamben, Giorgio, 26
- Anders, Günther, 59, 157
- Apollinaire, Guillaume, 113, 129
- Aquino, Tomás de, 132
- Arendt, Hannah, 148
- Aristóteles, 17, 133
- Ashbery, John, 149
- Auden, Wystan Hugh, 55-57, 117-118, 149-150, 156
- Auerbach, Erich, 148
- Bacon, Francis (filósofo), 73
- Bacon, Francis (pintor), 142, 144
- Balzac, Honoré de, 70, 80
- Barth, John, 115
- Baudelaire, Charles, 31, 44, 46, 48-49, 71, 96, 110, 141, 147, 161, 200
- Bazlen, Bobi, 119
- Beckett, Samuel, 51, 118, 128, 142, 150-152, 153
- Benda, Julien, 14
- Benjamin, Walter, 127, 199
- Benn, Gottfried, 49, 82, 110, 118, 142
- Bernhard, Thomas, 142, 152, 153
- Bettelheim, Bruno, 148
- Bloom, Harold, 142
- Bongiorno, Mike, 134
- Borges, Jorge Luis, 82, 142, 150-152
- Brecht, Bertolt, 14, 77, 114, 118, 127, 142
- Breton, André, 28, 73, 113, 114, 120, 127
- Broch, Hermann, 156
- Bruno, Giordano, 28, 66
- Buñuel, Luis, 119-120
- Burton, Robert, 40
- Cacciari, Massimo, 26
- Calasso, Roberto, 26

Calvino, Italo, 52, 117, 142, 144, 152, 156
 Campanella, Tommaso, 28
 Camus, Albert, 51, 76, 102, 142, 156
 Canetti, Elias, 59, 102, 152, 153, 156
 Catulo, 93, 129
 Celan, Paul, 129, 142
 Céline, Louis-Ferdinand, 82, 112
 Cervantes, Miguel de, 93, 151
 César Augusto, 186
 Ceserani, Remo, 123, 141
 Chatwin, Charles Bruce, 142
 Ché Guevara, Ernesto, 127
 Chejov, Anton, 166
 Citati, Pietro, 116, 133-135, 201
 Coleridge, Samuel Taylor, 110
 Comte, Auguste, 22
 Copérnico, Nicolás, 154
 Cordelli, Franco, 129
 Cortázar, Julio, 142
 Croce, Benedetto, 82
 Cusano, Nicola, 168
 D'Annunzio, Gabriele, 82, 167
 Dalí, Salvador, 120
 Dante Alighieri, 25, 66, 116, 117, 133
 De Martino, Ernesto, 157
 Derrida, Jacques, 25, 116, 124, 142, 143, 201
 Descartes, René, 93
 Dickens, Charles, 104
 Dickinson, Emily, 110
 Diderot, Denis, 116
 Diógenes, 149
 Dostoievski, Fiódor, 71, 96, 124
 Dumas, Alejandro, 124
 Eco, Umberto, 116, 123-125, 133-134, 142, 201
 Eliade, Mircea, 25
 Eliot, T. S., 111, 112, 138, 145, 149-151, 156, 163
 Enzensberger, Hans Magnus, 83-85, 118, 142, 143, 146
 Faulkner, William, 112, 124, 145
 Ferlinghetti, Lawrence, 129
 Ferroni, Giulio, 141
 Fitzgerald, Francis Scott, 139
 Flaubert, Gustave, 44, 71, 102, 141, 161
 Fleming, Ian, 124
 Fortini, Franco, 58, 114, 126-127, 126n, 144, 156, 199
 Foucault, Michel, 25
 Franco, Francisco, 57
 Freud, Sigmund, 22, 102, 156
 Fromm, Erich, 148
 Gadda, Carlo Emilio, 51, 59, 82, 112, 118

Galileo Galilei, 17

Gandhi, Mahatma, 156

Garboli, Cesare, 144

García Lorca, Federico, 120

Gentile, Giovanni, 82

Ginsberg, Allen, 129, 142, 149, 153

Giudici, Giovanni, 156

Glucksmann, André, 18

Gramsci, Antonio, 14, 58, 102

Gropius, Walter, 131

Guénon, René, 25

Habermas, Jürgen, 155

Hardy, Thomas, 166

Harvey, David, 141, 145

Hegel, G. W. F., 21, 23, 39, 71

Heidegger, Martin, 25, 77, 115, 123, 168, 201

Hemingway, Ernest, 139, 156

Hitchens, Christopher, 18

Hitler, Adolf, 56-58, 76

Hobbes, Thomas, 43

Hogarth, William, 117

Hölderlin, Friedrich, 44

Homero, 70

Hopkins, Gerard Manley, 110

Horacio, 93, 117, 119, 165

Horkheimer, Max, 148

Huxley, Aldous, 166-168

Illich, Ivan, 142

Jarry, Alfred, 113

Joyce, James, 28, 72, 110, 131, 140, 145, 150, 151

Julio Cesar, 21

Jünger, Ernst, 82

Juvenal, 93

Kafka, Franz, 50-51, 72, 102, 110, 113, 117, 127, 131, 135, 151, 156

Kant, Immanuel, 23, 140

Kapuściński, Ryszard, 142

Kavafis, Constantino, 111

Keats, John, 142

Kerouac, Jack, 144, 153

Keynes, John Maynard, 17

Kierkegaard, Søren, 23, 31, 44, 46-48, 98-101, 104, 110, 116, 200

Klee, Paul, 131

Koestler, Arthur, 76

Kraus, Karl, 31, 32, 44, 46, 48, 59, 156, 161

Kubrick, Stanley, 119, 142, 143, 153, 156

Kundera, Milan, 142, 144

La Rochefoucauld, François de, 42, 69

Lafforgue, Martín, 151n

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, 118

Lautréamont, Conde de, 113

Lawrence, D. H., 145
Lenin, Vladimir, 80, 114, 127
Leonardo da Vinci, 17
Leopardi, Giacomo, 17, 31, 44, 46,
48, 70, 92, 110, 161, 200
Lévy, Bernard-Henri, 18
Lichtenberg, Georg Christoph, 43
Lichtenstein, Roy, 153
Li Po, 129
Löwith, Karl, 69
Luis XIV, 57
Lukács, György, 71, 81, 114, 127
Lyotard, Jean-François, 139
Llovet, Jordi, 102n
Macchia, Giovanni, 40
Machado, Antonio, 111
Maiakovski, Vladímir, 73, 129, 142
Mallarmé, Stéphane, 47, 110, 129
Mann, Thomas, 51, 81, 82
Mao Zedong, 126, 126n, 127
Maquiavelo, Nicolás, 28, 93
Marcial, 93
Marcuse, Herbert, 126
Marinetti, Filippo Tommaso, 73,
82
Marx, Karl, 17, 22, 28, 70, 75, 80,
127, 173-177
Michelstaedter, Carlo, 48
Miller, Henry, 112, 139
Molière, 35, 37, 40-41, 43, 47, 165
Montaigne, Michel de, 31, 40, 93,
116
Montale, Eugenio, 46, 49, 51, 59,
82, 119, 134, 142, 147
Morante, Elsa, 118, 142, 143, 156,
199
Musil, Robert, 111
Mussolini, Benito, 57, 76
Naipaul, V. S., 142, 144
Napoleón Bonaparte, 57
Negri, Toni, 26
Neruda, Pablo, 77
Nietzsche, Friedrich, 24, 25, 47,
102, 115, 123
Novalis, 110
Ortega y Gasset, José, 14, 17, 59, 82
Orwell, George, 17, 31, 32, 44, 50,
56-58, 76, 77, 142, 200
Pagliarani, Elio, 117
Palazzeschi, Aldo, 51, 113, 120
Panofsky, Erwin, 148
Parménides, 168
Pascal, Blaise, 38, 41-42
Pascoli, Giovanni, 117
Pasolini, Pier Paolo, 52, 59, 83-84,
117, 156
Péguy, Charles, 163n
Penna, Sandro, 51, 52

Perec, Georges, 142
 Picasso, Pablo, 131
 Pico della Mirandola, 28
 Pierce, Charles Sanders, 133
 Pinter, Harold, 118, 142
 Pirandello, Luigi, 50, 51, 72, 82, 110, 141, 151
 Platón, 25, 124
 Plotino, 168
 Poe, E. A., 167
 Ponge, Francis, 117
 Pope, Alexander, 117
 Pound, Ezra, 77, 82, 111, 114, 138, 145
 Praz, Mario, 134
 Proust, Marcel, 72, 102, 110, 127, 135, 145
 Pushkin, Aleksandr, 142
 Rabelais, François, 116
 Rebora, Clemente, 111
 Rilke, Rainer Maria, 151
 Rimbaud, Arthur, 47, 71, 110, 113
 Robbe-Grillet, Alain, 142, 144
 Rosenberg, Harold, 146
 Rousseau, Jean-Jacques, 38, 43, 50, 140
 Ruskin, John, 44
 Saba, Umberto, 111
 Salustio, 93
 San Pablo, 66
 Sanguineti, Edoardo, 70, 114, 147
 Sartre, Jean Paul, 18, 114
 Saussure, Ferdinand de, 113
 Savinio, Alberto, 113
 Sbarbaro, Camillo, 111
 Schiller, Friedrich, 127
 Schönberg, Arnold, 47
 Schopenhauer, Arthur, 23
 Séneca, 93
 Severino, Emanuele, 26
 Shakespeare, William, 151
 Shelley, Percy Bysshe, 117
 Silone, Ignazio, 76
 Sócrates, 9, 17, 18, 66
 Steiner, George, 136, 138, 142, 143, 163, 163n
 Sterne, Laurence, 116
 Stevens, Wallace, 111
 Stalin, Iósif, 56, 57, 75, 76
 Stravinski, Ígor, 131
 Suetonio, Gayo, 186
 Svevo, Italo, 92, 110
 Swift, Jonathan, 43, 165
 Tácito, 93
 Tarkovski, Andréi, 142
 Teofrasto, 43
 Thomas, Dylan, 112

Tolstoi, Lev, 17, 44, 49, 50, 81, 92, 101, 135
Töttössy, Beatrix, 141
Tournier, Michel, 142
Trakl, Georg, 110
Trilling, Lionel, 89
Tzara, Tristan, 132
Ungaretti, Giuseppe, 82, 129
Valéry, Paul, 28, 49, 110, 151
Vallejo, César, 111
Van Gogh, Vincent, 47
Vargas Llosa, Mario, 115
Vattimo, Gianni, 124-125
Volponi, Paolo, 118, 142, 144, 156
Voltaire, 17, 22, 117, 119
Warhol, Andy, 139, 153, 193
Weber, Max, 16, 58, 156
Weil, Simone, 31, 32, 57-58, 76, 77, 102, 127, 200
Weiss, Peter, 118
Whitman, Walt, 141
Williams, William Carlos, 111
Wilson, Edmund, 149
Wittgenstein, Ludwig, 28
Wright Mills, Charles, 17
Yeats, W. B., 55, 150, 156
Zanzotto, Andrea, 142, 144, 156

