



© LOS AUTORES DE LOS TEXTOS
*La (re)conquista de la realidad:
la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*

© de la presente edición (diciembre, 2007) tierradenadie ediciones, S.L.

© imagen de portada: taller V

© diseño y maqueta: tierradenadie ediciones, S.L.

ISBN: 978-84-935476-0-8

Depósito legal: SE-6550-2007 U.E.

imprime: PUBLIDISA

TIERRADENADIE EDICIONES, S.L.
C/ Jerónimo del Moral, 35
28350 CIEMPOZUELOS (MADRID)
<http://www.tierradenadieediciones.com>
correo electrónico: info@tierradenadieediciones.com

CONSTANTINO BÉRTOLO, ENRIQUE FALCÓN, JOSÉ ANTONIO FORTES,
ALICIA GARCÍA, BELÉN GOPEGUI, JUAN ANTONIO HORMIGÓN,
ANTONIO ORIHUELA, JORGE RIECHMANN,
JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, ALFONSO SASTRE, IRIS M. ZAVALA.

Coordina: MATÍAS ESCALERA CORDERO

LA (RE)CONQUISTA DE LA REALIDAD:
LA NOVELA, LA POESÍA Y EL TEATRO DEL SIGLO PRESENTE



In memoriam Eva Forest

En plena ejecución de este proyecto, que quisiéramos más que un libro, del cual es participe —y animador desde el principio— nuestro querido Alfonso Sastre, se nos fue su entrañable compañera —mujer de toda una vida— Eva Forest.

A su memoria dedicamos este trabajo; a quien como intelectual y como editora jamás olvidó la realidad del mundo que habitó.

EL VACÍO ABISAL DE UNA LITERATURA SIN REALIDAD PRESENTE (NI PASADA)

Matías Escalera Cordero

En el año del cuarto centenario de la primera parte de *Don Quijote*, 2005, fecha simbólica donde las haya para el arte literario, Eduardo Mendoza, uno de los más reputados escritores en lengua castellana de nuestra época, tras quejarse de la falta general de debate y de una respuesta adecuada a lo sucedido en Barcelona, durante la entrega de los premios *Planeta 2005*, por parte del “mundillo literario” hispano, terminaba así su habitual columna de opinión, titulada, esta vez, lacónicamente “*Marsé*”

... el panorama no es bueno para el Planeta, pero sobre todo no es bueno en general, porque una literatura es un lenguaje en el que participa toda la comunidad, incluidos los que no leen, y en este lenguaje ha de haber de todo: piezas profundas, superficiales, aburridas y divertidas. Hasta desaciertos. Pero no un vacío abisal. Y si lo hay, tenemos un problema, no una anécdota. (El País, 24/10/05)

¿Cómo se ha llegado a ese “vacío abisal”? ¿Cómo nos hemos hecho inmunes a la inteligencia y al sentido, justo los que vivimos de la inteligencia y nos dedicamos a la promoción del sentido y el significado? Son preguntas que merecerían una respuesta o un conato, al menos, de respuesta.

Una parte de esa respuesta es lo que hemos querido que sea este libro, una obra colectiva de referencia que sumase los trabajos y las propuestas de autores de distintos ámbitos de la creación y del pensamiento —desde perspectivas diversas: y esta es otra de sus virtudes, creemos— sobre la necesidad de reconquistar —o *conquistar*, por fin, como quiere José Antonio Fortes: de ahí el prefijo parentético del título— la realidad para el teatro, la novela y la poesía españolas de hoy; un libro que sacuda y remueva —si eso es aún posible— las aguas estancadas en que sestea nuestra literatura. Una recia y resuelta reivindicación de lo real —del referente, en los signos— como cimiento irrenunciable —dador de sentido— del pensamiento y de la creación literaria actuales.

Las ideas que lo fundan, así como los diversos enfoques, corren de cuenta de los que las sustentan y expresan; pero la idea central que emana del título del proyecto: *La (re)conquista de la realidad*, es la misma: la sustancial vinculación de la realidad —real— con el pensamiento y las prácticas artísticas; aun sabiendo que hay *realismos* cuya función es precisamente ocultar y *velar* la realidad misma: toda esa caterva de costumbrismos —*picantes* o ramplones—; de folletines, seriales, melodramas *étnicos*, psicológicos, *sapienciales*, biográficos o *sociales* —de putas y borrachos; seres *marginales*, los más, “en las afueras de la realidad”, casualmente—; literatura “de género”, encargada de “ocuparnos el tiempo”, de entretenernos, de adiestrarnos, amansarnos y desvalijarnos.

Por lo que, más allá —y más acá— de la naturaleza, función y carácter de las diversas estrategias *realistas*, ¿qué relación tienen con la realidad presente española, europea y global, la poesía, el teatro y la novela actuales en España?; ¿dan cuenta de la realidad histórica, material, política, social, simbólica y económica de la España, de la Europa y del mundo presentes?; ¿aparecen reflejados —codificados artísticamente— los procesos de sumisión y de dominación a partir de los cuales se constituyen esas realidades? Esa es la cuestión central planteada.

Descontados el estupor y el hastío que nos provocan las toneladas de lama inmundada que cubren y empantanar las mesas y los anaqueles de los actuales supermercados del libro, en ese “tenso diálogo” —motivo del estupor de Eduardo Mendoza— entre Juan Marsé y María de la Pau Janer, durante la rueda de prensa posterior a la concesión del premio, cuando Juan Marsé, miembro del jurado, criticó (“*en un gesto insólito*”) la calidad de las obras ganadora y finalista; y en la respuesta que la Janer dio a la pregunta, “*¿cómo definiría usted su novela?*”, de uno de los periodistas presentes en ella, encontraríamos algunas de las razones que justifican nuestro empeño.

JUAN MARSÉ: *No me gustaría chafarle la fiesta a nadie, pero [...] soy la oveja negra del jurado, porque no he votado a ninguna de las dos obras ganadoras [...]. La premiada tiene como problema un ritmo narrativo tan pormenorizado y tan meticuloso que me empecé a impacientar. Y luego esa decantación hacia lo sentimental [...]. La autora deja al descubierto la carpintería, las tuberías y las ínfulas literarias [...]. Es una novela con buenas intenciones, pero no está bien acabada [...]. En un país con tantos premios, que se produzcan media docena de buenas novelas al año es puro milagro. Esto no funciona [...]. Desde el punto de vista comercial, el Planeta funciona, pero desde la óptica literaria es más que dudoso...*

MARIA DE LA PAU JANER: *No me has agüado la fiesta en absoluto [...]. La obra de Marsé sólo me interesó hace años, cuando publicó Últimas tardes con Teresa [...] Ahora juegas a enfant terrible...*

J. M.: *No tengo edad...*

M. P. J.: *Sí, a veces se pasa la edad, ése es el problema...*

J. M.: *No te confundas. A mí me interesa la literatura y a vosotros la vida literaria...*

Y a la pregunta, *¿Cómo definiría usted su novela?*, Maria de la Pau Janer contesta: *Es una novela de amores, encuentros y desencuentros. Habla del poder del azar en la vida y de personajes que se buscan a sí mismos en una Roma nada turística. Una persona se encuentra en un aeropuerto con un objeto perdido de otro pasajero y eso le devuelve una parte de su pasado. Trato el tema de la segunda oportunidad, reivindico que los trenes vuelven a pasar...* (La Vanguardia, 17/10/05: edición digital).

Aunque de puro banales, de repetidas y manoseadas, esas afirmaciones —y otras tantas por el estilo— no merezcan mayor explicación, pues —tal como quedan reseñadas— se comentan por sí mismas, no debemos pasar por alto su enorme capacidad de penetración social y su extraordinaria potencia *ideologizadora*; mucho más potente incluso que aquella otra literatura —táimadamente prestigiada— que el *mercado editorial* trata de vendernos como su *antítesis* ideológica y estética; esa supuesta “literatura comprometida” —de *izquierdas*— que, en realidad, sigue los mismos dictados de las modas, las mismas orientaciones del mercado, pero adornada de la impostura del prestigio intelectual y *cultural*; escritura y escritores que gozan de una más que saludable reputación *literaria* —tanto desde la orilla crítica, como desde la académica—, y que irrefutablemente pasan —y esto es lo más grave, pues explica, en parte, ese “*vacío abisal*” que ha descubierto, por fin (¡ya era hora!), Eduardo Mendoza— por escritores —y escrituras— *realistas*, e incluso, por *realismo crítico* de izquierda; sea el caso, por ejemplo, de Antonio Muñoz Molina¹, uno de los más (re)conocidos.

1.- Los argumentos que siguen a continuación tienen en cuenta -acompañándolos casi a ras de escrito- sendos textos fundamentales para la tarea que nos ocupa de José Antonio Fortes; uno, titulado *Panfletismo*, es un artículo dedicado a *Sefarad* de A. Muñoz Molina, publicado en *Quimera*, nº 204, junio

Si *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, y la mayoría de las novelas dedicadas a la Guerra Civil, al periodo de la II República o a la posguerra franquista son un asalto a la razón histórica es fundamentalmente por *deshistorización* de la realidad histórica novelada —en realidad, “no novelada”, pues en ellas no hay propiamente novela—; si son moneda literaria falsa —un timo—, es precisamente por lo que callan y por lo que occultan tras esa “no escritura” —o *inescritura*— que vienen denunciando algunos emboscados de la crítica literaria universitaria, como José Antonio Fortes, desde Granada.

Se nos tima porque se utiliza el pasado *novelado* como excusa para huir del “presente novelable”; porque se rehuye y se evita la realidad en la que de verdad vivimos y que de verdad nos afecta, porque nos quema —y acaba abrasándonos—; porque en ella —claro— con cada postura —con cada verdadero “acto literario”— nos comprometemos... Escribir sobre los asesinos y las víctimas del pasado, nos evita escribir sobre los asesinos y las víctimas de hoy; reducir todo al confuso —e *inobjetivable*— ámbito de la “dignidad personal”, o a la vieja cantinela del yo y “no yo”, el error precisamente sobre el que gravita la equivocación entera de don Quijote, o a la de las viejas e “*idénticas* emociones heridas” de los *perdedores* de todos los tiempos y lugares, vengan de donde vengan (da igual que sean víctimas del Holocausto, oficinistas y pequeños burócratas provincianos, enfermos terminales de cáncer o maduros escritores que nos endosan —queramos o no— su paleta nostalgia pueblerina), y hayan luchado en el bando que hayan luchado (pues, al cabo, todos somos víctimas del “exilio de la vida” y de malvadas fuerzas incontrolables, etcétera, etcétera, etcétera); es el mejor modo de confundirnos, de lanzar cortinas de humo que impidan el conocimiento exacto de las causas y de los efectos de las cosas.

Dónde está, por ejemplo, la —perfectamente controlable— tecnología IBM, que permitió el exacto censo de la población judía alemana y centroeuropea; ¿de dónde salió el enorme capital necesario para la consecución del exterminio, y quién se benefició entonces —y luego, durante la posguerra— de ello? No están tan lejos, si mirásemos con atención a nuestro alrededor, descubriríamos sus objetos cerca de nosotros; tal vez, dentro de nosotros.

de 2001 —revisado posteriormente en *Escritos intempestivos*, Granada, 2004—; y, el otro, es el libelo titulado *La guerra literaria*, que forma parte de los dos *contratiempos* publicados precisamente por Tierradenadie Ediciones (Madrid, 2003).

“... ¿Dónde está la ‘superior fraternidad’ fascista española...?—se pregunta, José Antonio Fortes—. ¿Dónde el ‘club de los inocentes’ intelectuales del fascismo español? ¿Dónde los Heidegger en España? ¿Dónde, los muertos asesinados por el genocidio de clase que ejecutan los fascistas españoles en España? ¿Dónde, el ‘arrebato temerario y tóxico de romanticismo’ (p. 107 Alfaguara, 2001) como razón histórica para la División Azul contra ‘Rusia es la culpable’?...”

En efecto, todo se reduce en ellas —en ese tipo de falsas “novelas históricas”—, a meros conflictos individuales (de hondísimas raíces existenciales y emocionales, ¡eso sí!) en medio de una (pseudo)realidad alejada —irreconocible— y apaciguada, desde la que unos desengañados “intelectuales monjes” —de vez en cuando, y casi a regañadientes— nos conceden la venia de su sabiduría filosófica y existencial. Pero la realidad histórica es tozuda e, incluso a estos monjes escritores —seres escépticos y *desengañados*, aislados voluntariamente del mundo—, se les escapa, a veces —sin que se enteren—, por entre los renglones que escriben.

Como cuando un voluntario de la División Azul dice:

... «Ortega lo había dicho, Alemania era Occidente [era la civilización y Rusia la barbarie], y nosotros nos lo creíamos porque él lo decía» (p. 476 Alfaguara, 2001)

Y, en efecto

...*He ahí la novela: Ortega arengando a la Cruzada de Salvación de la Civilización de Occidente a prietas las filas de jóvenes fascistas españoles...*—remacha, el profesor Fortes—.

Ahí estaba —justo donde no está— la novela que se nos escamotea, justo ahí, en efecto, donde *no está*... Porque, si no se novelan las *realidades* que fundamentan la realidad *real*, la sublevación fascista —y todos los golpes de estado del mundo—, el apoyo de las elites y de los poderes ideológicos del estado al golpe militar —del banquero Juan March, como el de Henry Ford o IBM a la Alemania nazi, por ejemplo—, la Guerra Civil entera, el millón de muertos, los cientos de miles de asesinados, desaparecidos, exiliados, represaliados, la “*larga noche*” franquista, toda su frustración, todas sus consecuencias históricas: culturales, sociales, políticas o personales; y la Segunda Guerra Mundial entera, y las décadas de la fría y planificada brutalidad fascista y estalinista, e incluso el Holocausto corre el riesgo de quedar —como señala el mismo José Antonio Fortes— en mero “*victimalismo judío*”, anegado todo por un sen-

timentalismo *deshistorizado*, desgajado de la verdadera experiencia histórica —material y concreta: de naturaleza esencialmente económica y política— que nos permitiría descubrir y comprender —sobre todo, comprender— las claves de ese horror provocado histórica y objetivamente, por razones no emocionales, no individuales, no existenciales, sino por causas perfectamente *objetivables* y novelables. Pues, si no, una novela que se quiere *cervantina*, traiciona *ab initio* la propuesta del modelo, en donde los conflictos que se plantean no son de carácter individual, ni *sentimentales*; sino materiales —v.g. históricos— y colectivos.

Hay, además, otro tipo de novelas muy frecuente hoy, que no tratan de la Guerra Civil, ni del arcádico/mundo paraíso/perdido infantil —adolescente— de los autores; ni de esas cutre/historias de *picorrillos* y pasiones maduro/amoroso/folletinescas, casposo/post/modernas, que se pegan como el cieno a los escaparates de las “grandes superficies”; son las de asesinos —asesinatos— misteriosos, seres misteriosos de torturadísimos y “novelescos” recovecos mentales y sentimentales que remedan los imposibles y fantásticos asesinos *en serie* —asesinos *fordistas*— de las películas norteamericanas de las últimas décadas, sin tener en cuenta que el único asesino *en serie* español moderno fue un pobre demente, un alcoholizado mendigo de la calle —sin historia ni *glamouroso* atractivo (no hay ninguna novela que yo sepa sobre él), que mataba a otros mendigos, quizás tan dementes y perdidos como él; asesinos *novelescos*, pues, tan increíbles y fantásticos —tan de cartón piedra, como los de Hollywood—, que, como los de Hollywood, nos escamotean los nombres de los verdaderos asesinos. Menos mal que hay quien, como al singular Harold Pinter, no se le han olvidado los nombres de los verdaderos asesinos, ni tomar la realidad real como materia prima de la literatura, del pensamiento o del teatro; es un verdadero consuelo saberlo: que aún hay a quienes —incluso con el Nobel a la espalda— no se les ha olvidado ni una cosa ni otra.

Este olvido, no obstante, viene de lejos y está perfectamente motivado y previsto; ya nos lo avisaba en el lejano año de 1971, casi al final de los “*años oscuros*”, una famosa nota editorial (rescatada del olvido también, casualmente, por J. A. Fortes) de una de las “*etiquetas de prestigio incontestable*” en la España moderna, Barral Editores:

“... *En la búsqueda de nuevas formas narrativas, se está imponiendo, cada vez con más fuerza, el cultivo de un intimismo esotérico entendido como crisol de extraños mensajes procedentes del exterior. No hay que considerar, sin embargo, esa tendencia criptográfica como ludismo gratuito, sino más bien como inspiración*

de las propias fuentes sensibles para refugiarse en la creación como única afirmación de libertad posible...

Eso es tener las cosas claras, y lo demás: la realidad exterior, aquella dictadura fascista, a cuyo amparo se estaba constituyendo un nuevo sistema económico —nada más y nada menos que el capitalismo de consumo—, que determinaría la historia de España en las próximas dos centurias; nada, mera *circunstancia* (¿no lo había dicho también Ortega?), y pelillos a la mar, como diría don Quijote... Nada que una literatura y un arte *intimistas* en busca de la belleza ideal, del espíritu y del secreto de la “condición humana”, o de las eternas emociones, no pueda resolver (claro, en la realidad independiente y absoluta de las *bellas artes* y de la *gran literatura*; alejados —enajenados, quizás— de la realidad real por seres y obras excepcionales, que nos consuelan y nos explican el auténtico profundo y *misterioso* entramado del mundo, que nosotros, claro, jamás comprenderíamos sin su inestimable y generosa guía).

A veces, me he preguntado, qué es lo que lleva a determinados escritores, intelectuales y artistas a un *diagnóstico* correcto de esta auténtica “*ley del silencio*” —como la llama Caballero Bonald—, pero no a una *respuesta* correcta —ni a su obligada refutación—. ¿Qué se esconde detrás de esa *resignación* de un Eduardo Mendoza, por ejemplo, o del lastimoso *patetismo* del Marsé jurado del premio *mafioso* por excelencia, enfrentándose a un insignificante peón de la industria editorial española, o del *malogrado* potencial de escritura de un Muñoz Molina? No es una repentina ceguera, no se trata siquiera de venalidad, ni de cansancio; es justo el mismo error de “apreciación de la realidad” del cual es víctima don Quijote; aquel que nos arrastra a un *individualismo* idealista, tan inútil para el *reconocimiento* del mundo, como estéril para la producción de sentido; volcado en la *inventio*, frente a la *elocutio* cervantina; teñido todo de un cierto *escapismo* autodestructivo —que se asienta, por lo común, en la impotencia, y en la animosidad insatisfecha del que sabe vocero de una clase que no es la suya—, y que desemboca en esa “épica del derrotado y del fracasado” —del *antihéroe*: dicen— que tan bien nos han vendido el “romanticismo industrial” del folletín de kiosco y la industria de Hollywood.

O, tal vez, se trate también del horror y el rechazo que nos produce lo real —más que de la dificultad intrínseca de su reconocimiento—, como nos propone el filósofo francés Clément Rosset². O quizás sea esa

2.- Clément Rosset, *Lo real*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

desazón insuperable que nos muestra Bernard-Marie Koltès en su pieza teatral *La soledad de los campos de algodón*, donde el “vendedor” y el “comprador” sólo comparten una idéntica absoluta e imbatible insatisfacción por lo que se nos ha dado como existencia. Que nos obliga a enfrentarnos solos —contra los iguales— a un destino asumido como *in/evitable* e *in/remediable*.

Sea como sea, esta insatisfacción, este miedo y rechazo de lo real; este “error de apreciación”; esta general huida —escape— de la realidad, no es, con todo, de ahora mismo; no es un fenómeno actual, viene de más lejos —de mucho más atrás, incluso, que los muy lúdicos y muy *novísimos* años setenta—; y una de las más claras y contundentes recapitulaciones del fondo de la cuestión que conozco, no proviene de ningún crítico literario, ni de ningún novelista, sino de dos grandísimos directores del cine español, uno muerto, Juan Antonio Bardem, y otro afortunadamente vivo, Basilio Martín Patino... En el mes de mayo de 1955, durante las famosas *Conversaciones Nacionales Cinematográficas de Salamanca*, convocados por Patino, muchos de los directores y profesionales de la época se reunieron para analizar la situación de la industria cinematográfica española... Al final de las mismas, su anfitrión y Juan Antonio Bardem —que venía de recibir el premio de la Crítica por *Muerte de un ciclista*, en el Festival de Cannes— resumían conjuntamente las conclusiones de aquel congreso subrayando que

“...cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando los tópicos más conocidos. El problema del cine español es que no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana...”

Bardem va mucho más lejos, y añade:

“...El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico...”

Si sustituimos la palabra *cine* por novela —teatro, poesía—, tendremos —cincuenta años después; un régimen después; un sistema económico y social después; una historia, quizá, después— el retrato aproximado de la situación actual. Nuestra tarea está, pues, más que justificada.

“Hay una literatura que oculta y huye de lo real, y otra que desvela las condiciones y reglas que rigen nuestras vidas (reales)” —escribí

con ocasión del cuarto centenario—. Desde el origen mismo de las literaturas vernáculas europeas, por la larga serie de los “relatos del mundo” que nos han precedido, sabemos que la clase y la ideología —la conciencia subjetiva del mundo— condicionan y determinan el uso de las técnicas literarias y la expresión poética de lo real (como determinan los discursos científicos y las prácticas tecnológicas). Lo sabemos, desde el principio, por el texto fundacional de nuestra literatura, el *Poema de Mio Cid*; lo sabemos por El Infante de Castilla, don Juan Manuel, y por Juan Ruiz, el arcipreste de Hita; lo sabemos también por el Fernando de Rojas de *La Celestina* y por el Francisco Delicado de *La lozana andaluza*; por el anónimo autor del *Lazarillo*, por Cervantes o por el Mateo Alemán del *Guzmán de Alfarache*.

Sabemos que la tarea del Galdós de los *Episodios Nacionales* o de *Fortunata y Jacinta*, del Clarín de *La Regenta*, de la Pardo Bazán de *La tribuna*; del Ayguals de Izco de *María o la hija de un jornalero*, se corresponden, en primera o última instancia, con el proyecto de una clase social en pugna por constituirse en clase dominante y *componer* el mundo a su imagen y semejanza.

Sabemos, del mismo modo, desde los simbolistas, y especialmente desde Kafka y las vanguardias superrealistas, constructivistas y expresionistas —en España, el Valle Inclán de los esperpentos, por ejemplo, o el José Díaz Fernández de *La venus mecánica*, o de *Blocao*—, que hay múltiples formas de acceso, de expresión y desvelamiento de lo real mediante los códigos literarios.

Hemos leído al Sender de *Imán*, a Antonio Espina y Arderius; al Corpus Vargas de *Los galgos verdugos*, al Arconada de *La turbina*; como leímos a Brecht o Peter Weiss, y sabemos que hay un realismo crítico —y socialista— posible. Hemos leído también al Luis Martín Santos de *Tiempo de silencio*, al Juan Goytisolo de *Señas de identidad* o *Don Julián*; al Eduardo Mendoza de *La verdad sobre el caso Savolta*; y, con el Jesús López Pacheco de *El homóvil*, supimos cómo se puede *escribir* —novelar realmente; de múltiples formas— nuestro mundo.

Sabemos incluso que por el *negativo* —airado, tremendista o nihilista—, la realidad deja sus rastros paradójicos en obras tan dispares como las de Quevedo, Louis Ferdinand Céline, el Gombrowicz de *Ferdydurke*, el Maurice Pons de *Las estaciones*, el Camilo José Cela de *Pascual Duarte* y *La colmena*, o el Thomas Bernhard de *Tala*. Y que la introspección y los sueños —igual que la razón, la negación y la ira—; la metáfora y el lenguaje —instrumentos que, al cabo, nos instruyen—, son otras tantas vías de acceso y *mostración* de los cimientos la realidad que *nos* construye; Iris M. Zavala, nos lo explica —y se explica— con pasión aquí mismo.

Las vías de acceso y desvelamiento no son, pues, el problema; la voluntad de hacerlo, sí. Se ha renunciado a novelar —a expresar— la realidad presente, amparándonos en la búsqueda del *silencio* y de lo eterno constante; en las reiteradas supuestas muertes de la novela, del arte, de los dioses, del hombre y del mundo. Al tiempo que tratan de convencernos de que sólo la posesión y disfrute de las cosas/mercancías —mediante el reconocimiento y la *consagración* del mercado: incluido nuestro cuerpo/mercancía— tiene sentido.

Y, no obstante, hay quienes resisten la mórbida —y dorada— atracción del abismo, de ese espantoso "*vacío abisal*" que veía ante sí Eduardo Mendoza; y no emprenden la huida, ni se dejan caer obnubilados en la oscuridad abismal; ahí están los casos de Belén Gopegui, de Iris M. Zavala, de Jorge Riechmann, Quique Falcón, Antonio Orihuela, Juan Antonio Hormigón, Alicia García, José Antonio Fortes, Julio Rodríguez Puértolas, Constantino Bértolo y Alfonso Sastre —entre otros muchos: y Eva, en nuestro corazón—; novelistas, poetas, hombres de teatro, profesores, intelectuales y editores que, no por casualidad, están entre los constructores de este libro.

"Tal vez nos perdamos, o nos entretengamos, y extraviemos el camino a menudo, o tal vez no sepamos (ni como artistas, ni como lectores) apurar esta tarea, cumplirla cabalmente, acabarla del todo... Pero hay algunas cosas —muy sencillas, por otra parte— que sí sabemos: que cualquier poética que pretenda dar cuenta de lo real y recopular la vida, entre lo particular concreto y lo general abstracto, siempre preferirá lo material concreto; entre lo grande inefable y lo pequeño comunicable, siempre lo pequeño comunicable; y entre lo dinámico y lo inmóvil, el riesgo, sin duda, y el movimiento..." —escribí entonces, y lo sostengo ahora—.

SABER ENCONTRAR LOS CAMINOS EQUIVOCADOS QUE NOS CONVIENEN

Jorge Riechmann

Cerca de Antonio Crespo Massieu

1

Aparte las destrezas de la escritura, enseñables y a la postre prescindibles, ¿qué hace falta para escribir? Hace falta verdad, y fidelidad a esa verdad.

“Investiga la verdad de tu tiempo/ y encontrarás tu poesía”, decía Celso Emilio Ferreiro —aquel poeta gallego que se sentía “labriego del tiempo de los sputniks”— en un libro publicado el año de mi nacimiento¹.

Investiga la verdad de tu tiempo, la incertidumbre de tu tiempo y sobre todo las mentiras de tu tiempo, podríamos precisar. Y luego: investiga tus propias verdades, incertidumbres y mentiras.

Cezanne decía que el pintor nos debe la verdad en la pintura; análogamente, el poeta nos debe la verdad en la poesía.

Lo que busca un poema es decir la verdad, con la dificultad peculiar de que la verdad no preexiste a la búsqueda del poema.

2

El poder mayor de la escritura se basa en la distancia, en la carencia, en la ausencia: la fecundidad del lugar vacío. Nada de lo que obra en un texto escrito tiene que ver con una afección inmediata de nuestros sentidos: aquello a lo que el signo remite no lo podemos oler, ver, oír, saborear ni tocar... Está sin estar, con un modo de presencia-ausencia que sin duda debió de dejar estupefactas a las sociedades donde apareció la escritura.

1.- Celso Emilio Ferreiro, *Longa noite de pedra*, Salnés, Vigo 1962.

Ese teatro mental, lugar tanto del pensamiento abstracto como de la imaginación sensible, es un lugar abierto cuya clausura no deberíamos tolerar nunca.

3

Santificar la tradición en bloque, lo “tradicional” como tal, es un disparate. Aunque no fuera más que por la razón de que *cualquier comunidad humana mínimamente antigua y compleja alimenta no una, sino varias tradiciones y subtradiciones*. Igual que la cultura, la tradición no es una y monolítica, sino un entrelazamiento de muchas fibras, unas más fuertes y otras más débiles, hechas de materias diversas, teñidas de diversos colores. Por eso, la discriminación racional, la deliberación crítica sobre las diversas tradiciones y lo que en ellas hay de valor o disvalor, resulta imprescindible.

Samuel Beckett decía: “posiblemente no haya sino caminos equivocados. Sin embargo, hay que saber encontrar el camino equivocado que te conviene”². Es una formulación muy buena del principio de *docta ignorantia*.

La voz teatralmente engolada, al recitar; las líneas trufadas de mayúsculas, al escribir. Dos marcas casi infalibles de falsedad en poesía.

Poesía es el esfuerzo humano, inacabable y renovado, contra lo que en el mundo se hace costra y en el lenguaje se hace retórica. Tiene por tanto que ver con la verdad.

4

Quienes conciben la poesía como juego, reivindican un poema que no tenga consecuencias. “Quiero hacer libros que tengan consecuencias”, decía el editor alemán Siegfried Unseld. A mi entender, el poeta no debería aspirar a otra cosa.

A la postre, quizá el par de categorías ficción /no ficción, empleado en los suplementos literarios y en las listas de libros más vendidos, no sea mala manera de organizar el ámbito de la escritura. A mí, por ejemplo, me gusta la no ficción en todos los géneros (poesía, novela, ensayo, teatro, híbridos diversos); y me desagrada la ficción en cualquier género.

2.- Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, P.O.L., París 1999, conversación del 14 de noviembre de 1975.

En los debates que tuvieron lugar en el seno de la poesía española, durante el último cuarto de siglo, se diría que a la postre la diferencia esencial separaba a quienes consideraban de mal gusto mencionar al capitalismo, y quienes no.

Demasiada gente preocupada por hacia dónde debe ir la poesía española; demasiada poca preocupada por la calidad de su diálogo con la realidad.

¿Extraer de la nada una realidad, o indagar en las muchas realidades que subyacen a “la realidad” convencionalmente aceptada? Mi opción ha sido siempre la segunda. Escribir es inscribirse en el mundo, decía Guillevic.

Hay muchos realismos: polemizar contra “el realismo” me parece un poco ingenuo, o desinformado. Un realismo puede pretender ser fotografía, otro una fuente de luz. No acepto que la excelencia de un poema sea inversamente proporcional a su contenido informativo (como si en estos tiempos nuestros de desinformación por sobreinformación pudiéramos dar por sentado que la escuela y los *mass-media* llenan la cabeza de la gente con algo que no sea basura al menos en un 95%). Me gustaría citar un breve poema de *Poesía desabrigada* (Ed. Idea, Tenerife 2006), que titulé EQUÍVOCOS DEL NATURALISMO:

“**1** Lllaman *realismo*/ al uso de ciertos artificios/ para provocar ilusión de verosimilitud// mientras la realidad/ —que no es realista—/ se ríe por lo bajo y da otro quiebro// que la sitúa otra vez bastante lejos/ bastante refractada/ en otra parte// **2** Está claro que la novela nunca fue/ mero reflejo fotográfico/ de la realidad// Por descontado/ no lo fue/ el poema// ¡Mas sobre todo importa darse cuenta/ de que tampoco lo ha sido nunca/ la fotografía!”

Realidad: aquello que te da ganas de tocar y morder, porque estás seguro de que el tacto, el sabor y el aroma van a ser únicos e incomparables.

5

En tantos buenos poetas contemporáneos, una fiesta de la reticencia. Pero por qué la poesía ha de tener tanto miedo de ser a veces explícita... Tranquilízate: no va a sufrir quemaduras de tercer grado por exponerse un cuarto de hora a la luz solar.

Si ya llevas gorra de visera, ¿para qué quieres además un parasol?

6

“La ética” —escribe José Laguna— “necesita de la poesía para poder

nombrar y alumbrar la utopía. Sólo cuando se nombra lo posible, el *iné-dito viable*, las energías del presente se ponen en marcha hacia el horizonte del cambio”³. La relación profunda de la poesía con el plexo de los mundos posibles —lo que a veces me gusta llamar sencillamente *lo abierto*— está dibujada nítidamente en la conciencia de nuestra cultura al menos desde la *Poética* de Aristóteles:

“No es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que resulta posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él); sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir” (1451b)⁴.

Me dijeron: ¿por qué no eliminas estas máculas de tiempo, esta contaminación de historicidad? Tuve que contestar: porque sin ellas el libro quizá fuese más bello, pero sería menos verdadero.

Para una corriente, “esteticista” es el peor insulto; para otra lo es “panfletario”. Y sin embargo, sin belleza no llega uno ni a comprar tabaco en el bar de la esquina, y el panfleto, en su nivel mejor, es un género literario noble e imprescindible.

7

No me interesa el saber por el saber, el arte por el arte o la poesía por la poesía: lo que querría es salir de la trampa. (Y quizá poder ayudar a otros a hacerlo).

¿Qué trampa? Algunas en las que unos pocos nos encierran a muchos (y hablamos entonces de desigualdad, violencia, explotación o alienación); pero también muchas trampas en las que cada uno de nosotros se encierra a sí mismo.

No la cultura como *entertainment*, sino la poesía como indagación.

Cada vez soporto menos la ingeniosidad literaria. Como alguien que cuenta chistes al lado de un agonizante...

Ay, el gesto de displicencia con que el literato se permite *ignorar*.

Quien crea mundos paralelos por medio del lenguaje. Quien se zambulle en este mundo por medio del lenguaje.

3.- José Laguna, “¿De la liberación a la inclusión?”, *Cuadernos de Cristianisme i Justícia* 127, septiembre de 2004, p. 22.

4.- Aristóteles, *Poética* (ed. de Aníbal González Pérez), Editora Nacional, Madrid 1982, p. 75.

Un cuentecillo (que narra en alguna parte Eduardo Galeano): hace muchos siglos, el sultán de Persia, que nunca había probado la berenjena, la estaba comiendo por fin (en fetas, condimentada con jengibre y hierbas del Nilo). «¡Qué maravilla!», se deleitó. Entonces el poeta de la corte exaltó la berenjena que da placer al paladar y en la cama hace milagros porque para las proezas del amor resulta más estimulante que el polvo de dientes de tigre y que el cuerno rayado del rinoceronte. Un par de bocados después, el sultán dijo: «¡Qué asco!», y entonces el poeta de la corte maldijo la berenjena traidora que retarda la digestión, llena la cabeza de feos pensamientos y empuja a los hombres virtuosos hacia el abismo del delirio y la locura. Alguien malicioso comentó: «Apenas ha elevado a la berenjena al paraíso y ahora la está arrojando al infierno», pero el poeta puso las cosas en su lugar: «Yo soy un cortesano del sultán, no un cortesano de la berenjena.»

Todavía hoy el poeta tiene que hacer una opción semejante. Tiene que elegir entre ser cortesano del sultán (que hoy se llama cuarto poder, o incluso quinto poder, nada menos)⁵ o aliado de la berenjena.

Palabra: nos importa más la interlocutora exacta que la transeúnte suntuosa.

Miramos el mundo. Es necesario mirar también esa mirada: volver la vista, reflexivamente, hacia nuestro propio mirar. Y luego hay que evitar, por todos los medios, quedar recluidos en esa mirada sobre la mirada: en un tercer momento, hay que volver a mirar el mundo.

5.- Elmar Altwater en una entrevista: “El antiguo portavoz de la *Deutsche Bank*, Bräuer, ha dicho que los mercados financieros son el quinto poder en la democracia —después del legislativo, el ejecutivo y el judicial, y tras el cuarto, el poder de los medios de comunicación—. Contra los mercados financieros, nada se puede: eso es lo que quiso decir Bräuer. Contribuyen a ello las agencias de *rating*, que no sólo valoran la credibilidad de las empresas, sino también la de los Estados. Y cuanto peor es su estimación, más elevados son los intereses. Pero los intereses hay que pagarlos con el presupuesto del Estado, y eso quiere decir que faltará dinero para ser empleado en otros fines. La soberanía de un gobierno o de un Estado se ve en cualquier caso limitada, a no ser que se introduzca un control del tráfico de capital-dinero. Precisamente, las grandes crisis financieras en Asia y en América Latina han mostrado con qué poder pueden los mercados financieros golpear a las sociedades nacionales y a grandes sectores de la población”.

9

“El compromiso del escritor estriba en escribir cada vez mejor” es una frase del mismo tipo que “el compromiso del fabricante de armamento estriba en fabricar armamento cada vez mejor”. Sólo resultarían plausibles si tales sujetos y tales actividades pudieran desgajarse por completo de los demás sujetos y actividades, y juzgarse en abstracto, con asepsia técnica.

Pero resulta que esos dos productores (escritor y fabricante de armas) viven dentro de una sociedad; son ciudadanos, hijos, quizá padres, habitantes de una ciudad y una época determinada; en cuanto tales, entran *objetivamente* en relación con los demás seres vivos de este mundo. Lo que hacen o dejan de hacer tiene consecuencias. La principal responsabilidad profesional del escritor es escribir bien, pero la responsabilidad humana no se agota en la profesional. En cuanto ciudadanos, el escritor o la escritora tienen responsabilidades especiales.

Quienes pensamos que leer y escribir son también formas de actuar no tenemos el menor problema en reconocer que la literatura puede juzgarse (también) moralmente. Es una dimensión más, que no agota desde luego el ser de la obra en cuestión: pero no creo que debamos ignorarla. El problema, muchas veces, es la confusión de la moral con la moralina o la moraleja.

El nihilismo contemporáneo prefiere la extinción de la especie humana antes que la regulación de los movimientos transfronterizos de capitales. La poesía toma partido frente a esa debacle.

“¿La mediocridad de nuestro universo no depende esencialmente de nuestro poder de enunciación?”, se preguntaba André Breton en 1927, en la *Introduction au discours sur le peu de réalité*. Y aunque tengamos que echar bastante hielo en el vaso que contiene ese poderoso alcohol, no olvidamos la doble intimación del *Manifiesto*: “Transformar el mundo, dijo Marx, cambiar la vida, dijo Rimbaud. Esas dos consignas, para nosotros, no forman más que una sola.” Ahí seguimos estando.

10

“Casi todos los escritores han dicho alguna vez que sin entrega plena no hay literatura verdadera. En rigor, ninguna pasión del hombre tiene sentido si no se pone en juego todo el ser. Hasta para el amante, los caminos a medias son siempre una certeza de fracaso. En 1956, William Faulkner llevó esas exigencias a sus extremos de individualismo y amo-

ralidad: 'El artista es responsable sólo ante su obra', declaró en *The Paris Review*. 'Si es un buen artista, será completamente despiadado. ... Arroja todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo, con tal de escribir su libro'. Esas palabras son escandalosas pero no excesivas: en el horizonte de la historia, los hombres terminan por ser su obra antes que ellos mismos. (...) En una carta de 1958, Faulkner dijo que aspiraba a reencarnarse en un buitre, alguien a quien nadie ama, ni odia, ni envidia, ni necesita. En 'Vueltas nocturnas', texto final de *Música para camaleones*, Truman Capote plagia la frase con descaro: 'Me gustaría reencarnarme en un buitre. Un buitre no tiene que molestarse por su aspecto ni por su habilidad para seducir; no tiene que darse aires. De todos modos no va a gustar a nadie: es feo, indeseable, mal recibido en todas partes. Hay mucho que decir sobre la libertad que se obtiene a cambio'⁶.

Me suena a chino. Son elucubraciones de novelista (de cierta clase de novelista: ¿alguien se imagina, por ejemplo, a Gustavo Martín Garzo o a José Jiménez Lozano haciendo consideraciones semejantes?). A un poeta no se plantean este tipo de dilemas: en principio no tiene que vampirizar y destruir vida para crear vida.

Vida o literatura nunca se ha planteado para mí. Y *vida o poesía* es absurdo, se trata de un falso dilema. Vida, vida, vida y poesía.

Lo que le das a la escritura, ¿se lo quitarás a la vida? No en el caso de la poesía, que es sobre todo canción, y con ello celebración de la vida. Esa relación no es vampírica. Esa exploración no es tanática.

11

No se puede pedir a la poesía que se encierre dentro de las murallas de la ciudad. Ha de entrar en ella, necesita fatigar sus calles y bailar en el mercado y gritar en el ágora, pero no puede quedarse a vivir dentro de la *polis*. La poesía duerme en el bosque, y tiene algo de salvaje e indomesticable, reacio en última instancia al compromiso cívico. Tiene que compartir con éste almuerzo y lenta conversación, pero a la postre se levantará de la mesa y volverá al desierto, o a la espesura.

(Espesura: espesor de lo real.)

6.- Tomás Eloy Martínez, "La moral de los buitres", *El País*, 6 de enero de 2004.

¿Quién es un poeta? Una buena definición breve podría ser: alguien que oye voces. Ya esta caracterización serviría para ponernos en guardia: la parte asocial y extraterritorial es fuerte, y anularla supone anular al mismo tiempo la poesía.

El poeta es un ser atento. ¿Atento a qué? A las vibraciones, los zumbidos y los murmullos.

12

Debería uno estudiar treinta años antes de escribir una sola palabra. Y, por otra parte, tenemos que escribir esa palabra *ahora* –sin desentendernos de la necesidad de estudiar siempre, hasta el último día.

Una estupenda anécdota que transmitió Samuel Beckett. René Crevel le presenta a James Joyce el Segundo Manifiesto Surrealista, como invitándolo, indirectamente, a unirse al grupo. Joyce lo lee con atención y, tras un largo silencio, le espeta: *Pouvez-vous justifier chaque mot? Y tras otro silencio añade: Car moi, je peux justifier chaque syllabe.* (“¿Puede usted justificar cada una de las palabras? Porque yo sí, yo puedo justificar cada una de mis sílabas”)⁷.

Beckett que vivió desde la poesía y para ella: “La poesía, esa bestia intratable. Un caballo indómito. El animal salvaje que uno debe montar”⁸.

13

Francisco Umbral dice que escribe prosa porque la prosa se cobra y el verso no. Se agradece la franqueza. Y John Berger escribe:

“El nihilismo, en el sentido contemporáneo, es la negativa a creer en ninguna escala de prioridades más allá de la búsqueda del lucro, considerado como el fin último de la actividad social, de modo que, precisamente, todo tiene su precio. El nihilismo es resignación ante el argumento de que el Precio lo es todo. Es la forma más actual de cobardía humana. Pero no una ante la que los pobres sucumban con frecuencia”⁹.

7.- Anne Atik, *Cómo fue. Recuerdos de Samuel Beckett*, Circe, Barcelona 2005, p. 110.

8.- Atik, *Cómo fue. Recuerdos de Samuel Beckett*, op.cit., p. 118.

9.- John Berger, “La resistencia ante los muros”, *Babelia*, 5 de febrero de 2005, p. 10.

La poesía política se salva si es veraz, y se pudre irremisiblemente si no lo es. Creo que ahí está la piedra de toque. La poesía política veraz aguanta, la poesía sólo ideológica se descompone pronto, se convierte en un descoyuntado cadáver que apesta.

Cuánto más noble la creación popular colectiva (ya estemos hablando de los movimientos sociales emancipatorios, del salir adelante una familia unida por el amor o del cante flamenco), con su conocimiento de la muerte y su apuesta por la inmanencia, que las presuntuosas ilusiones de perduración en que se complace el “creador” individual de “grandes obras”...

14

Durante el verano de 1913, Sigmund Freud pasea por una florida campiña en compañía de Rainer María Rilke y Lou Andreas Salomé. Tal y como lo cuenta el fundador del psicoanálisis en un breve pero imperecedero ensayo titulado precisamente *Lo perecedero*¹⁰, agobia al poeta la idea de que todo el esplendor de la naturaleza circundante está destinado a desaparecer, así como todo lo bello y noble que el ser humano haya podido crear. El carácter perecedero de lo que se ama y admira, al parecer de Rilke, lo desvaloriza radicalmente.

Freud se revuelve contra esa apreciación: por el contrario, ese carácter efímero “¡es un incremento de su valor! La cualidad de perecedero comporta un valor de rareza en el tiempo. Las limitadas posibilidades de gozarlo lo tornan aún más precioso. (...) En el curso de nuestra existencia vemos agostarse para siempre la belleza del humano rostro y cuerpo, mas esta fugacidad agrega a sus encantos uno nuevo. Una flor no nos parece menos espléndida porque sus pétalos sólo estén lozanos durante una noche...”

Finitud y caducidad no han de ser pensadas bajo el signo de la muerte, sino bajo el de la vida. Mientras dura, ese esplendor infinitamente valioso sobrepuja el disvalor finito de la muerte. Y para nosotros, seres mortales, que el *mientras dura* tenga su plazo no lo desvaloriza en absoluto.

El animal humano está enfermo de trascendencia, de más allá. Si algo precisamos no es fomentar la búsqueda de allendes, sino más bien aprender a vivir en el mundo sublunar, sobre esta Tierra, *ahí*. (El *Da-*

10.- Sigmund Freud, “Lo perecedero” (1915), en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1972, p. 2118-2120.

sein heidegeriano no sería captación de ninguna esencia humana, sino más bien piadoso y casi inalcanzable deseo, si se me permite la broma). Y creo que la poesía moderna —para entendernos: desde Rimbaud para acá— ha puesto mucho de su parte para ayudarnos en este aterrizaje (que no podemos desligar del amerizaje, acielaje, anubaje, afugaje...).

Si la poesía es —según la memorable definición de Antonio Machado— *palabra en el tiempo*, entonces tiene una relación esencial con la muerte. El tiempo es la dimensión de la vida y la muerte, en su entrelazamiento íntimo. Palabra en el tiempo quiere decir palabra que afronta la muerte, que la arrostra. Esto puede hacerse en el modo de la necrofilia, pero también en el terreno del Eros más desafiante, libre y vital.

15

Acceder al otro mundo; dialogar con los muertos; hablar con los animales y con las plantas.

Examinar el reverso de las tramas y de las cosas; llorar por los humillados y los dañados; entonar los cánticos de la insurrección.

Aunque lo digamos a veces susurrando, sabemos que esos son los poderes de la poesía.

Francis Ponge decía que el poeta es un antiguo pensador que se vuelve obrero. Así como los curas obreros se tornaban activistas políticos, los pensadores obreros tenderían hacia la poesía...

Un juicio de Antonin Artaud que Juan Goytisolo repite a menudo: el verdadero reto del creador será “extraer de la cultura una fuerza idéntica a la del hambre”. Se intuye que la poesía debe de ser una fuente de energía superior a todas las que conocemos.

**LA FALSA PALABRA: ENCANTAMIENTO,
HIPNOIMÁGEN, ALIENACIÓN...
EL TRIUNFO DE LO IRREAL
Y LA GUERRA QUE VAMOS PERDIENDO**

Antonio Orihuela

“La cuestión es, dijo Alicia, si pueden hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. La cuestión es, contestó Humpty Dumpty, quién va a ser el dueño, eso es todo.”

Ya dijo Keynes, poco después de acabar la segunda guerra mundial, que el crecimiento capitalista se había basado hasta entonces en el engaño. Debord, unos años después, identificará este estadio social como el tiempo *de lo espectacular integrado* en base a cinco rasgos principales: la innovación tecnológica incesante, la fusión de la economía y el Estado, el secreto generalizado, la falsedad sin respuesta y un presente perpetuo (Debord, 1999).

Nuestra tesis inicial retoma estos rasgos de lo espectacular integrado para plantear la importancia del lenguaje en el orden de los discursos de poder del capitalismo tanto a nivel representacional (dentro de los aparatos ideológicos), como en los mecanismos inhibitorios de resistencias y movilizaciones, así como en los dispositivos generadores de valores que atraviesan y conforman la existencia del sujeto político del tiempo de lo espectacular integrado.

A continuación plantearemos el tiempo donde el lenguaje como discurso de poder sucede y produce efectos: el tiempo de las tecnocracias del capitalismo tardío, de la extrema explotación y depredación de recursos a nivel global; el tiempo del “precariado”, de la fragmentación de los sujetos, del individualismo exacerbado, la egolatría, la indiferencia, cuando no la aversión mutua, la descomposición deliberada de los vínculos humanos y el desinterés por lo público.

En este escenario, donde los argumentos del capital, sus valores y motivaciones, en lugar de ser independientes de la historia interpretativa, son los productos de esa historia, aún creemos que hay espacio para preguntarse: ¿Qué es lo que necesita cambiarse y cómo necesita ser cambiado? En primer lugar, creemos que la tarea más urgente es desve-

lar su falsa palabra, sus encantamientos, sus respuestas imaginarias a nuestros problemas reales; mostrar los mecanismos por los que sus explicaciones han sustituido el origen racional de los fenómenos, hacer ver que los valores sobre los que se sustentan son convencionales, contingentes y no naturales. Sólo así podremos acabar con la gestión comunicativa del pánico colectivo y comprobar cómo romper con esa realidad preparada significa también abrir la puerta a la autodeterminación de los individuos, la conformación de la propia vida y la constitución de una nueva biopolítica.

El trabajo incansable de la falsa palabra del capital estriba en construir narraciones de acuerdo con sus intereses, escogiendo, de entre los hechos sociales y económicos, algunos, para reducirlos a meros acontecimientos lingüísticos; escamoteando, de esa construcción social de la realidad, la realidad social que queda fuera del paradigma dominante, para, finalmente, legitimar *sus* narraciones por la *forma* de representación del mundo, a través de las imágenes y los relatos transmitidos por los medios masivos, que dotan de sentido y orientan la vida de generaciones enteras hacia el voyeurismo, la banalización y la frivolidad de la vida, así como el empobrecimiento de la experiencia y la desaparición, en ese mismo ejercicio, de todo conocimiento que se considere perjudicial para sus intereses, con la muy medida *dosificación* de la información indispensable para seguir infundiendo el temor colectivo necesario y el ruido alienante —y alienador— en el que sea imposible oír las voces del sufrimiento anónimo y colectivo de las víctimas de la lucha por lo real.

Al igual que ellos, sólo que en otros campos y con otras estrategias, también los meta-relatos científicos, doctrinales, *expertos*, éticos, y hasta poéticos, están destinados, en última instancia, a producir estos mismos efectos: generar sentido y acomodarnos en ellos. El fin de las ideologías, lo distante de las guerras, la minimización del calentamiento global, el fraude del desarrollo sostenible, la competitividad, la solidaridad diferida, el elogio del lucro y el beneficio, el miedo al diferente y la valoración de la distinción, la bondad de la represión y la maldad natural del ser humano, la exaltación del individualismo y el egoísmo, la *inevitabilidad* de la desprotección laboral, la degradación profesional, la desregularización del mercado del trabajo y la pérdida de derechos sociales, la legalidad de los procesos de explotación y la privatización de lo público, el desprecio por lo colectivo, la exaltación de los privilegios anacrónicos, la desigualdad, los particularismos étnico-religiosos, la xenofobia, el elogio de la existencia privada desgajada de la existencia pública, etc. se tornan así en enunciados lógicos, disposiciones (a consumir, a compartir, a

respetar, a admirar, etc.) y creencias dignas de conformarnos y que, en la misma medida, debemos defender y promocionar, pues son ellas los que nos socializan y entrelazan incesantemente.

La falsa palabra no habla otra lengua que la lengua del capital. Con ella se despliega su lógica mercantil y en ella adquieren sentido nuestras relaciones sociales. La normalización mass-mediática, empeñada en su cruzada anti-ilustrada y en el fomento del pensamiento basura, es la encargada de abominar de la razón y tratar con beligerancia a un pensar que conduzca a su negación y a la solución de sus contradicciones. En un mundo en el que para *producir efectos de verdad* sólo hace falta tener un millón de euros, realmente no se necesita censura de ningún tipo.

La falsa palabra sabe que es falsa pero también sabe que no es débil. Fuerza y verdad no van necesariamente unidas (Spinoza, 1998), lo que dicho con la crudeza de Maquiavelo (1998:50) viene a significar que “*los profetas armados vencieron y los desarmados perecieron*”.

La guerra por la realidad —la lucha por lo real— se vive como pacificación interesada, suma de pequeñas coerciones y persuasiones cotidianas con las que los individuos construyen su vida, y es pensada como voluntad del individuo obediente para el que su opresión no tiene otra causa que él mismo, una servidumbre que él ha consentido y que, generalizada, produce el efecto de un consenso social irrecusable (Spinoza, 1986).

La falsa palabra se hace hueco en nuestras mentes y comienza a ser hablada por nuestros labios expresando las herramientas de nuestra propia opresión. Sus ojos son los nuestros, a ella sostenemos y frente a ella nos postramos y humillamos.

La falsa palabra mueve los cuerpos en el tiempo de la servidumbre sin amos, de la disciplina voluntaria y de la libertad espiritual, pero la desregularización y la alteración del acceso en igualdad a los bienes sociales —trabajo, salud y educación— se lo pone cada vez menos creíble a un sistema que insiste machaconamente en la participación ciudadana como vínculo y garantía de democracia, mientras que, en realidad, lo que promociona es el sonambulismo social, la obediencia inducida y el automatismo del pensar. ¿Será posible conspirar en medio de este estado de cosas?

La pregunta sigue siendo pertinente, más cuando, abandonados los grandes valores (austeridad, justicia, solidaridad, compromiso, etc.), sólo subsisten la noción de individuo y la noción de placer como polos de toda consideración ética. Ya no hay clases, poseedores ni desposeídos, dominadores y dominados —se nos dice—, tan sólo hay distintas *formas* de vida. La ideología se transmuta en sentido común. La tran-

quilidad de conciencia ante el holocausto cotidiano y mundial es el fenómeno más inquietante de nuestro tiempo, un auténtico enigma ético que supone también el colapso de los intelectuales, encuadrados unos en el pragmatismo de ser conscientes de que es absurdo producir una verdad que los que están en condiciones de pagarla no les van a pedir jamás, e instalados otros en el abismo infranqueable entre los valores que dicen defender y la realidad —empírica— de sus actuaciones.

Los verdugos ya no son temibles dictadores sino altos funcionarios de organismos internacionales y corporaciones transnacionales, gobernantes que legislan para el uso privado de los bienes comunes del planeta, intelectuales que maquillan el horror bajo la forma de mercancías para la industria cultural y corredores de bolsa que trabajan para pequeños accionistas que recogen sus beneficios sin ninguna culpabilidad. Si por prostitución entendemos el alquiler del cuerpo, vivimos en el tiempo extremo de la degradación humana ante los poderes económicos, el tiempo de las ordenes mudas, de la obediencia natural y de la ilusión de libertad. Vivimos en el tiempo de la ignorancia planificada mientras se prolonga la humillación y la muerte para más de un tercio de habitantes del planeta (Muñoz, 2005). Lo que aquí es sobre/alienación interesada allá es sobre/explotación aniquilante. La guerra por el control de la realidad se extiende desde los reality-shows hasta los suplementos dominicales. Fetichismo y cosificación delimitan los polos de la sociedad post-moderna. Los individuos, vaciados de toda significación humana, *son* en tanto objetos susceptibles de compra y venta.

El tiempo del compromiso ha dejado paso al de la lógica de la evasión de responsabilidades. El tiempo de los vínculos políticos, afectivos, de clase, ha dejado paso al del contrato temporal por obras y servicios, el mercenariado (todo por la pasta) o, peor aún, la auto/explotación idealizada (todo por amor al arte) a favor de los poderes dominantes. El tiempo de los proyectos colectivos y alternativos ha dejado paso al tiempo del narcisismo individualista y el nihilismo conformista.

Asediadas por los valores y referencias del capital, e *incorporadas* a unos mitos que no son los suyos (pero que se presentan como naturales y como los únicos posibles), apenas sienten la necesidad de luchar contra ellos y construir otro imaginario, mediante prácticas, no sólo discursivas, capaces de cambiar la situación social de exclusión, opresión y depresión que se vive bajo el capitalismo. Al no estar su verdad dentro del sistema, sino fuera de él, cualquier momento, sin embargo, podría ser *el momento* de los seres *sin mundo* (Anders, 2007). Sólo quedaría por saber qué —de acuerdo con la razón— les podría persuadir para que se unieran, vinculándose los unos con los otros, y acabar así con el miedo

que el capital instala en nuestras cabezas para dejar de ser la causa de nuestro propio temor. Reconozcamos, de una vez, que el poder de la multitud es la condición de nuestro poder y que su debilidad sólo a nosotros nos debilita. Una permanente *movilización* de las multitudes -bajo la guía de la razón-, ese es nuestro ideal, tanto tiempo acariciado, el de una democracia verdaderamente *libertaria* sin estado (Montag, 2005).

De los territorios del canon literario al espacio de las subjetividades

No deja de ser curioso que, de todos los aspectos de la experiencia contemporánea, sea la literatura uno de los más recurrentes a la hora de proponer, a pequeña escala, modelos de emancipación, y que sea también desde la literatura desde donde estos proyectos de liberación sean más duramente combatidos.

Como en todas las guerras, también en la guerra literaria el bando vencedor tiene sus mitos, el mito del *Arte* de la ideología burguesa, a saber, “*a) arte y política son opuestos; b) el arte es universal; y c) el arte no puede cambiar el mundo, es una actividad inútil. Los tres mitos funcionan como elementos de valoración y normativización del arte (De Vicente, 2004:117)*”. Su función es clara: separar el *Arte* de cualquiera otra práctica cultural y social. Es tan potente el mito que la mayoría es incapaz de reconocerlo. Es tan grande su eficacia que apenas una minoría continúa empeñada en hacerlo “representable” —patente— para poder luchar contra él.

Comprender esto es hacer que la realidad dependa de uno. Quienes no lo comprenden o no quieren comprenderlo, dependen de ella. Nosotros tenemos la posibilidad de hacer que lo que no es real se convierta en real. Si no nos dejamos seducir por ella significa que tenemos la opción de producirla. Oponer, ante los Grandes Relatos del Capital, los pequeños relatos éticos de quienes lo padecen; construir, desde este reconocimiento, el sujeto colectivo y la *consciencia* alternativa que necesitamos para apostarnos —con visiones y discursos contra/hegemónicos, plurales y autónomos— radicalmente enfrente de la voz del amo y su proyecto de degradación democrática, mercantilización de la política e instrumentación mediática de la sociedad civil.

Consumir Ideología o producir conflicto

También en la poesía se concreta una práctica ética, la expresión discursiva de unos valores, pero ni la poesía ni los valores se constituyen como

un espacio autónomo, no son ajenos al contexto histórico en el que la ley, la costumbre y el hábito regulan y dan sentido a sus expresiones. También desde el discurso poético unas veces veremos cómo se refrendan y dotan aún más de sustancialidad y consistencia, mientras que otras veces, las menos, los valores dominantes son contestados, refutados o simplemente negados por un —*otro*— discurso. Un discurso que, para hacerse valer, habrá de entramarse a otros procesos sociales, históricamente significantes.

Insistimos, no hay poesía neutral, en toda ella es posible reconocer valores encarnados en prácticas discursivas diversas, ya sea para dar a luz poéticas dominadas por la egolatría y la estetización de la vida; ya sea para enunciar prácticas poéticas vacilantes entre el epicureísmo y el hedonismo, el cinismo, el utilitarismo y la razón instrumental. En cualquier caso, todas ellas configuran el espacio ético de los gozadores sin corazón, los que han eliminado todo coste entre el deseo y la satisfacción del deseo, los que han cosificado al otro. Por desgracia, son sus discursos los que dominan y colonizan nuestras conciencias, pero no dominan por sí mismos, sino en tanto consolidan la dimensión ideológica de la dominación, en tanto que legitiman el real orden de cosas existentes, son manifestaciones y materializaciones del poder y recrean su necesidad y su sentido.

Sólo más allá, por los márgenes de lo tolerable, discurre invisibilizada una práctica radical, crítica, consciente, colectivista y libertaria que se construye con los sin-parte, los excluidos, los débiles, las víctimas... En suma, con el nuevo sujeto político del precariado. Una práctica poética que se asume como acción en y para un mundo compartido con otros, donde nuestras propias identidades se relacionan y —se— crean mutuamente, como pluralidad y diálogo con la alteridad; que ofrece alternativas al inhumano, tensionada entre lo particular y lo universal; atenta a las desigualdades, y comprometida con la suerte —precisamente— de los “desiguales”, y con un pensamiento nómada que la aleja de las categorías totalitarias. Una práctica poética para la que la ética es sencillamente la reivindicación de lo vivo que rechaza sobrevivir a costa de incorporarse a los caminos de la muerte.

Desgraciadamente, a excepción de las poéticas radicales, el resto de las prácticas poéticas enunciadas lo que perfilan es un espacio ético dominado por la ilusión de autenticidad necesaria para la vida espectacular inauténtica. Unas, celebran su extrañamiento lingüístico y su aislamiento sociohistórico, otras, su triunfo en la sociedad de consumo; otras, su inadaptación positiva y, todas, envidian la presencia totalitaria de la estrella de rock que no serán nunca, por más que se fotografíen con Barenboim, Sabina o Lou Reed.

Como expresión de unos valores ajustados a la ideología del capitalismo tardío, la poesía no es más que un desecho intelectual. Como expresión de unas prácticas disfuncionales y críticas con la ideología del capitalismo tardío la poesía recompone la vida, se transforma en un arma revolucionaria a condición de que vaya más allá de lo artístico para formar parte de una praxis de agitación que apunte explícitamente a la destrucción de la mercancía y de la cultura como esferas separadas. Éste es el espacio que reclamamos para una poesía radical, una poesía que aspire a ser reflejo de unas prácticas sociales transformadoras.

Tres ejes para vertebrar una poética del conflicto: globalización, tecnología y mercancías.

1. Globalización.

La globalización capitalista intenta vendernos el *globo* de que en el Imperio de la destrucción y la muerte, aún estamos vivos, pero la verdad es que estamos siendo asesinados por una muerte que nos deja aparentemente vivos, autómatas descerebrados e insensibilizados que replican las palabras telearrojadas y se inquietan, en su estado cadavérico, si algún imprevisto rompe la monotonía de su existencia en Disneyworld.

Lo llaman globalización, pero delinea con alambradas el territorio de las exclusiones, se le llena la boca de interculturalidad pero su dentellada elimina la diversidad. Nos hablan de pluralidad y respeto por las diferencias y, sin embargo, cualquier otro mundo es irremisiblemente condenado a la clandestinidad, o a hacerse imperceptible. Hablan de globalidad pero sólo vemos la faz del Imperio paseándose como un matón de taberna sobre los contornos del mundo. Hablan de globalización pero, desde la aldea, lo que vemos es el Estado consensual persiguiendo cualquier proceso imprevisible de invención del sujeto, defendiendo la neutralidad y el apoliticismo de la producción capitalista y, cuando las cosas le vienen mal dadas, protegiéndose detrás de las instituciones democráticas.

Hablan de globalización pero lo único que globalizan es una moral de la impotencia que replica machaconamente que, en tanto individuos, todo lo que nos ocurre es únicamente responsabilidad de cada uno, y de nadie más; y no, resultado de la actividad deliberada del sistema.

Hablan de globalización pero lo único que se globaliza es la vida vivida en ausencia de las narraciones que giraban en torno al imaginario de la dignidad, solidaridad, organización y lucha obrera, sustituidas por otras que resuelven el vivir en términos de suerte, éxito o fracaso, com-

petencia o ineptitud, afortunado o desgraciado, y cuya función estriba en privatizar y psicologizar el conflicto. De estas estrategias de culpabilización, lo que obtenemos es el sujeto político del precariado convertido en el paradigma de la normalidad social, a medio camino entre el sentimiento de privilegio por disponer de una cuota en el reparto de las migajas del mercado laboral o el complejo de culpabilidad al sentirse excluido. De paso, la amenazante situación de los que están *aún peor* se convierte en un freno a la hora de reivindicar mejoras sociales y laborales (Rivas Rivas, 2005).

Neutralizar la subjetividad política, relegar al disidente y promocionar al intelectual orgánico por una parte y, por otra, reprimir unas formas de creatividad y fomentar tan sólo las que alimenten un orden de dominación que crea adhesión sin, aparentemente, relación política, marcan los programas y el discurso cultural del tardocapitalismo y, a su vez, delimitan, entre otros, el espacio de conveniencia del discurso poético.

Pero también, una vez más, por los márgenes, desde la zona cero de la razón destruida del proyecto de la modernidad, van tomando cuerpo las prácticas poéticas de un discurso crítico y radical que busca y construye un espacio común donde ensayar la politización de la existencia que le es negada en la vida política, es decir, un espacio sin orden ni lugar preestablecido para la acción de los múltiples anónimos, donde trabajar el disenso, la escucha, el rastreo, la interrupción, la fractura, la construcción de herramientas contra el mundo que no se deja ver, y que no se quiere ver (Garcés, 2004).

2. Tecnología.

Las tecnologías intentan convencernos, por todos los medios, de que en el Imperio de la vigilancia, el control y el castigo, aún estamos vivos. Hemos escapado de la pobreza, pero pareciera que no podamos escapar del empobrecimiento general de la vida. La visión de la luz en movimiento sobre la pantalla reemplaza cualquier movilización, y las multitudes electrónicas estarán siempre en manos de los dueños de la electricidad y bajo la ley de los propietarios de las macroindustrias de la nada.

Desgraciadamente, por más mandos a distancia, prótesis de fibra óptica y ADSL que se le ponga, la vida real no tiene sustitutos. A la comunidad que sólo comparte un espacio virtual habrá que recordarle que lo comparte en tanto *fantasma*, alter ego virtual que puede ser dentro de la matriz tecnológica todo lo quiere y, especialmente, todo lo que no será nunca en el espacio real. Otra forma de soledad sólo que con banda ancha. A los apóstoles de las excelencias del éter cibernético, re-

cordarles que la primera lucha contra el capitalismo se libro contra su estructura técnica. Y a los sujetos, recordarles que esta tecnología que promete cumplir y materializar todos los sueños y deseos no hace más que generar pasividad e inmovilidad. Si además, invita masivamente a la comunicación y libre expresión, lo hace porque donde todo puede decirse nada tiene verdadera importancia.

Desde hace 50 años la mayor parte de la población —al menos, del primer mundo— tiene acceso a un papel y a un lápiz y eso no ha significado que la gente se ponga a escribir o que exista hoy un mundo más literario, seguimos cayendo en la trampa de la *ideología de la tecnología* para resolver lo que son problemas sociales. Con la excusa de la tecnología lo que hacemos, cada vez, es posponer el abordaje de los problemas sociales, aplazar su resolución hasta que haya más RAM, más *streaming*, más Internet... Y, mientras tanto, los problemas sociales siguen ahí, creciendo (Ilich, 2006).

3. Mercancías.

Las mercancías intentan convencernos, por todos los medios, de que en el Imperio del consumo, de lo estridente, lo mediocre, lo estresante y lo feo, aún estamos vivos. Pareciera como si por tener garantizada la supervivencia, tuviéramos garantizada la vida real.

Transformada en mercancía para consumidores ávidos de pasividad inducida, la poesía se coloca en las grandes superficies al lado de los libros de autoayuda, horticultura y meditación, no lejos de la sección multimedia y la conexión a Internet. El camino a la desactivación social está hecho de “buenas vibraciones”. Pero cimentada fuera de las leyes de la mercancía y de la esclavitud normativa, levantada, crítica, vigilante y conscientemente, hay una poesía que *sucede* realmente. Sucede cuando nos congregamos, proyectamos y actuamos contra el tiempo de la muerte, cuando toda nuestra energía no se disipa en el espectáculo, ese lugar donde el orden capitalista mantiene consigo mismo su monólogo elogioso. La poesía sucede cuando nos interpela, cuando se une a la conjetura contra el asentimiento unánime, al fragmento contra el monomito, y sucede como práctica de unos saberes y una ética que se hermanan en un mismo horizonte de sentido, el que nos construye no para “el Arte”, sino para la aventura afectiva que debe ser nuestra vida cotidiana.

Sin embargo, en medio de los desastres, la demencia colectiva y el *apocalipsis* ecológico, la mayoría de las prácticas discursivas y poéticas han optado, bien por obviar su relato, o bien por naturalizarlo; en cualquier caso, poco importa, pues lo importante de estas prácticas es que

sostienen, legitiman y reproducen las iconografías del Capital. Aunque, frente a ellas, y frente a sus relatos excluyentes, que construyen imágenes para el sujeto y los modelos del *bien/estar*, se levanta —como decíamos— una poética radical que se expande por un espacio ético prácticamente inédito, el del *bien/ser*; profundizando en las contradicciones de la vida ordinaria a través de las prácticas artísticas y culturales; intentado quebrar el falso consenso social en el que nos mantienen; provocando lo extraordinario, la cesura, la interrupción de la megamáquina, las ganas de vivir en libertad dentro de una sociedad y unas formas de existencia colectiva alternativas.

Hacia la construcción de una estética radical

A los que practicamos una estética política radical nos daban por muertos. Esa era la consigna formulada por los sucesores de la tradición autoritaria española para continuar desplegando los últimos avances del Estado mafioso.

Difícil acomodo es éste, una condición de muerto y una ubicación subterránea; pero, entonces, ¿cómo es posible que, desde mediados de los noventa, en plena naturalización del conservadurismo político, hayan ido cobrando visibilidad estos discursos antagónicos? Tal vez, porque la situación de la poesía española no pueda ser más calamitosa: agotada, huidiza de su propia realidad histórica, sin horizonte ni capacidad crítica, ajena al acontecer social y político, cuando no, perdida en los mitos de la aldea (igual de intolerantes, pobres y reaccionarios), solo es capaz de alcanzar la relevancia que la cultura mediática es capaz de ofrecerle. Concentremos, pues, nuestras fuerzas para poder pensar una práctica poética radical. Una práctica que nos proponga un acercamiento, lleno de dudas, a la necesaria transformación de la sociedad. Una poesía que quiera acompañar al *consultante* en lo que resuelva hacer a favor de su transformación individual y colectiva; no una poesía que ya haya resuelto por todos nosotros los problemas, y se nos exhiba como lenguaje que marcha delante de nosotros a donde, tal vez, ni siquiera queramos ir... Una poesía que muestre lo *imposible* y lo *invisible*, sólo podrá ser considerada extrema. Aunque lo imposible y lo invisible no es un territorio utópico o un lugar de las palabras, lo imposible y lo invisible son la corteza de todo nuestro hacer cotidiano.

Luchemos contra el miedo a la libertad y a la responsabilidad desde un discurso que aspire a ser vinculativo, histórico, contingente, precario, integrado en un proyecto no personal, no literario, no lingüístico, sino político.

Es absurdo, desde el lenguaje, renunciar a los vínculos para abrir sólo las conciencias como si las conciencias se pudieran desgajar de los cuerpos esclavos. Ya lo dijo Spinoza hace algunos siglos: No puede haber liberación de la mente sin liberación del cuerpo —entre otras cosas porque son una sola sustancia, simultánea e inseparable—, ni del individuo, sin liberación colectiva. Lo que no mueve a las mentes no mueve a los cuerpos y, ya que las condiciones que posibilitan cualquier experiencia, las prácticas físicas, reales, no sólo discursivas, en/con la que se atrapa, se limita y se modela la subjetividad, son siempre construidas desde las condiciones sociales y simbólicas dadas, sería, cuando menos, ingenuo creer que es allí, en la mente, donde puede florecer, liberada de cualquier traba, una subjetividad independizada y autónoma (García del Campo, 2002). Insistamos, pues, en que la mejor forma de mostrar la liberación de nuestra mente es ejerciendo la libertad de nuestro cuerpo, unido a otros cuerpos, en pos de la liberación de la colectividad, fuera de la cual el individuo no puede existir y separado de la cual la libertad del individuo es inconcebible (Montag, 2005).

Mal le irá al lenguaje que se separa de la vida, que insiste en las virtudes de la sola transformación del lenguaje, porque tarde o temprano devendrá en mero estilo literario y, además, tampoco habrá podido soslayar la realidad y la parte de la realidad que realiza como lenguaje, es decir, que continuará esclavo de ella, en tanto que nunca ha acompañado a una libertad mayor, a una transformación total en los campos del hacer y el pensar humanos.

El poeta que se crea aquello de la *esencialidad fundante*, la búsqueda de lo absoluto incondicionado, el *preconsciente*, el ser en el lenguaje, el no lugar, el signo autónomo, etc., es porque sencillamente ya ha sido *comprado* para officiar la ceremonia colectiva de la confusión desde alguna cátedra de metafísica: que él no sepa de este particular, tampoco debe extrañarnos.

¿En la afirmación de la propia verdad interior, encontramos el *sujeto no sujeto*, el *sujeto libre*, o lo que encontramos no es sino la ideología burguesa en estado puro, manifestando su *espíritu*? ¿Cómo es posible, a estas alturas, que haya quien continúe aferrándose, desde una supuesta y etérea vanguardia —que aún no sabemos en qué consiste—, al mito de lo íntimo, de “lo interior salvífico”? Como si en ese *interior* no se reprodujeran igualmente los mismos esquemas de dominación que rigen en el mundo exterior, o como si en lo privado no se diera una mera reverberación de lo público.

No podemos contentarnos con la idea de que, al naturalismo sentimental de la poesía de anteayer, le tenga que suceder hoy el realismo in-

genuo de quien muestra sólo lo evidente previsible, o el apunte metafísico de quien vive —como clase— entre algodones, o esa poesía académica tan ideológicamente impecable que ha perdido por completo el contacto real con los hombres y mujeres de su tiempo. Una práctica poética radical no tiene como objetivo enriquecer la genealogía, sino alterar las conciencias. No será la nuestra la *poesía del nuevo siglo*, porque la era de la explotación no se ha agotado, en absoluto (Falcón, 2006).

En poesía, seámoslo todo, pero no nos comprometamos con la literatura, comprometámonos con la vida. Porque nuestro tiempo ya ha cambiado y nuestra poesía no, escribamos para no faltar a los hechos, a la verdad, a la responsabilidad, a la libertad. Escribamos poesía para animar a la acción organizada y a la liquidación del tiempo de la muerte del capitalismo. Escribamos, pero no para suplantar a los heridos, tampoco, para representar a quienes se les niega la voz, nuestra voz es nuestra voz, ayudemos con ella a crear las condiciones para que los sordos, los afónicos, los mudos y los expropiados puedan decir su propia palabra. Si no, no hay esperanza (Falcón, 2006).

Hacia una nueva articulación de la economía, la política y la ideología más allá de las buenas palabras

Como ya hemos advertido a lo largo del texto, nuestras prácticas poéticas no vencerán con apelar a una ética trascendente, con sólo nuestras buenas palabras o nuestros mejores deseos. Nuestras prácticas poéticas, para imponerse, necesitarán de todo un territorio no hipotecado donde vuelva a ser posible organizarse, crear nuestros propios espacios (organizaciones, editoriales, periódicos, medios audiovisuales), con capacidad de *otorgar legitimidad*, fuera del actual sistema hegemónico capitalista, y desde donde intervenir para quebrar el falso consenso existente en torno al trabajo y la cultura como esferas separadas, y desde donde sea posible construir una nueva concepción de lo literario que rompa definitivamente con la concepción de la poesía como adorno para la vida interior o para el intercambio simbólico (Bértolo, 2006).

El capitalismo nos empobrece, y este empobrecimiento sólo se puede vivir como frustración o como antagonismo. Desde la frustración no se puede imaginar la liberación social, pero conectando los antagonismos otro mundo puede ser posible. Tal vez, pueda parecer absurdo hablar, hoy —cuando el “arte de la política” hace años que se ha instalado en el

pragmatismo—, de lo posible y lo imposible, pero el que todas las *alternativas* asuman la continuidad —sin discusión alguna— del actual sistema, es aún mucho más absurdo.

Conectar los antagonismos, recuperar del pasado el cúmulo de expectativas, ni conseguidas ni frustradas, desde las que proyectarnos, reconociéndonos como lo que somos, un eslabón en la lucha que ha tenido lugar a lo largo de la historia de los oprimidos contra los opresores, y sentirnos orgullosos de estar librando este combate. Incluso si lo perdemos, otros lo ganarán, todos los otros.

Referencias:

- ANDERS, G. (2007). *Filosofía de la situación*. Libros de la catarata. Madrid.
- BÉRTOLO, C. (2006). Diez inter(w)express. Diez respuestas rápidas para diez preguntas claves. *Youkali*, nº 1, en <http://www.youkali.net>
- DEBORD, G. (1999). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama. Barcelona.
- DE VICENTE, C. (2004). El conflicto estético (tesis para pensar un arte político). *Rif-Raf*, 26. Zaragoza.
- FALCÓN, E. (2006). *El amor, la ira (escritos políticos sobre poesía)*. Ediciones del 4 de Agosto. Logroño.
- GARCÉS, M. (2004). Jacques Rancière: La política de los sin-parte. *Rif Raf*, 24. (pp: 109-117). Zaragoza.
- GARCÍA DEL CAMPO, J.P. (2002). “Una lectura de Vaneigem, pensamiento vivo para la vida”. Prólogo al libro de Raoul Vaneigem. *Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna y la oportunidad de deshacerse de ella*. Tierradenadie Ediciones. Madrid.
- ILICH, F. (2006). Otra televisión es posible si pensamos en algo que no es televisión. *La televisión no lo filma. Zemos'98* (pp:120-135), Sevilla.
- MAQUIAVELO, N. (1998). *El príncipe*. Alianza Editorial. Madrid.
- MONTAG, W. (2005). *Cuerpos, masas, poder*. Tierradenadie Ediciones. Madrid.
- MUÑOZ, B. (2005). *La cultura global: medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Pearson Educación, S. A. Madrid.

- RIVAS RIVAS, A. M^a. (2005). El neoliberalismo como proyecto lingüístico. *Política y Cultura*, n° 24. (pp: 9-30). Se encontrará en <http://polcul.xoc.uam.mx/pyc24/rivas.pdf>
- SPINOZA, B. (1986). *Tratado teológico-político*. Alianza Editorial. Madrid.
- (1998). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial. Madrid.

EL AMOR, LA IRA (ESCRITOS POLÍTICOS SOBRE POESÍA)

Enrique Falcón

0

LA RECONQUISTA DE LA REALIDAD:

La literatura no es más que un acto de ocupación.

La nuestra ha querido intervenir en un territorio cada vez más marcado por el signo social de una tranquilización, y ésta ha quedado completamente desbordada por el miedo.

1

- i. Mientras: nuestro tiempo ya ha cambiado.
- ii. Nuestra poesía, la de nuestras latitudes, no.
- iii. *No fue nuestra poesía lo que cambió el mundo.*

2

Cada vez más, uno no puede espantar la sospecha de que buena parte de nuestra poesía reciente esté continuamente disfrazando sus móviles.

Nosotros reivindicamos un tiempo de excepción para la construcción de nuestros poemas.

3

Nuestra tarea trata de conectar nada menos que tres dimensiones en la raíz misma de nuestros poemas: la dimensión *histórica*, la dimensión *personal* y la dimensión *estética*.

Sólo desde este particular posicionamiento (que no pasa exactamente por ninguna estrategia de equilibrio), podrá entenderse nuestra pecu-

liar sorpresa hacia tanta poesía *unidimensional* que hoy se escribe en nuestras latitudes.

4

Al adentrarse así de lleno en el plano conquistado de lo real, la vocación específicamente *crítica* de nuestras escrituras explota una grave capacidad: la de desenmascarar y vulnerar las operaciones políticas de naturalización que residen en los procesos intencionales de narcotización que se dan cita, en la vida social de nuestro tiempo, en(tre) cada una de esas mismas dimensiones.

Somos, de este modo, *realistas*: no ingerimos codeína.

5

A estas alturas de nuestro tiempo, es un enorme error seguir considerando la literatura como un problema individual.

6

Mientras la «pacificada sociedad de los poetas» siga tentada en naturalizar lo real, nosotros blandiremos representaciones residentes mediante un gesto decidido de combate. Sólo ya por eso nuestra literatura ha querido articularse como un *acto de ocupación*.

7

Mirar de frente a la desesperanza y no bajar los ojos.

Por eso, escribimos.

8

Belleza: la *sed* que convoca un poema. También, sobre todo, un poema político.

9

El peor destino que le cabe en suerte a toda poesía es ser, a lo largo del tiempo, previsible.

COMMUNIO NON EST IDENTIFICATIO

La poesía política actual no representa a quienes se les niega la voz.

No deberíamos suplantar a los heridos.

Del mismo modo que es absurdo que el poema procure la identificación del lector con las víctimas, jamás debería hacerlo el poeta político que escribe desde Europa.

Debería inquietarnos el hecho de que pueda decirse de nosotros que elevamos la voz de quienes viven en las cunetas de la historia.

Nuestra voz es *nuestra* voz. Si no, no hay esperanza.

ABRAZO Y PROTESTA

Un poema político no tiene por qué ser “transparente”.

No es necesariamente en lo transparente donde siempre acaece una comunicación.

No siempre en lo ya conocido se producen los encuentros.

Y no necesariamente en la claridad, el abrazo y la protesta.

“LA INJUSTICIA NO ES ANÓNIMA: TIENE NOMBRE Y DIRECCIÓN” (BRECHT)

Un buen poema político no “mueve el mundo”.

Ayuda a recobrar aliento.

Un buen poema político no “hace caer a la injusticia”.

Le da nombre y dirección.

13

Como cualquier otro ciudadano, el poeta es —en efecto— un límite del mundo. Pero habrá que ver *qué* legítima.

14

EN POESÍA POLÍTICA...

No hagamos otra cosa que se pueda hacer en la calle.

15

EN POESÍA POLÍTICA...

No hagamos otra cosa que no podamos hacer en la calle.

16

No deberíamos distraernos demasiado por el hecho incuestionable de que no es más necesaria la poesía política que seguir insistiendo en los intentos liberadores de la acción social organizada.

17

El despliegue temático de la poesía política carece de bordes.

Pero no interesa de ella tanto su posible *tematización* (que podría ser hasta difusa) como el *gesto* concreto que convoca ante el mundo y en el medio del mundo,

así como su *posicionamiento* real ante las lenguas del poder.

18

Las conexiones entre *el poder y lo real* (de las que nuestra poesía —a diferencia de buena parte de la literatura más reciente— no puede prescindir) son las que convierten al llamado “estilo” en una elección profundamente moral.

Como han intuido para sí mismos los nuevos movimientos sociales de signo resistente, en nuestra poesía lo político *es* personal.

Esta cualidad de la actual poesía política la legitima para acoger fértilmente las posibilidades afectivas que desata un poema, juntamente con aquéllas de índole estrictamente intelectual y racional que las legitiman en tanto discurso.

A las estrategias afectivas e irracionales de la propaganda mediática al servicio del capitalismo avanzado, un poeta de signo contestatario debe hoy intensificar las posibilidades afectivas e irracionales que la expresión literaria convoca.

Tal intensificación de los recursos irracionales –no necesariamente incompatibles con la textura intelectual del poema en tanto discurso– incide plenamente en el centro de la evidencia imprevisible que un poema político debe hoy comunicar.

El aguijón de la rabia. O el consuelo. Por poner, de inmediato, dos ejemplos.

DESCUBRIR Y RECORDAR

Pedagógica o celebrativa, la poesía política procura en cada tiempo aprehender la conducta del hombre (en circunstancias concretas, aunque sean altamente compartidas).

Para ello, tan válido le resulta pulsar las teclas de las diversas técnicas de distanciamiento como los recursos –afectivos o identificadores– de la sugestión.

Las posibilidades de nuestra dicción se vuelven, así, ilimitadas.

Comunicación no es, necesariamente, intelección.

Nuestra poesía ha nacido a causa de un hechizo y de una catástrofe.

En la palabra de la herida, nosotros hablaremos la palabra de los vínculos.

22

Muchas cosas han acaecido en nuestro tiempo más reciente para tener que confiar la suerte y la dirección de la poesía política actual a los aparatos ideológicos “del Partido”.

Los horizontes de emancipación, de resistencia y de transformación del mundo (en este orden), en los que respira la poesía política actual (pero sin poder por sí sola ni liderarlos ni propiciarlos), son territorios comunes de todo un conjunto mestizo de redes colectivas y personales, más o menos organizadas, donde ya no existe una voluntad directiva superior.

En un nuevo escenario como éste, donde la contestación social se mueve de una manera tan diversa, la acusación de ser “literatura vicaria a las consignas” que algunos hacen planear sobre la poesía política es, hoy, un absurdo tremendo.

Exijámosles, a estos algunos, alguna prueba de lo que ellos suponen que es su “propia auténtica libertad creativa”.

23

Las tensiones que desata toda poesía política son de índole *estrictamente espiritual*, sobre la base de las condiciones *materiales* de la vida.

- i. Si es posible la esperanza en un mundo repleto de víctimas.
- ii. Si tienen un futuro nuestros muertos (y si es factible llamarlos *nuestros* muertos).
- iii. Si cabe entre nosotros, moradores de una vida cómplice con el sistema que los produce, la posibilidad de una vida plena y resistente que podamos, finalmente, celebrar.

Por todo ello, bien se puede decir que es la nuestra una poesía *de combate*.

24

El principio de nuestra esperanza por ver cambiar nuestra literatura, arranca de un profundo descontento.

25

A quienes fatigosamente nos recuerdan el peligro panfletario de nuestra poesía, exijámosles ejemplos.

Un buen poema político puede ser, también, un buen panfleto.

Nada hay de malo en escribir panfletos.

Un buen poema político también puede ser todo lo contrario al mejor de los panfletos.

Y puestos a hablar de poesía “panfletaria”... ¿por qué no entresacar esos panfletos que, casi mensualmente, escribe el capitalismo a través de sus poetas?

26

La poesía *no* es una estructura inocente.

27

No existen los “hechos desnudos”.

28

Nuestra poesía habrá de desplegar la rabia de los nuevos tiempos, la misma ira que en estos nuevos tiempos ya se encargan otros de ocultar.

29

“LA POESÍA ES INADMISIBLE; DE HECHO, ELLA NO EXISTE” (DENIS ROCHE)

Dada la práctica *insignificancia* vital que para tanta gente enarbola nuestra actual poesía, estamos autorizados a lanzar un mensaje de tranquilidad a las clases –políticas, literarias– dominantes.

El mensaje es éste:

“Nuestra poesía, tranquilos, es inadmisibile.
De hecho, no existe”.

30

TÁCTICAS DE COMBATE

Cuando nuestros poemas se vuelvan excesivamente autónomos, intensificaremos nuestra militancia en las organizaciones sociales de base y el trabajo en los talleres barriales de escritura.

Cuando nuestros poemas se vuelvan lastimosamente previsibles, reanudaremos la práctica del buceo en los abismos de la conciencia.

Desde esta tensión acuciada a la intemperie, no esperamos ser plenamente acogidos ya en ningún hogar.

31

Debería inquietarnos lo altamente inofensiva que resulta la poesía actual.

32

Debido al asombroso éxito de las tácticas de invisibilización de la propaganda a la que se enfrenta, un poeta político no debería dar por supuesto el hecho improbable de que los lectores conozcan por entero el mundo en el que viven.

Por ello, en ocasiones la poesía política ha de ser *anotada*.

En otras, sin embargo, la consignación de determinados hechos ha de ser presentada de tal modo que coloque al lector en una posición de continuo extrañamiento.

Poema tras poema, el poeta político ha de valorar el posible grado variable de ingenuidad en la conciencia del tipo de público al que busca dirigirse.

Y a mayor ingenuidad, se intensificarán las técnicas retóricas de distan-

ciamiento, reduciéndose al máximo posible los recursos literarios que tiendan a una identificación.

33

A diferencia de buena parte de nuestra poesía más reciente, nosotros habremos de contar *con* cómo ha sido construida la conciencia de cada lector.

El lector de poesía política es, por ello, el menos pasivo de todos.

34

Ideología y utopía: tan necesitados estamos de la una como de la otra. Visto lo visto, ¿para qué deberíamos permitir que nos las separaran?

35

Es indispensable que el poeta político recoja mucho más material de lo que se ha venido haciendo hasta hoy.

La poesía política ha de ser, siempre, la más insatisfactoria de las prácticas literarias de su tiempo.

36

En el torbellino de la realidad de nuestra época, a la batalla material por la supervivencia la poesía política acompaña un combate de legitimaciones acerca de *qué* es lo real y *qué* tipo de futuro aguarda tras su esquina.

37

La llamada “cuestión postmoderna” no existe, salvo como anécdota en la historia de las estrategias de distracción del logos capitalista. Seguimos siendo, *enteramente*, modernos.

38

El más insensato de los buenos poemas políticos parte de un acto de profundo sentido común.

CUIDADO CON LOS GUARDIANES

Fuera de la poesía estrictamente política, no existe de ningún modo poesía apolítica.

Hay partículas de sangre en todos nuestros poemas.

Hoy, deberíamos intensificar la presencia de verdugos en la trama de nuestros poemas.

Hoy, el objeto de un poema político es decir lo evidente imprevisible.

La articulación de esa evidencia imprevisible es, sin embargo, imposible de decir si no lleva consigo una cierta intensidad en las fracturas del lenguaje.

Un lenguaje rabioso que, de tanto encontronarse con las aristas de lo real, corte.

RETRATO DE LA NUEVA LITERATURA

Nuestra poesía contemporánea dispone del público más receptivo que existe, puesto que lo componen sus propios poetas, cargados con cuchillos.

Asimismo dispone nuestra última poesía de la más capacitada comunidad culinaria de críticos literarios. Para qué ocultarlo: hacedores de etiquetas para las mismas corbatas.

Deberemos restituir el presente en el centro de nuestra acción literaria.

No la salvará el solo artificio.

EN LA INTEMPERIE

Hoy es muy poca la poesía que trate del mundo.

NUESTRO "COMPROMISO"

- i. Nuestro esfuerzo literario no está "comprometido con el lenguaje" (y, mucho menos, con el oficio o con la obra propia).
- ii. Nuestro compromiso literario lo es de carga política y espiritual.
- iii. La expresión de esa dicción cargada es absolutamente lingüística.
- iv. Nuestros artefactos son palabras.
- v. El trabajo en que nos sumergimos para conseguir lo que buscamos se realiza desde la base del material de la lengua y los registros del habla.
- vi. Entre sus muchas posibilidades, contemplamos la distorsión de la lengua como parte constitutiva de un fuerte posicionamiento político y espiritual en el medio del mundo.
- vii. Pero, aun metidos de lleno en la ductibilidad de este material lingüístico, no estamos de modo alguno "comprometidos con el lenguaje".

TRES FOCOS DE DEBATE PARA UN ENCUENTRO DE POESÍA POLÍTICA

El 1º hace referencia a las estrategias retóricas, y en gran parte se establece en los posicionamientos que cabe adoptar entre las ventajas y las limitaciones de los diversos Realismos.

El 2º hace referencia a los efectos deseados sobre la conciencia del lector, y en gran parte se tensiona entre las posibilidades de la sugestión y las del extrañamiento, entre identificación y distanciamiento.

El 3º hace referencia a los modos de producción y socialización del objeto-poema, y en particular se pregunta por la idoneidad de qué espacios favorecen la comunicación.

Las conexiones *del poder con lo real* constituyen la base de los tres debates anteriores.

49

La poesía política no lo es por sus temas, puesto que el mundo carece de bordes y sus “asuntos” resultan ilimitados.

La poesía política no lo es por sus registros retóricos, puesto que dispone de todos los posibles.

La poesía política lo es porque aborda de pleno un algo específico: *el poder*.

La existencia de la poesía política se legitima por las conexiones que establece el poder con lo real.

Lo que dinamita, o confirma, dichas conexiones es *lenguaje*.

Sentidos de mundo.

Gestos.

Y precisamente por eso, la poesía política *habla*.

Existe.

50

Y Hoy

Lo que acuna el nacimiento de un poema político:

el amor, la ira.

A LA ESPERA DE LOS GRANDES TEMPORALES*

Belén Gopegui

En una anotación efectuada en sus diarios de trabajo el 15 de marzo de 1942, Brecht describe al público como “una asamblea de individuos capaces de transformar el mundo, que reciben un informe sobre él”¹. Está refiriéndose al público teatral, pero creo que, con las convenientes distinciones, su descripción también debería poder aplicarse al público que lee un libro, o al que asiste a una conferencia. Hoy en día, en Europa, las conferencias, los libros, las obras de arte, de “intervención cultural” carecen, se diría, de sentido. Predominan las que podríamos llamar conferencias, libros, obras, de literatura, o de pintura, arte, política, etcétera, por lo general “cosméticas”, junto con las aparentemente “descriptivas”—o no—, sobre algún asunto científico o de otra índole, y son muy escasas las “instructivas” en el mejor sentido de la palabra. Esto ocurre porque la capacidad para transformar el mundo ha desaparecido de, como suele decirse, la agenda política y, por lo tanto, de la agenda de la vida diaria. La caída de la Unión Soviética sigue siendo usada como supuesta prueba de la vanidad de cualquier intento de transformación, como si la revolución rusa y los años que siguieron hubieran sido un paréntesis vacío, sin consecuencias sobre el resto del mundo, sobre sus protagonistas, sobre el conocimiento, la experiencia y el aprendizaje de varias generaciones.

En su *Me-ti* o *Libro de las mutaciones*, Brecht habla de alguien que pregunta: “¿Puede considerarse a Ka-meh (nombre de Marx en este libro) y a Fu-en (nombre de Engels) como filósofos? Me-ti respondió: Ka-meh y Fu-en exigían que los filósofos no sólo se impusieran el objetivo de explicar el mundo, sino también el de transformarlo. Si se suscribe esta

*.- Este texto ha sido elaborado a partir de una conferencia impartida en las *Jornadas Bertolt Brecht*, que se celebraron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 17 al 25 de mayo de 2007.

1.- Bertolt Brecht: *Diario de trabajo II 1942/1944*. Ediciones Nueva Visión. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, 1977, pág. 42.

opinión, se los puede considerar como filósofos”. Aparece entonces una nueva pregunta: “¿Acaso no se está transformando el mundo al explicarlo?” Me-ti responde: “No. La mayor parte de las explicaciones son justificaciones”².

¿Está también este escrito condenado a ser una justificación de lo real. O, si no condenado, me temo que la probabilidad de que se convierta en otra cosa es bajísima. Por eso voy a permitirme modificar su fecha. No escribo en el año 2007, año en el que nuestras acciones estaban emborronadas, desorientadas, apenas latentes. Escribo en el año 2014, cuando ya la necesidad de acabar con el ahogo y el cansancio, con el tiempo de adular y el tiempo de aguantar, había por fin desembocado en un hacer organizado y libre. Quienes leen estas páginas, me atrevo a aventurar, proceden de esa supuesta clase media vinculada al mundillo intelectual de los tuis. Esos tuis que, como describía Brecht, “defienden la cultura (que se basa en la propiedad). Han disfrutado de largos años de libertad, pues sus habladurías no han causado daños importantes. En ellos se ha asentado la convicción de que el espíritu determina la materia. Y ese espíritu les parecía libre. (Los árbitros). Como escribían, por ejemplo, en periódicos que no eran propiedad de ellos, también escribían ocasionalmente contra la propiedad. Pudieron hacerlo mientras los periódicos ganaron dinero y la propiedad se vio incrementada”³. Es posible, además, que este libro llegue a manos de algunos trabajadores de los mataderos, teleoperadores de marketing, algún emigrante con papeles, ciertos empleados de Repsol, de Seat, de Mercadona, etc. Es posible. Hace unos años —en 2007— habría sido improbable. Y, si hubiese llegado a ellos, lo habrían recibido no como trabajadores, sino como miembros, también, de esa supuesta clase media.

Como bien sabemos, el sentido de un escrito, de una obra de teatro, o de una conferencia, es precisamente encontrar un cierto informe sobre el mundo, esto es, una exposición del estado de la cuestión y de lo que conviene hacer con ella. Para éste, he preferido acudir sobre todo a los ensayos de Brecht y a algunos textos narrativos, antes que a la poesía y el teatro, por ser, los primeros, menos conocidos en España. En realidad, la mayoría no puede encontrarse hoy en librerías y muchos de

2.- Bertolt Brecht: *Me-ti, El libro de las mutaciones*. Ediciones Nueva Visión. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, 1969, pág. 119

3.- Bertolt Brecht: *La novela de los tuis (fragnebti)*. Traducción de Juan José del Solar. Editorial Alianza, Madrid, 1991, pág. 7

ellos, ni siquiera en bibliotecas. Por otro lado, debido a mi ocupación he reflexionado más acerca de las tareas de relatoría que sobre las funciones del poema y el drama. Y, en tercer lugar, porque aunque Brecht mantuvo diversos puntos de vista, evolucionó, se contradijo, aprendió, tomó diferentes decisiones; creo que cabe hablar de una dirección en sus escritos, en todo ellos, aun con altibajos, con excepciones, con la posibilidad de acudir a una cita que contradiga otras ochenta. Yo he procurado centrarme en las ochenta, centrarme en la dirección que él mismo explicitó tantas veces. Trataré, aquí, pues, de los informes que hacía Brecht, y de los que nos empuja hacer, al tiempo que nos entrega herramientas preciosas para ello.

Desde los años en que él escribió, a nuestros días, algunas cosas han cambiado y otras no. La barbarie adopta formas de actuación nuevas, y también viejas, pero imagino que nadie niega su existencia. Tomo una descripción del *Libro de las mutaciones* y la actualizo ligeramente: “Cuando los comerciantes (incluyo aquí, por ejemplo, a las clínicas privadas, a las residencias de ancianos, a los laboratorios farmacéuticos) pueden vender mercadería de mala calidad y exigir precios altos; cuando se puede obligar al proletariado (añado: con y sin papeles) a trabajar por una miserable compensación; cuando resulta ventajoso que el pueblo no pueda disfrutar del progreso (incluyo ejemplos como las patentes, la educación de élite, una sanidad a tiempo, el conocimiento acumulado, etcétera); cuando una persona puede mantener bajo su dependencia a los miembros de su familia; cuando se puede obtener algo por la fuerza; cuando se emplea el fraude; cuando la astucia produce ventajas; cuando la rectitud provoca inconvenientes..., entonces”, dice Brecht, “se es egoísta. Para suprimir el egoísmo no se debe predicar contra el egoísmo, sino crear las circunstancias que lo hagan innecesario”⁴. En cuanto al proceso histórico de disociación entre los productores y los medios de producción descrito por Marx, hoy conviene hablar de la llamada economía del conocimiento. Pues, a medida que el conocimiento se convierte, cada vez más, en un factor determinante en la producción, el sistema capitalista reacciona intentando a su vez convertir el conocimiento en propiedad privada; y si bien hay que tener en cuenta que, en comparación con la tierra y los bienes de capital, el conocimiento resulta algo más difícilmente apropiable, lo cierto es que su uso está siendo objeto de una especie de nueva acumulación primitiva.

4.- *Me-ti*, ibid. pág 50

Otra de las cosas que han cambiado con respecto al tiempo de Brecht es la situación del planeta, mucho más cerca ahora del colapso debido al saqueo incesante, de tal manera que podría hablarse de una suerte de plusvalía ecológica presente también en los beneficios del capital. Por último diremos que la desfachatez del fuerte se ha hecho mayor.

No obstante, para la mayoría resulta posible y normal decidir entre irse a tomar un café a un bar, a un Starbucks, o a casa. La vida diaria sigue siendo posible, y quizá normal, y sigue formando parte de la vida diaria el modo de pensamiento que pasa por individualizar las consecuencias y generalizar las causas. Cuando lo normal ocurre, la enfermedad repentina, el despido, la violencia, entonces, como a la hora de tomar un café, la construcción capitalista de la vida diaria se pone en marcha y eso que ha ocurrido es cuestión nuestra, asunto privado, personal, mientras las causas permanecen lejos, borrosas, a veces en los astros todavía, en la mala suerte, en el así es la vida, frase ésta que casi nunca se utiliza, como saben, para los momentos de felicidad. En su libro *ABC de la guerra*, Brecht compuso epigramas sobre diferentes fotografías relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. En la número 22 una mujer parece buscar algo en una casa de Berlín deshecha tras un bombardeo. Brecht escribe: “¡No busques más mujer: ya no los encontrarás!/ ¡Pero no culpes al destino, mujer! / Las oscuras fuerzas que te vejan/ Tienen nombre, dirección y rostro.”⁵

Lo que era, o debiera ser, nítido en aquellos años: “nombre, dirección y rostro”, también lo es, o debiera serlo, ahora. Por supuesto, no pretendo decir que cuando, como sucedió hace algún tiempo en Bélgica, unos padres reciben la noticia de que han atracado a su hijo adolescente en el metro para robarle un reproductor de mp3 y, en la refriega, el hijo ha muerto a puñaladas, esos padres vayan a encontrar la serenidad pensando que la culpa de ese hecho la tiene el capitalismo. No, no se trata de caricaturizar el mundo. Pero sí diremos que atribuir ése hecho a la mala fortuna, o al carácter del hijo adolescente, o al de los atracadores, no sirve. En sus “Notas sobre el modo de escribir realista”, Brecht afirma: “Los realistas combaten todo tipo de esquematismo porque no hace posible el dominio de la realidad. La afirmación de que los trabajadores alemanes trabajan por el salario puede ser realista respecto a la afirmación de que lo hacen por el puro placer de producir. Pero la misma afirmación carece de todo realismo si la referimos a los traba-

5.- Bertolt Brecht: *ABC de la guerra*. Traducción de Vicente Romano. Ediciones del Caracol, Madrid 2004, pág 56.

jadores españoles que en una fábrica de municiones sirven a la revolución”⁶. Durante décadas, cualquier persona que esgrimiera lo que ha dado en llamarse una ideología de izquierdas, radical o marxista o socialista, ha debido arrostrar la acusación de dogmatismo, esquematismo, falta de complejidad, etcétera. Bertolt Brecht combate esta acusación, pero no como quien debiera defenderse sino como quien necesita comprender y, por lo tanto, no puede permitirse el lujo de utilizar instrumentos imprecisos, insuficientes o averiados. La realidad es una construcción social y podría ser construida de otra manera. El estilo de pensamiento que pretende convertir las causas en insondables, infinitas, anónimas, complejas, mientras abandona al individuo finito y solo, perfectamente identificado y sondeable en la intimidad de su desdicha, es un fraude, tanto como lo es el pensamiento que establece relaciones mágicas entre cerrar el grifo cuando alguien se lava los dientes y paliar las consecuencias del deterioro ambiental, o entre votar al partido político que promete más policía y frenar la violencia, o entre comer muchas lentejas y protegerse de un posible cáncer que no podrá ser tratado a tiempo debido a las listas de espera de la sanidad.

A lo largo de toda su obra Brecht procuró desentrañar el fraude y la contradicción. Los años no han hecho sino dejar ambas cosas más en evidencia. Recordarán el aparente callejón sin salida de Madre Coraje: la guerra que te da de comer mata a tus hijos. Imaginen por un momento qué habría hecho Brecht con las escenas varias veces repetidas de soldados muertos en Iraq que adquieren la ciudadanía en el mismo acto en que son enterrados: “A cambio de tu muerte, y sólo después de habértela provocado, el Estado que te lleva a la guerra te da el pasaporte, la nacionalidad, el derecho a la vivir en él”. Recordarán también la idea motriz de la *Ópera* y de la *Novela de los cuatro cuartos*. El propio Brecht la explicitó en una carta dirigida a Grosz, quien iba a haber ilustrado algunas escenas de la ópera en el proyecto, después abandonado, *Música para un teatro épico*. “Línea central”, escribe Brecht: “los bandidos son burgueses”⁷. La impresión acumulativa que se produce al contemplar cómo los maleantes se amoldan sin el menor esfuerzo a las

6.- “Notas sobre el modo de escribir realista”, recogido en *Dialéctica y literatura, ensayos de crítica inglesa y alemana*. Edición y traducción de Ramón López Ortega y Antonio Regales Serna. Ed. Akal. Madrid, 1978. pag 49

7.- Citado en “Colaboradores de Brecht”, Regula Rohland, Universidad de Buenos Aires, en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11330406/articulos/RFAL0101110203A.PDF>.

prácticas de la burguesía es contundente y difícil de olvidar, así como la consiguiente inversión⁸: los burgueses son bandidos.

Después de leer esta novela, las diversas fronteras que han logrado colocar en compartimentos estancos el robo callejero y el robo del burgués desaparecen. Resulta entonces sencillísimo leer los sucesos que acaecieron en 2007 con la presidenta de la Comunidad de Madrid en la misma clave de la novela, y ver a la presidenta como miembro de esa banda de timadores los cuales entran en los hospitales sin terminar, coloca la incubadora para la foto de la inauguración y después, ataviados quizá con camiseta a rayas, gorra y antifaz, salen y meten la incubadora en un furgón para la próxima fotografía. No importa que en este caso lo que roben no sea, en primer término, dinero sino votos. Lo que importa es, como diría Brecht, el *gestus*, el conjunto de comportamientos, la actitud que es idéntica a la del ganster, el timador, el ladrón de caballos. Del mismo modo, cuesta muy poco acercarse, por ejemplo, al diario de sesiones del congreso de los Diputados de mayo de 2004 y extraer una o dos expresiones del entonces ministro de trabajo Jesús Caldera:

“Les entregaré a continuación los gráficos de evolución del salario mínimo interprofesional durante los ocho últimos años y podrán contemplar sus señorías cómo el salario mínimo ha ido cayendo sistemáticamente en relación con el incremento de la subida de los precios, es decir, del IPC. Es por tanto necesario proceder, por razones no sólo de justicia social sino también de eficiencia económica, a una revalorización inmediata del salario mínimo interprofesional. (...) Eso sí, la regulación del nuevo salario mínimo interprofesional incorporará la desvinculación de todas las prestaciones públicas ligadas al salario mínimo salvo las correspondientes al sistema de protección por desempleo”⁹.

Veamos ahora a sus señorías en clave de *La novela de los cuatro cuartos*. Imaginémoslos como maleantes llegados al mundo de los negocios que, en esta ocasión, igual que en casi todas, abarca el mundo de las leyes. Recordemos a Mackie Navaja hablando de la “preferencia innecesaria

8.- Günter Anders. *Hombre sin mundo*. Traducción de Josep Monter Pérez. Editorial Pre-textos. Valencia, 2007. pág. 246

9.- Cortes Generales. *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*. Comisiones Año 2004 VIII Legislatura Núm. 23. Trabajo y Asuntos Sociales. Presidencia de la Excma. Sra D^a Carmen Marón Beltrán. Sesión núm. 2, celebrada el martes, 18 de mayo de 2004.

saría de métodos y medios ilegales”¹⁰, recordemos a Peachum, el rey de los mendigos timadores diciendo: “¡Es un asunto de interés público y además un negocio!”¹¹, y disfrutemos con la frase del ministro Caldera: “Por razones no sólo de justicia social sino también de eficiencia económica”. Pero no es ésta la expresión más llamativa de su discurso, sino la que reza “eso sí”. *Eso sí*, la regulación del nuevo salario mínimo interprofesional incorporará la desvinculación de todas las prestaciones públicas ligadas al salario mínimo”. Imaginemos qué habría hecho Brecht con semejante “¡Eso sí!”. Qué pancarta habría ideado para los actores, qué canción habría introducido, qué repetición, o movimiento, o pausa. Démonos cuenta de lo que significa afirmar que una subida de treinta euros mensuales, subida que, por otro lado no es ni siquiera una subida sino apenas, como el propio ministro indicaba, una actualización, una puesta al día de algo que estaba retrasado, afirmar, decía, que esa actualización de treinta euros hará, “¡eso sí!” que se pierda el derecho a prestaciones, ayudas y subvenciones sociales ligadas hasta ese momento al salario mínimo, hasta trescientas ayudas, tales como prestaciones familiares, ayudas a enfermos, becas, acceso a la vivienda pública, ayudas de comedor, ayudas para arrendamientos urbanos, etc. Recordemos que esa subida consistía en pasar de los 470 euros a los 500, cuando la media Europea estaba en los 1.100. No nos interesa en este momento si los mecanismos del gobierno para que le cuadren los números al Estado son adecuados, puede que incluso sean mecanismos muy eficientes. Lo que nos interesa es, de nuevo, el gesto, la actitud: “¡Eso sí!” caballeros, “¡eso sí!” mafiosos, “¡eso sí!” estafadores, “¡eso sí!” maleantes, no vayan a pensar que hemos querido mejorar las condiciones de vida de la clase trabajadora, qué va, no se preocupen... por el contrario, se trata, una vez más, de incrementar nuestro propio beneficio. El conocido efecto V, descrito por Brecht como “la representación que si bien deja reconocer el objeto, al mismo tiempo lo hace parecer extraño”¹², ha sido traducido casi siempre por distanciamiento, a veces como “extrañación” y, más recientemente, a propuesta de Joseph Monter Pérez¹³, como “reutiliza-

10.- Bertolt Brecht. *Novela de los cuatro cuartos*. Traducción Juan del Solar. Madrid, Alianza 1993, pág. 289

11.- Bertolt Brecht: *Novela de los cuatro cuartos*, ibid. pág. 397

12.- Bertolt Brecht: *Breviario de estética teatral*. Traducción de Raúl Sciarretta. Editorial La Rosa Blindada. Buenos Aires, 1963, pág. 38

13.- Günter Anders: *Hombre sin mundo*, ibid. pág. 243

ción” o reutilizar. Creo que esta última es una buena opción pues lo que Brecht pretende no es tanto una mirada diferente sobre un mismo hecho, sino un uso del hecho que permita descubrir en qué consiste ese hecho, si me lo permiten, realmente. “Nosotros los comunistas”, escribió en *Sobre pintura abstracta*, “vemos las cosas de manera muy distinta a la de los explotadores y los espíritus a su servicio. Pero nuestra diferencia de visión se refiere a las cosas. Se trata de las cosas, no de los ojos. Si queremos enseñar que hay que ver las cosas de modo distinto, hay que enseñarlo en las cosas. Y no pretendemos sólo que se vean las cosas simplemente “de otro modo”, sino que se vean de un modo bien definido, un modo de ver que es distinto, pero no simplemente distinto de aquel otro, sino correcto, es decir, conforme a las cosas”. No vale todo, por tanto. Ni la obra de arte ni la realidad pueden ser interpretadas a gusto del consumidor. Lo que para ti es una rosa roja para mí no puede ser una herida con sangre o viceversa, y sobre todo no vale el “o viceversa”. Como ha señalado Juan Carlos Rodríguez, “en la dialéctica marxista (en la de Marx y Brecht al menos) la unidad de los contrarios es imposible. Digámoslo así: los explotadores necesitan de los explotados, pero el axioma no existe a la inversa. No existe el espejo: los explotados no necesitan, en absoluto, de los explotadores”¹⁴. Cada “informe sobre el mundo” de Brecht es, por tanto, concluyente. No nos ofrece su punto de vista sino *el* punto de vista. Pues hay un punto de vista necesario, que en sus diarios él describe sin miedo cuando dice: “A veces se vacila en calificar de escritores burgueses a gentes como Hasek, Silone, o yo mismo; pero no hay razón para dudar. Podemos haber hecho nuestra la causa del proletariado, hasta podemos llegar a ser —por un determinado lapso— los escritores del proletariado..., pero es porque, durante ese lapso, el proletariado tiene escritores burgueses que luchan por su causa”¹⁵. Una vez más, no se trata de que el burgués pueda ver caballos azules mientras que el proletario ve animales a los que tiene que almorzar, enjaezar, conducir, herrar, matar. No hay “mientras que”. Hay un punto de vista que permite conocer la realidad y transformarla. Y otro punto de vista que, todavía hoy, sólo permite justificarla. La pregunta del mundillo intelectual, la pregunta de los *tuis*, la pregunta de la

14.- J. C. Rodríguez: *Brecht, siglo XX*. Varios Autores. Edición a cargo de Juan Carlos Rodríguez. Editorial Comares. Granada, 1998, pág. 155.

15.- Bertolt Brecht: *Diario de trabajo I 1938/1941*. Ediciones Nueva Visión. Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, 1977, pág. 143

supuesta clase media, la pregunta de los explotados que se mueven todavía en el ámbito de los dominantes, siempre ha sido: ¿Pero por qué? ¿Por qué hay que transformarla? En unos “*Apuntes sobre el trabajo*”, Brecht anota: “Si hubiera habido para mi clase (la burguesa) alguna posibilidad todavía de solucionar radicalmente los problemas que afloran, estoy convencido de que entonces yo hubiera perdido poco tiempo pensando en el proletariado. En mi época la clase burguesa ni siquiera era capaz de plantear debidamente los problemas. No me he dejado llevar por la compasión. No he sentido nunca compasión por el proletariado, tampoco la siento por la burguesía”¹⁶. Vamos a proceder, pues, a la manera de Brecht. Vamos a desconfiar de la compasión, que es impulsiva y aleatoria y actúa, casi siempre, de arriba abajo, como la tolerancia y tiende, entonces, a condescender. El filósofo (y utilizo a conciencia la palabra) Günther Anders ha narrado algunos de sus diálogos y recuerdos con Bertolt Brecht, explicando en ellos las razones de la impaciencia que Brecht experimentaba ante el uso de conceptos morales. Esa impaciencia radica, según Anders:

- “1. En la sospecha de que en todo *debes* se esconde una voz sobrenatural; la ética no sería otra cosa que religión camuflada.
2. En su naturalismo (procedente de sus estudios de medicina), desde cuya perspectiva hablar del *deber ser* es una patraña ontológica. “Algo así no existe”.
3. En la afirmación (que va más allá de Marx) de que los postulados morales, en la medida en que sólo regulan la conducta individual, tienen como finalidad exclusiva educar a los hombres para que dejen intacto el mundo, o sea, la sociedad”¹⁷.

No hay, pues, que transformar la realidad por compasión sino, diría quizá Brecht, porque dejarla como está sería poco amable, poco práctico y un crimen que recaerá en vez de sobre nuestra conciencia sobre nuestro propio cuerpo en forma de guerra, enfermedad, asalto, inundación, persecución, despido, infelicidad, cansancio, en demasiadas formas. También es posible que Brecht se hubiera limitado a devolver la

16.- Bertolt Brecht: *El compromiso en literatura y arte*. Edición preparada por Werner Hecht. Traducción de J. Fontcuberta. Editorial Península. Barcelona, 1984, pág. 308

17.- Günther Anders: *Hombre sin mundo*. Traducción de Josep Monter Pérez. Editorial Pre-textos. Valencia, 2007. pág. 147

pregunta: ¿Por qué no transformarla?, diría. ¿Ustedes están bien así? ¿Tiene sentido para ustedes estar bien así? ¿Qué sacan a cambio? Quizá recuerden el final de *La novela de los cuatro cuartos*. Digo sólo quizá porque la traducción al español la editó Alianza en 1993 y hoy, vuelvo a insistir, sólo se encuentra, al menos mientras no permitamos que acaben con ellas, en bibliotecas. Bien, en ese final, un soldado mutilado tiene un sueño. Ha sido nombrado presidente del tribunal más grande de todos los tiempos, el único realmente necesario, completo y justiciero. Ante él deberán comparecer no sólo los vivos, sino también los muertos, todos aquellos que de algún modo hayan abusado de los pobres y desamparados. Tras una larga reflexión, el juez decide iniciar el juicio con un hombre que había inventado una parábola hacia dos mil años, según la cual “era perfectamente posible sacar cinco o incluso diez minas (vale decir monedas, talentos, acaso tierras, casas, etcétera) de una sola trabajando con ahínco y llevando debidamente un negocio”. Parábola que, como muchos de ustedes sabrán, concluye por cierto con una frase de increíble cinismo y precisión: “Al que tiene se le dará, y al que no tiene, aun lo poco que tiene se le quitará”. Comienza el juicio, asistimos a diferentes testimonios, pero el juez no logra comprender dónde está la culpa de tanta diferencia, por qué algunos de nosotros, los menos, consiguen acrecentar sus bienes y por qué en cambio otros, la gran mayoría, a lo sumo consiguen acrecentar su miseria durante una vida larga y cargada de trabajo. Poco a poco, preguntando y reflexionando, el juez llega a una conclusión. Se dirige a los parientes del acusado y afirma:

“¡Esta es vuestra mina! ¡Somos nosotros! ¡El hombre es la mina del hombre! ¡Quien no puede explotar a nadie se explota a sí mismo! ¡Resuelto el enigma! ¡Vosotros lo habéis mantenido en secreto! ¡He aquí la pared de la casa! ¿Dónde está el albañil? ¿Acaso le han pagado todo? ¡Y este papel! ¡Alguien debió de fabricarlo! ¿Recibió lo suficiente por su trabajo? ¡Y esta mesa! ¿Seguro que no le deben nada al que cepilló la madera? ¡Y esa ropa tendida en el cordel! ¡E incluso el árbol, que sin duda no se plantó aquí solo! ¡Ese cuchillo! ¿Está todo pagado? ¿Íntegramente pagado? ¡Claro que no! Hay que enviar una circular: Que se presenten todos aquellos que no hayan sido remunerados en forma satisfactoria. ¡Los libros de historia y las biografías no bastan! ¿Dónde están las listas de los salarios?”. Hoy, habría que incluir también las listas de la economía ecológica.

El juez declara entonces culpable al autor de la parábola, lo condena a muerte por haber descrito todo equivocadamente, por haber difundido la mentira, por complicidad. Luego añade: “¡Y voy incluso más lejos!

¡A quienes la escuchan y no reaccionen de inmediato contra ella también los condeno! Y como yo también la he escuchado y me he callado, ¡yo mismo me condeno a muerte!”¹⁸. Ahí termina el sueño del soldado mutilado. A los pocos días de despertar es detenido y, “para gran sorpresa suya”¹⁹, juzgado y condenado por un asesinato que no cometió. Es probable que el soldado reaccione entonces pensando en el destino, la mala suerte, los errores, pensando que la vida es injusta, o que aún podría haberle ido peor. Individualizar las consecuencias, atribuir las causas a fenómenos tan oscuros y lejanos que no tenga sentido indagar en ellos. Pues, como resulta fácil advertir, el hecho de que el narrador subraye la “gran sorpresa” del soldado, no es casual. La sorpresa se produce porque la visión del soldado fue sólo un sueño. Un paréntesis separado de la vida, al despertar del cual, nada cambia. ¿Podría ser de otro modo? ¿Podrían ser una novela o una obra de teatro o un poema, podría ser el arte, en definitiva distinto de un sueño? Brecht desdeñaba la concepción del arte como fenómeno inviolable, reducido al afán connatural del hombre de expresarse, y cuya hipotética utilidad radicaría en sustraerse a la utilización para poder ser amado sin interés. Él buscaba, como en casi todas las ocasiones, el predicado de la acción: arte de... operar, arte de... enseñar, arte de... construir máquinas y de pilotar aviones. Nunca, que yo sepa, llegó a decir de qué eran arte el arte literario, o el arte dramático, exactamente. Quizá arte de llevar las causas de los procesos al ámbito de lo que puede ser influido por la sociedad. Quizá arte de lucha. Quizá de anunciar contradicciones. Pero esas actividades también pueden hacerse sin “el arte”. Quizá, entonces, cito, “arte de representar las regularidades de la vida de modo que lleguen a intervenir en la vida misma, en la vida de la lucha de clases, de la producción, de las necesidades —espirituales y corporales— de nuestro tiempo. [...] arte como una praxis humana con propiedades específicas, con su propia historia, pero como una praxis entre otras y relacionada con otras”²⁰.

Representar es, en efecto, de entre las palabras que Brecht utiliza, la que podría aludir sólo o fundamentalmente al arte, ya sea literario, pictórico, dramático. ¿Y puede una representación convertir el sueño del

18.- Bertolt Brecht: *Novela de los cuatro cuartos*. Traducción Juan del Solar. Madrid, Alianza 1993, pág. 462

19.- *Ibid*

20.- “Notas sobre el modo de escribir realista”, *ibid.*, pág. 52

soldado mutilado en otra cosa? Según cuenta Benjamin, Brecht le dijo una vez: “A menudo imagino un tribunal ante el cual se me interrogaría: ¿Pero cómo? ¿Usted iba en serio? Tendría entonces que reconocer: Pienso demasiado en lo artístico, en lo que le conviene al teatro, para que pueda, por mi parte, ir en serio”. Siguieron hablando sobre ello y Brecht puso este ejemplo: “Supongamos que usted lee una excelente novela política, y que después se entera de que es de Lenin; cambiaría usted de opinión sobre ambos y en contra de ambos”²¹. En numerosas ocasiones Brecht hace alusión a las contradicciones que le crea ese pensar demasiado en lo artístico, en lo que le convenía al teatro. En la anotación de su diario ya comentada, sobre los escritores dialécticos burgueses, les describía, y se describía, como compañeros de lucha críticos y contemplativos, debido a las limitaciones de su clase. Sin duda es posible actuar y representar, actuar y escribir, actuar y desvelar, actuar y reutilizar, actuar e intervenir. “El comunismo no es radical”, había afirmado Brecht. “Radical es el capitalismo”²². El comunismo, busca, en cambio, el término medio. Pero ¿cuál puede ser ese término medio en las actuales circunstancias? ¿Cómo no tener la sensación de que se está pensando demasiado, reflexionando demasiado, y actuando demasiado poco? Brecht pensaba que el efecto V podría al menos servir para que el hombre llegase a reconocer que el destino que le ha reservado la “providencia” es en realidad el que le impone la sociedad, y para ayudarle a recelar de esa sociedad. ¿Quién desconfía de lo que es familiar?, se preguntaba. Al mismo tiempo, ya en su experimento sociológico sobre el proceso a los *Tres Centavos* había advertido cómo “la forma de producción capitalista iría reduciendo a escombros la ideología burguesa”²³. Este fenómeno ha tenido lugar no sólo con respecto a la ideología convencional en torno al arte, sino también con la que atañe a la moral, de tal manera que la tarea de crear desconfianza está siendo en parte realizada por el propio capitalismo.

Algunos se preguntan hasta qué punto esa claridad es un avance o un retroceso. Para el ensayista esloveno Slavoj Žižek, sería claramente un retroceso. Žižek parte del hecho de que Estados Unidos haya reco-

21.- Walter Benjamin: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Traducción de Jesús Aguirre. Editorial Taurus. Madrid, 1991, pág. 138/9

22.- Citado por Benjamin, *ibid*, pág 55

23.- Bertolt Brecht: *El compromiso en la literatura y el arte*, *ibid.*, pág. 120

nocido más o menos explícitamente el uso de la tortura como algo “normal” en determinados contextos y dice: “La moralidad no es nunca una cuestión exclusiva de la conciencia individual; sólo puede florecer si se apoya sobre lo que Hegel llamaba “el espíritu objetivo” o la “sustancia de las costumbres”, la serie de normas no escritas que constituyen el trasfondo de la actividad de cada individuo y nos dicen lo que es aceptable y lo que es inaceptable. Por ejemplo, una señal de progreso en nuestras sociedades es que no es necesario presentar argumentos contra la violación: todo el mundo tiene claro que la violación es algo malo, y todos sentimos que es excesivo incluso razonar en su contra. Si alguno pretendiera defender la legitimidad de la violación, sería triste que otro tuviera que argumentar en su contra; se descalificaría a sí mismo. Y lo mismo debería ocurrir con la tortura.” El argumento de Zizek parece lógico y, sin embargo, nos resulta insuficiente. Aunque Zizek afirme que la moral no es cuestión exclusiva de la conciencia individual, no cabe duda de que esa “sustancia de las costumbres” no está organizada y por tanto, carece de posibilidad real de intervenir en la historia. Mientras que sí están organizados quienes hoy se sienten con el derecho de instaurar un espacio legal para la práctica de lo ilegal, ya sea Guantánamo, ya sea el estatuto de combatiente ilegal enemigo. Por ello, no es suficiente responder a la inmoralidad de un Estado o de un Imperio que legaliza la tortura, con una incomodidad moral personal y consuetudinaria. Si la respuesta pudiera consistir sólo en eso, sin duda sería acertado el diagnóstico de Zizek, cito de nuevo: “Las mayores víctimas de la tortura reconocida públicamente somos todos nosotros, los ciudadanos a los que se nos informa. Aunque en nuestra mayoría sigamos oponiéndonos a ella, somos conscientes de que hemos perdido de forma irremediable una parte muy valiosa de nuestra identidad colectiva. Nos encontramos en medio de un proceso de corrupción moral: quienes están en el poder tratan de romper una parte de nuestra columna vertebral ética, sofocar y deshacer lo que es seguramente el mayor triunfo de la civilización: el desarrollo de nuestra sensibilidad moral espontánea”²⁴. Sin embargo, si somos brechtianos, o como he oído decir a María García Hortelano, brechtistas, sabremos que nuestra identidad colectiva de ciudadanos tiene una melodía no muy distinta de los cánticos de los Sombreros de

24.- Slavoj Zizek: “La resurrección de los muertos vivientes”, en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=48929>

Paja Negros en *Santa Juana de los Mataderos*. “Una orquesta a mano y sopas decentes, pero/ Realmente sustanciosas, y Dios no tendrá que preocuparse/ Y el bolchevismo entero/ habrá estirado la pata”²⁵; así cantan los sombreros negros, que en la obra remiten al Ejército de Salvación pero en quienes Brecht quiso encarnar la socialdemocracia falsamente comprensiva, tolerante y generosa. Hoy, por así decirlo, la sopa ya no está tan caliente, la orquesta es más pequeña o, a veces, un simple amplificador pues el bolchevismo, al menos en ciertas zonas del mundo, parece haber estirado bastante la pata. Y la voracidad del capitalismo arrastra sin cesar hacia el círculo de lo mercantil cada cántico, sopa, cada bella palabra. Dejemos pues, que se los trague, no intentemos reemplazarlos, no sustituyamos, una vez más, la condición, clara, de trabajadores y trabajadoras, por la mucho más confusa de ciudadanos y ciudadanas dotados de sensibilidad moral. ¿Qué propiedades tienen los ciudadanos? ¿A quién sirven sus opiniones? ¿De quién es la mina, el talento, el cuerpo que explotan? La respuesta a estas preguntas, al margen de cualquier ciudadanía, es la que nos permite orientarnos.

En cuanto a la diferencia entre explicar y justificar de la que hablamos al principio, diré por qué hoy podemos celebrar el desarrollo de la desfachatez moral que ha permitido la extensión de la incredulidad. Podemos hacerlo porque no sólo contamos con los discursos, los poemas, o las obras de teatro. Contamos también con nuestras organizaciones. “La matanza”, escribió Brecht en *Los negocios del señor Julio César*, “no habría podido ser más terrible si no hubieran combatido desheredados contra desheredados...”²⁶.

Hoy, en este año 2014, ya hemos aprendido que la clase media es una ilusión, que las genuflexiones exigidas a los *tuís* por la clase dominante no tienen fin, que es imposible amasar fortunas sin que haya en ellas hígados y cerebros y ojos de mujeres y hombres. Hoy podemos negarnos a elegir entre la bondad ingenua y el pragmatismo que pasa por encima de todos los valores, puesto que hoy disponemos de la fuerza requerida para cuestionar los términos de la elección. Hoy hemos rechazado, con Brecht, los esquematismos.

25.- Bertolt Brecht: *Santa Juana de los mataderos*. Traducción de Miguel Sáez. Madrid. Alianza, 1990, pág 135

26.- B. Brecht: *Los negocios del señor Julio César*. Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 162

No se trata de pasar por encima de todo, sino de dar a cada cosa la importancia que merece. Al principio no fue fácil. Parecía que nunca lograríamos ser muchos, y muchas. Pero recordamos el *Libro de las mutaciones*: “Construir sólo con las propias fuerzas significa, en la mayoría de los casos construir (también y sobre todo) con la súbita fuerza de hombres y mujeres desconocidos”²⁷. Por eso ahora estamos en todas partes. Al principio quisimos ser prudentes. Aunque éramos más cada vez, hicimos creer que éramos pocos. Aunque estábamos muy cerca, hicimos creer que estábamos lejos. En los institutos, los estudiantes de secundaria fingieron ser pacientes. En las empresas, los trabajadores aparentaron estar contentos. En sus casas, los jubilados simulaban disfrutar con el sol en la ventana. En el mundo cultural, fingimos atacar el arte de mala calidad y exigir uno mejor o censurar el gusto del público. Pero en realidad habíamos seguido el consejo de Brecht, sabíamos que si no queríamos que proliferase el consumo de estupefacientes narrativos o cinematográficos, etcétera, había que evitar que los estupefacientes fueran necesarios. Al principio pensábamos que no lograríamos encontrar el tiempo, ni los lugares de reunión, ni el ímpetu. Luego comprendimos que el tiempo no había que encontrarlo, el tiempo era la mina, el talento de la parábola, era lo que nos compraban a cambio de un salario injusto. De manera que nos lo apropiamos. A veces tuvimos que engañar, otras veces ni siquiera se dieron cuenta. Nos preocupó la represalia. Teníamos presente la obligación de no realizar llamamientos a los hombres para que hicieran cosas sobrehumanas. Sabíamos que eran precisamente las cosas humanas, grandes, cómicas, gigantes, las que nos estaba siendo prohibido llevar a cabo. Para entrar en la policía y en el ejército nos hizo falta perseverancia. Pero después de dos años, el camino empezó a abrirse. También los policías eran las minas de otros. También los soldados podían morir sin haber vivido. Ahora, en cualquier momento, daremos la señal. Es la repetición de las buenas decisiones lo que genera el hábito de comportarse adecuadamente. Y eso será lo que hagamos. Nos limitaremos a tomar buenas decisiones y, luego, las pondremos en práctica. La fuerza del número, cuando es consciente de sí misma, resulta invencible. A pesar de todo, pueden surgir dificultades. Pero no las tememos. En un viejo libro sobre unos pescadores, Brecht encontró lo siguiente: “Cuando se está a la espera de los grandes tem-

27.- Bertolt Brecht: *Me-ti*, ibid. pág. 16

porales, ocurre siempre que algunos pescadores amarran sus chalupas en la playa y se dirigen al interior, mientras que otros se hacen rápidamente a la mar. Si las chalupas se hallan en perfectas condiciones estarán más seguras en alta mar que en la playa. Además, por grandes que sean los temporales, en alta mar es posible salvarlas gracias al arte de la navegación; en la playa, en cambio, son destrozadas hasta por las olas de tempestades pequeñas. Y para sus propietarios empieza, entonces, una vida muy dura”²⁸. Por eso hace ahora seis años que elegimos navegar en alta mar.

28.- *Narrativa completa. 2. Relatos 1927-1949* Alianza. Madrid 1989 Trad. Juan José del Solar, pág. 87

LA INJURIA, LA PALABRA POÉTICA, LA REALIDAD: LACAN Y VUELTA A LA METÁFORA

Iris M. Zavala

... basta con escuchar la poesía, como era sin duda el caso de F. de Saussure, para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura. Lacan

Poesía / creación

Comienzo por trazar las líneas de fuga que persigo. Si la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo, hemos de repensar en la función del arte en nuestra contemporaneidad. El arte, lo único que nos permite sublimar y nos conduce, a través del lenguaje, a domesticar al depredador que todos llevamos dentro. La sublimación, el resplandor de la belleza de Antígona; la sublimación es una modalidad de recubrir y, a la vez, de hacer surgir lo real al que el sujeto se confronta. Comienzo citando a Lacan en *El deseo y su interpretación* (Sem. 6 1958): “*el uso de la palabra deseo, la transmisión del término y de la función del deseo en la poesía, es algo que, diría, reencontraremos «après-coup» si llevamos bastante lejos nuestra investigación*”. Lo esencial del psicoanálisis lacaniano es recordarnos que el ser procede del lenguaje, de lo simbólico pero de diferentes maneras; el amor inventa el ser, y el odio lo petrifica produciendo silencio. Y, en *La psicosis* (Sem. 3 1955-56), afirma: “*Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, lo hace nuestro también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gerard de Nerval.*” Soy consciente de que remitir a Lacan es quedar expuesto al embate de un entrecruzamiento de temas y de jergas que obligan al lector a un trabajo de descifre —como escribió Oscar Masotta—. Aun así, continúo.

¿Queda lugar hoy para la metáfora, en esta época del capitalismo tardío, cuando la palabra no es *fides*, y navegamos sin ética, por un mar de letras petrificadas y comercializadas por el marketing, y lo que es peor, cuando las tendencias que dominan la época se encuentran en la realidad virtual de la televisión? ¿Qué hacer hoy con la palabra poética, con las metáforas? Palabra poética entendida como escritura desatada, en prosa o en verso. La poesía no es ni hablar en rima, ni decir cosas bellas. Se recordará que poesía es *poiësis*, creación. En la orientación lacaniana la poesía está más cerca del *Witz* —el chiste— que del alejandrino. La potencia de provocar dolor, de enfermar, de matar, de curar, es inherente a la palabra. Sin olvidar que el silencio, la injuria, la humillación son formas de violencia, las que asume el malestar en nuestra civilización occidental en nuestra actualidad. Vivimos en la civilización del odio, la competencia, y la agresión, un mundo donde la palabra es insulto, violencia, y una desmetaforización de la palabra que solo apunta a lo real, ¿cómo, pues, restablecer la palabra poética? Si la escritura es la creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo, es imperioso retomarla... Pero, ¿cómo hacerlo en un mundo despoetizado que va a lo real, a aquel fantasma anterior a las imágenes y las palabras con las cuales pretendemos capturarlo? Lo real nos trasciende y nos antecede a la vez, y a partir de aquí ya estamos instalados en los dominios de la paradoja.

No sólo en las artes, también en el cine y la televisión —añado— se puede encontrar la ideología en su máxima pureza, con su universo extremadamente agresivo, horrible, la lucha por la supervivencia y, en cierto modo, son mucho más realistas que lo que se percibe a diario en la realidad *precisamente porque son fruto de la imaginación*, sostiene Slavoj Žižek. La televisión, más popularizada, se ha convertido, además, en instrumento de intromisión en la vida del otro, disolviendo las diferencias entre lo privado y lo público. Y algo más, la implosión de los sentidos produce una evaporación de los significados. Inspirándome en Walter Benjamín, podríamos decir que la historia es un cementerio de significantes vacíos.... Hoy, la libertad —término paradójico— tiene su envés: la libertad de expresión que refrenda el insulto, el agravio y la mentira. Pero la democracia conlleva un compromiso ético, y éste posee una dimensión estética; aunque, hoy en día, la libertad se confunde con el libre cambio y con la libertad de precios; la economía de mercado, el ¡sálvese quien pueda! del neoliberalismo actual. Acaba el zigzagueo; era necesario para vertebrar el discurso.

Poesía en tiempos de cólera

Conviene describir el nuevo malestar en la cultura. Nuestra época se caracteriza por las guerras lejanas, las invasiones, la amenaza islamista, la explotación más cruenta, y la esclavitud de millones de seres que malviven en el tercer mundo y el primero, el del progreso y la empresa privada. La creciente concentración de la riqueza y la indiscriminada explotación de los recursos naturales dejan en abandono a los “condenados de la tierra”, que decía Frantz Fanon. Y, por si fuera poco, una realidad construida con los medios de comunicación, piercings (lo que se clava en el cuerpo para tener algo), libros que no se leen, la acumulación, el individualismo a ultranza como rechazo de lo colectivo, y, además, la inseguridad, la violencia... Y, ante todo esto, ¿qué hacemos?; o tomamos una posición crítica, o dejamos que se infiltre en nuestras vidas. En efecto (sigo a Zizek), somos *objetos sacudidos por la civilización del odio*. El odio que no tomamos en cuenta más que en momentos puntuales, y otro más cercano, con diversas formas de violencia contra el semejante, como el maltrato, las amenazas, la persecución, y fenómenos de nueva aparición, como el mobbing y el buylling. Sin dejar de lado los fundamentalismos del tercer mundo, o los fundamentalismos de la moderna mayoría norteamericana. Y, ante todo, la judicialización de la vida cotidiana, la desaparición del respeto y de la distancia simbólica. El tuteo generalizado es una de sus formas, la gerontofobia que se percibe en algunas de nuestras instituciones, en las prejubilaciones que dejan al sujeto a la deriva, y un culto a la juventud que asoma su rostro en todos los ámbitos de la cultura y lo social. La eterna juventud es la meta, y la medicina pone al servicio de todos la cirugía estética, que se ofrece como panacea, desde la manera de cambiar el sexo, a transformaciones en el propio cuerpo, que se presentan como espectáculo televisivo.

¿No hay aquí algo muy significativo que nos permitiría dar un paso más en la función del insulto, que repercute en la escritura de nuestra contemporaneidad? En *El rechazo de la metáfora y la destrucción del otro*, Paula Hochman nos recuerda que la violencia en la sociedad actual se origina en que es una sociedad científica, cuyos lazos sociales están estructurados por el discurso de la ciencia y en los términos del capitalismo. Pero la ciencia es un discurso que necesita rechazar al sujeto, rechazar lo que en psicoanálisis se denomina el Nombre del Padre, es decir, el rechazo de la metáfora. La ciencia no se dirige al equívoco (topos del sujeto), sino a la explicación incuestionable del objeto. La ciencia necesita excluir lo equívoco, lo paradójico, lo enigmático, lo particular... La injuria y el insulto son además actos de habla poderosísimos, toda la

obra teatral de Shakespeare se apoya en el insulto —la injuria—, que, como cualquier juicio se dirige al sujeto y tiene la función de afirmar su existencia mediante atributos. En *Hamlet*, encontramos este tipo de palabra ofensiva: una vez que Ofelia ha muerto, en tanto objeto de amor, «I did you love once» —“Te he amado antes”—, le dice Hamlet. Las relaciones con Ofelia tienen un regusto de cruel agresión, de sarcasmo llevado demasiado lejos, que crean las escenas más extrañas de toda la literatura clásica (Lacan *El deseo y su interpretación* Sem. 6 1959).

Rebobino. Prosigamos con una lectura del “malestar en la civilización” repensándolo a partir de los efectos del lenguaje normativo sobre el sujeto. En todos estos fenómenos se puede decir que prima el silencio sobre las expresiones culturales, en particular la escritura, aunque se digan muchas cosas, ante todo, banalidades. Surgen así distintas maneras de hablar sin hablar, de hablar sin decir nada, hecho evidente en la vida diaria. Hoy se vive al día, y todo el mundo dice que ¡goza!... Un goce obsceno que diría Lacan, el que no civiliza... Este superávit de goce complica el problema de la responsabilidad con el otro. Sin embargo el sujeto es enteramente responsable del goce que siente en su arranque agresivo. El lenguaje se emplea para agredir, amenazar, desafiar, retar, pero ya sabemos en nuestra propia carne que algunas palabras dejan huella, tienen capacidad de marca, porque las palabras tienen poder. Son aquellas marcas del significante de un significado reprimido de la conciencia del sujeto. Símbolo escrito sobre la carne, participa del lenguaje por la ambigüedad semántica en su propia constitución. Si fuera una palabra de ejercicio pleno, incluiría el discurso del otro en el secreto de su cifra. Esa mediación simbólica que realiza una sustitución del flechazo por la injuria, tiene un nombre que viene del campo de la retórica: Metáfora (nos recuerda acertadamente Paula Hochman).

El insulto aparece como sustitución de la acción ofensiva, pasa a ser el arma de los que no tienen armas, de los que no tienen poder y se contentan mancillando la lengua; contra la creación mediática de nuevas —falsas reales— identidades. No he de perseguir estas vías, pero en esta lógica del simulacro, con tanta seducción, tanta escena mediática, un goce obsceno obtura el lazo social; en definitiva, una circunstancia histórica que propicia el optimismo, creando lo que Lacan llamaría una *semblantización* —ilusoria— del mundo, el exceso propio de una cultura que quiere a toda costa recuperar el tiempo perdido.... En suma, *à la recherche* al precio que sea (aunque sea la propia destrucción).

Y añado un *plus*, mi *plus* de goce. Este mundo sin pasado, de *carpe diem*, es expresión, además, de un nuevo momento de dominación militar y económica en todo el mundo; una cultura cuyo reverso es “la san-

gre, la tortura, la muerte y el horror” (escribe Jameson, en *Ensayos sobre el posmodernismo*). Justamente se evita, así, el ejercicio de la política de la memoria histórica; aun contando con la improbabilidad, en las actuales condiciones, de la memoria misma (como, por ejemplo, en la construcción de Proust), y proponiendo, en su lugar, una problematización de la misma, en la medida en que ya no contaríamos ni con un campo referencial ni con las estrategias discursivas capaces de hacerse cargo de la experiencia. Las disciplinas que pretenden abordarla han sido disueltas por la ideología, en tanto ésta es constitutiva de cada uno de los momentos del objeto.

Estoy de acuerdo con Fredric Jameson, cuando sostiene que si se ha disuelto la memoria, parece improbable articular esa experiencia, la de hoy y la de ayer. Las disciplinas —en su fragmentación— tendrían que crear nuevos instrumentos; la estrategia misma, como posibilidad, ingresa en el territorio de la reconsideración y de la duda, y a la memoria —en sus múltiples formas— sólo llegan rastros, huellas, como entidades mínimamente reconocibles, puesto que han sido narradas e impuestas en lo social, en un movimiento que llaman las “ruinas del proyecto moderno”. De tal forma que la historia reciente se vuelve inenarrable, más allá de los “hechos”, que han sido modelados por los diversos dispositivos de poder que organizan el capital y la ideología —lo virtual—, y el pasado, cercano o lejano, se vuelve imposible de articular en lo que es hoy un vago remedo de experiencia. Y así, en la medida en que la pregunta por el “origen” se reviste de toda la gravedad —de la ideología—, toda narración del pasado, en consecuencia, adquiere un rango sagrado, esto, es, ideológico.

Y no se trata de eso. Desacralizar por una parte, y “poetizar”. Si lo que caracteriza a la poesía es la tonalidad, en tanto esta abre la posibilidad a una conmoción estética que tiene efecto en el cuerpo, es decir, si la poesía es resonancia en el cuerpo, aparece entonces, como claro que *si hay poesía, hay acotamiento de goce...* Una palabra por otra, tal es la fórmula de la metáfora, y “si sois poeta, produciríais, como por juego, un surtidor continuo, incluso un tejido deslumbrante de metáforas”, dice Lacan en *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* (1957, *Escritos* 1).

Rebobino, una vez más. Es decir, se pretende imponer un discurso unívoco, “transparente”, y se concibe el insulto como un intento de máxima comunicación donde se entiende todo (hasta en el desamor se recurre a un resto de insultos para reducir al otro, la significación proviene del odio; y si el amor, como nos recuerda Lacan en *La metáfora del sujeto*, se nutre de equívocos y malentendidos, deja como desecho el silencio, donde el amor se ahoga).

Si, en efecto, la lengua —de aquí toma su punto de partida Saussure— es el fruto de una maduración, de una madurez, que se cristaliza en el uso; la poesía resulta de una violencia hecha a este uso, pero —me pregunto con Heidegger— ¿para qué poetas en tiempos de penuria? Hoy apenas si entendemos la pregunta. ¿Cómo podríamos entonces comprender la respuesta de Hölderlin? Para el filósofo, forma parte de la esencia del poeta que en semejante era es verdaderamente poeta el que, a partir de la penuria de los tiempos, la poesía y el oficio y vocación del poeta se convierten en cuestiones poéticas. Es por eso por lo que los “poetas en tiempos de penuria” deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía. Donde esto ocurre se puede presumir una poesía que se acomoda al destino de la época. Nosotros, añade el filósofo, debemos aprender a escuchar el decir de estos poetas, suponiendo que no nos engañemos al pasar de largo por delante de ese tiempo que —cobijándolo— oculta al ser, desde el momento en que calculamos el tiempo únicamente a partir de “lo que existe”; desde el momento en que lo desmembramos. Heidegger no podría ser más claro: decir poéticamente la esencia de la poesía. Y si la palabra constituye al sujeto, el lenguaje es instrumento privilegiado de la cultura. “Ahora bien, toda palabra llama a una respuesta. Mostraremos que no hay palabra sin respuesta —escribe Lacan—, incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente, y que éste es el meollo de su función en el análisis” (*Escritos* 1, 237). Se percibe la voz de Bajtin: “Toda palabra tendrá su fiesta de resurrección”.

Realismo hoy

¿Retomar el realismo? Este consiste en la identificación de la representación con el referente, de tal forma que el signo queda conceptualizado como el nombre de la cosa. Se aspira a la transparencia de la representación, privilegiando lo que resulte de su relación con los objetos. Es fundamental el concepto de realidad; Lacan mantiene que nuestra percepción de la realidad está condicionada por la fantasía, de tal forma que la fantasía decide lo que es la realidad, pero no en un sentido idealista de que la realidad no existe, y que soñamos. La realidad para Lacan, no es lo que está afuera, sino lo que no se acepta como realidad, y, para volver aceptable tal realidad, es necesario incluir algunas coordenadas *fantasmáticas*.

Intentando “despegar” la escritura poética de su herramienta retórica por excelencia, la metáfora, un grupo de poetas argentinos de los noventa pretendía sortear tanto lo simbólico como lo imaginario, con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siem-

pre en representar: lo real —escribe Tamara Kamenzain en *Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90—*. Y continúa, si las cámaras de los *reality shows* vienen a apaciguar, con la tecnología de su maquinaria realista, el vacío que abre esa imposibilidad de representar lo real, estos poetas parecen buscar todo lo contrario usando una metodología aparentemente idéntica. El supuesto efecto de *show* de la realidad intenta promover un encuentro, justo donde la “literatura” había ejercido una separación: habla y escritura, literatura y vida, forma y contenido, significante y significado... De esta manera, emprenden un trabajo profanatorio que implica el empezar siempre de cero, como si no hubiera tradición literaria, o como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función. No sé si esos poetas han logrado su objetivo, se parece a una visión desconstruccionista de la poesía.

Si la escritura es una huella donde se lee un efecto de lenguaje, como quiere Lacan, el nubarrón del lenguaje hace escritura. Lacan sitúa así el significante del lado de lo simbólico y la escritura del lado de lo real; “es el surco del torrente del significado...”, es decir, de lo imaginario; la letra es una precipitación del significante. Ese nubarrón de lenguaje, me arrastra hacia lo metafórico. La metáfora supone —y me amparo, de nuevo, en Lacan (*Las psicosis*, Sem 3)— que una significación es el dato que domina y desvía, rige, el uso del significante, de tal manera que todo tipo de conexión preestablecida, diría lexical, queda desanudada, ya que la significación arranca el significante de sus conexiones lexicales.

Mi propuesta de una vuelta a la metáfora parte de dos premisas, si el realismo supone una fidelidad al modo en que las cosas “realmente” son, se mantiene vivo lo que las vincula. Pero el realismo es metonímico, no metafórico. Y es que la metáfora insinúa sin presentar, sugiere sin explicitar, evoca sin nombrar, alude sin decir; la metáfora habla en forma oblicua, apela a connotaciones laterales. La devaluación de la metáfora tiene que ver entonces con valores de verdad, claridad, seriedad, responsabilidad, valores que se oponen al juego seductor e irresponsable de la ficción. Nos inspira en parte la concepción lacaniana de lo Real: aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado). No pone el acento en la realidad “tal cual es”, sino en la falta, en el vacío de lo irrepresentable. En *Arte y multitud*, Toni Negri concibe lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna. “Cuando se arrebatara la realidad a la verdad no se le puede seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero”. Deleuze, en *Diálogos*, llama a la unidad real mínima “agenciamiento”, y un escritor sería quien inventa “agenciamientos” a partir de otros ya inventados. Así, pues, el escritor,

a diferencia del “autor”, es el que escribe con el mundo, no en nombre de él. Ya Foucault sostiene en *Arqueología del saber* que “...un enunciado es siempre un acontecimiento que ni la lengua ni el sentido pueden agotar por completo”.

Pero —y repito—, si la percepción de la realidad está condicionada por la fantasía, ésta decide lo que es la realidad. Parto entonces de dos estatutos de la metáfora, el efecto de sentido y el efecto de agujero, uno trata de generar sentido para que nada cambie, y, el otro, que trabajando con el sentido se orienta hacia lo real. “Y es que el sentido, es quizá la orientación. Pero la orientación no es un sentido”, aclara Lacan en *El synthome* (Sem. 23 1976). Podría ser, por tanto, una definición del estilo poético decir que éste comienza con la metáfora, y que allí donde no hay metáfora, tampoco hay poesía.

La metáfora abre el sentido crítico del pensamiento hacia el futuro, y se requiere del uso de la metáfora como forma de expresión clave para asumir la responsabilidad ética y mantener la racionalidad comunicativa. Dado que la metáfora abre el sentido crítico del pensamiento hacia el futuro, ética y alteridad forman un nudo indisoluble. Si vinculamos la metáfora con la verdad, ésta nos somete al vértigo de no tener “verdades acabadas” (Bajtín), y esto nuevamente nos confronta con la visión “positivista”, que aspira a lo acabado, a lo completo.

Finalmente, la metáfora es un recurso de mediación semiótico que genera las condiciones de posibilidad de apertura a la infinitud del Otro. En este sentido, Lacan insiste en que el lenguaje, en tanto “vehiculiza” en su enunciado al sujeto de la enunciación, no puede reducirse a un código donde un signo tiene una correspondencia unívoca con una cosa. Y ahí nos deslizamos, claro está, hacia el inconsciente. El problema es complejo. Con la metáfora nos abrimos al futuro y a la necesidad de “transformar” el tiempo presente. Además, está el efecto retroactivo, lo que Freud llamó *nachträglich*, el *après coup* lacaniano, necesario para seguir los movimientos de las posiciones de sujeto. Código y Mensaje son términos contaminados de una ideología comunacionalista, y muchas veces la comunicación es fallida, porque se trata de significante y no de signo.

La metáfora ejerce una “trasgresión” sobre la estructura significativa del lenguaje. Su papel no sólo sustituye una palabra, sino con “lo no-dicho” (Bajtín), o “lo que está oculto para el espíritu de una época”, la metáfora no sólo es un recurso retórico que enriquece la pobreza del vocabulario al uso, también da consistencia al componente discursivo para no producir un sentido unívoco. Si se vincula a la metáfora con la teoría de la verdad, ésta nos somete al vértigo de no tener “verdades acaba-

das”; pero la metáfora representa una de las principales condiciones semióticas para la “generación de crítica”, por lo que tiene una importancia clave en el desarrollo de la “responsabilidad hacia la vida”, sobre todo, si consideramos que los tiempos de radicalización de la racionalidad instrumental están impidiendo los espacios de la crítica —tal como apunta Víctor Mendoza en su *Metáfora: Racionalidad comunicativa y responsabilidad ética*.

La metáfora no destruye el significado original, sino que lo reconstruye desde el otro, entendiendo por el Otro, el lugar de enunciación. El Otro es alteridad radical, quien sanciona el mensaje; pero, no se trata de alguien; es una alteridad no personal. Es el lugar donde el decir es leído y sancionado como dicho. Otra vez Bajtin y Lacan se dan la mano. Es por esto —y para intentar “unir a nuestro horizonte la subjetividad de nuestra época”— por lo que considero necesario repensar la Modernidad, para rescatar de ella las ideas que nos parezcan reivindicables; como, por ejemplo, la “actitud crítica”, tan ligada a la constitución de lo moderno (me parece fundamental). Asimismo, hacer de la metonimia una metáfora, camino de Joyce, por ejemplo.

En un mundo “desmetaforizado”, se hace necesario retomar la metáfora, la transfiguración de un lugar común, y el enigma, sin olvidar que el enigma es el colmo del sentido. Es un arte de entre las líneas, y la escritura lo es en tanto que el autor descifra su propio enigma. Una obra de arte es un enigma, similar al que la Esfinge confronta a Edipo, que constituye el primer paso en la búsqueda progresiva y mortificante de una verdad, dicho de otra manera, es una enunciación para la cual no se encuentra el enunciado.

El enigma, con la certeza de significación que implica, produce una ruptura, un corte en el espacio semántico, sostiene Lacan. Edipo, Antígona, Hamlet son modelos privilegiados para capturar lo esencial de la estructura, lo que hace pregunta, lo que insiste, el enigma. Podemos ver la cercanía entre el efecto de certeza de la significación en la psicosis y lo que surge como angustia en el campo del Otro, específicamente en el deseo del Otro. El Otro desea algo pero no sabe qué es. Si el lenguaje es evocación, las palabras danzan como en un baile de sonámbulos. Subrayo que el enigma no equivale a jugar con el equívoco. El enigma con la certeza de significación que implica, produce una ruptura, un corte en el espacio semántico. Mi propuesta sugiere organizar un texto alrededor de un centro ausente, así se multiplican los centros, los ejes, combinados con la explosión de los sentidos. Se trata de buscar un sentido múltiple, polisémico. El deslizamiento incesante, la producción de sentidos que explotan y florecen en cada frase. Mis vacilaciones son aquí

significativas. Ellas manifiestan la torpeza con la cual necesariamente lo que es enigma se manifiesta.

En mi propia literatura —prosa y poesía— armo juegos de palabras en múltiples lenguas, dialectos, referencias históricas, a descifrar. El texto que persigue el enigma se apoya en una postura ética. Intenta mostrar que estamos de alguna manera condenados a vivir en el mundo pensando el desorden como un caos del orden simbólico. La escritura —sistema de citas, discurso entretelado con rasgos autobiográficos— invita a resolver, como la Esfinge con Edipo, el enigma de “lo real”. Se amonedan las palabras, para que las proezas no pierdan su lustre; se toma conciencia de que no existe ni una sola página, ni una sola palabra, que no postule el universo como atributo de la complejidad.

LOS HORIZONTES DEL REALISMO EN LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL

Juan Antonio Hormigón

Abordar la cuestión que se nos propone a quienes participamos en este libro: la “conquista o reconquista de la realidad para la literatura de hoy”, es tarea de mucha mayor enjundia de lo que sugiere el enunciado. ¿De qué nos va a servir? En los tiempos que corren, abrumados por la sinrazón y desrazón que nos invade, por la estulticia interesada y la banalización de todo salvo el valor dinero, es lógico —a la par que prudente— preguntarse por la incidencia que puedan tener nuestras aportaciones. Ha habido periodos en la historia en que se han sucedido tratados y manifiestos en torno al sentido y función del arte y la cultura, sólo unos pocos han tenido incidencia ostensible en la práctica artístico-cultural, la mayoría no han pasado de la proclama encendida de un individuo, o un grupo, que no ha ido más allá de su propio entorno, y de los iniciados favorables, o contrarios, a sus propuestas. Esto puede desmovilizar a muchos; pero este no es mi caso. Tuve que crecer en el tesón del combate contra la Dictadura, y todo lo que he hecho en mi vida en el plano profesional ha precisado siempre de un empeño y convicción denodados, por ello, me pongo a esta tarea con la misma confianza que lo hago al escribir un artículo, un libro o construir una escenificación: basta con que consiga que un lector o espectador se abra interrogantes sobre su existencia y el mundo en que vive, para que me sienta sobradamente compensado. La postración que padece la cultura no da para muchos entusiasmos.

En definitiva, si nos planteamos la conquista de la realidad en la literatura, es porque ésta no se hace presente en la actualidad, a no ser como caso singular, ni en la temática ni en el tratamiento de las obras literarias. Los intereses del sistema dominante promueven una ciudadanía carente de sentido crítico, de capacidad de analizar los comportamientos, de convicción para adoptar decisiones fundamentadas. Para ello precisan disponer de un mecanismo de obnubilación generalizada, que no es otro que los medios de comunicación masiva. Todo aquello que se ubica en dicho universo, salvo contadas excepciones, participa de

la generalización de lo banal como actitud dominante, del férreo, aunque en ocasiones solapado, dirigismo ideológico, de la imposición del acriticismo de quien cae en sus redes: confiar en que otros piensan por ti mejor que tú; etcétera. La *frivolización* se ha convertido en un instrumento privilegiado de la banalización de los grandes problemas e interrogantes de la humanidad. Hay quien está especializado en blindarse tras la frivolidad, para no comprometerse ni tan siquiera en los asuntos que le atañen. Para los artífices del sistema dominante, el fomento del individualismo se convierte, así, en otra de las constantes que deben prevalecer. No se trata tan sólo de construir la creencia de que cada cual debe pensar tan sólo en sí mismo, que debe alcanzar sus fines a costa de lo que sea, sino ante todo del rechazo de lo público como algo costoso e ineficaz, *per se*, sin más consideración. La furia contra lo *público* es un paradigma arquetípico del sistema capitalista. El individualismo extremo y la sacralización del beneficio a toda costa, ha generado no sólo insolidaridad, sino desdén hacia lo público o lo colectivo.

También la cultura se inscribe en esta dinámica como pura mercancía, con lo que queda intrínsecamente desnaturalizada. Sabemos bien que el *Estado del bienestar* constituyó un intento de corrección de algunos de estos rasgos de barbarie, pero sus numerosos enemigos en el segmento político y económico que se autodefine, ahora, como liberales, lo han puesto en riesgo de ser barrido.

Espacio y sentido del teatro

¿Qué lugar puede ocupar la cultura y el arte del teatro en este contexto hostil y sin horizontes? La causa de la cultura es la humanidad, nada humano le es ajeno. La causa de la humanidad es la contraria a la de la destrucción, la barbarie y la guerra. La cultura es en sí misma resistencia contra la ignorancia, contra la pasividad, contra el tedio estéril, contra la pérdida de conciencia de nuestra condición de seres humanos, contra la arbitrariedad, la barbarie o el miedo, en todas sus formas. La cultura es estímulo para la conciencia cívica, para nuestro desarrollo individual, para nutrir la solidaridad, para incrementar nuestras percepciones cognoscitivas y sensoriales. Siempre le han sobrado —y le sobran— objetivos al teatro, si quienes lo hacen son capaces de reconocerse como ciudadanos y desarrollarse con solvencia y sabiduría en sus quehaceres artísticos. Sólo quienes dicen encerrarse en sus torres de marfil, o de cemento, o de metacrilato, claman por una nueva versión del añoso aforismo del *arte por el arte*. Dicen hacerlo para salir con pertinaz individualismo al patio de Monipodio o al mercado de inutilida-

des. Quienes jalean conductas de este jaez, verbalizan el deseo de que quienes se ocupan de la creación artística, en particular quienes interpretan o dirigen en el ámbito de las artes escénicas, vivan al margen de la sociedad y de la Historia. Que se conviertan en definitivos en bufones de quienes pagan, y se pongan a su servicio.

¿Pero de qué puede hablar el teatro cuando no se ocupa de las causas humanas en su conjunto y de los seres humanos en particular? El arte no es sólo expresión de libertad, sino también de responsabilidades con la sociedad en la que nace y hacia la que revierte. Así ha sido siempre, por más que quieran algunos ocultar tales evidencias. El teatro no constituye desde luego una cuestión banal dentro del arte contemporáneo; otra cosa es lo que han hecho en España de la literatura dramática y del hecho escénico los mercachifles que los negocian como cualquier otra mercancía; los políticos ignorantes y sin convicciones, que los consideran o un adorno o un estorbo; los *informadores* lanzados a tumba abierta a su banalización y desprestigio, y los autores, directores de escena y actores que los denigran con su incompetencia, o con una visión reductora e inmersa en la satisfacción de los gustos primarios de ese ser hipotético, denominado *espectador medio*.

Analizado globalmente, el hecho teatral es una trama compleja de estratos y facetas que no permiten liquidar el tema de manera sumaria. Considerado desde la perspectiva de lo que cuenta, cómo lo cuenta y qué relaciones establece con sus espectadores, observamos un vasto territorio abierto al debate y al análisis permanente. No debemos olvidar que la literatura dramática, al contrario que otros géneros literarios, no concluye su destino con su difusión impresa, o por cualquier otro medio. Su razón intrínseca de ser tiene como rasgo fundamental ser motivadora de un hecho artístico de características totalmente diferentes, el teatro en tanto que escenificación, con el que mantiene una relación dialéctica sugeridora y motivadora. En consecuencia, cualquier valoración que hagamos de esta forma literaria debe implicar las condiciones y características de los procedimientos escénicos que la integran. De no hacerlo así se entiende mal que obras dramáticas de notable interés lo pierdan en su escenificación y que, al contrario, otras de escaso relieve lo adquieran merced en su formalización escénica.

Teniendo en cuenta estos principios, creo que existen una serie de evidencias respecto al teatro en su plenitud expresiva que conviene recordar a modo de reflexión inicial:

- 1.- El teatro es un acontecimiento humano y social de extraordinaria complejidad respecto a sus mecanismos y motivaciones profundas,

mediante el cual ciertos individuos a partir de materiales literarios, adquieren la capacidad de desdoblarse y construir entidades de ficción, a las que denominamos personajes, cuyas vicisitudes, peripecias, acciones y decisiones son presentadas ante la colectividad que las contempla como ejemplos, modelos o formas de comportamiento que por su tipicidad son capaces de generar interés en quienes los observan; por lo que el teatro puede convertirse en un instrumento privilegiado de exploración de la vida de los hombres en sociedad, de sus ilusiones, fantasías, anhelos y fantasmas, también de sus miedos y esperanzas ante lo desconocido. En definitiva de elaborar interpretaciones indagatorias de la realidad.

- 2.- Respecto a otras formas de expresión dramática como el cine o la televisión, lo específico de la teatralidad estriba en su carácter efímero e inmediato: cada acto teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que los espectadores que lo contemplan. Todo ello le confiere la condición de obra única, irrepetible y marcadamente artesanal; imposibilita su reproducción mecánica o electrónica en tanto que tal, o se hará a costa de alterar su propia naturaleza. Sin embargo, la literatura dramática como cualquier otro género literario, puede existir a lo largo del tiempo si queda fijada en un soporte autógrafo o impreso.
- 3.- Con independencia del desarrollo técnico de los elementos escénicos, la producción teatral sigue siendo prioritaria y eminentemente artesanal. El hecho escénico ha admitido y admite la racionalización de los procesos de trabajo, pero en absoluto su industrialización en el estricto sentido que el término posee. Otra cosa bien distinta es la posible aplicación de criterios de mercado a la distribución.
- 4.- La conexión entre el hecho escénico en cualquiera de sus manifestaciones (teatro, ópera, danza, etc.) y el espectador, es diferente a la que se da en el lector. Éste recibe en el proceso de lectura una serie de sugerencias que le conducen a la construcción mental de un territorio específico en que desarrolla las acciones e inscribe los diálogos. En el hecho escénico por el contrario, se le ofrece una construcción concreta en la que deambulan personajes realmente existentes como tales, interpretados por especialistas actores, que lo involucra en el desarrollo del acto creativo de forma directa e inmediata, promoviendo un complejo entramado de relaciones entre los sujetos de la peripecia y los espectadores, así como de éstos entre sí. Desde la empatía más alienante, hasta la actitud radicalmente crítica, pueden describirse múltiples variantes al respecto, que tanto la psicolingüística, como la semiótica de la recepción, pero también la psicoacústi-

ca o la psicoóptica siguen estudiando, estableciendo propuestas causales más o menos esclarecedoras.

El espectador como individuo, asiste al espectáculo integrado a su vez en una colectividad. Ello produce interrelaciones enormemente versátiles que unidas a los referentes individuales y colectivos que el público maneja, consciente o inconscientemente, configuran un paisaje de marcada especificidad que sólo el teatro posee y proporciona.

Las investigaciones no muy lejanas de Laborit y Pradier¹, tienden a establecer el carácter del teatro como liberador de pulsiones negativas del individuo, que no pocas veces conducen a su autodestrucción por caminos diversos: suicidio, drogadicción, etc. En este sentido podríamos hablar de su valor como terapia sociocultural genérica, respecto a las pulsiones que no encuentran de forma natural la adecuada salida para convertirse en acción.

- 5.- A lo largo de su historia, el teatro ha sido siempre un vehículo de ideas. Si aceptamos el esquema propuesto por Tuñón de Lara (*Medio Siglo de Cultura Española*²), las elaboraciones ideológicas de los grandes grupos y clases sociales encontraron en el teatro en particular, así como en la literatura, la docencia, la prensa o el cinematógrafo, los “agentes de difusión” que divulgaron en la “base social” las ideas —nuevas o viejas, progresistas o reaccionarias, podríamos añadir— inicialmente formuladas, incidiendo así sobre su propia práctica. Por último, la base social por canales y procedimientos múltiples, generaría una presión o influencia sobre los elaboradores de ideología, lo que determinaría la necesidad de proponer renovadas respuestas, originando una estructura dialéctica en el proceso creación-difusión-recepción. De ahí que el teatro sea un espacio privilegiado en el que, a lo largo de la historia, se han permeabilizado las ideologías y debates ideológicos de cada época, poniéndolos en contacto, de forma directa e inmediata, con el público espectador. Las estructuras técnicas y formales que el teatro ha ido escogiendo,

1.- Laborit, Henri Marie: *Il teatro visto nell'ottica della biologia dei comportamenti*, en Achab, 3, suplemento del n° 2 de la revista Scena, febrero 1980. Pradier, Jean Marie: *Scienza*, incluido en Teatro del 900 Milan: Feltrinelli, 1980; pp. 498-502

2.- Tuñón de Lara, Manuel: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos, 1970

- son la traducción a su medio específico de expresión de las ideas y debates que se pretendían transmitir.
- 6.- El teatro es en la actualidad una expresión artística dirigida a grandes minorías —como el cinematógrafo, por otra parte—. Su objetivo no puede ser nunca su emulación competitiva con la televisión, sino el de encontrar su público propio, tanto desde el punto de vista numérico como sociocultural.
 - 7.- Observado desde el punto de vista de su historiografía intrínseca, lo que podríamos entender como repertorio universal, el teatro aparece como una gigantesca obra de cultura que recoge experiencias y transformaciones estéticas diversas, formas diferentes de instituir la textualidad dramática y de transformarla en escenificaciones configuradas mediante elementos de significación concretos, convenciones específicas, espacios escénico-escenográficos distintos, etc.
 - 8.- Pero el teatro en su dimensión estrictamente escénica, que es la que le corresponde y define, es un acontecimiento contemporáneo de los espectadores que lo contemplan. Dicha contemporaneidad transforma todos los materiales que en ella se integran, en elementos de significación que el imaginario referencial del espectador codifica como suyos y en tanto que tales promueven su interés o su rechazo. Todo ello nos propone una aproximación al teatro en la que la dimensión histórica —al contrario que en otras formas de expresión artística, el cine incluido—, queda inmersa en la contemporaneidad como elemento connotativo.
 - 9.- Los costos de producción del teatro son muy bajos respecto a otras formas de expresión dramática que requieren soportes de fijación y mantenimiento. El tiempo de creación es también más corto. Merced a ello tiene la capacidad potencial de recoger problemáticas cotidianas, reaccionar con rapidez ante acontecimientos próximos, promoviendo espectáculos a partir de textos de autores que los construyen como respuesta o reflejo del mundo circundante.
 - 10.- El teatro propone al espectador una forma de ver y comprender la historia por parte del espectador. Establece convenciones, síntesis temporales, estilización de comportamientos, sugerencias metafóricas, deslizamiento del sentido de los elementos de significación, etc., que incitan a quien lo contempla a establecer procesos mentales de mayor complejidad que lo que la común elementalidad y obviedad le exigen. En este sentido, el teatro se convierte en un procedimiento para captar los acontecimientos, sean cuales sean, y penetrar con mayor agudeza en las causas que los provocan.

Lo que acabo de exponer es argumento suficiente para denegar la posible desaparición del teatro, su falta de interés actual o su carencia de sentido en los tiempos que corren. Muy al contrario, parece evidente que el arte teatral sigue poseyendo una vitalidad intrínseca a los mecanismos humanos de autoexploración y autorreconocimiento que se atribuye y se instituye como su cometido fundamental. Todo ello nos confirma, asimismo, que estamos ante un hecho complejo y globalmente muy amplio; y reducirlo a uno sólo de sus espacios de producción y existencia, supone cercenar las dimensiones reales que posee desde el punto de vista de su significado ideológico y cultural, y de su proyección en la sociedad. Limitarlo a una simple cuestión de mercancía que se compra y se vende, podría determinar su desaparición como tal mercancía, pero no en cuanto a las profundas implicaciones que la teatralidad tiene con los colectivos humanos.

Justamente lo que las sociedades más desarrolladas han comprendido es el valor del teatro como actividad que explora, indaga o testimonia los más variados aspectos de la existencia humana. En consecuencia, se formula como un hecho cultural de extraordinaria profundidad y versatilidad, que juega con los aspectos sustanciales de nuestra historia, proyectándolos sobre el presente en un constante proceso de invención y desvelamiento. Por eso, el teatro aparece ligado a la identidad nacional de cada pueblo y a su dimensión universal: *“un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto está moribundo”*, decía Lorca. Pero, además, como resultado y conjunción de todo lo anterior, se erige también en lugar privilegiado de reflexión sobre nuestra propia condición humana; en un espacio de liberación y revitalización capaz de provocarnos dudas e interrogantes sobre cualquiera de los variados aspectos que constituyen nuestra existencia. Una forma de vernos, de ironizarnos y entendernos. Según esto, no sería muy osado afirmar que el teatro está intrínsecamente unido a la salud mental de un pueblo y a la construcción y profundización de la democracia.

El apoyo de las instituciones públicas al teatro es una cuestión prioritaria en una sociedad democrática, no un acto de benevolencia, de maquillaje filantrópico y culturalista, de parcheo coyuntural para salir del paso. Bastaría con participar auténticamente de la concepción del teatro como servicio público y bien cultural, cuyo acceso debería propiciarse al conjunto de la ciudadanía, para que muchos equívocos desaparecieran y pudiéramos debatir en torno a una política teatral consecuente con estos principios, que construyera a la par un territorio propio para que pudiera exigirse la conquista de la realidad.

Un itinerario

Es bien conocido que el término *realismo* comenzó a utilizarse en el ámbito artístico en el siglo XIX, como reacción al Romanticismo. Su enunciación contenía sin embargo un programa implícito: conseguir que los sujetos artísticos trasladaran a sus obras problemas y aspectos de la sociedad en que vivían, con personajes, espacios y paisajes reconocibles, mostrando sus conflictos o confrontaciones con afán de denuncia y de promoción de ideas renovadoras en algunos terrenos específicos del comportamiento humano o de la estructura y funcionamiento social.

No obstante, el hecho de que el término *realismo* apareciera entonces, no debe ocultarnos la evidencia de que la literatura dramática de épocas precedentes, tuvo en muchos casos similares intenciones aunque utilizando procedimientos muy distintos. En el periodo de esplendor teatral ateniense, Sófocles y Esquilo son transmisores de las ideas dominantes y se vinculan al partido aristocrático. Eurípides por el contrario es un racionalista, discípulo de Protágoras y sobre todo de Anaxágoras, que se muestra en todo momento como un ciudadano austero e inconformista, alejado de los mitos seculares en su versión heroica, y ateo, por lo que sufrió burlas y persecuciones, y acabó exiliándose a Macedonia. Incorporó el lenguaje común de la plebe y cotidianizó los temas habituales de la tragedia. La introducción del narrador que describía la trama que se iba a representar, implica una deliberada eliminación de la sorpresa instando al espectador a que concentrara su atención en las acciones y las causas que las motivan. Se propuso representar a los hombres "como son". Veía el mundo como un lugar donde el orden, la paz, la razón y la tolerancia se frustraban por la irracionalidad y la violencia. Algunas de sus tragedias y tragicomedias, *Las Troyanas*, *Medea* y *Alceste*, por ejemplo, permiten valorar sus obras como un intento de hacer patente la realidad. El alcance de su intención es perceptible si consideramos los ataques acervos que le dirigió Aristófanes, sobre todo en *Las ranas*; pues aun siendo un buen ejemplo de cómo recoger en una pieza teatral aspectos sustantivos de la realidad circundante, la utilización de la sátira despiadada contra los personajes y las situaciones que elige, responde en Aristófanes a planteamientos esencialmente reaccionarios.

Aristófanes estaba vinculado al segmento más conservador del partido aristocrático, lo cual explicita en *Los caballeros*, y pretendía el retorno a las viejas instituciones y normas que este grupo representaba. Su pacifismo no es tal, sino el medio de impedir que Atenas se enfrente

al riesgo de invasión de la península por los Persas, llegando a un pacto por el que la Ciudad Estado pasaría a ser una especie de colonia en la que la aristocracia recobraría el poder. Es una actitud que se ha repetido no pocas veces en la historia. No hay que olvidar que el partido nazi de la Gran Bretaña fue denominado el Partido de la paz, dado que su pretensión era la de dejar indefenso el país para que Europa pudiera ser rápidamente conquistada por la Alemania nazi, que sí hacía de la guerra de agresión el instrumento básico de su acción expansiva. Algo similar sucedió en Estados Unidos, donde los numerosos partidarios de la no intervención en el conflicto bélico desencadenado por el asalto alemán de Polonia, Francia y los Países Bajos, eran los partidarios de una alianza con Alemania, como el embajador Kennedy, o nazis convictos como Prescott Bush, padre y abuelo del que fue y es presidente de dicho país, que financió en buena medida el rearme germano³.

Estas dos posturas respecto a la realidad que acabamos de describir, se han mantenido a lo largo de la historia con las variantes en cuanto al procedimiento que son de suponer. Lo que podríamos denominar la “actitud Eurípides”, ha sido practicada en numerosas ocasiones, acentuando paulatinamente la condición de analogía y parábola de la realidad a la que se remite. La “actitud Aristófanes”, que no debemos limitar solamente a la comedia, que busca mostrar en el plano literario y en la escena el entorno social de lectores y espectadores, puede ir desde la reproducción *fotográfica* y condensadamente documental, hasta el costumbrismo más superficial; desde el tamiz frecuente del sarcasmo, hasta el patetismo melodramático. Una gran parte de la literatura dramática más vulgar y adocenada se ha movido, de hecho, en el supuesto melodramático para transmitir ideas o proposiciones conservadores, cuando no claramente reaccionarias.

El teatro como analogía y parábola de la realidad es la opción que adopta Shakespeare en *Coriolano*, *El Rey Lear* o *La tempestad*, y en varias de sus crónicas de la historia inglesa, en particular *Ricardo II*, pues todas ellas suponen indagaciones sobre diferentes aspectos de la realidad y de la condición humana. También lo hace Tirso de Molina con *La dama del olivar*; paráfrasis de las rebeliones campesinas de la España del siglo XVII. Lope de Vega escribe una impresionante y sorprendente

3.- Tarpley, Webster y Chaitkin, Anton: *George Bush: The Unauthorized Biography*, 1992

crónica de una revolución burguesa frustrada en *El genovés liberal*. Voltaire en su *Mahoma*, Lessing en *Nathan el sabio*, Schiller en *Egmont*, siguen sendas parecidas.

La segunda opción es mucho más notoria y ocupa el territorio de la comedia ante todo, basta recordar el *Tartufo* de Molière, *Así va el mundo* de Congreve, la mayor parte de las obras de Goldoni o Leandro Fernández de Moratín, las *Bodas de Figaro* de Beaumarchais, *La ópera de los mendigos* de John Gay, a la que puso música el maestro Pepusch; *La escuela del escándalo* de Sheridan, *La señorita malcriada* de Iriarte, *El cántaro roto* de Kleist. En la línea dramática composiciones sumamente significativas son *Intriga y amor* de Schiller, *El preceptor* de Lenz y *Woyzeck* de Büchner. Y otras muchas más por su intencionalidad, como las obras de Diderot, Lillo y Jovellanos, que por practicar el patetismo melodramático se alejan de su voluntad programática de *reconstrucción* de la realidad circundante.

En el siglo XVIII no solamente se escriben obras que postulan la recuperación de lo cotidiano en la escena, sino también textos que profundizan sobre el mundo del teatro y su sentido. Tal es el caso de las aportaciones de Diderot en su ensayo *La paradoja del comediante*. Louis-Sébastien Mercier no sólo compone obras que intentan recoger la realidad, sino que defiende una intencionalidad definida. En su *Du Théâtre, ou Nuevel Essai sur l'art dramatique* (1773), propone refiriéndose a las obras dominantes, que “*la representación de la vida civil suceda al fin a ese aparato imponente y mentiroso de nuestras obras actuales*”⁴.

Los títulos y autores reseñados son simplemente indicativos de un itinerario, podríamos citar otros muchos. Lo que sí resulta relevante es que las obras del primer grupo, las que proponen analogías, abordan cuestiones de orden más conceptual respecto a sus sociedades: Voltaire y Lessing sobre la intolerancia; Shakespeare sobre la ambigua función del héroe guerrero, las mutaciones crueles de la existencia, la futilidad del poder, la legitimidad del regicidio, etc. —el isabelino siempre es un pozo de sugerencias—; Schiller, sobre el combate por la libertad. Las que configuran el segundo, muestran conflictos y contradicciones del entorno de los diferentes autores, y, en todos los casos, con una inten-

4.- El libro de Mercier se publicó en Ámsterdam por E. van Harrevelt. Existe una edición facsímil en Slatkine Reprints, Ginebra, 1970.

ción crítica hacia comportamientos, costumbres o normas morales que impiden la felicidad de los individuos. Todo ello muestra un deseo transformador del mundo en que viven. En algunos casos la mordacidad crítica es intensa, en otros la apariencia es menos áspera pero adecuadamente analizadas, su trasfondo no lo es tanto. Estas comedias y dramas son con frecuencia además de crónicas de la vida social, analogías de categorizaciones más amplias y de un calado general que sobrepasa los hechos individuales.

Queda por señalar un aspecto interesante de este breve itinerario y es la irrupción del costumbrismo. El cambio del concepto de veracidad o verosimilitud que se opera en el siglo XVIII, trae como consecuencia la aparición de ciertas obras que intentan reproducir la vida social en sus aspectos más típicos, tanto en la selección de los personajes como en la presentación de las costumbres, los paisajes y el folklore; a ello luego se le denominó costumbrismo. En su sentido genérico, en buena parte de la literatura aparecen elementos costumbristas, su interés es tria ante todo en que fue un objetivo global asumido por las obras literariodramáticas, los poemas o la narrativa que se reputó como tal. En España, los sainetes de Ramón de la Cruz constituyen un buen ejemplo. Él mismo escribió al frente de sus obras publicadas en 1786, que eran “*pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas*”. En su obra *Tableaux de Paris*, Mercier postulaba en el prefacio su aspiración a “*contemplar (...) el ensamblaje de todas las pequeñas costumbres de ahora o de antes, que crean leyes particulares, pero que están en perpetua contradicción con las leyes generales*”⁵. Hacer en definitiva una literatura de lo particular, diferente de la generalización clasicista, tanto en sus descripciones como en la condición de sus personajes como emblemas de la moral, que fuera representación de la vida civil.

La abundante literatura costumbrista de fines del siglo XVIII es, justamente por la elección de este procedimiento, la antesala del realismo. Este costumbrismo primigenio impregnó numerosas obras literariodramáticas incluso antes de que se formularan estos planteamientos. Basta pensar en un autor como Goldoni. Observadas en la distancia corta, la mayor parte de sus comedias, citaré por referirme a títulos relevantes *La trilogía de la villeggiatura*, *Il Campiello*, *La casa nuova* o *El café*, son demostrativas de dicha propuesta, aunque ampliadas en su

5.- Mercier, L.-S.: *Tableaux de Paris*, 1781

calado por la enorme entidad del escritor. Larra situó buena parte de su obra periodística en el campo costumbrista e incluso alguna literariodramática como *No más mostrador*; se inscribe en idéntica filiación. Sin embargo pasado un tiempo, y más desde la irrupción del realismo, el costumbrismo acentuó la superficialidad y el anecdotismo un tanto baladí de muchas de sus obras. En cierto modo, esta disyuntiva se ha acentuado, sobre todo en la medida en que los procedimientos realistas se ampliaron y estilizaron.

La irrupción del realismo

Como ya he dicho y es bien conocido, a mediados del siglo XIX se introduce el término realista para definir en primer lugar las obras plásticas. En 1846, Courbet y Bouchon publicaron el primer manifiesto contra el Romanticismo. En 1848, el año de aparición del *Manifiesto comunista* de Marx y de las movilizaciones populares que produjeron en Francia la caída de Luis Felipe I, la exposición de Gustave Courbet produjo notable sorpresa en la sociedad parisina a causa tanto de los temas elegidos, como de la técnica utilizada, la estructura de la composición y el tono. “*Soy un Realista, dirá, porque ser realista significa ser el amigo sincero de la verdad real*”. Los temas que escoge son todos de actualidad y contenido social, desde los momentos del trabajo más duro, como *Los picapedreros* (1849), hasta segmentos poco frecuentados del desnudo femenino, como *El origen del mundo* (1866). Por otra parte, hace explícitos sus objetivos en declaraciones concluyentes: “*Yo acepto encantado esta denominación, yo soy no solamente socialista, sino además demócrata y republicano; en una palabra, partidario de toda revolución y, por encima de todo, realista*”.

Frente a los temas y estructuras formales del romanticismo, los realistas proponen la observación veraz y no idealizada de lo cotidiano, de lo común, incluso en estratos hasta entonces no concurridos —o tan sólo de forma tangencial— de lo explícitamente contemporáneo, para convertir dicho material en temática de sus creaciones literariodramáticas. La pretensión es similar a la de los ilustrados, aunque se amplía el ámbito social de observación y de presencia, la intención moral es, en líneas generales, menos explícita, y frente a las propuestas de transformación desde las élites, los segundos participan de actitudes más proclives al democratismo.

En el ámbito literario, los escritores realistas adoptan una actitud de *cronista* más o menos objetivo, que se documenta sobre el terreno, muestra lo que observa en la vida social, pero *implicado* en procedi-

mientos que, en ocasiones, reducen o contradicen su intento. En el plano formal, los realistas abandonaron la versificación por la prosa, pues reproduce con mayor pulcritud y justeza el habla cotidiana. Ello no impidió sin embargo que la prosa se articulara mediante cuantiosos retóricos convencionales, y que cayera habitualmente en recursos melodramáticos —en la acepción actual del término, que no en la originaria: monodrama con música—. En general, orientaron sus composiciones hacia la crítica o denuncia de los comportamientos sociales de la burguesía dominante o de la aristocracia en plena decadencia.

Si establecemos una periodización inicial podríamos ir desde Dumas hijo, Augier o Sardou, Gogol, Ibsen, Labiche, Strindberg, Ostrovsky, Enrique Gaspar, Galdós, Chejov, Wilde, y ya en el siglo XX, Hauptman, Bernard Shaw, O'Neill, O'Casey, Florencio Sánchez, Arthur Miller, Rodolfo Usigli, etc. Con el tiempo, se produjo una simbiosis entre sentido y formalización realista, como si constituyeran un binomio indisoluble; y dicha confusión se ha mantenido con posterioridad por parte de no pocos escritores, críticos y gente del teatro.

Sin embargo, aun utilizando estructuras similares, comenzaron a producirse alteraciones tanto en la tonalidad como en el diseño de los personajes. Gogol en *El inspector* (1836) prioriza elementos satíricos de trasfondo grotesco. Ibsen se distancia de la estricta construcción realista para introducir elementos metafóricos. Ello es notorio ya en su *Peer Gynt* (1867), pero prosigue después en *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato salvaje* (1884), *La dama del mar* (1880) y otras. Es un autor de notable calado que cuestionó los fundamentos de la sociedad burguesa y la moral impregnada de calvinismo, cuyas obras han servido de modelos a numerosos escritores literariodramáticos que le han proseguido, pero que no está exento todavía de retórica en la construcción de sus diálogos. Algo similar podríamos decir de otros dos autores, Anton Chejov y su humor sutil, con un afán por hacer visible la fragilidad de los seres humanos carentes de objetivos en un mundo que presagia grandes transformaciones, y la ironía sagaz de Bernard Shaw, denodado develador de la hipocresía de la moral victoriana.

A poco se percibe igualmente una paulatina incorporación del psicologismo como motivación de las actitudes y comportamientos de los personajes, así como una atenta observación de las formas lingüísticas y los comportamientos de su entorno social. Strindberg será uno de los primeros en traslucirlo en sus personajes y en los conflictos que plantea, llegando en alguna de sus últimas obras a los límites de lo que se definirá más tarde como expresionismo. Ese realismo psicologista consti-

tuyó una franja importante de la literatura dramática del siglo XX. O'Neill, Pirandello en algunas de sus obras, Tennessee Williams, son autores significativos. Esta vía desembocó en ocasiones en un ejercicio de introspección que desligaba los comportamientos de las condiciones sociales. En España, el realismo no tuvo una literatura dramática relevante. Con frecuencia adoptó fórmulas convencionales como la "alta comedia", o se deslizó por la pendiente melodramática y un confusionismo ideológico que provocó no poca ambigüedad. El *Juan José* de Joaquín Dicenta es un buen ejemplo, entre otros. Una obra emblemática, a mi entender, en la consecución de una formalización realista desprovista de retoricismo, es *Las personas decentes* de Enrique Gaspar. En ella su autor intenta utilizar un lenguaje cotidiano pero no costumbrista, una temática inmersa en los comportamientos y actitudes de un microcosmos humano que pertenece a la clase dominante de la Restauración, para dejar al descubierto su rapacidad y su doble moral. Todo ello desemboca en una conclusión abierta, alejada por completo del final feliz o del cierre patético tan habituales. Otro caso sorprendente, que se decanta hacia la búsqueda de la gran metáfora regeneracionista es *La razón de la sinrazón* de Galdós, una obra extraordinaria, muy lejos ya del realismo habitual cultivado por el escritor en *Realidad*, *La de San Quintín*, *Mariucha*, *Celia en los infiernos* o la tan celebrada *Electra*.

El año 1880, en que Emile Zola publica *Le Roman Expérimental*, podemos considerarlo como el de la aparición del naturalismo. Un año después, ve la luz una recopilación de sus artículos aparecidos en la prensa el lustro precedente, recopilados en dos volúmenes que titula *El naturalismo en el teatro y Nuestros dramaturgos*. Su programa supuso no sólo un paso más en las intenciones de los realistas de mostrar a los seres humanos en su entorno social concreto, sino que pretendía ofrecer en la narrativa o la literatura dramática un "trozo de vida"⁶: una reproducción totalizada de un fragmento de realidad sin estilizaciones ni edulcoramientos, buscando producir en los espectadores la ilusión de integrarse en la vida real que se les mostraba. Las teorías sobre la evolución de las especies de Charles Darwin, que publicó *El origen de las especies* en 1859; la fundación de las ciencias experimentales por

6.- Zola habla de "une tranche de vie", que se traduciría literalmente como una rodaja de vida. Ver: "El naturalismo en el teatro" en *El naturalismo*. Barcelona: Ed. Península, 1972.

Claude Bernard, que publicó en 1864 su *Introducción a la medicina experimental*, la irrupción filosófica del positivismo, fueron cuestiones clave en las formulaciones de Zola, teorizador de dicho concepto artístico: “*Yo sólo traduzco en palabras lo que veo*”. No era totalmente cierto, dado que lo que él veía respondía a un criterio específico que lo hacía diferente a lo que veían muchos otros. De cualquier forma, la sociedad fue concebida como algo orgánico, convirtiéndose en objeto de análisis científico que permitía deducir los comportamientos individuales a partir de las condiciones materiales de existencia que habían tenido y tenían. Este planteamiento de orientación sugestiva y desveladora de abusos y desigualdades, no evitaba un cerrado determinismo de los personajes en relación al tronco biológico del que procedían y al medio social que habitaban, que se erigían como inmutables y del que no podían evadirse. La descripción minuciosa de los acontecimientos y el entorno, cancela en lugar de propiciar la dialéctica interna de los procesos. Ello es perceptible incluso en las obras más notables de Zola, Becque, Hauptmann, Tolstoi, Gorkí, Björnson, etc., e incluso en las de Ibsen, Strindberg u O’Casey que pudieran reputarse como tales.

El naturalismo en su estado puro no produjo una literatura dramática de entidad, aunque impregnó en mayor o menor medida diversas composiciones. Sin embargo la aparición del procedimiento artístico realista, primero, y naturalista después, vino a transformar el sentido y formalización de las escenificaciones e incluso el trabajo interpretativo. El director de escena en su acepción contemporánea, es decir como autor de la escenificación, surge igualmente con ellos. En su objetivo de mostrar la realidad, no es posible comprender los planteamientos realistas y naturalistas sin valorar adecuadamente sus dimensiones escénicas. La pretensión fundamental de la práctica realista era reproducir de forma estilizada los elementos constitutivos del entorno social. Cuando se trata de la puesta en escena de obras del pasado, se busca documentación adecuada acerca del medio y sus características, intentando su reconstrucción más pertinente. Los reformadores más notables en este sentido fueron los británicos Samuel Felps y Charles Kean, el austriaco Laube y los alemanes Immermann y Franz Diguelstet. Ejemplar es la escenificación realizada por este último en Munich, en 1851, de la *Antígona* de Sófocles, que reconstruía un entorno ceremonial del periodo clásico ateniense a partir de las referencias arqueológicas disponibles en aquel momento, facilitadas por el arquitecto Leo von Klense al escenógrafo Simon Quaglio. Diguelstet continuó con los mismos planteamientos en su etapa de director en Weimar de 1857 a 1867 y en Viena hasta 1881. Bernard Dort define el naturalismo teatral como “*un intento de*

*constituir la escena como un medio coherente y concreto, que, por su materialidad y su cierre, integra al actor (actor instrumento o actor creador) y se propone al espectador como la propia realidad*⁷. Las escenificaciones de los *Meinigen*, quizás las mejor documentadas del siglo XIX, de las que poseemos bastantes bocetos escenográficos, de vestuario y de ocupación del espacio por parte de los actores, muestran con toda nitidez la intención verista de sus planteamientos. Ello es perceptible en los dispositivos escenográficos, en los que se incluyen techos y paredes, desniveles pronunciados, etc., y también en el vestuario, que utilizaba tejidos pesados y de excelente calidad en aras del verismo historicista, así como los muebles y los objetos. La composición era asimétrica, para realzar el estímulo óptico. Los límites en todos los casos provenían de las condiciones técnico-materiales existentes en el teatro del momento, así como de las convenciones devenidas del escenario a la italiana que era el espacio arquitectónico y el instrumento para su realización. En el terreno interpretativo, pretendieron ante todo establecer un elenco de absoluta estabilidad para construir un conjunto armónico, trabajando con la figuración, dividida en pequeños grupos, con la misma minuciosidad que si fueran protagonistas.

La alentadora experiencia de los *Meinigen* abrió en París la senda de André Antoine, tanto en el Teatro Libre, fundado en 1887, como en el que después llevó su propio nombre. Su primer objetivo era el rechazo frontal del convencionalismo escénico existente en los teatros franceses. Sus aportaciones de mayor relieve y entidad se refieren al conjunto del hecho teatral que pretende convertirse en el “trozo de vida” que reclamaba Zola, mediante la reproducción minuciosa del ámbito social en que la acción escénica se desarrollaba, con todos sus elementos decorativos y objetuales ofrecidos con plena entidad, originales a ser posible, y dispuestos sin estilización ninguna en continuidad y acumulación descriptiva. Un espacio así configurado tendía a construir un icono fotográfico del espacio referencial al que aludía. Era la construcción de lo que Lafargue había definido como “*el ideal del artista [...] ser idéntico a una placa fotográfica*”. La sangre que goteaba de los cuartos de res colgados de un gancho en la carnicería escénica construida por Antoine

7.- Dort, Bernard: *La représentation théâtrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie*. París: Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty; Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 1984. Ver igualmente: Pavis, P.: *Dictionnaire du Théâtre* (tercera edición). París: Dunod, 1996, pp. 228-30.

en su Teatro Libre, o la fuente que manaba un abundante chorro de agua en *Caballería rusticana*, no constituía en absoluto una anécdota provocativa o superficial, sino que era la consecuencia coherente de sus planteamientos. El objetivo prioritario de esta estrategia de mimesis absoluta de la realidad no era otro que producir en el público la ilusión de que así era.

En el apartado interpretativo propusieron unas formas de actuación tendentes a crear personajes que reprodujeran fielmente los tipos sociales o históricos emanados de la textualidad a los que hacían referencia. Para lograrlo combatieron toda interpretación construida a partir de clichés arquetípicos e impostaciones rutinarias, buscando una entidad diferenciadora en cada caso a través del verismo y la identificación del actor con su personaje. Al mismo tiempo, plantearon un juego escénico y un despliegue espacial de individuos y agrupamientos que suprimiera los convencionalismos habituales en las formas de representación existentes, para aproximarlas a la vida real. Su deseo de alcanzar una verosimilitud naturalista les condujo a exigir a todos los integrantes del elenco, desde los figurantes a los protagonistas, la misma precisión y propiedad, trabajando con ellos para que así fuera. Concedieron, en consecuencia, enorme importancia a los agrupamientos, los escorzos, etc. Antoine materializó en este sentido el concepto de “cuarta pared”, formulado por Diderot más de un siglo antes⁸, gracias a lo cual incorporó escorzos cerrados o situó directamente de espaldas a determinados personajes, provocando, por la novedad que suponía, no pocas reacciones de estupor. Estos principios no le impidieron transgredir un principio básico de la vivencia que formula el movimiento a partir de la interiori-

8.- La idea de la cuarta pared aparece insinuada por Molière en su *Improvisación de Versalles*, pero fue Diderot quien realmente la formuló en su ensayo: *De la poesía Dramática*; París: Larousse, 1975. Dice así: “*Sea que componéis, sea que disfrutáis, pensad en el espectador como si no existiera. Imaginad que en el límite del escenario un gran muro os separa de la platea; actuad como si el telón no se levantara*”. Laube introdujo dicha noción a mediados del siglo XIX, en la práctica de sus espectáculos vieneses. Antoine la reformuló en 1903, en sus *Causerie sur la mise en scène*. No deja de ser curioso que con mucha frecuencia este concepto se atribuya a Stanislavski. Jean Pierre Sarrazac, en su *Antoine*, inserto en la *Enciclopedia del Teatro del '900* (Milán: Feltrinelli, 1980), propone una visión mucho más sugestiva del director francés de la que se hace habitualmente y analiza sus aportaciones como un significativo jalón en la línea que conduce de Diderot a Meyerhold y Brecht.

dad del personaje. Muy al contrario, afirmaba que “*el medio determina los movimientos de los personajes y no al revés*”, lo cual es substancial a la hora de construir los hechos escénicos.

Las pretensiones del naturalismo teatral se vieron de inmediato condicionadas por las contradicciones emanadas del propio trabajo escénico. El grado de minuciosidad estaba limitado por las condiciones técnicas existentes en terrenos como la iluminación, el sonido e incluso la escenografía. La propia naturaleza de la representación que se realiza para ser observada, obligaba a preservar las líneas visuales y a mantener una tonalidad y volumen de la verbalización apropiados para que la comunicación con los espectadores pueda producirse, que los diferencia claramente de los utilizados en la vida cotidiana. La “cuarta pared” podía ser una formulación activa como hipótesis para el trabajo actoral, pero es algo neutro, abstracto y sin significado expreso en la práctica; en consecuencia, el dispositivo escenográfico se jerarquiza siempre desde el proscenio al foro y se estructura para ser contemplado con la mayor amplitud y complejidad posible. Estas y otras cuestiones han imposibilitado siempre la absoluta cristalización de los postulados naturalistas.

La diversidad de los realismos

Mucho antes de que los semiólogos propusieran que el realismo no es una categoría del signifiante, que lo reduce a una estilística, sino del significado, es decir, a la determinación del sentido, algunos escritores habían demostrado en su práctica literaria que esto era así. En consecuencia hay múltiples procedimientos de formalización, variados e incluso divergentes entre sí, que pueden responder a la condición de realistas. Esta diversificación del concepto de realismo, que no era sino la búsqueda del modo más imaginativo y penetrante de mostrar la realidad, provocó numerosas y profundas controversias a lo largo del siglo XX. Basta recordar la que se produjo en los años treinta entre Georg Lukács⁹, defensor de las categorizaciones realistas acuñadas en el siglo XIX, y Brecht, que proponía la incorporación de técnicas diversas para alcanzar una profundización realista diferente al ilustrativismo o el fotografismo; por ejemplo, los postulados del expresionismo, que preten-

9.- Puede verse a este respecto el libro de Francisco Posada, *Lukacs, Brecht*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969. Un texto importante de Brecht en torno a esta polémica es *Arte popular, arte realista*.

dían mostrar la realidad sobre la que el artista plástico o el escritor proyectaban su visión del mundo y sus más profundas ansiedades, y cuyo paradigma plástico fuera Goya, una de las cumbres pictóricas de la conquista de la realidad. Aunque en el ámbito literario las fluctuaciones fueron más complejas, y abarcaban desde posiciones espiritualistas, hasta otras de abierta rebeldía contra el orden social dominante; en la literatura dramática podemos hablar de un realismo expresionista en autores como Kaiser, Toller, von Orvat e incluso el joven Brecht, todos ellos pertenecientes a una generación de jóvenes que vio arrasado el sistema de valores que les habían instituido, por la avasalladora sordidez de una guerra devastadora. En *Los destructores de máquinas*, Toller expresa su confrontación contra el capitalismo en un plano existencial, que lo emparenta hasta cierto punto con el Fritz Lang de *Metrópolis*. En sus primeras obras, *Baal* (1918), *Tambores en la noche* (1918-20), *En la jungla de las ciudades* (1921-24), *La boda de los pequeños burgueses* (1923), etc., Brecht transita con matices diferentes dicha concepción estética y estilística. Los procedimientos escénicos van igualmente a responder a un programa similar y veremos aparecer los edificios y muebles dislocados, la pronunciada inclinación de los planos horizontales, los claroscuros intensos, la interpretación desmesurada en mayor o menor medida, etc.

En ese intento de mostrar las contradicciones de la realidad a través de la literatura dramática y las escenificaciones, surgen diferentes procedimientos alejados del realismo clásico, del naturalismo o del psicologismo realista. Así, en los años veinte del pasado siglo, en pleno apogeo de las vanguardias, en cuyo espacio se inscriben, aparecen varias vías de acción, tanto literariodramáticas como escénicas, que tienen el objetivo común reseñado, pero que comparten además el criterio de concebir el teatro en su dimensión teatral expresa, ubicándose en el extremo opuesto de quienes pretendían confundirlo con la ilusión de la vida.

El primero de dichos procedimientos se da en la Unión Soviética y entronca con el cubofuturismo, que se alejó en la Rusia prerrevolucionaria de los egofuturistas, impregnados de un idealismo de matriz reaccionaria. De ellos emana un escritor como Maiakovski, fundador del Frente Artístico de Izquierdas, la LEF¹⁰, que sintetiza temáticas futuris-

10.- La revista *LEF (Frente Artístico de Izquierda)*, fue fundada en 1923, por Asseiev, Brik, Sklovski, Eisenstein, Krutchenyj, Pasternak, Tatlin, Tynianov, Vertov, Tetriakov, Maiakovski y otros más. En 1927, tras surgir una crisis en

tas con la sátira y el grotesco, eludiendo tentaciones psicologistas. Obras como *La chinche* o *El baño*, son demostrativas de la personalización del procedimiento que utiliza. Así mismo hay que recordar a Tretiakov, que sólo tangencialmente se expresó mediante la literatura dramática, es el caso de *¡Aúlla, China!* No obstante, no sería posible comprender todo el sentido de las obras de Maiakovski o Tretiakov, sin tener presentes las aportaciones escénicas de Meyerhold, que no sólo desarrollaron el sentido de las composiciones maiakovskianas, sino que también lo hicieron con otras de Gogol, como *El inspector*; Griboiedov y *La desgracia de ser inteligente*, Alexei Faiko y *El profesor Bubus* o *El mandato* de Nikolas Erdman. En los años veinte, entre los filólogos del *Opoiaz* fue Viktor Sklovski quien formuló el concepto de la *Ostranénie* (extrañamiento) entre el artista y su obra. Dicha formulación fue recogida por Meyerhold al plantear abiertamente la no-identificación entre actor y personaje. Pero Sklovski hizo algo más: elaboró una nueva concepción del realismo que se apartaba del fotografismo o el ilustrativismo de la realidad representada, proponiendo una fuerte estilización selectiva que mostraba tan sólo los elementos relevantes en la concreción del sentido, que podían ser observados y analizados con mayor atención, al ser aislados, en una sistematización discontinua.

En España, Valle-Inclán aborda temáticas escénicas contemporáneas con la ayuda de recursos grotescos que le permitan mostrar el trasfondo devaluado de los emblemas y comportamientos oficializados. Personajes y acontecimientos son de este modo expuestos a la consideración del lector o espectador para ridiculizarlos o acentuar sus contradicciones, como en *Luces de Bohemia*, *¿Para cuando son las reclamaciones diplomáticas?*, *Las galas del difunto* o *La hija del capitán* y acentuado por técnicas del marionetismo en *Los cuernos de don Frioleira*. Denominó *esperpento* a este tipo de formalización. Tanto Maiakovski como Valle-Inclán manejan la ironía a manos llenas, en el caso de éste cargada de ácidas connotaciones.

Aunque podemos rastrear algunos antecedentes de su procedimiento en la literatura española, sus obras alcanzaron un sello muy personal en su conjunción de temática y formalización. Tampoco fue muy abundante en la elaboración de las líneas maestras que fundamentaban su esperpentismo como representación de la realidad. Quizás su definición más precisa la ofreciera por boca de Max Estrella en *Luces de bo-*

el grupo se constituyó la NOVY LEF (Nueva LEF), más constructivista que futurista, en la que jugó un importante papel Tretiakov.

hemia: “El esperpentismo lo ha inventado Goya, [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”. La alusión a Goya lo sitúa en el mismo plano de proyección expresiva sobre el tema/objeto de sus obras, al construirlas, como hizo el pintor aragonés en sus “pinturas negras”. Y, en 1928, en una entrevista con Martínez Sierra, dice¹¹: “Creo que la Novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes. El fenómeno de las multitudes... Ahí estamos todos los que sinceramente queremos ejercitar nuestro oficio de creadores de ficción literaria. El fenómeno de las multitudes... No hay otro, entre todos los que constituyen la vida humana, que logre sujetar la atención y, sobre todo, la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los conflictos individuales. Esta manera es ya definitiva en Goya, y esta consideración es la que me movió a dar un cambio a mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos”. La metáfora del “espejo cóncavo” se ha convertido en piedra de toque genérica para definir la técnica deformante y distorsionadora del escritor, capaz de reflejarnos la realidad en su dimensión grotesca, monstruosa, extravagante. No voy a intentar rebatir este tipo de afirmaciones que son válidas y coherentes, en cierto sentido. Sin embargo, el procedimiento valleincliniano es consecuencia de un proceso de relaciones entre la realidad y el arte mucho más profundo y rico en sugerencias. Lo primero que debemos poner en duda es que exista un propósito deformante. La vida española contenía en sí misma elementos suficientes de degradación, miseria, egoísmo, tragicomedia, befa, bufonada, absurdo y sordidez como para no necesitar amplificaciones. Lo que contaba era la manera de contemplarla y convertirla después en materia literaria. Por eso Valle no va a ofrecernos una caricatura, por muy cruel que la consideremos, ni una farsa ridícula, ni un costumbrismo mordaz pero, en definitiva, trivializador. Esa forma específica de mirar y comprometerse con la realidad española va a descubrirnos lo que de absurdo, arbitrario y grotesco alberga en sus entrañas. Como dijera Zugazagoitia con particular tino: “Caso clarísimo de verdadera literatura de vanguardia”¹². Esta forma de mirar era, en el caso de Go-

11.- *Entrevista con Gregorio Martínez Sierra*, ABC, 7 de diciembre de 1928.

12.- *Nueva España*, n.º 2, 1930.

ya, una manera de descubrir lo que la interpretación de la realidad objetiva no nos proporciona y de mostrarlo utilizando diversos procedimientos artísticos. Ya no se trataba de rebelarse contra la simple reproducción objetiva, captando el mundo como es, sino de proyectar su propia personalidad, sus convicciones, sus anhelos y sus fantasmas como la parte oculta de la realidad. Esta doble visión es la que Valle-Inclán ejercita al escribir su obra. No intentó llevar a cabo en absoluto, una transposición mecánica de los postulados plásticos sobre los literarios. Menos aún pretender cualquier paralelismo estilístico. Hubiera sido una puerilidad por su parte. Lo que quisiera desvelar es la coincidencia que adivino en la posición de ambos respecto a la realidad y a la manera de transformarla en la materia artística de sus obras respectivas. A partir de la publicación en 1919 de *La pipa de Kif*, Valle modifica su obra en el mismo sentido que señalábamos para el Goya de las “pinturas negras” o *Los disparates*. La realidad no es sólo interpretada sino reconstruida a través de los sentimientos, cóleras, furias y anhelos del escritor. El espejo cóncavo es únicamente el alambique en que esta operación de trastocamiento desvelador de la realidad va a ser posible. Es la metáfora de un procedimiento que penetra los entresijos sociales e históricos para descubrirlos. Esta mirada es distinta y se trasluce en una diferente utilización de la técnica descriptiva, del sentido del diálogo, de la estructura del discurso, de las relaciones temporales de individuos y grupos. Es la que permite —como hizo Goya— abrir un espacio para que la multitud manifieste su presencia en la historia. La utilización del grotesco, la contemplación de sus personajes desde un plano superior, la adjetivación desvalorizada, la ruptura de toda continuidad psicologizante, son otras tantas técnicas que le permiten proyectar su visión del mundo en la obra que crea.

En la senda de Brecht

En este contexto aparece Bertolt Brecht con su intento de mostrar la realidad mediante procedimientos alejados tanto de las formas del realismo clásico, como del psicologismo. Los comienzos, como ya he dicho, fueron expresionistas, y coqueteó incluso con el dadaísmo, para adoptar después la línea de una escritura funcional haciendo pasar los hechos y las colectividades a primer plano. Elaboró paralelamente sus concepciones de un teatro épico y, más tarde, del “realismo dialéctico”, avanzando una teoría refrendada en sus obras y realizaciones prácticas, que presentaba sus aspectos innovadores y una nueva forma de com-

prender el hecho teatral. La sustitución de la empatía por la lucidez del espectador que conduce al placer del conocimiento, suponía evidentemente una ruptura respecto a cómo entenderlo. Esta actitud innovadora no debemos reducirla sin embargo al terreno escénico, sino que puede rastrearse igualmente en sus poemas, novelas y narraciones, y en libros como el *Meti*, en que se mezclan la política con la ética y la ciencia en un apasionante ejercicio literario. Brecht se consideró sin duda un vanguardista, pero su idea de la vanguardia nada tuvo que ver con el concepto y noción que de ella tuvieron escritores y críticos burgueses. Para la burguesía, el vanguardismo es siempre una necesidad mercantil. Es la expresión de la novedad por la novedad, lo exótico, lo sorprendente, el más difícil todavía, lo extraño y tantas otras cosas que el mercado artístico capitalista necesita para lanzar nuevos productos y vender, aparentando una juventud o capacidad de rebeldía desde el sistema de la que en definitiva carece. La idea de vanguardia practicada por Brecht y otros artistas, se desarrolla inserta en un proceso histórico definido y tiende a ampliar el ámbito de los lenguajes y la comunicación, profundizando y enriqueciendo los elementos signícos de la escritura para dar una visión más compleja y poliédrica de la realidad. Por otra parte, Brecht enlazaba con las experiencias soviéticas de los años veinte, con las piruetas del dadaísmo politizado y con fenómenos nuevos como el cinematógrafo, el fotomontaje, la novela documento, etc. No está de más citar como forjadores de este contexto nombres como Maiakovski, Meyerhold, Tretiakov, Tatlin, Grosz, los hermanos Heartfield, etcétera. Pero, al mismo tiempo, y de forma inseparable, tuvo desde su juventud la aspiración de lo clásico. En su ensayo *Brecht presentado a los ingleses*¹³, el novelista y dramaturgo Lion Feuchtwanger afirmaba en 1928, que “*Brecht aspira al clasicismo, es decir, a la más rigurosa objetividad*”, refiriéndose a las primeras obras que le había dado a leer. Esta aspiración de lo clásico es evidente si analizamos el repertorio de sus lecturas, pero es una idea de clasicidad como espacio en el que se testimonian las contradicciones, anhelos y desilusiones de un periodo histórico,

13.- Lion Feuchtwanger: *Brecht-dargestell für Eugländer*. Escrito en 1928 y publicado en la revista Die Weltbühne. Recogido en *Sinn und Form*, segundo número especial dedicado a Brecht, 1957, y en *Erinnerungen au Brecht*. Leipzig: Reclam, 1966; p. 11. Citado por Manfred Wekwerth en *El teatro de Brecht: Búsquedas, opiniones, problemas*, incluido en la obra colectiva *Brecht y el realismo Dialéctico*; selección y edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Comunicación B, 1975.

lo que conviene resaltar aquí. Quiso mantener una estrecha conexión entre arte y ciencia haciendo que el primero tuviera una tendencia objetiva¹⁴, aunque muy distinta a la que planteaba Zola como matriz del naturalismo. Esta objetividad, y su pasión por mostrar lo negativo de los comportamientos humanos, lo contradictorio, para provocar impulsos sociales positivos en el espectador, constituye la clave de una nueva forma de entender la producción artística en una sociedad desarrollada, en la que el hombre sea un ser históricamente consciente. Por supuesto que negar la catarsis autocomplaciente —del signo que sea—, es buscar la vía difícil, y considerar que el “placer de conocer” es lo típico del hombre que ha desterrado la magia y la mística de su existencia, una apuesta arriesgada, siempre.

Dicha “objetividad contradictoria” supone una relación crítica del intelectual —en su obra— respecto a la realidad, incluso en el terreno político, claro está. Esta relación crítica es en sí misma el germen de una posición dialéctica hacia su medio social y la forma, al mismo tiempo, de asumir dialécticamente su trabajo social. En Brecht esta asunción de la crítica como dialéctica fue constante a lo largo de su vida. Su obra fue siempre coherente con el momento de lucha antifascista, de superación del capitalismo y de construcción del socialismo, en que ésta se desarrolló. Seguramente, por todo eso, Brecht ha seguido vivo —y *combatiente*— a lo largo de los años, y su método sigue siendo útil a todos aquellos que creen que el teatro y el arte son productos sociales que deben intervenir, con sus medios específicos, en la transformación del hombre y la historia, hacia el predominio de la razón y la justicia.

En el marco de estos principios, existen dos agrupamientos en su obra literariodramática que suponen procesos de formalización diferenciados. El primero está formado por una serie de obras escritas entre 1929 y 1937, a las que denomina *Lehrstück*, cuyo objetivo, se ha

14.- En este sentido los textos de Brecht son numerosos en particular su *Messingkauf*. Llegó a proyectar en 1937 La sociedad Diderot, una especie de Academia mundial del teatro a manera de las sociedades científicas internacionales. Discutió el asunto con Walter Benjamin y pensaba pedir su colaboración a Auden, Isherwood, Nordhal, Grieg, Lagerkvist, Eisenstein, Tretjakov, Burian y otros. Existe un manifiesto de Brecht sobre este proyecto, todavía inédito en castellano. Con todo ello buscaba una valoración científica del hecho teatral y la puesta en marcha de un sistema de intercambio de experiencias, datos y publicaciones a nivel internacional. La guerra impidió que este proyecto se llevara a cabo.

dicho, era ante todo didáctico. Sin embargo una traducción más pertinente y exacta sería la de “*obras para aprender*”, es decir un trabajo escénico que permitiera ahondar en las razones que motivan comportamientos y acontecimientos humanos de índole social para quienes en ellas participaban como intérpretes o espectadores. Otros escritores como Dóblin abordaron propuestas similares, pero Brecht fue quien lo desarrolló con más eficacia.

Cuando comienza a escribir sus *Lehrstücke*, responde fundamentalmente a una necesidad de actuar desde sus posiciones de escritor en la agudización de las luchas sociales y políticas que vive la Alemania de aquellos años. En ellas pretende mostrar lo contradictorio de los comportamientos y la capacidad de decidir de los seres humanos respecto a las circunstancias que les rodean, la necesaria desaparición de lo individual cuando están en juego los intereses colectivos, los principios de una moral que rechaza la sensiblería y se erige abruptamente como defensora de lo necesario. Brecht ha dado un paso más en su búsqueda de la epicidad elaborando estas obras de escueta estructura, con canciones interpoladas, no destinadas, la mayor parte de las veces, a su representación por actores profesionales. Además de aquellos elementos particulares del marxismo brechtiano que emergen en los *Lehrstück*, su concepción toma como modelo remoto la experiencia de las representaciones apologeticas realizadas en los colegios de jesuitas durante el siglo XVI, destinadas a formar militantes de la Contrarreforma. Igualmente se apropia de recursos escénicos del teatro *Nô* japonés y de las propuestas plásticas, accionales y musicales procedentes de las vanguardias. Hay que subrayar que el nacimiento de estas obras “*para aprender*”, está unido estrechamente a la existencia de los encuentros de música de cámara creados por Hindemith y Heinrich Burkard, que se trasladaron a Baden-Baden en 1927. Brecht, con Weill como compositor, escribió la *Pequeña Mahagonny* para el festival de 1927. Hindemith, Wagner-Regeny, Walter Leigh, realizaron composiciones para elencos musicales juveniles. Todo ello sirvió no sólo de acicate para el nacimiento de los *Lehrstück* y de la ópera escolar, sino también para que Brecht entrara en contacto con coros escolares y obreros. Para el festival de 1929, compuso *El vuelo de Lindberg*, con música de Hindemith, a la que más tarde cambió el título por el de *El vuelo oceánico*, así como el *Badener Lehrstück vom einverstadnis*, con Weill, que puede traducirse como *Obra didáctica de Baden sobre estar de acuerdo*. En el festival de 1930, trasladado a Berlín, estrena su primera ópera escolar, *El que acepta*, o *El que dice sí*, con música de Weill. Fue un gran éxito y se representó ampliamente en las escuelas alemanas antes de 1933. Tan amplia y entu-

siástica fue la acogida, que Brecht —tras diversas discusiones políticas, y las críticas recibidas de sectores comunistas, que dudaban de la pertinencia de la aceptación— escribió una segunda parte, *El que no acepta* o *El que dice no*, para que se representaran juntas de forma consecutiva. Seguidamente escribió *La decisión* (1930), con música de Eisler, y *La excepción y la regla*; tres obras de formato grande y de mayores exigencias interpretativas: *La madre* (1930), a partir de la novela de Gorki, así como *Santa Juana de los mataderos* (1931) y *Cabezas redondas, cabezas puntiagudas* (1931-33), de diferente aunque palpable trasfondo shakespeariano; otra ópera escolar para niños sobre la dialéctica, *Los Horacios y los Curiacios* (1933-34). Quedan además diferentes fragmentos de obras inconclusas, entre los que destacan por su entidad y extensión *El egoísta Fatzery* y *La panadería*. Si bien con tonalidades diferentes, la estética de este período se prolonga y percibe en *Terror y miseria del tercer Reich* (1935-38), *Los fusiles de la madre Carrar* (1937) e incluso en la obra radiofónica *El juicio de Lúkullus* (1938-39).

Los *Lehrstücke* fueron concebidos para escenificarse en tablados, salas de conferencias o estrados de conciertos, más que para teatros propiamente dichos. Su objetivo fundamental era que quienes intervenían aprendieran y contrastaran opiniones sobre los acontecimientos representados. “*El valor práctico de una ópera escolar consiste precisamente en su aprendizaje*”, escribió Kurt Weill. No se pretendía proporcionar a nadie ninguna experiencia emotiva. La función de los espectadores en este caso era menos relevante, dado que lo fundamental residía en la experiencia y discusión entre todos aquellos que actuaban de un modo u otro. Es evidente que la existencia de una clase obrera organizada, politizada y ansiosa de posesionarse y desarrollar una cultura que se integrara en los procesos de emancipación por los que combatía, constituyó un territorio propicio para llevar a cabo experiencias semejantes.

La otra línea de trabajo de Brecht que responde al desarrollo de lo que denominó “*teatro épico*”, se inició en 1926 con *Hombre por hombre*. Dicha concepción le lleva a apartarse de las nociones propias del fotografismo realista o de la distorsión expresionista y a proponer un teatro de hechos radicalmente antipsicológicos, que utiliza el montaje de atracciones como método narrativo. Por otra parte, siempre pensando en la versión original de 1926¹⁵, las propias intenciones brechtianas de

15.- Brecht modificó por lo menos dos veces más no sólo el texto sino el sentido de esta obra. En 1926 presentó como algo positivo el hecho de que Galy Gay

presentar con objetividad quirúrgica la absoluta capacidad del hombre para ser moldeado por la masa, unían con una corriente de la literatura soviética que propugnaba la desaparición de las individualidades para mostrar únicamente los hechos colectivos. Tal era el caso de Tretiakov. A finales de los años treinta comenzó a escribir las obras que constituyen su repertorio más conocido: la primera versión de su *Vida de Galileo* data de 1938 y la segunda de 1947; le siguen después *Madre Coraje y sus hijos* (1939), *La buena persona de Se-Chuan* (1938-41), *El señor Púntila y su criado Matti* (1940), *El círculo de tiza caucasiano* (1944-45), etc. Sin abandonar sus concepciones del teatro épico, recuperó lo típico e individual de los personajes. Los insertó en crónicas y parábolas, es decir en obras que narraban con estructuras discontinuas su desarrollo en un ámbito social concreto y específico, como es el caso de *Madre Coraje*, o merced a construcciones ficcionales de clara connotación histórica y social, como *La buena persona de Se-Chuan* o *El círculo de tiza caucasiano*, que relatan unos acontecimientos a los que el espectador debe darles su sentido contemporáneo, estableciendo analogías a partir de sus propios referentes y la realidad que le circunda. Todas las crónicas tienen una dimensión de parábolas, y éstas, a su vez, se exponen como crónicas. Y todas ellas utilizan la noción de *Verfremdung*, elaborada por el escritor a partir de la *Ostranenie* sklovskiana, así como a la aplicación de la dialéctica a los procesos compositivos desvelando las contradicciones y estableciendo saltos narrativos, así como al sentido que dio Marx en sus *Manuscritos de 1844*, al término *Entfremdung*¹⁶. Por lo que respecta al significado de la *Verfremdung*, Bloch es-

podiera ser desmontado y vuelto a montar por una colectividad fuerte. Era una llamada a la despersonalización para insertarse en la masa. (A propósito de *Un hombre es un hombre*, discurso en la radio, 1927). Tras el ascenso del nazismo y la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, Brecht cambió por completo el sentido de su obra mostrando la actuación de una colectividad negativa, terrorista y opresora sobre el pequeño-burgués Galy Gay, prisionero del mundo de sus ilusiones, hasta transformarlo y convertirlo en un feroz caudillo y una máquina de matar.

16.- Según Francisco Rubio Llorente, en su prólogo a la edición española de los *Manuscritos* (Alianza Editorial, Madrid, 1968), fue Moses Hess, colaborador y seguidor de Marx hasta 1852, quien le aportó la categoría *Entfremdung*, o al menos su uso para la *Crítica de la economía política* (pág. 214, número 3). Marx dice que el trabajador se enajena en su producto (cuanto más producto, menos se pertenece en las condiciones del trabajo explotado).

tablece que esta palabra asocia *alienación* y *distanciación* mediante el concepto *extraño*, *exterior*, que ambos —*Fremde*, *Entfremdung*— contienen.

¿Qué es para Bloch la *Verfremdung* brechtiana? “*En este caso —dice— opera retirando, desplazando un acontecimiento o un carácter fuera de la esfera familiar, a fin de que parezcan menos naturales. Eventualmente entonces, las escamas os caerán de los ojos —exempla docent, pero indirectamente— y lo que debe resaltar principalmente es la alienación originaria, según un procedimiento de aproximación, por alejamiento, funcionando el rodeo como el único atajo [...] El arte del Verfremdung suscita ciertamente un sentimiento de extrañamiento —Befremden— lo mismo que un reconocimiento del extrañamiento —Befremdliches—, pero por una intención deliberada que no tiene ya nada de hostil. El exterior debe ayudar a ver mejor, como un marco que aísla o un pedestal que eleva. Nos eleva cada vez más, repitámoslo, de nuestro universo habitual, nos desconcierta, fuerza nuestra atención*”¹⁷.

El término *Verfremdung* tal como Brecht lo articula es un concepto amplio que resume una posición global respecto al arte y la conciencia humana, realizado en la práctica mediante la aplicación de un repertorio amplio de medios técnicos. Tras la indagación filológica, Bloch resume de este modo el sentido general del vocablo concepto en la propia práctica brechtiana: “*El Verfremdung en lo sucesivo está dirigido contra la alienación misma, dos veces más grave cuando el hombre hace de ella un hábito. Hay que sacudirlo, pues, para que no pierda la vista y el oído. Este teatro no es el habitual Templo de las Musas; sin negar su capacidad de amar, prefiere parecerse a una lección de anatomía, o al menos a un laboratorio especializado que experimenta la justeza del comportamiento con la ayuda de modelos dramático políticos. En Brecht el Verfremdung aproxima esencialmente su objeto mediante el rodeo de lo exótico o del ejemplo, tomado éste de la actualidad historizada o de la historia actualizada. De este modo puede estudiarse con serenidad particular el caso en cuestión y la forma de resolverlo. El efecto Verfremdung no tiene otra misión sino que dialécticamente pue-*

17.- Bloch, Ernst: *Verfremdungen* I, en Bibliothek Suhrkamp, 1962. Este ensayo ha sido traducido al francés por Philippe Ivernel en Travail Theatral, núm. 11, abril junio 1973, páginas 83-89. Igualmente puede verse mi artículo "La práctica dialéctica brechtiana: desalienación y productividad", en *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1977.

de suscitar un sentimiento de reconocimiento, es decir, un acto de comprensión cercana surgido de la sorpresa, surgida, ella misma, de un acto de alejamiento suficientemente incomprensible [...] Sea como quiera, el *Verfremdung*, desde que se convierte en obra de reconocimiento, se articula siempre sobre un *Tua fabula narratur*. Y sus modelos aparecen como los únicos atajos posibles contra la alienación, para el reencuentro del sí por esta vía igualmente oblicua, por este exotismo vuelto hacia lo familiar. Esta desviación no es, sin duda, el camino real que obedeciendo a su propia ley toca directamente su fin sin vehiculizar nada del exterior; a la manera de un rayo ultravioleta. Pero el *Verfremdung*, su imprevisto que permite ver mejor, honra igualmente el camino real; señala los momentos en que éste se interrumpe de caso en caso: ¡cuadro!"

La traducción francesa del término *Verfremdung* como *distanciation*, dado su carácter limitador y parcial, vino a complicar las cosas. Fue el inicio de una legendaria confusión. Las traducciones de los textos brechtianos que durante muchos años se han hecho a partir del francés, le dieron la equivalencia mecánica de *distanciación*, sin matizar ni explicar, encajonado además en los límites estrechos del *effekt*; segunda parte del término técnico brechtiano. "*Efecto de distanciación*" (*Verfremdungseffekt*) vino a significar una receta que aplicada en determinados momentos daba la clave escénica del brechtiano. "*Interpretación distanciada*": una especie de gélido recitado con una gestualidad de autómatas o robots, rota esporádicamente por un "dirigirse al público" calificado igualmente de "efecto distanciador". La desgraciada traducción de la *Verfremdung*; la ausencia de análisis de su significado, ha lastrado perniciosamente la idea clara y general sobre el sentido y punto de vista de la práctica brechtiana. El método brechtiano, tanto en su escritura teatral como en su génesis material del espectáculo o en sus relaciones sala escena, se convirtió en una forma de determinar una actitud *desalienadora* a todos los niveles de creación y práctica. Es todo el hecho escénico en su conjunto el que propone al espectador una actitud *desalienada* de lectura y no de fusión. El alejamiento o *distanciación* es tan sólo una parte del proceso por el que se elimina el embotamiento de los sentidos, la dejación personal y en definitiva la relación melodramática; pero una vez obtenida esta distancia objetiva, propone una profundización activa y productiva en los hechos narrados y comportamientos descritos.

La literatura dramática brechtiana, como la de otros escritores, vivió las esperanzas y contradicciones de un tiempo que vio triunfar revoluciones, que asimiló el desarrollo del cine y hubo de replantearse el terri-

torio nuevo y explícito del teatro, que acabó con los criterios de escenificación heredados de la tradición decimonónica y del sicologismo realista. La vitalidad de su obra y su método radican posiblemente en la claridad y contenido de sus fines políticoculturales. En unas cortas líneas que tituló *Objetivos para el teatro*, cuando postulaba ya un “Teatro dialéctico”, escribía: “*El teatro de estas décadas debe entretener, instruir y entusiasmar a las masas. Debe ofrecer obras de arte que muestren la realidad, de modo que permita construir el socialismo. Debe estar, pues, al servicio de la verdad, el humanitarismo y de la belleza*”. Todo un programa.

Los procedimientos del realismo del siglo XIX, con algunas modificaciones formales, se siguieron manteniendo no obstante y han llegado a nuestros días. La mayor parte del teatro social, del teatro proletario, del que se denominó “realismo socialista”, lo utilizaron de modo prioritario. En ocasiones impregnándolo de costumbrismo, de ciertos resortes melodramáticos o de inquietudes existenciales, pero proponiendo siempre una relación de empatía con el lector o espectador. Basta recordar que, en el siglo XX, obras que pretenden mostrar claramente la realidad, como son las de Miller, O’Casey, Jules Romains, Bulgakov, Tennessee Williams, Albee, Sartre, Zucmayer, Vampilov, etc. participan de dichos planteamientos. En lo referente a la literatura dramática española, Benavente, García Lorca, Gorkín, Claudio de la Torre, buena parte de las obras de Sastre y Buero Vallejo, las de los autores de la denominada generación realista, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Martín Recuerda, Alonso de Santos, Fermín Cabal y García Araus, por citar sólo a algunos, se inscriben igualmente en la misma. Es evidente que no hablo de parentescos estilísticos ni de la calidad de las obras, sino de estéticas similares.

El procedimiento brechtiano fue seguido, con matices diversos, por otros autores como Peter Weiss, John Arden, Heiner Müller, gran parte de las obras de Adamov, Tankred Dorst, Gatti, etc. También en España, donde algunas obras de María Aurelia Capmany, Domingo Miras, López Mozo o Alfonso Plou, por dar algunos nombres, participan de dichos planteamientos. En cualquier caso, más allá de utilizaciones simplistas o formalistas de las aportaciones de Brecht, una parte de la literatura dramática posterior quedó impregnada de sus aportaciones.

El “Teatro documento”, por su parte, se formuló como un intento de abordar cuestiones de índole política preferentemente, eludiendo lo parabólico y tomando directamente acontecimientos reales e históricos como temática. Uno de los principales valedores de este planteamiento, Peter Weiss, proponía que se trabajara con la “*copía de un fragmento*

de la realidad'. Genéricamente podríamos definirlo como la manifestación de una temática históricopolítica que implica la irrupción de lo real provocando un desgarramiento explícito en quien lo contempla. Unía la objetividad de lo documentable con la síntesis ficcional que lo instaura como literatura dramática. Autores significativos son Rolf Hotchhut (*El Vicario*), Weiss (*La indagación* y *Discurso de Vietnam*), Heinar Kipphardt (*El caso Oppenheimer*), Mijail Shatrov (*Caballos azules en la selva roja* y *La dictadura de la conciencia*), Dorst (*Toller*), Armand Gatti (*Canto público delante de dos sillas eléctricas*), Lars Kleberg (*Los aprendices de brujo*), etc. Mediante dicho procedimiento yo mismo escribí *Batalla en la Residencia* y *A la sombra de las luces*.

Está también el denominado "Teatro del absurdo". Como suele ocurrir, este título no lo utilizó ninguno de los autores que se consideran integrados en la corriente, sino algunos críticos que *se pirrian* por clasificar movimientos y personas¹⁸. El nombre surgió a partir de los autores franceses de vanguardia de los años cincuenta, pero el *procedimiento* tiene un desarrollo más amplio. Las obras así denominadas pretenden *reflejar* la realidades de nuestro tiempo a partir de una serie de elementos que descoyuntan el lenguaje, crean situaciones grotescas o trágicas —cercanas siempre a lo inhabitual y lo onírico—, y desarticulan las estructuras narrativas del realismo convencional. La obra inicial es, sin duda, *Ubu*, de Alfred Jarry; al que sigue después Roger Vitral con *El golpe de Trafalgar y Víctor o los niños al poder*. Lo que se entendió en los años cincuenta del pasado siglo como "Teatro del absurdo", añadió algunos ingredientes más, como el afán de los personajes por expresarse sin conseguirlo, la angustia ante la existencia, cuyo sentido no se alcanza a establecer; la necedad de los hábitos sociales y valores establecidos. Muestra un mundo vacío, poblado en ocasiones por objetos que adquieren una gran entidad y son elementos opresivos de los personajes. Hay que subrayar que lo caricaturesco, descoyuntado o paródico, por sí mismo, no participan de lo absurdo. Este procedimiento provoca igualmente una distancia entre la obra y el espectador, para que éste perciba el mundo en que vive. Además de Ionesco, *El estado de sitio*, *El rinoceronte*; Beckett, *Esperando a Godot* y *Final de partida*; y el primer Adamov, *El profesor Taranne*, en particular, podríamos incluir en su nómina a Pinter, Genet, Slamowir Mrozek, Tom Stoppard, etc. En España, *El tintero*, de Muñoz, podría estar cerca, aunque con una fuerte

18.- Esslin, Martin: *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral, 1966

impregnación expresionista; como García Pintado, el chileno Jorge Díaz, las primeras obras de López Mozo, etc.

El absurdo beckettiano, construido con una austeridad y rigor idiomático extremo, ha sido notablemente influyente. Su densidad filosófica está estrechamente unida al humor corrosivo heredado del clown y de los cabarets dublínese. Beckett descubre los horrores de un mundo que ha sufrido la experiencia del arma nuclear y teme una guerra aniquilatoria, pero no nos ayuda a descubrir nunca la causa y los causantes del horror.

La encrucijada actual

La cuestión que se nos plantea en la actualidad, es la de cómo debemos establecer *aquí y ahora* la conquista de la realidad en la literatura dramática, y en la escena como su proyección deseable. No cabe duda de que pesa sobre nosotros una larga herencia que sugiere procedimientos diversos, cuya utilización nos exige, no sólo conocerlos, sino valorar cual es el más adecuado para la consecución de nuestros objetivos. Así, pues, toda producción literaria debe establecer una temática pertinente que instituya elementos de la realidad. Su apropiación por parte del teatro no puede ser consecuencia de una observación superficial, ilustrativista o banalizadora, si quiere ser instrumento de reflexión y profundización sobre el acontecer humano. No es infrecuente encontrar en la literatura dramática española textos con ambición denunciadora o reivindicativa, pero que no van más lejos de lo que puede leerse en la prensa.

En segundo lugar, la literatura dramática es preciso que confiera y adopte una tonalidad determinante de la formalización literaria. La problemática del tono permite que una misma historia adopte un significado bien distinto, según sea la que se instituya como clave. La tonalidad contiene en buena medida la tendencialidad. El pulso narrativo y compositivo del escritor juega en este caso un papel substancial; para que, a continuación, escoja un procedimiento que se considere propiciatorio, desde el punto de vista expresivo, es decir que se fundamente en una estética, y se formalice en una línea estilística determinada. A diferencia de otros periodos históricos en que existió uno dominante y disuasorio respecto a cualquier otro, el nuestro se caracteriza por la concurrencia de varios de filiación diversa entre los cuales podemos decantarnos. Eso no significa que no estemos en condiciones de valorar cuál puede ser más eficaz y sugestivo, pero es evidente que podemos hallar composiciones que expresen aspectos de la realidad con tonalidades críticas en mayor o menor medida, elaboradas a partir de metodologías procedimentales muy diversas.

Como dije con anterioridad, el teatro debe contemplarse no sólo en su dimensión literaria sino ante todo en su formalización escénica. Los procesos de escenificación posibilitan la transformación de la tonalidad textual y la adopción de un procedimiento que modifique en grado mayor o menor el que denota el original. Esta práctica sólo es legítima en tanto sea enriquecedora de la estructura y contenidos de la textualidad originaria. Cuando no sea así, y se limite a la banalización, el aligeramiento superficial o el esquematismo, será un elemento negativo, pernicioso y deleznable. A título de ejemplo recordaré *El nost Milán* (1893), una obra de Carlo Bertolazzi escrita en dialecto milanés, de aspiración verista costumbrista y tonalidad melodramática. No tiene una entidad notable por sí misma, si la separamos de su tiempo histórico. El Piccolo Teatro de Milano la incluyó en su repertorio, cuando quiso revisar obras de la tradición milanesa. La lectura escénica que hizo Strehler, así como su formalización, la convirtieron en paradigma de como abordar las obras del pasado, como extraer y desarrollar aspectos subyacentes de la textualidad, mediante su escenificación¹⁹. En el caso contrario, podríamos poner muchos ejemplos del teatro español de los últimos años. Uno de los supuestos *genios* de nuestra escena ha logrado banalizar y “destrigar malamente” —aparte de alcanzar cotas de incoherencia narrativa memorables— *La tempestad*, *El rey Lear*, *La profesión de la señora Warren*, *Peer Gynt* y otras tantas excelentes obras literariodramáticas. Otro del mismo gremio logró convertir *Marat/Sade*, una obra tan compleja y profunda —que contiene una intersección de planos en el procedimiento parabólico, que nos permite ahondar en los arcanos de la condición humana enfrentada a las grandes transformaciones sociales—, en una obrilla de *agit-prop*, simplista, a lo baratero, y de una zafiedad difícil de igualar.

Por último, debemos tener en cuenta la problemática de las relaciones entre el teatro y la sociedad, lo cual implica tanto a la literatura como al hecho escénico. De poco servirá a una obra existir, si queda recluida en el cajón de una mesa, en ediciones sin distribución, o no llega a ser escenificada. Por supuesto que sólo una parte de las que se califican como tales lo son en realidad. Es cierto que, en el siglo XX, casos como el de Va-

19.- Althusser, Louis: *Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes pour un théâtre matérialiste*. Revista *Esprit Nouvelle*, diciembre de 1962. Recogido en *Pour Marx*; París: Maspero, 1966, pp. 131-152. Traducción castellana en *La revolución teórica de Marx*. México, Siglo XXI editores, 1968.

lle-Inclán son ejemplificadores, dado que sus composiciones fueron conocidas fundamentalmente a través del libro y no llegaron a los escenarios. Sin embargo, hay que señalar que la lectura de la literatura dramática era muy superior en aquellos días a lo que es en la actualidad.

En España, el problema de la cultura, y el del teatro en particular, es una de las cuestiones pendientes y no resueltas desde lo que denominamos “la transición”. Estamos aburridos y fatigados de oír palabras y palabras, sin que nada cambie y todo siga igual: los mercaderes, suplantando a los sujetos de la creación y producción cultural; el saber y el conocimiento, desdeñados y sustituidos por la apariencia petulante y la arrogancia ignorante; unas pocas *deidades* de guardarropía, elevadas a los altares laicos de la genialidad, a las que se inciensa sin control ni tino, y para los que parece no existir responsabilidad ninguna que les afecte. En nuestro teatro, por ejemplo, resta todavía por hacerse la elemental transformación que deslinde con claridad su condición de servicio público y bien de cultura, o la de su carácter de simple negocio y mercancía, a fin de que ambas dimensiones y prácticas no se confundan y ambas tengan su ámbito de actuación y su especificidad. Ahora bien, debemos ser conscientes de que sólo en condiciones que garanticen su liberación de las condiciones del mercado, puede el teatro plantearse, y se le puede exigir, la conquista de la realidad.

No es utópico insistir, sobran referentes, que la voluntad política de un “gobierno ilustrado”, que considere al teatro como un elemento necesario en la vida democrática, en la lucha contra la alienación y como un instrumento de reflexión de la comunidad y los seres humanos que la conforman, sobre su condición, su existencia y sus esperanzas, es decisiva para impulsar un teatro regenerado capaz de conquistar nuevamente la realidad. Entre nosotros y hasta el momento, no se ha puesto ni tan siquiera en pie una estructura de auténticos teatros públicos institucionales, tal y como existe en la mayor parte de los países europeos. Los que ahora existen son en buena medida teatros de Estado, o de Autonomía, o de Municipio, regidos con arbitrariedad suma, en la mayor parte de los casos, y carentes de criterios en su repertorio que respondan a los supuestos descritos. Es lógico que en estas circunstancias debamos subrayar que carecemos de un proyecto global para el teatro en España, que abarque desde su lugar específico en la sociedad democrática, hasta las diferentes formas de producción, la formación, el análisis de los públicos, la investigación, etc. Todo ello no resolvería la conquista de la realidad, pero crearía las estructuras que posibilitarían su desarrollo.

Entre el hastío y una cierta desesperanza, diré que, con frecuencia, en esta tesitura, añoro como más *benéfica* una cultura burguesa, huma-

nista e ilustrada, que esta ridícula y vociferante carrera de ambiciosos, que nada tienen que decir y que tan sólo buscan su poder personal; de esta ridícula exégesis de la estupidez en muchos casos, convertida en guiso aparente de consumo fácil e idealismos mostrencos. Fue Lenin quien enunció algo parecido antes de que me haya decidido a escribir las líneas precedentes.

A manera de epílogo

Miles de obras literariodramáticas y de escenificaciones a lo largo de la historia, han mostrado las contradicciones de los seres humanos en la vida social de épocas muy diversas, han actuado como instrumentos críticos del poder, de los comportamientos viciados o carentes de valores éticos, del individualismo y de sus secuelas. Se han pronunciado a favor de la paz contra las guerras de agresión, por la solidaridad frente al egoísmo, contra la explotación y las injusticias, ensalzando la generosidad y el esfuerzo humanos por mejorar el mundo. Han soñado con utopías y esperanzas y han propuesto combatir por ello. Sin embargo la rapacidad sigue dominando a las gentes, los poderosos depredan, calumnian o asesinan en aras de sus intereses miserables, desencadenan guerras y pisotean el derecho internacional y muchos seres humanos viven en una alienación profunda respecto al sentido de su existencia o a la situación que atraviesa nuestro planeta. Estoy convencido de que Marx tenía sobrada razón cuando afirmaba que “*sólo las lecciones de la realidad transforman la realidad*”, pero el tránsito se produce ahora con exasperante parsimonia. Ni la literatura ni el teatro han conseguido nunca detener la barbarie y alcanzar la justicia. Tampoco lo ha logrado ninguna expresión artística por sí misma. Repetimos en ocasiones que *La bodas de Figaro* de Beaumarchais fue el anticipo de la Revolución francesa de 1789, pero en cualquier caso no fue en absoluto su desencadenante, aunque contribuyera a crear el estado de opinión que la produjo. La rebelión de Nora en *Casa de Muñecas*, respondía a una serie de actitudes adoptadas por grupos pioneros de mujeres, y la obra de Ibsen sirvió para potenciar sus reflexiones. El entusiasmo delirante que provocó en toda España la *Electra* de Galdós, no produjo cambios inmediatos en la legislación. La razón del *Galileo* de Brecht que exclamaba: “*desgraciado el país que necesita héroes*” o la ceguera de Madre Coraje ante la guerra, no han impedido que las multitudes sueñen con héroes salvadores o sucumban a belicismos insensatos, cuando se los adoban convenientemente. Meyerhold cuenta que alguna representación de *Las Albas* de Berrearen, durante la guerra civil, tras la Revolución de

Octubre, cuya escenificación llevó a cabo, concluía con el canto de la Internacional y la marcha de los soldados hacia el frente. Quizá la representación pudo fortalecer sus espíritus, pero no fue la razón de que combatieran. ¿Quiere esto decir que nada podemos hacer desde el teatro, por mucha que sea nuestra ansia de conquistar la realidad? En absoluto, sólo que debemos ser prudentes y no creer nunca, menos aún con mucho palpito pasional y poco raciocinio, que va a darse una relación causa efecto entre el arte y la realidad. Posiblemente nuestra labor sea más modesta, pero de mayor calado: cooperar en los cambios de mentalidad que hacen que un número cada vez más creciente de seres humanos rechacen el horror de la barbarie, la explotación, la depredación inmisericorde de los recursos del planeta, la injusticia y los comportamientos que hacen pervivir dichas lacras. No es una tarea de héroes, sino de trabajadores responsables de la acción cultural. Esa, cuando menos, es mi aspiración y mi esperanza.

LA VERDAD SOBRE LA REALIDAD Y SUS MENTIRAS EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*

Alfonso Sastre

*In Memoriam
In Amorem
In Bellum
Alfonso*

Los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello son “menos reales quizás pero más verdaderos” que las personas realmente existentes.

(*Pirandello no tiene la culpa*, cap. V)

Si no digo cosas agradables, lo siento, pero al menos he dicho la verdad.

(*Las Traquinias*, de Sófocles)

Todo era real pero nada verdadero.

(Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*)

Lo fingido verdadero...

(Lope de Vega)

1.- ¿Empezar por aquí?

En la literatura y el teatro, tratar de la realidad es necesario, y aun imposible no tratar de ella, y por eso yo rechazo la literatura que trata de situarse de espaldas a ella o de evadirse de ella, y así mismo, en otra línea, ide-

* Empezado el 31 de agosto de 2007 sobre un corpus de notas escritas durante los últimos años. Este texto será editado con posterioridad, junto a otros dos Anexos: ANEXO 1.- Fragmentos de una conferencia “contra la mentira” en Roma (IV Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad, octubre 2006); ANEXO 2.- Fragmentos de un artículo sobre Samuel Beckett (El resplandor de la Nada, *República de las Letras*, noviembre 2006).

ológica, o de reducir las imágenes de lo real a un mundo de ideas previas (por ejemplo, a finales del siglo XIX fue en Europa lo que fue el llamado “teatro de tesis”, o antes —siglo XVII— el “teatro alegórico”. Es necesario, digo, ponerse ante la realidad, pero no suficiente; y ello porque la realidad está necesitada, para su comprensión, de un tratamiento “ad hoc”.

- Para hallar en ella —o a pesar de ella— la verdad, en forma de filosofía o de ciencia o también de arte y literatura.
- Para convertir sus confusiones y sus arritmias en obras de conocimiento propiamente dicho —ciencia y filosofía— o arte y literatura.

2.- *La realidad y los filósofos.*

Yo soy amigo de la realidad —frente a los evasionistas y los *idealistas* desafiados—, pero más amigo de la verdad. Los filósofos —desde luego, Kant; y Platón a su modo, ambos en el cuadro de sus ontologías respectivas— distinguieron más o menos certeramente, a lo largo de la historia de la filosofía, entre dos niveles de la realidad: uno “fenoménico”, que es confuso y hasta astuto e incluso mentiroso —y un nivel *numérico*, que es revelador de la verdad, y al que se puede acceder por medio de la Filosofía (razón), la Ciencia (experimentación) y la Poesía (imaginación), habiendo los tres ingredientes (razón, experiencia e imaginación) en los tres campos de actividad.

El realismo es, en el campo de la Poesía, un estilo (una forma), y no garantiza (contra las opiniones contenidistas, Lukács, p. ej.) el acceso poético (literario o artístico) a la verdad. Lukács, en su libro *Sobre un realismo mal entendido*, entendió, él mismo, y así lo entendimos quienes lo acompañamos en un período, mal el realismo, al reservar (¡mal hecho!, como decimos) esa noción para el arte y la literatura que se movieran en el área del materialismo histórico y dialéctico, del socialismo, al menos no negándolo como lo niegan —Lukács *dixit*— el Naturalismo y la Vanguardia, líneas que él asocia y asemeja en función de la coincidencia que se da en sus contenidos ideológicos, ambos negadores o al menos ignorantes de la perspectiva histórica en general y de la del socialismo en particular.

Yo escribí los ensayos que contiene mi libro *Anatomía del realismo* (primera edición, Seix y Barral, Barcelona 1965), a la sombra, entonces benéfica para mí, de Georg Lukács, de la que me liberé del modo y por los caminos que expuse en el prólogo y el epílogo que escribí para la segunda edición (ahora hay una edición en Hiru).

Yo apuesto, claro está, o sin embargo, por la defensa de la atención que siempre he hecho, contra las delicias del escapismo y de la evasión que se pone a cargo de una imaginación arbitraria y fugitiva, la fantasía más celeste e incondicionada, funcionante al margen de los dictados de la legislación de lo real (leyes de la gravedad, etc.). Mi gran empresa teórica (grande en función de la pequeñez de mis medios) ha consistido en tratar de establecer los niveles de la relación que se da entre la imaginación y la realidad, en función de profundidad de la exploración *veritativa*, profundizadora, de la realidad; teniendo en cuenta que la realidad no es la verdad pero está ahí, en ella. En el punto de vista *existencialista* heideggeriano, un gran hallazgo terminológico fue el de David García Bacca en relación con el *Dasein* de Heidegger, cuando propuso traducir este término que parte de suponer al ser humano como un ente privilegiado, en esta forma: como “realidad de verdad”.

3.- *Una cuestión no meramente incidental*

La realidad, ¿puede ser mentira? Porque en no confundir la realidad y (o con) la verdad hemos de estar de acuerdo; pero confundir la realidad y la mentira, y la verdad con un *Cielo*, eso es una insostenible tesis platónica (para Platón la realidad era mentira), dado que lo más que se puede decir, creo yo, es que la realidad es un velo de la verdad, o que está cubierta con un velo, o cosa parecida, y entonces la verdad sería, como dice Heidegger *aletheia*, revelación. O sea que, en suma, la realidad no es la verdad pero tampoco es la mentira, y sí se convierte en pura mentira cuando es manipulada, como se hace en los media de la sociedad capitalista del espectáculo, para ello, para engañar o distraer de la verdad a los involuntarios o voluntarios (sentados ante la TV, por ejemplo) espectadores. Nosotros sólo decimos que no hay que confundir lo uno y (con) lo otro (que no son términos sinónimos, pero tampoco antónimos); pero tampoco separamos mecánicamente lo uno de lo otro, porque afirmamos que sin realidad no hay verdad, lo mismo que sin verdad no hay más que una realidad fenoménica. Desde luego, es cierta, y casi obvia, esta doble verdad *filosófica*:

- Lo fenoménico es la superficie de la realidad, ¡y *no es verdad!*...
- Lo *numénico* es lo que queda de la realidad cuando ésta es sometida a un proceso de conocimiento, ¡y es allí donde se identifican “realidad” —lo que queda de ella, una vez *procesada*— y verdad!...

4.- Breves recuerdos al respecto.

Recuerdo que la realidad, para que añada algo al conocimiento o se ponga a tiro de la acción transformadora, tiene que ser verdadera. La realidad tal como es no dice nada más que hay que pensar en ella, y, eso sí, nos insta a hacerlo, y además no puede empezarse a pensar por otra parte porque entonces no pensaríamos en nada. Recuerdo que todavía no habían terminado los años 40 del siglo pasado cuando yo escribí un artículo para “un realismo profundizado”, bajo el lema, precisamente, de “realidad y profundización”; y ello porque ya sabía que el naturalismo era un capítulo de la historia del arte que había terminado. Recuerdo la noción italiana de *verismo* (Giovanni Verga), dando nombre a una escuela naturalista, pero ya entiendo quizás que la realidad o la naturaleza había que *verificarla*, o sea, que se trataba de “representar las cosas tal como son” (no quedarse en darlas tal como aparecen). De una escuela así podía emerger una figura como la de Luigi Pirandello; de un mero naturalismo pueden surgir figuras como la de Don Ramón de la Cruz o la de don Carlos Arniches.

Recuerdo algunas definiciones que el DRAE da de la palabra ‘realidad’, por si pudieran ser útiles: “Existencia real y efectiva de una cosa”. 2. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. 3. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición a lo fantástico e ilusorio. Y, así mismo, da la siguiente forma adverbial, que nos pone un tanto en alerta: “en realidad de verdad”, con lo que se quiere decir —según el DRAE— ‘verdaderamente’. En la acepción 2, vemos una colusión entre las dos nociones, realidad y verdad, que no nos libera de los objetivos que nos planteamos en estas notas. En cuanto a la forma adverbial citada, se da ya en su definición un asomo de nuestros análisis, y de la noción de *Dasein* tal como la tradujo al castellano David García Bacca: “realidad de verdad”.

Sobre el concepto de *realismo*, este diccionario nos pone ante la noción —entre las varias que evoca el término *realismo*— que identifica este concepto, contra lo que se podía suponer, con el de *idealismo*, y es verdad en la historia de filosofía: el *realismo*, entendido por los adversarios de los *nominalistas*, creía en la realidad... de los conceptos *universales*; o sea, que los conceptos (los *universales*) tenían para quienes mantenían esta tesis una existencia real y objetiva, y en ese sentido era una supervivencia medieval de la teoría platónica del conocimiento.

- ¿Y del llamado “realismo ingenuo”, qué?
- Para el “realismo ingenuo” son lo mismo realidad y verdad, y

precisamente se trata, para nosotros, de superar las nociones acriticas propias del “realismo ingenuo”, así llamado.

- Pues, ¿y del “realismo mágico” en la literatura y el arte?
- Es una noción banal, que parte del desconocimiento —muy extendido incluso entre los teóricos de la estética— de que toda literatura *mágica* o *fantástica* es necesariamente realista, como yo he explicado suficientemente en otras partes, donde he probado con buenas razones que el realismo sólo en literatura es una *conditio sine que non* de la literatura fantástica, lo que puede sonar a paradoja en una mirada superficial o *contenidista* de la noción de realismo, a la que hacemos referencia y más haremos enseguida, a propósito de Georg Lukács.

5.- *Una incidental (pero muy profunda) reflexión.*

¿No hay veces —y aún muchas— en que coinciden la realidad y la verdad, y en que *contar la realidad es decir la verdad*? Así es, y esta coincidencia explica —si no justifica— que se identifiquen realidad y verdad por tantos observadores; desde luego, los menos avisados. Yo distinguí siempre —ya lo he dicho— entre realidad superficial y realidad profundizada, y pensé que la primera puede ocultar la segunda. La segunda, la revela, y accede a su entraña *numénica*.

6.- *Con Lukács; para mí, un pleito zanjado.*

Georg Lukács sometió a crítica lo que él llamó “un realismo mal entendido”. Pero, ¿él lo entendía bien? A mí me parece que él cayó en cierta confusión (quiero decir en una confusión cierta) al respecto; en la que también caímos quienes en algún momento fuimos más bien *Lukácsianos*, sin que yo llegara a caer en el campo de la burla que hacía el falangista converso Dionisio Ridruejo, que hacía ironías sobre quienes él llamaba los devotos del “Evangelio según San Lukács”.

En aquella confusión, que era más bien una etapa a una mayor claridad, escribí yo mi *Anatomía del realismo*, y sólo cuando apareció la segunda edición (ya citada), pude dar cuenta de mis elaborados puntos de vista, en su prólogo y su epílogo, y de mi abandono de toda la confusión entre realidad y verdad que Lukács tenía (o tuvo en determinado momento) al definir su idea de lo que era el realismo en el arte y la literatura, montado sobre una apología de la *mímesis* no debidamente crítica (la idea de Garaudy fue peor, y la definición de Engels era muy limitada e insuficiente: serían realistas aquellas obras que nos presentan

“personajes típicos en situaciones típicas”, lo cual comporta ciertamente una cierta aproximación a la verdad, pero también un cierto alejamiento... del realismo).

Me permito citar a continuación un breve texto del filósofo húngaro, en sus comentarios a Lessing, tomado de sus *Prolegómenos a una estética marxista* (Grijalbo, México, 1965, página 141): Para Lessing —según Lukács, y creo que para él mismo es así también— “sólo la universalidad puede suministrar ese criterio de la verdad. La verdad puede errarse incluso cuando se consigue en la particularidad una coincidencia con la realidad; la recta reproducción de las particularidades no lleva a ninguna parte si se yerra *la idea general del género*”. Lukács propone que la relación entre universalidad, particularidad y singularidad es necesaria para “orientarse en la realidad”, y ello no es mala lección sino muy buena, porque las navegaciones imaginarias propias del arte y la literatura no pueden hacerse de cualquier manera, y el artista no debe tener horror a la filosofía en función de la postulada autonomía de su campo, pues los escritores y los artistas somos seres humanos fundamentalmente imaginantes (en la práctica de nuestro oficio) pero también pensantes como “cada quisque” (que decían en mi barrio), aunque pongamos nuestro propio pensamiento entre paréntesis, cuando nos hallamos en el trance de hacer nuestras obras.

De estas tres categorías, la vida humana como hecho social (de relación), se desarrolla en la intermedia (la particularidad), y desde ella lanza sus dardos “hacia arriba” —hacia el plano de las ideas— y “hacia abajo” —hacia el plano de los existentes concretos o de los individuos, como antes se decía y con razón se sigue diciendo—. La apuesta por la universalidad tiene expresiones en el Drama, como el teatro alegórico (sobre todo quizás los Autos Sacramentales del barroco español), que es un remedo ideológico de las fábulas en las que intervienen personajes que no corresponden a sus nombres de personas reales, aunque no lo sean, y no ilustran ideas generales o conceptos. Por cierto que yo creo que Engels no anda muy lejos de esto cuando hace su propuesta, pues situaciones y personajes típicos hacen una generalidad análoga a las que se formulan en el terreno de las ideas. El mundo de las grandes generalidades es una herencia renovada y moderna en su época —de Hegel—, procedente, según mi punto de vista, de las antiguas y medievales abstracciones filosóficas; y su filosofía, con sus alas (la izquierda y la derecha hegelianas) fue doble y felizmente negada por Karl Marx y por Sören Kierkegaard en el siglo XIX; y, ya en el XX, por Jean Paul Sartre, entre otros filósofos de menor cuantía y resonancia. Yo he supuesto, pero nadie me ha hecho el menor caso, durante las últimas décadas, que nues-

tra tarea filosófica *moderna* tendría que haber consistido en una negación actual y dialéctica de la negación *existencialista* del hegelianismo. Algo de esto hizo Sartre en su *Crítica de la razón dialéctica*, aunque discretamente incluyera su propio pensamiento como una ideología en el marco del marxismo, que sería —él— la filosofía de “nuestro tiempo” (el siglo XX). Para mí, buena tarea es la de negar dialécticamente la negación existencialista de Marx, que incluiría en su seno, superado, el marxismo sometido a esa prueba. Éste es el optimismo de un filósofo dialéctico aficionado, que accedía con buena voluntad a un mundo de palabras mayores siendo él, aunque locuaz, muy pequeño para tan grandes palabras. Y que desea declarar la gran importancia, por encima de sus errores, del pensamiento estético de Lukács, cuyas obras son accesibles a un lector en castellano en las versiones excelentes de Manuel Sacristán, muy elocuentes en su monumental *Estética*.

7.- *Lo que, en fin, yo pienso sobre el realismo.*

Ha quedado dicho que para Lukács la literatura se ha de definir como *realista* por su proximidad, mayor o menor, con la verdad (socialista en su caso). Para mí, es corriente que haya, y haya habido siempre, lo que podría definirse hoy como una literatura “de derechas”, *conservadora* y apegada a pensamientos caducos y superados por la marcha de la ciencia y de la filosofía; y esa literatura es realista sencillamente porque se escribió y se escribe en “estilo realista”, el cual no es más que aquel que dedica atención y cuidado a los “detalles” exteriores de la realidad narrada —paisaje, temperatura, etc.— y a la fisiología, a lo corporalmente orgánico de los personajes —sudan, les puede doler la tripa y hasta pueden hacer pipí y más cosas—, y a los mínimos movimientos de esos personajes en acción, y al mobiliario entre el que se mueven, o en el que se sientan o echan a dormir; y a la expresión corriente e incluso *vulgar* del lenguaje que hablan; etcétera. En suma, es una literatura que *suen*a y *huele* a la realidad de que se habla, tal como la vivimos cotidianamente, cuente lo que cuente la *historia*, incluyendo, claro está, los cuentos de hadas y de ogros, en los que la fantasía, para surtir efectos *fantásticos*, tiene que partir del reconocimiento preciso de la realidad en que se desenvuelven los personajes en su vida cotidiana, sin lo cual el “efecto fantástico” no tiene el contraste debido para ser tal efecto fantástico. Tzvetan Todorov vio, en su día, bastante claro esto en su *Introduction à la littérature fantastique* (Éditions du Seuil, Paris, 1970); y yo he tratado este tema en otras partes.

8.- Algunas profundizaciones parciales.

A.- En el Drama.

Habrá quedado claro, creo yo, que hablando de teatro se puede estimar que hay:

- 1.- Un "drama de la realidad sin más", y que en esa parcela hay que situar el teatro costumbrista, y su especialidad el sainete.
- 2.- Un "teatro de la verdad" (de la pretendida verdad por parte de sus autores), donde encuadrar amos el llamado "teatro filosófico" en sus distintas formas, como la "alegórica".
- 3.- Un "teatro de la realidad y que se desea a sí mismo (y así mismo) teatro de la verdad", campo en el que situaríamos nombres como los de Ibsen, Pirandello, Piscator, Brecht, Peter Weiss, y, modestamente, el mío propio.

B.- Un ejemplo de confusión.

Dice de *La Dorotea* de Lope de Vega uno de sus comentaristas, Francisco López de Aguilar (vid. ed. de Austral, página 12), que esta obra es una "imitación de la verdad", cuando hay que reconocer que, siendo casi una gran obra, no pasa de ser, y ya es mucho, una elocuente "imitación creadora" (paradoja corriente en estética) de la realidad vivida y leída por su autor.

C.- Un ejemplo de claridad.

Es el del título del libro *Historia verdadera y real de la vida y hechos notables de Juan Caballero Pérez, vecino de Estepa, villa de Andalucía, escrita a la memoria por él mismo*, edición, prólogo y notas de José María de Mena (vid. Ediciones Turner, Madrid 1977).  Por qué hay aquí un ejemplo de claridad? sencillamente: porque el famoso bandolero estipula la diferencia entre realidad y verdad en el título de su Autobiografía.

D.- Un ejemplo de solución.

Es el término "verdadera realidad" como respuesta a la posible dicotomía o antinom a a la que la confrontación entre los términos *realidad* y *verdad* podría conducirnos¹.

1.- En un documento romano al que me refiero en el citado Anexo I, Fragmentos de una conferencia "contra la mentira" en Roma (IV Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad, octubre 2006); se hace referencia al "silenciamiento de la verdadera realidad".

E.- Historiadores de hoy.

Hay historiadores que, durante los últimos tiempos, se mueven con soltura en este campo en el que la realidad tal como se da a una mirada no debidamente crítica es *sospechosa* (para el dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón también la verdad lo era, y así tituló una de sus comedias exactamente así, *La verdad sospechosa*); e incluso se habla de hacer un tratamiento “a contrapelo” de la realidad tal como se nos presenta, para ocultar la verdad, en el mundo del pensamiento político al servicio de los grandes poderes del Imperialismo, pero también tal como se da objetivamente a las miradas que la contemplan ingenuamente, para las que —es el ejemplo más trivial— el sol da vueltas alrededor de la tierra.

El profesor Bolívar Echeverría, en su reciente obra *Vuelta de siglo* (Premio Libertador al Pensamiento Crítico 2006, edición venezolana en “El Perro y la Rana”, Caracas 2007), habla de “las exigencias de una historia escrita a contrapelo incluso de las pruebas” que dejan los acontecimientos; y a él le parece indispensable citar el trabajo de Carlo Ginzburg sobre *El paradigma indiciario*, en el que su autor postula una corriente *microhistórica*, para la cual “en la historia de las pequeñas cosas se esconde la verdad histórica, opacada por la narración de los grandes hechos”. Algo del Unamuno de la *intrahistoria*, junto a las opiniones *postmodernas*, es visible en el fondo de estas postulaciones; y, en fin, teniendo en cuenta otros planteamientos, creo que merece la pena tenerlas en cuenta. “Si la realidad es opaca —dice Ginzburg, y lo cita Echeverría— existen ciertos puntos privilegiados [...] que nos permiten descifrarla”. Para Ginzburg —sigo en la misma cita— “lo real histórico es constitutivamente enigmático, oculta algo, su verdad aparente es sospechosa”. (¿Cita literaria del autor mexicano del XVII citado por mí antes?). Es decir, los datos no sólo son siempre insuficientes, sino que “están ahí para engañar”. “Esa realidad humana apunta a algo que no es”. En esa línea de inquietud está vivido por mí, como habrá observado el lector, el tema de este ensayo.

9.- Una tontería que se dice, a veces, al respecto.

Esa tontería es la que identifica las ficciones artísticas y literarias con mentiras aceptables, como una paradoja positiva que caracterizaría lo que se cuenta sin haber sucedido, o sea, se dice, poéticamente. Los poetas y sobre todo los narrativos serían unos mentirosos honorables, au-

tores de mentiras bellas y plausibles, dignas de la mayor consideración. Del teatro por ejemplo se dijo que era un “engaño a los ojos”. Pero la verdad es que las ficciones no son *mentiras* sino *irrealidades*, o, mejor dicho, realidades irreales —esa sí que es una gran paradoja de la poesía escenificada, o sea, del Teatro—; es tan sencillo como eso si se parte, como yo estoy proponiendo, de la obviedad de que se da una estimable diferencia entre la realidad y la verdad, aunque se trate, como se trata ciertamente, de la verdad de cada uno en cada caso; y de que el “pacto poestético” firmado tácitamente por los espectadores y por los lectores parte de esa base preaceptada: la de que el lector no acepta por él que el poeta le mienta, pero sí que le cuente ficciones —sucesos no sucedidos ni sucedientes— como si hubieran sucedido (novela) o estuvieran sucediendo (drama) en la realidad: ficciones, o sea, no-realidades, como si fueran o hubieran sido realidades, ya en la actualidad, ya en el pasado. La verdad es que el gran arte y la gran literatura no sólo no dicen mentiras (aunque también haya artes y literaturas que son portadoras de mentiras), sino que sus propuestas son investigaciones *sui generis* de la verdad en la realidad, a través fundamentalmente de la imaginación creadora.

10.- *Alguna recapitulación.*

Se puede recapitular al menos una parte de lo reflexionado en estas líneas diciendo lo siguiente: que yo valoro la realidad diciéndole sí contra los *evasionistas*, y no contra los ingenuos. En la página dieciséis de mi libro *Las dialécticas de lo imaginario* (Hiru, Hondarribia 2003) hice la siguiente afirmación: “la realidad es [...] la reina de todas las actividades humanas”. ¿Una reina puesta en cuestión en este ensayo? Veamos lo que dije entonces: “y, hagamos lo que hagamos, no encontramos otra posibilidad de liberarnos de las *obligaciones* o *constraints* de la realidad —de sus coacciones— que trasponiendo sus fronteras en la muerte”. Con ello no quería decir otra cosa que tenemos que partir de ahí; pero también varias veces he llamado la atención sobre la complejidad de lo real y la posibilidad de relacionarnos con la realidad, digamos, “sin mirarla”, o, dicho de otro modo, mirando a nuestro interior, puesto que los mensajes de la realidad, para bien o para mal, para ayudarnos o entorpecernos en nuestras empresas de conocimiento y (sin embargo) de libertad, no vienen sólo como ahora reitero del exterior de nosotros a través de los famosos cinco sentidos. Este tema está muy tratado en el citado libro *Las dialécticas de lo imaginario*. En cuanto a la valoración de lo real, como sabe quien me haya leído un poco, y en este mismo en-

sayo, yo siempre he apuntado a la necesidad de tratar esa realidad por distintos procedimientos para obtener de ella las deseadas verdades.

¿Reina, pues, en qué sentido? ¿En el de que estamos como encarcelados en ella? ¿Es, entonces, una “reina mala” que trata de ocultarnos la verdad de las cosas? ¿Una “reina buena”, que nos impide evadirnos a un no-ser ilusorio? ¿Ambas cosas? ¿Nuestro mejor bien y nuestro peor mal? ¿Un bien y un mal, como la imaginación queda definida en mi drama *La gitana Celestina*? A estas alturas del ensayo, sus lectores tienen datos suficientes para responder sin necesidad de muleta alguna a estas cuestiones y otras de esta misma o parecida índole, si no es que ya antes de leer estas páginas tenían resueltas las cuestiones —algunas reconozco que obvias— que en ellas se plantean.

11.- *Pero, ¿y Débord? Pero, ¿y la sociedad del espectáculo?*

A estas alturas del ensayo estará claro también que nuestro trabajo, diga lo que diga su título, no tiene mucho que ver esencialmente con la “sociedad del espectáculo”; desde luego, no es un comentario nuestro de los planteamientos que hizo Débord en su día sobre “la sociedad del espectáculo”, pero yo he querido llamar la atención sobre el hecho de que este tipo de sociedad es el marco en el que se produce la manipulación de la realidad para ponerla al servicio de la mentira; sin embargo, quiero hacer aquí una apuesta a favor de determinada índole de espectáculos que trabajan, aunque ello parezca paradójico, contra esta sociedad; son los espectáculos que se piensan y se realizan al servicio de un anhelo de verdad, como ha ocurrido siempre, en la historia del teatro, con el gran drama, desde los tiempos de la tragedia griega hasta nuestros días. En estos dramas, el dolor es también objeto de expectación (y de *espectación*), y ello está teorizado, sin necesidad de más justificaciones, desde la *Poética* de Aristóteles. Catarsis y otras nociones acompañan a esta reivindicación de la tragedia, frente a los ataques de que siempre ha sido objeto, como una empresa sado-masoquista, desde, al menos, San Agustín. En el siglo XX, empresas de espectáculos como el Berliner Ensemble de Bertolt Brecht en el Berlín de la República Democrática Alemana, dan cuenta de lo que estoy diciendo, y que quizás constituye una de nuestras grandes paradojas. El espectáculo puede ser también una actividad al servicio de la insumisión a la “sociedad del espectáculo”, cuyos servicios (los teatros, por ejemplo) usa, cuando ello le es posible. Yo estoy por decir, y lo digo, que el Drama es el espectáculo contra el espectáculo: el espectáculo por la verdad y, en definitiva, por la destrucción de las bases reaccionarias de esta *sociedad del espectáculo*, a cuya

definición contribuyó Debord con tesis como éstas, que tomo de su famoso libro (Ed. La Marca, Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires 1995):

42- *El espectáculo es el momento en el que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social.*

44- *El espectáculo es una guerra del opio permanente que procura hacer aceptar la identificación de los bienes con las mercancías...*

47- *El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real; y el espectáculo, su manifestación general.*

Nuestro Drama es, he querido decir antes, una negación del espectáculo así concebido por los empresarios del *entretenimiento*, sobre todo en los EE.UU. No sé si aquí se podría hacer valer aquel dicho popular de que un clavo saca otro clavo o aquel postulado de Hanemann (homeopatía) que dice que “*similia similibus curantur*”. En realidad (y en verdad), yo estimo que la definición radical de esta sociedad habría de ser: “la sociedad del dinero” (en cuanto a su contenido), y que el espectáculo es una de sus formas.

Sobre la realidad como contribución a la ocultación de la verdad y, de hecho, de afirmación de la mentira, se puede aducir el ejemplo elocuente —en esta “sociedad del espectáculo”— de los *reality show* en la televisión, que no sólo no trabajan —como, a veces, dicen— para revelar verdades, sino que lo hacen para su mitificación y ocultación, al servicio, sí, del espectáculo así entendido; como agente de mentiras, y aún más de la Mentira; y del cultivo de una especie de narcisismo de la desgracia y de todo sufrimiento, lo que avala la tesis —rechazable por quienes hacemos un drama, digamos, *rojo*— de San Agustín, para quien las tragedias comportaban una complacencia pecaminosa en los sufrimientos humanos.

Mirando a nuestro alrededor en esta sociedad “del dinero” y de ocultada guerra de clases (en cuanto a su contenido), y así mismo “del espectáculo” (en cuanto a su forma), podemos observar que las cosas funcionan más o menos así: No pasa lo que pasa; no sucede lo que sucede; no ocurre lo que ocurre, sino lo que se nos dice que pasa, sucede y ocurre; y ello a través de imágenes de la realidad, reconocibles, eso sí, como tales imágenes de la realidad. Pasa lo que se fotografía y se publica en los grandes *media*. Lo no filmado no es existente. El que hace la boda no es el cura; es el fotógrafo. Él dice cómo hay que hacerla, y manda repetir la secuencia si no le parece bien. El cura bendice mejor —como *debe* bendecirse— cuando se pone a las órdenes del fotógrafo.

- Ya llegaron los *media*. Puede empezar la Coronación. Majestad, no se olvide de dónde están las cámaras. No me estropee usted el plano.
- Herido, muérete mirando hacia esta parte. Eh, aquí, aquí... (Igual se muere el cabrón mirando hacia Albacete).
- Usted lllore un poco mejor, mujer, y no se tape el rostro, así, por favor...
- Oiga, joven, ¿puede insultar otra vez a aquel caballero?; luego mire con esa misma furia, que está muy bien, pero hacia aquella otra cámara. Gracias, ya está bien.

¿Se entiende lo que quiero decir?

12.- Pero, a todo esto, ¿qué es la verdad?

El tema aquí tratado anda en otros libros míos; de entre ellos saco aquí un par de frases del titulado *Grandes paradojas del teatro actual*. En él (capítulo 9) recuerdo que desde los años en que estudié filosofía en la Universidad “tenía yo una gran inquietud por saber qué son —y no sólo cómo son— las cosas: el qué de la realidad”, o sea, “la verdad” de las cosas, y en las aulas de Metafísica (Ontología) sólo me servían “un mundo (de descripciones, presuntamente *esencias*) que “me parecía como congelado”, y, en fin, quedaban frustradas “mis inquietudes de acceso a la verdad”. Experimenté una gran desolación sobre la Universidad al descubrir la banalidad de lo que me enseñaban en las aulas bajo la rúbrica ampulosa de *Metafísica*.

Todavía hoy no me queda nada claro que se pueda considerar como *verdad* algo otro que aquellas proposiciones que se adecuan a la *esencia* de las cosas; es decir, aquellas tesis que resisten al planteamiento de muy diversos puntos de vista.

Cuando en este trabajo se ha escrito, y ha sido muchas veces, la palabra, tan solemne, *verdad*, no se ha querido decir otra cosa que lo que nos parece verdad a cada uno de nosotros, o sea, lo que nos parece cierto, es decir, que no es mentira; se trata, pues, de la verdad de cada cual, como dijo con frecuencia Pirandello, lo cual a mí, sin embargo, no me hunde en el escepticismo; y para ello me amparo en Kant, cuando él hace una respuesta crítica que se opone tanto al escepticismo como al dogmatismo; tan grande es mi proyecto cognoscitivo, aunque parezca tan pequeño, en persecución de unas proposiciones que sean —¿cómo y por qué?; he ahí la cuestión que siempre trato de dilucidar— indiscutibles en el sentido de tan obvias, como la de que A es igual a A (tautología).

Así, pues, lo que a mí me parece cierto, eso es la verdad para mí: la visión o noción o concepción del mundo que yo tengo, tan *pensada* y hasta *cavilada* por mí, que ella es —*se ha hecho, ha devenido*— pensamiento fuerte en el mundo tal como yo lo concibo; un pensamiento que considero acorazado por los hechos, por mis experiencias —con gran función en tal proceso de mi actividad poética—, y por las que me han sido transferidas desde la filosofía y la ciencia. Esta verdad de cada cual es la que propongo que no se confunda con la realidad tal como aparece en la experiencia cotidiana de todos nosotros. Personalmente he de declarar que “mi verdad” reside en los postulados *materialistas y dialécticos*, y que, para mí, el espíritu existe como un momento muy evolucionado de la materia (*hominización*, en Teilhard de Chardin).

A la mentira sirven para mí aquellas proposiciones que niegan esta verdad, pero también las que falsean las evidencias, para mí obvias, de la realidad; tal es el modus operandi del capitalismo, acentuado en sus formas imperialista y neo-liberal. Pero “mi verdad” —o sea, la verdad para mí— pretende e intenta ser algo más y hasta “algo otro” que una creencia e incluso que una mera ideología, y en ella trato de, por lo menos, aproximarme a la ciencia y a la filosofía más generalmente válidas (una Metafísica, entendida a la altura de hoy).

Estos son, en fin, los dominios del pensamiento crítico que he propugnado, para el cual estoy acudiendo yo a las bases, que acepto como mías, del pensamiento de I. Kant, K. Marx y J. P. Sartre. En cuanto al “pensamiento de la derecha”, da la espalda a la realidad, aunque finja, a veces, una devoción por ella en forma de pragmatismo y de acusaciones de utopía, dirigidas a la izquierda. Para nosotros “la descripción de la realidad y el discurso de la verdad son convergentes”; y también hay realidades que son verdad, y verdades que no forman parte de la realidad tal como se nos presenta en la vida cotidiana, ya presentada por los primeros existencialistas (Kierkegaard) como un modo de existencia inauténtica, que es una realidad —¡y muy real!— ocultadora de las verdades fundamentales de la existencia humana.

Hondarribia 23 de septiembre de 2007

REALIDAD, COMUNICACIÓN Y FICCIÓN: A PROPÓSITO DE *EL PADRE DE BLANCANIEVES*

Constantino Bértolo

Esa construcción que llamamos realidad

La realidad no es real. Se trata de desplegar la productividad interpretativa que encierra esta paradoja para trasladarla al territorio de la ficción tomada en tanto estructura semántica que aun presentándose como artificio no real, se nos ofrece como instrumento para intervenir sobre la realidad. Entenderemos por realidad el constructo social que el hombre en sociedad construye para autodescribir el campo de relaciones y actividades en el que desarrolla y orienta su existencia como ser individual y social. Sin hombre no habría realidad, cierto, pero sí habría existencia, materia no nombrada. *Y yo me iré / y se quedarán los pájaros cantando*, escribe Juan Ramón. Si el hombre, la especie humana, se va, la realidad humana desaparece, pero el pájaro seguirá perteneciendo a la categoría de lo existente aunque ya no pueda ser nombrado. Ciertamente que el hombre puede dejar su huella sobre lo existente: acabar con todos los pájaros, por ejemplo. La especie, que es parte de lo existente, tiene capacidad autorreferencial y heterorreferencial y por eso nombra, y se nombra, y a través de ese nombrar construye realidad. Nombrar, facultad humana, es crear realidad: diferenciar golondrina, ruiseñor, vencejo; pero la realidad social no es sólo lenguaje. La sociedad se autorreferencia creando el constructo realidad que la subsume. Las relaciones entre la realidad y lo existente están determinadas por la imposibilidad de la especie humana de alterar determinados códigos de lo existente: la ley de gravitación universal, de una semilla de trigo brota trigo, y aunque el hombre pueda modificar genéticamente una semilla de trigo para crear, como ya ha hecho, el trigo *terminator*, no podrá evitar que brote trigo *terminator* de esa semilla de trigo *terminator*. La realidad social se rige por sus propias leyes y códigos en lo que respecta a su propia creación, mantenimiento y reproducción como constructo social. La realidad mantiene relaciones con la materialidad de lo existente y la integra a través del nombrar, pero no toda la realidad social es material; ideas, sueños, ficciones forman parte de ella aun cuando esta

realidad inmaterial requiera, en primera instancia, un soporte material para devenir realidad: el organismo humano y la organización social. El constructor, el *homo faber*, puede hacer emerger aquello que lo existente —“substrato material que la naturaleza ofrece al hombre sin intervención de la mano de éste”— contiene como posibilidad y ampliar así la realidad material, pero nunca podrá alterar “*la naturaleza de la naturaleza*”. Nos situamos así, volviendo a citar a Marx, en la “autonomía de la naturaleza y de la realidad como un constructo social histórico”. De lo que podemos deducir dos conclusiones provisionales. Una: la realidad es un constructo que se levanta sobre un entorno ajeno a la mano del hombre, que determina —en parte— sus límites operacionales. Nada por tanto de considerar la realidad como una especie de objetividad extrasocial, sino como reflejo de las lógicas de una construcción social. Y dos: la realidad es un constructo dinámico capaz de ser modificado por la propia realidad construida.

La realidad y lo existente no son entidades ajenas ni impermeables, pero tampoco se presentan indiferenciadas, ni simplemente superpuestas, sino en relación dialéctica a través de la actividad propia del *homo faber*: el trabajo. A partir de aquí podemos avanzar hacia las zonas que esta exposición quiere abordar: que cabe interpretar la realidad como una ficción que tiene limitada su verosimilitud por las circunstancias de su entorno, lo existente, pero que goza de una autonomía relativa respecto a éste pues se constituye al tiempo y dialécticamente como un constructo y como la lectura de ese constructo:

“Supón, le dije, que hoy te anuncian el regreso de un viejo amigo a quien ya juzgabas irrecuperable en la distancia de otro continente. Son las ocho de la tarde, tú sales a la calle fantaseando con el encuentro, es tan incontenible tu alegría que andas riéndote en voz baja, porque en un segundo has visto tu pasado con esa persona y el futuro, la dicha de la proximidad. Subes a un autobús enumerando los sitios donde piensas llevarle, tu brazo en lo alto se aferra a la barra sucia, un individuo de cogote grueso te empuja contra el pecho opulento de una mujer, ella hace ostensibles gestos de molestia pero tú los ignoras, concentrada en la escena que imaginas, palpitas de puro júbilo, como si ya sintieras en tus costillas la presión del primer saludo. Mas he aquí que todo era una falsa alarma. Quien te anunció que tu amigo volvía se había confundido en la fecha o en el nombre. “Qué chasco”, comentarían algunos. “Qué hueco”, diría Sergio Prim. ¿Dónde estabas tú mientras planeabas el encuentro? Si contestas “en un autobús”, ¿no pecas, cuanto menos, de imprecisión? ¿De qué sustancia se compone, en qué lugar se ubica esa emoción que fue tuya: cuarenta y cinco minutos de felicidad concreta

motivados por un acontecer ilusorio? El chasco, bien que fulminante, sucede a posteriori: afecta solo al último minuto, no puede borrar los otros cuarenta y cuatro pasados al margen de su jurisdicción. En cambio, ese espacio de tiempo contrario a la realidad de quién es, Brezo, Brezo, ¿a qué categoría pertenece?”¹

En efecto, durante ese viaje, el personaje ha construido una realidad feliz, pero ahora, ya conocedor de su pérdida, aquellos cuarenta y cuatro minutos ¿continuarán siendo una realidad feliz o se han trasmutado en minutos de realidad desgraciada? Evidentemente no puede trastocar el entorno físico —el tiempo de desplazamiento—, pero ¿puede modificar de forma radical esa realidad que levantó durante el transcurso de ese tiempo? O, dicho de otro modo: en la realidad, ¿algo puede ser y no ser al mismo tiempo? Si pasamos de este ejemplo, de carácter privado, y lo trasladamos a una esfera más relevante, podemos comprobar hasta qué punto una misma realidad puede devenir en su contraria: Valga el ejemplo de la población de Alemania, que durante los años de dominio nazi anteriores al conflicto bélico vivió una realidad de bienestar creciente y autosatisfacción colectiva, que, sin embargo, el resultado del conflicto bélico ha transformado en una realidad de oprobio y autoinculpación. Entiendo que el libro de memorias de Gunther Grass plantea directamente “la magia” de esta posibilidad de reconversión de la realidad a través de la modificación de su lectura —la Historia, en este caso—, que puede construir la realidad de una Alemania feliz o desgraciada, pero sin que se pueda alterar el hecho de que durante determinados años fue gobernada bajo la férula del partido nazi. ¿O sí puede?; pues ¿no puede acaso la realidad negar la realidad?

La creación del constructo realidad vendrá determinada en cada momento social por la correlación de fuerzas existente, respecto a la capacidad de nombrar, entre los elementos sociales con capacidad de intervenir en esa construcción. La realidad, por tanto, aparecerá como un campo de fuerzas ocupado, tanto por el constructo dominante, como por aquellos otros constructos que combaten contra su posición hegemónica, si bien es rasgo de la realidad dominante tender a presentarse como única realidad *real*, acaparando así lo que llamamos “el efecto de lo real”, la fuerza que trasmite lo que se presenta como obvio y evidente, no necesitado de prueba ni argumentación.

Si aceptamos que, hoy, la sociedad, entendida ésta como el conjunto social con capacidad de *nombrar*: pájaro, pez, alto, bajo, bueno, malo,

1.- *La escala de los mapas*. Belén Gopegui. Anagrama. Barcelona, 1994.

etc., se manifiesta fundamentalmente como sistema de comunicación —y seguimos aquí, infielmente, la mirada de Niklas Luhman—, podemos deducir y proponer, al menos como hipótesis de trabajo, que es en la comunicación donde reside el núcleo fuerte de la construcción de la realidad, entendiendo por comunicación no un mera acción de transmisión y recepción de información, sino el flujo continuo de referencias complejas que los elementos de los subsistemas sociales: individuos, clases, naciones, organizaciones, necesitan para su mantenimiento y reproducción en cuanto tales. En este sistema de comunicación, el lenguaje aparece como el mediador privilegiado entre los individuos y el constructo realidad social. De ahí el especial valor del lenguaje, su relevancia. Y sobre esta apariencia descansa y ha venido descansando la falacia humanista: la realidad como constructo lingüístico en el que todos tendrían la posibilidad de intervenir, dado que todos detentan la capacidad de transmitir lenguaje. Sobre “la evidencia” lingüística del “todos podemos comunicarnos” el humanismo ha levantado todo un horizonte de actuación: la sociedad es un intercambio de lenguajes individuales. El mundo como ágora. La realidad como lectura. El lenguaje como cimiento de la “polis” y de la política. En el actual “humanismo comunicacional”, esta, la comunicación, parece haberse instalado como usurpadora única del quehacer social, el cual, metidos ya en esa cosmo/lectura, se verá reducido a la mera constatación de que ese flujo camina llevado por su propia —e ingobernable— dinámica, pues todo lo que no es comunicación, es entorno y, por tanto, en términos de Luhman, carece de capacidad para alterar el sistema —la sociedad—, más allá de poder ser utilizado por éste, bien como *diferencia* o límite, bien como fuente de alimentación. Como sistema de comunicación la sociedad opera siguiendo sus propios dictados y leyes, según las cuales, la realidad sólo es realidad en cuanto que se pliega y despliega como comunicación, es decir, sólo puede ser realidad lo que la realidad dada acepta como realidad. Dicho más groseramente, el sistema dice: sólo puede ser real lo que es real, y lo real soy yo. Volvemos así a la teología: *Yo soy el que soy*. Y es fácil deducir que desde esa premisa incluso los límites de la lectura quedan establecidos: la lectura como comentario de un libro *irreductible*. Sagrado, por tanto.

La ficción como comentario de la realidad

Si la realidad se nos presenta como lectura, la ficción, aparece como una lectura de la lectura, como constructo que con su leer interviene en la construcción, tanto de la realidad, como de su lectura. Interesa ahora,

por tanto, detenernos en su carácter de constructo de segundo grado, en tanto que se nutre de los materiales que le aporta ese otro constructo que llamamos realidad social, y a través del cual la sociedad encuentra uno de sus mecanismos de autorreferencia. Como constructo mantiene sus propias reglas operacionales y su propia autonomía, si bien, y por su condición de segundo grado, los límites de esa autonomía están delimitados por las necesidades del constructo del que depende: del sistema social, de la sociedad. Es decir, sus capacidades de leer serán las que la realidad social le *consienta*.

En la consideración hoy dominante de la sociedad como sistema de comunicación, la ficción actuaría como un subsistema capaz de generar flujos de referencias complejas y, en consecuencia, de intervenir, en el grado que le corresponda, en el flujo global que construye la realidad social. Ese grado vendrá determinado por su relevancia como sistema de comunicación dentro de la correlación de fuerzas entre los diversos subsistemas de comunicación, y por la menor o mayor fricción que mantenga respecto al flujo dominante. La ficción no nombra sino que, como se ha señalado, comenta y propone, pero es la realidad social la que, al autodescribirse, lee las propuestas que desde la ficción se generan y las incorpora, o no, en función de sus propios requerimientos en cuanto sistema que está obligado a su auto-mantenimiento y reproducción. La narrativa humanista, que parte de un entendimiento del sistema social como polis comunicacional, ha cumplido históricamente, y de modo claro desde una visión cuantitativa, el papel de comentarista al servicio de la autodescripción dominante, aunque ciertamente, y cuando las condiciones históricas lo han permitido, haya generado también propuestas de descripción que han chocado, friccionado, con mayor o menor fuerza, y escasa eficacia, subrayaremos, contra la narración hegemónica. Su impotencia, resumida en la aseveración de que “una novela no puede cambiar el mundo”, reside en los dos presupuestos sobre los que se fundamenta el humanismo narrativo: uno, que el lenguaje, aún siendo una construcción social pertenece a los individuos en cuanto dotados de una misma y semejante facultad de producir lenguaje, y dos, que el individuo es el origen y el destino de la actividad humana. Al aceptar este “pacto de realidad” la narrativa humanista² marcaba los límites y las limitaciones de su territorio. Y, desde esas premisas, el humanismo ha ve-

2.- Un humanismo no de raíz griega, que se remonta a la obra de Guillermo de Ockam, quien al mostrar la voluntad como potencia del hombre abre la posibilidad de que cada uno seamos nuestro propio Dios. El pensamiento griego no planteaba esta creencia pues entendía que los dioses hablaban por boca de los individuos y aceptaba que intervenían en la actividad humana.

nido concediéndole a la literatura una capacidad privilegiada en la configuración de lo que podemos llamar “la respiración semántica” de la sociedad y, por tanto, en la construcción de esa realidad que hoy se presenta bajo el ropaje de sistema de comunicación, dotado de tal autonomía propia, que parece haber roto cualquier relación de dependencia con lo existente, ignorando la base material, al presentarla como un residuo molesto y de utilidad grosera, dada la condición inmaterial de aquello con lo que esta sociedad se autodescribe y describe la realidad: la *comunicación*.

Lo que las llamadas sociedades de la comunicación expulsan fuera de su sistema de autodescripción humanista, fuera de la realidad que construyen como propuesta de totalidad, es la posibilidad misma de otros constructos de realidad que no participen del citado “pacto de realidad”, y, de modo consecuente y aun cuando podría empujarlos hacia sus márgenes, en la práctica social, en la comunicación, los transfiere, si la relación de fuerzas sociales lo permite, más allá del margen, al entorno del sistema, mediante su transfiguración en no realidad, vía residuo, excremento más que excrecencia, o vía ruido, significantes sin significado. Y en esa clave, cualquier ficción que se presentase como la lectura de esas otras propuestas de realidad que la realidad dominante no pueda hacer propias, sería expulsada por vías semejantes, transfigurada en semántica vacía no comunicable. Pero este proceso de construcción de realidad se asienta paradójicamente en otro, que lo complementa, de destrucción de realidad, al negar que todo lo que en esa realidad construida como total no obtenga reconocimiento, presencia, pueda ser real, de modo análogo al que en la “polis” griega determinaba que todo lo que no era griego, era barbarie, y pues lo griego era sólo lo que tenía presencia, voz, en la polis, tampoco entraba en la realidad aquello que, sin embargo, determinaba su capacidad para poder seguir reproduciéndose en los términos de su propia autodescripción, los esclavos de las minas, por ejemplo, y su actividad extractiva. Una extraña forma de ceguera.

Los límites de la ficción realista

De lo hasta aquí enunciado, que parte de una consideración humanista de la realidad, en la que ésta se construye como mediación entre el hombre y lo existente, parecería desprenderse una visión meramente tautológica de la ficción. Como espejo a lo largo del camino. Espejo condicionado por una realidad que no admite otras condiciones que no sean las suyas. Quien proponga esta visión estaría adjudicando a ese constructo que llamamos realidad un rasgo falsario: la realidad sería la realidad dada y sus posibilidades de negación; al igual que las de su am-

pliación o modificación, vendrían determinadas por las mismas reglas operacionales de las que ha emergido esa realidad dada. Frente a esta visión cabe un lugar para su cuestionamiento, pues esa realidad no ve ni lo que queda fuera de su alcance, ni el suelo que tiene debajo de los pies sobre los que apoya todo su movimiento, incluida la propia actividad constructiva que la conforma. Desde esa lógica se desarrolla lo que entendemos aquí como ficción realista, es decir, una ficción que adopta la mirada de un observador que observa y describe la poética con la que la sociedad edifica su realidad. Los escritores realistas proponen una lectura en la que el *homo faber* no aparece representado como alguien que es dueño de su destino sino como un ser determinado en buena parte por las fuerzas sociales en medio de las cuales se agita su existencia. El realismo transparenta cómo en la construcción de la realidad son los propios constructos sociales: la propiedad, el poder, las ideologías, las clases sociales, el derecho, el mercado, los que intervienen con su propia autonomía e interfieren la actividad del único sujeto activo que el humanismo venía reconociendo: el individuo. Creo que con sólo dos ejemplos narrativos aparentemente dispares se puede argumentar esta mirada realista. Émile Zola en su novela *La Tierra* expone narrativamente como el trayecto de unas vidas el peso específico no reside en los ámbitos pertenecientes a la esfera de “lo humano”, la voluntad, el esfuerzo, la capacidad de aprendizaje, sino en las leyes concretas de un constructo humano, la empresa capitalista, que actúa según una lógica propia que impone su realidad a la realidad. Robert Musil en *El hombre sin atributos* describe con una amplitud y radicalidad pocas veces igualada una realidad, Kakania, en el que las vidas privadas se mueven desde la perplejidad de quien siente que es manipulado por unos hilos ajenos —los movimientos del capital financiero, por ejemplo—, sin que los personajes, incapaces de salirse de la soberbia del ser, puedan dejar de interiorizarlos como *proprios*, mientras asistimos, asombrados, al espectáculo social de una circulación continua de palabras ajenas, que todos piensan que emiten desde su defendida individualidad.

Los escritores realistas no tenían que compartir las teorías marxistas sobre la realidad para ver las lagunas que una realidad humanista escondía o ignoraba. Al instalarse, con exigencia, en la distancia que el constructo ficción permite, su mirada alcanzaba no sólo a ver los árboles y el bosque, sino el propio terreno sobre el que árboles y bosque crecen, modificando al tiempo las condiciones del suelo. Cada escritor realista, con sus recursos narrativos propios, construía ficciones en las que la lectura de la realidad se enfrentaba a la lectura dominante logrando así *representar* sus carencias. Pero a lo que la narrativa realista no en-

contró salida era a lograr representar, sin acudir a la trampa humanista: el lenguaje es sólo una capacidad humana, lo que su *adiestrada* mirada realista descubría: la generación semántica que aquellos constructos, la propiedad, el dinero, la empresa, el poder o los medios de comunicación producían. Los realistas acertaron a ver y a hacernos ver que, si bien una sociedad *respira semántica*, ésta se mantiene y reproduce a través de estructuras que aspiran y exhalan sus propias semánticas de modo más fuerte, efectivo y eficaz que aquella que la sociedad genera a través de “la humanidad”, considerada ésta como mero conjunto y suma de individuos, pero sin que en sus novelas consiguieran reproducir esta constatación por otros recursos técnicos más allá de la mediación de unos personajes “humanos” que quedaban así condenados a actuar como “representaciones delegadas” de unas presencias generadoras de semántica propia, sin que las presencias “deshumanas” tuvieran representación directa en la textualidad narrativa. En las novelas realistas, en efecto, estaba la semántica de los propietarios, pero cómo presentar a la propiedad hablando; estaba la semántica de los empresarios, pero cómo hacer presente la voz actuante de la empresa. En ese sentido parecería que los novelistas, requeridos por el propio carácter semántico de su herramienta primordial, estaban obligados a doblegarse ante un humanismo para el que “todo lo no humano le es ajeno”, sin que le tiemble el pulso a la hora de las excepciones que le sean convenientes: Dios, lo inefable, el espíritu, el más allá...

Lo irreal. Más allá del realismo humanista

Al menos desde Marx, se había hecho evidente que en la construcción de la realidad intervenían con su propia autonomía aquellos constructos sociales que en el despliegue de actividad histórica se habían ido constituyendo, la propiedad, el salario, las clases... y su constatación no dejó de influenciar el trabajo de aquellos intelectuales, artistas y escritores que, interesados en las relaciones entre la realidad y su representación, se esforzaron por introducir en sus producciones el peso que la intervención de estas estructuras tenían en los procesos de construcción de la realidad. La constancia de una dialéctica que rompía la ilusión humanista del “yo soy”, al confrontarse a una estructura de la propiedad que respondía con “sólo el que tiene es”, o que frente a la estructura del trabajo, la única respuesta del capital al “yo soy mi fuerza de trabajo”, fuese el “eres tu salario”, no es algo que dejase de ser advertido por aquellas fuerzas políticas o culturales que intervenían en esa construcción de la realidad. Valga con pensar en el movimiento de los construc-

tivistas y otras vanguardias, que sobre todo en los territorios de las artes plásticas (Rodchenko, Mondrian), en las poéticas teatrales (Piscator, Brecht) o en la emergente narrativa cinematográfica (Eisenstein, Vertov) incorporaron, acudiendo a las técnicas del collage o del montaje, la presencia o representación de estructuras actuantes en la configuración de la realidad. Cabe también señalar y recordar las incursiones que en el terreno de la ficción se exploraron acudiendo a la integración dentro de los textos narrativos de documentos “reales”, anuncios de publicidad, carteles de propaganda o recortes de prensa. Recursos que podemos situar en una onda hiperrealista que trataba de sumar realidad a la representación de la realidad, y que la literatura, el sistema literario, una vez liquidados los movimientos de las vanguardias de izquierda que amenazaron su propia constitución como sistema autónomo, pareció desalojar definitivamente, empujándolos hacia su periferia más anecdótica.

En cualquier caso, parece evidente que la ficción más interesada en la transformación de aquellas estructuras capitalistas, que interactuaban cada vez con mayor peso y presencia en el levantamiento del espacio realidad, abandonó en determinado momento estas vías de representación para, rechazando o no, o hasta un grado determinado, la falacia del humanismo, recaer en sus redes, volviendo a poner en práctica estrategias de acoso y derribo a sus murallas confiando, de nuevo, en el camino de la semantización humanística para la representación narrativa, es decir, depositando la argumentación de la realidad como conflicto, de clases o poderes, en la capacidad de los personajes para expresar verbalmente, ignorando así que el capitalismo, y cualquier otro sistema social³, no sólo habla a través de los semas “humanos” ni mucho menos, sino que dice y se dice, responde y pregunta, habla y escucha, a través de estructuras sobre las que descansan la mayoría de sus relaciones operacionales. Algo que hasta un pensador de filo conservador como el mismo Luhman reconoce, cuando sonrío, al observar que las ideologías humanistas actuales insisten en la fantasía de que la comunicación es una facultad “inter/humanos”, mostrando su incapacidad para ver que bajo el sistema de comunicación tal cual hoy la sociedad se presenta, esa comunicación *intrahumana* es tan sólo un residuo, molesto además, respecto al objeto real de la comunicación: la creación del espacio necesario para que el poder o los poderes se visualicen como precio.

3.- Baste recordar el rol que en las sociedades del Medioevo feudal cumplía la Providencia divina o la personificación de categorías religiosas en la composición de los autos sacramentales.

Es en este “estado de la ficción”, entregada ésta a la trampa semántica de la representación humanista, donde no deja de llamar la atención la obra narrativa de Belén Gopegui⁴, que, si ya en sus primeras novelas dejaba ver su desconfianza hacia esa vía narrativa, desde su novela *Lo real* ha ido explicitando su rechazo de esta poética, que hace recaer sobre los personajes el peso de la lectura de la realidad que toda narración propone. Y si en la novela citada había de recurrir a la representación de una presencia ficcional de corte irreal, el Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes, para resolver dialécticamente la contradicción narrativa entre un desclasamiento individual y la imposibilidad de un desclasamiento colectivo por la vía de la clandestinidad personal, que en la novela se proponía como fábula; y si en *El lado frío de la almohada*, la siguiente novela, recurría a una colección de cartas que irrumpían en la composición de la acción narrativa, a fin de hacer patente, representar, la presencia —como actante decisivo— del sistema de comunicación (encarnado en la figura oculta del director del periódico al que se dirige esa correspondencia) en la construcción de la *lectura dominante* que de la revolución cubana la llamada izquierda llevaba hasta el flujo de realidad, en que la revolución sólo se dejaba ver como turbulencia rechazable; será en su última novela, *El padre de Blancanieves*, donde la ruptura, por insuficientes, de los códigos narrativos del realismo humanista se hace más manifiesta.

Debería resultar obvio, a estas alturas, afirmar que al adentrarse en el análisis de una narración la primera distinción metodológica necesaria es distinguir entre *lo que en la novela se dice* y *lo que la novela dice*, entre lo que la novela cuenta y lo que se cuenta con lo que se cuenta, pues la confusión entre ambos niveles de la narración priva a la novela como género de aquello que la constituye y legitima: contar lo que sólo con una novela se puede contar. Atendiendo al primer nivel narrativo *El padre de Blancanieves* nos muestra una fábula de corte clásico: un incidente, la presencia culpabilizadora de un inmigrante ecuatoriano que ha sido despedido de su lugar de trabajo por causa de la reclamación de una madre de familia, perturba la, en apariencia al menos, calma vivencial de una familia perteneciente a lo que viene llamándose clase media, al alterar el equilibrio moral, en principio, en el que esa madre, Manuela, profesora en un Instituto de Enseñanza Media, se encontraba instalada. La onda de ese incidente, a través del grupo político con

4.- A quien pueda interesar: estoy casado con Belén Gopegui.

que se relaciona su hija, acabará rebotando sobre la persona del padre, que verá roto el equilibrio social y familiar que, a su entender, había conquistado para él y para los suyos, y que, frente a la amenaza que supone que parte de esos *suyos*, su mujer y su hija, abandonen o se deslienen de la *pax familiar*, para ir derivando, vital y políticamente, hacia un lugar que hay que construir —la sociedad sin clases—, radicalmente opuesto al *reino familiar*; se ve obligado a salir de su silencio y confrontar sus argumentos a los argumentos del *grupo de su hija*, hacia el que parece inclinarse también su mujer. Y el despliegue de ambas argumentaciones constituiría, en principio, el argumento de la novela.

Si la novela se hubiera limitado a desplegar narrativamente este juego estructural, estaríamos hablando de una novela “dialogal”, en la que al lector se le pide que se sitúe en la posición —y disposición— de un imaginario jurado que asiste al juicio, y que ha de valorar, tanto las declaraciones de las partes, como, si es riguroso, la actuación del juez, el *componedor* del texto⁵, que controla el desarrollo, ritmo y contenido de las sesiones.

Enrique, el padre, se limita en los inicios a exponer sus argumentos desmenuzando un conjunto de realidades que confluyen en la realidad de la clase media, y que ofrece como pruebas materiales de su causa: un bienestar sin estrecheces, un horizonte de expectativas razonables, ligado al aprovechamiento particular que cada hombre o mujer debe hacer de la situación social que le rodea, sin más que seguir las pautas que esa realidad pone a disposición de los miembros de la llamada clase media, con la que él se reconoce y a la que *argumentalmente* representa.

Su oponente⁶, representado por el conjunto de militantes de distintas y pequeñas formaciones de la izquierda revolucionaria, agrupados alrededor de un proyecto de acción concreta, que la novela atiende con especial relieve, basan sus argumentaciones no tanto, aunque también, en las insuficiencias sociales y económicas sobre las que esas realidades, a las que Enrique acude en su descargo, se levantan, como en la apuesta por una realidad otra, a la que es inevitable llegar por medio de transformaciones revolucionarias, y en la que, libre de las estructuras coerci-

5.- Usamos el concepto de *componedor*; pues entendemos que en esta clase de textos narrativos ni el concepto de autor, autor implícito o narrador, caracterizan de forma suficiente, la posición de la figura que organiza la presentación textual.

6.- En la dialéctica de la novela resulta imposible hablar de acusaciones y defensas, de acusado o acusador; de ahí la preferencia por el término de *oponentes*.

tivas creadas por el capital, la acción humana se construya como la posibilidad de una solidaridad entre iguales capaces entonces de controlar sus propios destinos, aportando como pruebas de su viabilidad y empeño el proyecto que los ha reunido: la construcción de unos biorreactores que vendrán a demostrar que las estructuras de producción podrían estar encaminadas a fines distintos a los del lucro, del mismo modo que la producción de realidad podría dar lugar a un constructo social no determinado por las relaciones sociales capitalistas.

Para el desarrollo de este *juicio* narrativo, el juez o *componedor* del relato, que en este caso va a dejar en manos del jurado la facultad de determinar la sentencia adecuada, recurre al intercambio directo de las argumentaciones, a la presentación, en tercera persona, de informes sobre las actividades públicas y privadas de los diferentes implicados, así como a otros materiales, como diarios, registro de conversaciones, cuadernos de reflexiones, que aportan las perspectivas necesarias para que el jurado pueda hacerse lo que se llama una correcta “composición de lugar”, para poner a disposición de los lectores no sólo los excursos semánticos, sino también los hechos materiales que los acompañan: circunstancias familiares, ingresos, patrimonios, expectativas económicas, condiciones de vida, afectos y desafectos, relaciones profesionales y laborales. Pero si la novela sólo se limitase a este planteamiento jurídico en el que la clase media y la revolución disputan sobre su derecho a existir, *El padre de Blancanieves* no pasaría de ser una novela encuadrable en el realismo humanista, cuya valoración literaria descansaría sobre el equilibrio y el rigor con que se desarrolla el juicio, lo que la situaría en un registro narrativo cercano, en ese sentido, a la textura de una de las anteriores novelas escrita por su autora, *La conquista del aire*⁷. Pero ocurre que esta novela no es la novela que hemos venido contando o, por mejor decir, no es sólo esta novela, y ello porque hay que dar cuenta de la intervención en el relato de una presencia, hasta el momento no mencionada, que trastoca, en gran parte, todo lo que aquella novela a la que nos hemos estado refiriendo, podría hacernos presumir.

En diversos momentos del desarrollo textual, en cada uno de los ocho bloques narrativos en que se presenta la novela, se hace presencia, en for-

7.- Aunque si aceptamos, lo que me parece lo más propio, que el Prólogo que antecede al relato forma parte constitutiva de la novela, la presencia de este elemento *narrativo* aportaría un rasgo de ruptura con el realismo humanista del que se ha venido hablando.

ma de Comunicados, un sujeto colectivo, autodenominado *D 68-06 (17)n*, dotado de algunas características antropomórficas, pues además de comunicar, atraviesa distintos estados de ánimo, reacciona con humor o preocupación frente a los hechos, conoce nuestra existencia como lectores de la novela: “*Ustedes, sujetos individuales, suelen referirse a mí como asamblea, aunque a veces también me llamen congreso, foro, grupo de grupos, movimiento*”, es consciente de que no goza de buena fama: “*a los partidos, movimientos, asambleas, organizaciones y colectivos de colectivos se nos acusa de hacer algo así como anegar las individualidades, se dice que somos férreos e imponemos una misma horma de zapato todo el tiempo*”; afirma que su condición de existencia parece residir en “*una promesa, una intención que dure*”, y reconoce que los sujetos colectivos “*sólo podemos conocer el sentido de nuestro pensamiento cuando actuamos*”.

Para valorar la significación narrativa de esta aparición es necesario atender a la correlación de fuerzas que desde el punto de vista narrativo supone el enfrentamiento argumental ya resumido. Desde un ángulo estrictamente cuantitativo, y aun cuando el relato reparte casi de manera proporcional el espacio narrativo entre los antagonistas que en la novela dirimen su querrela, no deja de llamar la atención que una de las partes se exprese a través de un sólo personaje, Enrique, el padre de familia; mientras que las argumentaciones contrarias se reparten entre el grupo de militantes, si bien el peso recae sobre los personajes de Goyo y Susana —la hija de Enrique y de Manuela—, personaje este último que funciona a modo de intermediación narrativa entre el mundo de Enrique y el mundo de los militantes revolucionarios, por más que en el transcurso de la acción se vaya inclinando gradualmente hacia las posiciones de estos.

Este aparente desequilibrio esconde sin embargo un desequilibrio de sentido contrario en razón de la carga de realidad que cada una de estas posiciones *vehicula* desde el “exterior social” de la novela hacia su “interior narrativo” y, por tanto, hacia su lectura. Enrique cumple la función de hacer comparecer en el relato la escala de valores del estrato social en que se integra, y que en el uso general se denomina clase media. Sin embargo, conviene recordar que la llamada clase media no es, en sentido estricto, una clase social, puesto que no viene caracterizada por su posición respecto a la posesión o des/posesión de los medios de producción, sino por su *ubicación subjetiva* respecto de esa lucha entre las clases, la burguesía y el proletariado, que el sistema económico capitalista genera de modo inevitable a través de unas relaciones sociales de producción orientadas a la extracción de plusvalías. Y que su ubicación sea subjetiva, no impide que puedan delimitarse objetivamente deter-

minadas condiciones materiales que definen su perfil sociológico: posición de su salario respecto al cuadro general de salarios, distancia de su actividad laboral respecto al esfuerzo físico o las tareas repetitivas y mecánicas, margen de iniciativa en el desempeño del trabajo, posesión de un patrimonio de bienes muebles e inmuebles que aportan bienestar de vida, capacidad para usar y usufructuar referencias y bienes culturales, que otorgan disfrute y prestigio, expectativas razonables de reproducir o mejorar su propio estatus económico y social en la descendencia y, en definitiva, la utilización de un código autodescriptivo, en el que el dominio personal o señorío sobre la propia biografía y el destino existencial ocupa un lugar básico pues, aun cuando se sea consciente de que el azar o el accidente son amenazas no descartables, y aunque se acepte que las circunstancias sociales y económicas tienen capacidad para actuar, para bien o para mal, sobre las vidas, todo este cuadro de incertidumbres se resuelve atendiendo a una clave de carácter ideológico que puede resumirse en la frase del Sartre existencialista: “*Una cosa es lo que lo que puedan hacer conmigo y otra cosa es lo que yo haga con lo que hayan hecho conmigo*”. Fe, por tanto, en las posibilidades de la propia individualidad. Más que de clase, habría que hablar de zona fronteriza donde se materializa el encuentro y desencuentro de las clases sociales con entidad propia, ya sea en clave de desgarró, o ya sea de acomodo, en atención al grado de intensidad con que, en cada momento histórico, se esté desarrollando la lucha de clases.

En su novela, la autora ha construido al personaje de Enrique con el rigor que exige el realismo, es decir, equilibrando adecuadamente lo que el personaje tiene de arquetipo con lo que está obligado a tener como personaje concreto. En otros términos, lo que arrastra como representación de esa clase media y lo que le constituye como individualidad personificada con una determinada edad, posición social, condición familiar, deseos y miedos personales, afectos y desafectos concretos, juicios y prejuicios determinados, etc., todo lo que aun perteneciendo a un estrato social determinado le otorga singularidad y pertinencia. Como arquetipo que transporta la representación de la clase media su relevancia narrativa no va a provenir tanto de su caracterización en el interior de la novela como del peso y posición que tal zona social esté desempeñando en el escenario social concreto en el que se ubique el espacio temporal o histórico de la novela. En este caso, en esta novela, debe de tomarse en consideración, si se quiere abarcar la relevancia significativa del personaje como arquetipo de un *grupo* social, que en el estado actual de la lucha de clases, que podemos caracterizar como de derrota —y consiguiente extrema debilidad— del *sujeto histórico* revolucionario (hasta el

punto de haber entrado en duda su propia existencia aun en los círculos sociales que se autodescriben como revolucionarios), parece ocupar el lugar de la clase final y universal, aquella donde definitivamente se ha resuelto la ya superada lucha de clases y desde la que no puede dejar de considerarse la actividad revolucionaria como un residuo irreal que ocultaría el error, la ingenuidad o la patología de aquellos que tal actividad, inútil por imposible, pretenden desarrollar.

En las condiciones históricas actuales y en las que la novela edifica su espacio/tiempo esta es la lectura de la realidad dominante, desde la cual la mayoría de sus destinatarios contemporáneos va a leer la novela. Frente a esta presencia de una realidad dominante que hace valer su “efecto de lo real” sobre toda la actividad narrativa que el personaje de Enrique va a desplegar en la novela, la “contra/argumentación” que van a vehicular los militantes, Eloisa, la novia de Goyo, y Manuela, parte a este respecto de una condición radicalmente contraria: un grado nulo —cero— de presencia en “la realidad”, y no sólo por su escasa o nula consideración, sino por la más escasa todavía *visibilidad* que la sociedad, en cuanto “sistema de comunicación” le concede. Esta ausencia o invisibilidad en el constructo realidad que el conjunto social comparte, de modo hegemónico, evidentemente planteaba un serio problema de representación, pues sin duda representar lo que no tiene presencia no deja de ser un serio obstáculo a la hora de construir su verosimilitud, esa condición narrativa en donde se entrecruza la legitimidad de la ficción con la legitimidad de la “realidad”.

Para resolver el problema que provoca esta ausencia o invisibilidad, por no hablar ya de su denegación absoluta, el relato acude a dos tipos de recursos narrativos, uno cuantitativo: poner en escena un conjunto amplio de personajes que “padecen” ese déficit de visibilidad, y, el otro, cualitativo: dotarles de los atributos realistas suficientes para al menos cuestionar o atenuar desde el interior de la novela el descrédito sobre su verosimilitud, con el que la realidad extra/textual, antes, durante y después de la lectura, los enjuicia. Si con tales recursos ha logrado sus objetivos es algo que cada lector enjuiciará por sí mismo, aunque parecería necesario antes de pronunciarse que cada lector enjuiciase previamente la clase de lectura de la realidad en la que él mismo está instalado. Es evidente que cuando estamos proponiendo la introducción del “efecto de lo real”, así considerado, tanto para el análisis de la composición narrativa, como de la propia dinámica lectora, no estamos prejuzgando que no haya otros “efectos de lo real” provenientes de otros constructos de realidad y, por tanto, de *otras* lecturas de realidad contrarias a lo que hemos venido calificando como realidad dominante. En estos casos,

presumiblemente de alcance muy escaso, si se acepta como dominante la realidad propuesta, el déficit de verosimilitud referido no se produciría, y haría innecesario todo el trabajo de construcción de verosimilitud que en la novela se lleva a cabo, y que, por su propia constancia, avisa de que la narración no parece ni mucho menos haber elegido meramente “destinatarios cómplices”. En cualquier caso, con lo que la autora no cuenta es con un lector neutral, ni menos parece compartir la creencia en el famoso pacto de lectura que, como la venida del espíritu santo en Pentecostés hace, según el parecer de muchos teóricos, que a éste le sobrevenga “la suspensión del juicio” y habite la lectura a modo de un espíritu blanco, incoloro e inocente. Y, precisamente, porque, como revela la composición estructural de su novela, sabe que las novelas se empiezan a leer “antes de abrir el libro” no ha dejado de ser consciente de que por muchos recursos que disponga para romper o atenuar la inverosimilitud de origen con la que parten sus personajes “invisibles”, para que en la novela las argumentaciones con que se trama el argumento estuviesen honestamente equilibradas, era narrativamente necesaria la presencia de una inverosimilitud radical que denunciase y explicase —vía hechos consumados— las desigualdades presentes implícitamente en el contrato entre verosimilitudes que “la realidad” obliga a firmar a la ficción, si esta aspira a entrar en la estructura literaria que esa realidad controla. De ahí que, sin renunciar al realismo y para no renunciar a él, construya un personaje “irreal” al que dota, como ya se ha dicho, de aquellas características antropomórficas necesarias que le permiten narrativamente avalar la debilidad de aquellos otros personajes marcados por su inverosimilitud extra/narrativa. La presencia de este personaje, que habla, comenta, contempla la acción de esos otros personajes, cuyo proyecto de intervención revolucionaria en el sistema de producción, da forma a esa “intención que dura”, que es la condición necesaria para que el ente colectivo se materialice de un modo semejante al que en la realidad extra/narrativa otras estructuras, corporaciones, fundaciones o empresas con ánimo de lucro se materializan e intervienen en la construcción de realidad. Pero no reside en la semantización de argumentos, que ese sujeto colectivo emite a modo de *comunicados*, su eficiencia a la hora de equilibrar las propuestas, sino en su mera presencia como estructura capaz de hablar en su mismo lenguaje a las estructuras sociales que han construido la realidad que Enrique y la llamada clase media utilizan en su relación como individuos o como franja social tanto para sus operaciones de “auto/referencia”, como de “hetero/referencia”, y cuya relevancia en la construcción de esa realidad tiende a pasar inadvertida en las visiones de corte humanista y sus ficciones

correspondientes. Por decirlo de otro modo: la presencia de “lo irreal”⁸ no hace sino levantar el velo de ausencia con que las estructuras reales ocultan sus lenguajes. Precisamente por manifestarse como *ausencias*, Enrique no logrará descubrir su presencia en el conflicto que le desgarrar: cómo estar contra la revolución que la presencia del sujeto colectivo representa, aunque sólo sea como posibilidad, y al tiempo lograr mantener un espacio en el que su condición de *pater familiae* se realice, a pesar de que *su familia* se muestre favorable a unas transformaciones revolucionarias que están destinadas a hacer saltar por los aires ese espacio que sólo es línea de frontera. O como “padre de Blancanieves” acude en apoyo de su hija, o terminará por permanecer ajeno, en los salones de su palacio de clase media, mientras la realidad, madrastra en cuya compañía vive, expulsa a su hija, su reproducción, al bosque, a los márgenes, al espacio de lo invisible.

Es a través de la estructuración narrativa como esta presencia del sujeto colectivo determina en gran parte la manera en que la novela de Gopegui pone en evidencia la esterilidad narrativa y política de un humanismo que, por muy interesado en la justicia social que se presente, no logra salir de la trampa semántica que acompaña a todo entendimiento de las relaciones sociales como un diálogo entre lenguajes e interlocutores individuales e iguales, sin considerar que las *posiciones* diferentes —que ocupan— lo anulan o distorsionan como tal diálogo. Lo que ese sujeto colectivo expresa es la no libertad de expresión, y la necesidad, por tanto, de mediaciones colectivas, si se quiere intervenir con posibilidades de éxito en la transformación del constructo realidad que, claro está, en la novela ya no aparece como una mera construcción de lenguajes en pugna —ilusión por donde se han ido despeñando tantos y tantos intentos de crear una novela revolucionaria—, sino como lucha entre posiciones de poder “extra/lingüísticas”, puesto que las estructuras de la realidad capitalista no necesitan el lenguaje semántico para la transmisión de los lenguajes con que construye —y destruye— realidad, y de los lenguajes con los que crea dependencia, servilismo, conformismo, autoridad, miedo, admiración, insolidaridad o fatalismo. Le basta con su propia presencia, con la comunicación constante de su presencia; omnimoda *constancia* que para Luhman y otros es el rasgo defi-

8.- “Lo irreal no fantástico”, como recurso narrativo, tiene una progenie narrativa destacada. Valga recordar la irrupción de “El Gran Inquisidor” en *Los hermanos Karamazov* de Dostoiewski, o la animalización de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka.

nitario del sistema de comunicación con que describen a la actual sociedad. Estructuras de poder que construyen realidad de modo semejante al de una empresa de comunicación que, frente a lo que el “efecto de lo real” nos parece estar mostrando como evidente, no comunica a través de los medios y los lenguajes aparentemente autónomos —e incluso ajenos a ella— que la constituyen, esto es, del reportero, el redactor o el columnista —o el suceso—, sino a través de su propia presencia, de su propio poder, que es el que en realidad escribe, para sorpresa de los que allí creen estar escribiendo el reportaje, la información o la colaboración respectiva. Y, a más poder, es decir, a más presencia en la comunicación de las estructuras, menos lugar para las semánticas —y voces— individuales; que sólo asomarán, cuando la debilidad de las estructuras —dominantes— permita su total expropiación.

Lo que la novela dice, o *cuenta con lo que cuenta*, no es el conflicto o conflictos en que la llamada clase media, siempre flotando sobre el abismo, mientras se esfuerza por no perder pie tirando de sus propias orejas, puede verse inmersa, si —de nuevo— el fantasma de la revolución volviera a asomar, aunque sólo fuera un brazo, en ese horizonte de realidad en el que la historia parece haber finalizado. Lo que la novela de Gopegui dice como novela, como artefacto narrativo en el que la composición, en efecto, *compone* significados, y en el que la introducción de lo irreal descoloca el equilibrio ficticio con el que se presenta la realidad dominante, tiene un alcance cualitativo muy diferente. En primer lugar, la novela hace emerger las condiciones extra/textuales que están presentes tanto en su propia construcción —la ausencia o presencia en la realidad social de los materiales necesarios para su elaboración—, como en su lectura, porque, si bien toda novela es una propuesta de lectura de la realidad, *El padre de Blancanieves* desvela que, en definitiva, es la realidad la que lee la novela. Y, en segundo lugar, muestra dialécticamente, como novela realista ajena a las poéticas del humanismo, la necesidad de construir un sujeto colectivo revolucionario para transformar la realidad usurpada, si se quiere que la novela, y la realidad que ella propone, alcancen sus metas: ser leídas como una posibilidad *verosímil*, haciendo real lo que hoy se nos impone como inverosímil: esto es, irrealizable.

REALISMO, REALISMOS, REALIDAD*

Julio Rodríguez Puértolas

Si es cierto que un espejo *refleja* la realidad del camino —como nos dejó dicho Stendhal—, no es menos cierto que, como Valle Inclán sabía muy bien, hay espejos deformantes, cóncavos y convexos, grandes y pequeños... Y, como dice Soutchkov (1971: 5)

“El arte no se limita a la sola reproducción de la apariencia real y no tiene como único fin el de considerar sus propias creaciones como *analogías* de la realidad. No debe confundir sus obras con las del mundo exterior...”

Bertoldt Brecht lo dejó también bien claro (*apud* Eagleton, 1976:49): “si el arte refleja la vida, lo hace con espejos especiales”. Pero hablar de espejos y de literatura significa hablar de inmediato de la famosa y controvertida y tantas veces mal interpretada —por no decir mal utilizada— teoría del reflejo —y sirva para ello una cita de la “Explicación Previa” de la Historia Social de la Literatura Española (HSLE, I: 29)—; puesto que

“...en buena medida, el término reflejo es desafortunado, ya que nos remite tradicionalmente a la imagen del espejo que reproduce ‘fotográficamente’ lo que frente a él aparece, sin que entre dicho espejo y la realidad medie la visión subjetiva de quien *trabaja* directamente la realidad (reflejo cotidiano), de quien *conceptualiza* de manera abstracta (reflejo científico) o de quien la transforma *estéticamente* (reflejo artístico)...”

Y, como el propio Kart Marx afirmó

*.- Este texto está extraído —ligera y modificadamente corregido— del artículo “Realismo, realismo, realidad: entre espejos anda el juego”, publicado en la revista *Príncipe de Viana*, 61: Extraordinario 18 (2000), pp. 319-329.

“...el espejo era defectuoso porque el hombre es una parte interesada de la realidad que observa. No existe ojo ideal posible en una sociedad dividida por la lucha de clases...” (Corradi, 1977: 7)

No existe, por lo tanto, la pretendida objetividad del realismo burgués. Ya que lo que ocurre es que las obras literarias “son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo” (Eagleton, 1976: 6; y también Soutchkov, 1971: 21). Lo que significa, por un lado, la relevancia del papel de la subjetividad, y por otro, la necesidad de rechazar, por parte de un auténtico “realista”, todo mecanicismo. Para lo cual, y como se ha dicho, hay que comprender la

“...dependencia del fenómeno literario respecto a la realidad de las relaciones sociales, que es su fuente...” (Vernier, 1975: 22)

O como escribiera ese agudo crítico literario que fue León Trotsky (1973: 94)

“La creación artística, por supuesto, no es un delirio, pero es sin embargo una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte. Por fantástico que pueda ser el arte, no dispone de más material que el que le ha proporcionado el mundo tridimensional en que vivimos y el mundo más limitado de la sociedad de clases”.

De este modo, el famoso espejo —o mejor, quien lo maneja—, “opera una elección, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece”; espejo que, además, “es expresivo tanto como por lo que no refleja como por lo que refleja” (Macherey, 1974: 143 y 151). Con lo que el arte y la literatura más que copiar la realidad la *deforman*, tanto a través de lo que reflejan como de lo que ocultan.

Así pues, podríamos aceptar que toda obra de arte es un “cuadro subjetivo de una realidad objetiva” (Zis, 1976: 73). Cuadro subjetivo, visión subjetiva, resultado de las *mediaciones*. France Vernier (1975: 23) habla de la naturaleza *histórica* de las diversas mediaciones: variables según las épocas y los modos de dominación de las ideologías dominantes, por las que pasan las relaciones entre infraestructura, otros elementos de las superestructuras y el fenómeno literario de una época dada y en una sociedad dada. A partir de aquí es desde donde se podrán determinar las leyes que rigen estas relaciones. Pero, si es cierto que la clase social constituye la mediación primera de todo artista, y junto a ella, dialécticamente, el grado de aceptación o de rechazo de la ideología do-

minante —su grado de *mediatización*—; no es posible caer en el reduccionismo esquemático, mecanicista y antidialéctico de afirmar que el estilo es la clase. Así lo vio el propio Trotsky (1973: 120):

“Sin embargo, el estilo no nace con la clase, ni mucho menos. Una clase halla su estilo por caminos muy complicados. Sería muy sencillo que un escritor, por el mero hecho de que es un proletario fiel a su clase, pudiese instalarse en la encrucijada y declarar: “¡Yo soy el estilo del proletariado!”.

Eagleton ofrece un ejemplo claro e ilustrativo de todo esto, que puede servirnos para aplicarlo a cierto tipo de crítica que se hace sobre nuestros *realistas* del siglo XIX.

Una explicación *vulgar* —dice— del conocido poema *The Waste Land* de T. S. Eliot

“...podría consistir en decir que el poema está directamente determinado por factores ideológicos y económicos, por el vacío espiritual y el agotamiento de la ideología burguesa provocada por esa crisis del capitalismo imperialista conocida como Primera Guerra Mundial. Esto significa explicar el poema como *reflejo* inmediato de tales condiciones; pero es claro que no tiene en cuenta toda una serie de *niveles* que *median* entre el texto mismo y la economía capitalista. No dice nada, por ejemplo, sobre la situación social del propio Eliot [...] No dice nada sobre la forma y la lengua de *The Waste Land*, sobre por qué Eliot, a pesar de su extremado conservadurismo político, era un poeta de *avant-garde* [...] La relación de *The Waste Land* con la Historia real de su época se halla altamente mediatizada; lo mismo ocurre con todas las obras de arte...” (Eagleton, 1976, 14-16)

Según esto, se podría concluir esta exposición sobre las mediaciones del artista recordando lo dicho al respecto por Trotsky y por Lukács. Para el primero (1957: 60) se trata de

“...analizar la individualidad del artista (esto es, su arte) en sus elementos constitutivos, y mostrar sus correlaciones...”

Para el segundo (1966: 20), se trata del

“...análisis de la procedencia social y del rango social del artista, incluido simultáneamente en diversos sistemas de referencia social que se entrecruzan mutuamente: comunidad nacional y de lengua,

comunidad social, profesional, religiosa, espiritual intelectual, o político-ideológica...”

Todo ello implica un cierto concepto de realismo, que no es otro que el explicitado así por Friedrich Engels en un texto ya clásico (Marx, Engels, 1964: 181)

“El realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas.”

No de otra manera lo dice Hans Hinterhäuser (1963: 99), refiriéndose a los *Episodios Nacionales* de Galdós; cuyos héroes centrales tienen

“...el carácter de representantes idealmente típicos e históricamente simbólicos de su época (delimitada por medio de una serie)...”

De modo que no se trataría tanto de *objetividad*, como acaso de *objetivación*. Lo cierto es que a lo que ello sea, no puede llegarse sino gracias a recursos como el de la *tipicidad*, en la que

“...confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretienen en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época [...]. En la representación del tipo —en el arte típico— se unen lo concreto y la ley, lo permanentemente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo social general...” (Lukács, 1966: 249)

Es decir, que esos personajes *típicos* son hijos de su época, unidos por numerosas raíces a su terreno histórico, y cuya conciencia refleja la razón y los prejuicios de su época (Soutchkov, 1971: 89).

Pero si bien es cierto que la historia de la novela europea es la versión estética y narrativa de la historia de la clase social a la que pertenece, de la Burguesía, también es cierto que ambas historias empiezan a entrar en terrenos conflictivos cuando precisamente surge el comienzo de la gran problemática burguesa, esto es, cuando una clase que comenzó transformando el mundo en un sentido auténticamente revolucionario cambió de rumbo de modo irremediable:

“De Balzac a Proust es una sociedad entera la que ha cumplido un rápido ciclo de apoteosis y destrucción [...] y con ella también los

personajes, las formas expresivas, la construcción novelesca ha entrado en quiebra. Cuando Proust termina su novela ya están escribiendo los vanguardistas de la Europa Occidental, y ya están creando su arte Babel, Sholovov...” (Rama, 1970: 216)

Ha podido decirse, en efecto, que

“...el novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada; a él cabe hallarla...” (*ibid*:210)

Mas esa exploración no es posible si previamente no se considera la realidad en toda su problematicidad; si no es cuestionada e interrogada; provocando en consecuencia algo impensable en ese realismo burgués habitual, esto es, el distanciamiento entre *sujeto* y *objeto*, la escisión entre mundo interior y mundo exterior. Es, en verdad, la novela moderna, ya desde el *Lazarillo de Tormes*, acaso desde el *Libro de Buen Amor* (sí, escrito en verso y en la Castilla del siglo XIV) y desde *La Celestina* (sí, teatro castellano del cuatrocientos), y no digamos desde el *Quijote*. Nada de esto tiene que ver con la novela al estilo de Dickens ni, claro está, con la novela española decimonónica excepto con *Clarín* y Galdós. Se trata, en fin, del descubrimiento de la dicotomía deshumanizadora y alienante entre *esencia* y *existencia*. Vida, acción, aventura, expresión de la propia individualidad, dificultadas, cuando no imposibilitadas, de ejercerse libremente en el marco de la novela burguesa, en el marco de la sociedad burguesa. Es el caso, sin ir más lejos, de Ana Ozores y de Fortunata Izquierdo, un drama en el cual el individuo es destruido. Pues sin duda

“...uno de los temas esenciales de la novela es el de la soledad del ser humano en un mundo en el que los unos son indiferentes al destino de los otros, y están separados entre sí de tal modo que toda aproximación *espiritual* es casi imposible...” (Soutchkov, 1971: 156)

Los realistas han descubierto así la *alienación*: Emma, Ana, Fortunata, también Jacinta. He aquí, en fin, *otro* realismo, el *realismo crítico*. He aquí, conviene insistir, a *Clarín*, y, mucho más, a Galdós. Pues lo que ocurre es que ahora la novela es una forma de conocimiento, como dijera quien bien supo demostrarlo con su propia narrativa, Alejo Carpentier:

“La novela [...] empieza cuando trascendiendo el relato llega a ser un instrumento de investigación del hombre...” (en Vargas Llosa, 1965: 31)

Parece así que

“...el núcleo del método realista lo constituye el análisis social, el estudio y la representación de la experiencia social del hombre, las relaciones sociales entre los seres humanos, entre individuo y sociedad, así como de las estructuras de la sociedad misma...” (Soutchkov, 1971: 16)

Ello significa captar las líneas de fuerza histórico/sociales y la integración —o desintegración— del ser humano en esas líneas. Así pueden entenderse aquellas extraordinarias páginas de *Fortunata y Jacinta* en que Galdós explica la formación del comercio y la burguesía de Madrid, la famosa “enredadera”.

Nada de lo cual puede hacerse, desde luego, sin romper de algún modo los esquemas del *realismo decimonónico*, esto es, del realismo burgués convencional, establecido, fijado y ordenado por la apropiada manipulación de los conocidos *espejos*. Sin romper, en fin, la *forma* de esa novela. ¿Será preciso recordar que ello supone la ruptura de los límites del realismo burgués por medio, por ejemplo, de los sueños, la imaginación, la fantasía, el juego entre verdad (¿qué verdad?) y mentira (¿qué mentira?), y en otro orden, por medio del monólogo interior, de la corriente de la conciencia? ¿Será preciso recordar, otra vez, *La Regenta*, o *Fortunata y Jacinta*, o *Misericordia*, o *El caballero encantado*? ¿Será preciso recordar al Edouard Dujardin de *Les lauriers sont coupés*, año 1887? Y, claro, después a Joyce, a Faulkner, etc.; pero esto es otra historia. Porque para entonces el monopolio del realismo, es decir, de una única y autoritaria forma de realismo especular y burgués entra en crisis, aunque, conviene repetirlo, por sabido que sea, ya Cervantes había iniciado un camino que tardaría mucho en ser reencontrado. Pues en el *Quijote* se hallan ya el perspectivismo, la ambigüedad de lo real, el cuestionamiento del mundo, el conflicto entre el *ser* y el *parecer* y entre *esencia* y *existencia*; el discurso polivalente y relativizador, el concepto de novela como épica de nuevo estilo, la vida interior de los personajes. Pedro Salinas (1958: 102), comentando unas ideas de Stephen Spender, escribió, al respecto, que

“Cervantes es el primero que bastante antes de Proust y de Joyce crea un personaje que no vive en el ambiente de los demás personajes, sino que vive en el suyo y que intenta a cada instante buscar ese equilibrio que casi nunca encuentra. Y a su vez el autor se coloca en una atmósfera que no es ni la del uno ni la del otro. Es decir, esta multiplicidad de ambiente, esto que Américo Castro llamó la reali-

dad oscilante, esto justamente es eso que Spender encuentra como grandísima novedad en la novela moderna...”

Y lo reafirma Bertoldt Brecht (1973: 215) cuando escribe que

“...Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía o inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista, porque muestra lo anticuado de la caballería y del espíritu caballeresco, y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento...”

En efecto, “en arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles” (*ibid.*: 406). Y, así, el novelista del nuevo realismo crítico consigue su propósito (*desde la burguesía contra la burguesía*) cuando

“...por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente la solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido...” (Engels, en Marx-Engels, 1964: 178)

Mas, como bien se sabe, nuevos cambios sociales producen nuevos realismos artísticos. Surgirá así el llamado *realismo socialista*, a cuya formulación *oficial* no se llega sin discusiones, polémicas, opiniones y enfrentamientos teóricos y prácticos varios, desde la revolución bolchevique de 1917, hasta que, en 1934, el primer congreso de la *Unión de Escritores Soviéticos* fijó las condiciones *necesarias* del realismo socialista como fórmula estética. Y aunque, en buena medida, el realismo socialista es consecuencia histórica del realismo crítico previo (Lukács, 1963); como dijo, otra vez, Bertoldt Brecht (1973: 279-280)

“...el paso de la novela realista burguesa a la novela realista socialista no es una cuestión puramente técnica ni formal, aunque tenga necesariamente que transformar la técnica muchísimo. No puede ser que simplemente un estilo literario quede intacto del todo (en calidad de *el estilo realista*) y se cambie tan sólo, pongamos por caso, el punto de vista burgués por el socialista (es decir, proletario)...”

Para añadir, más adelante (*ibid.*: 420), “nuestro realismo socialista ha de ser a la vez un realismo crítico”.

Más allá de otras consideraciones, lo cierto es que la fórmula del realismo socialista impuesta en 1934 es fácilmente susceptible de ser calificada de dogmática, mecanicista y directamente partidista, en su sen-

tido más *duro*. Como ha dicho Mario Benedetti (1973: 141; y también Portuondo, 1972: 6-7), apelando a una opinión de *Che* Guevara, creer

“...que cierto realismo socialista es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una tácita confesión de pobreza imaginativa. ¿Por qué pretender buscar —se pregunta el Che— en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?”

Por lo demás, ¿cabría pensar que, si por un lado el realismo socialista fue el modelo del realismo soviético, hubo, o hay, otras posibilidades en otras partes del mundo? ¿El realismo *maravilloso*, por ejemplo, como característico de la América Latina, y articulado, teorizado y practicado por Alejo Carpentier? Pero también aquí sería preciso acudir a Cervantes, pues a él se le pueden aplicar sin problemas las palabras de Carlos Santander (1970: 106) sobre el novelista cubano

“...el concepto de lo maravilloso consistirá en una segunda realidad, que opera desde el asombro, capaz de estimular la imaginación y de despertar una actitud voluntariosa...”

No es sorprendente que el propio Carpentier mencione el Cervantes del *Quijote* y del *Persiles* en su prólogo a *El reino de este mundo*; o que Gabriel García Márquez, el creador del Macondo de *Cien años de soledad*, aluda también a Cervantes y a la novela de caballerías. Ya que

“...la síntesis de lo real-maravilloso se nos da en la auténtica realidad del sujeto. Lo maravilloso se hace real en el vivir psíquico del personaje [...] La realidad se dilata en el espacio interior del sujeto. Lo maravilloso es realidad subjetiva, sea vivida o inventada” (Viqueira de Moreno, 1972: 60-61)

“Imagen de la vida es la novela”, decía Pérez Galdós (1972: 175) en su discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua. Y añadía: “debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (*ibid.*: 176). Fijémonos bien en esas palabras especulares: *imagen* y *reproducción*. Sí; pero no olvidemos el último espejo galdosiano, el de 1909, el de *El Caballero encantado*. Ese espejo acaso no muy diferente al de Alicia, en el cual, dice Galdós, “uno se miraba y no se veía”, por cuyo intermedio, explica, se deja “el concepto de lo real para volverse al de lo maravilloso”, en un extraordinario ejemplo —también con extraordinaria frase de su autor— de “erotismo de la imagina-

ción” (Pérez Galdós, 1982: 165, 114 y 217, respectivamente). Así se realiza “el paso de la frontera realista” de esta novela y de su héroe (Rodríguez Puértolas, introducción a la edición de Cátedra: 39)

Sin duda

“...las transformaciones de la novela no llegan a autorizar la afirmación de una destrucción de ella [...], más bien lo que se destruye es una concepción ya establecida acerca de lo que es o debiera ser [...]; incluso la posible desaparición definitiva de la novela como tal, acompañando la agonía de la burguesía [...] no significa que la prosa no siga siendo un instrumento de creación literaria, en sistemas, formas, expresiones, que nos son imprevisibles...” (Rama, 1970: 217)

En cualquier caso, al fin, quizá la novela moderna —entre espejos y realismos varios— no sea otra cosa que lo que dijo don Américo Castro sobre el *Quijote* (1971: 25); lo que se trata de expresar es

“...cómo se encuentra existiendo la figura imaginada en *lo que le acontece*, en lugar de narrar o describir *lo que le acontece*”.

Referencias:

- BENEDETTI, Mario (1973). “El escritor latinoamericano y la revolución posible”, *Casa de las Américas* 79.
- BRECHT, Bertoldt (1973). *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- CASTRO, Américo (1971). *Cómo veo ahora el Quijote*, Madrid, Magisterio Español.
- CORRADI, Juan Eugenio (1977). “Textures: Approaching Society, Ideology, Literature”, *Ideologies and Literature*, II
- EAGLETON, Terry (1976). *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen.
- HINTERHÄUSER, Hans (1963). *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- LUKÁCS, György (1963). *Significación actual del realismo crítico*, México, Era.

- (1966). *Aportaciones a la Historia de la Estética*, México, Grijalbo.
- (1971). *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA.
- MACHEREY, Pierre (1974). *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro
- MARX, Karl, y ENGELS, Friedrich (1964). *Sobre Arte y Literatura*, Buenos Aires, Revival.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1972). Ensayos de crítica literaria, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península.
- (1982). *El caballero encantado*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra.
- PORTUONDO, José Antonio (1972). “Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea”, *Casa de las Américas*, 71.
- RAMA, Ángel (1970). “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, *Casa de las Américas*, número especial décimo aniversario (187-219)
- SALINAS, Pedro (1958). *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- SANTANDER, Carlos, T. (1970). “Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”, en Helmy E. Giacornan, ed., *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas.
- SOUTCHKOV, Boris (1971). *Les destinées historiques du réalisme*, Moscú, Progreso.
- TROTSKY, León (1957). *Literature and Revolution*, New York, Russell and Russell.
- (1973). *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza.
- VARGAS LLOSA, Mario (1965). “Cuatro preguntas a Alejo Carpentier”, *Marcha*, 12 de marzo.
- VERNIER, France (1975) *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal.
- VIQUEIRA de MORENO, Ileana (1972). “Cervantes narrador”, *Revista de Estudios Hispánicos*, II.
- ZIS, A. (1976) *Fundamentos de la estética marxista*, Moscú, Progreso.

ESCRIBIR LA LUCHA DE CLASES

José Antonio Fortes

¿Quién duda? Escribir

[...]

De aquí pues en adelante pongo bombas dialécticas. No me importa la pirotecnia.

Mayo 1977

Los revolucionarios del 68 no transformaron la vida. Tampoco modificaron siquiera ni una sola de las relaciones sociales que constituyen el mundo real capitalista, en cuyo seno vivían, en cuyo ámbito luchaban, en cuyo sólido y violento dominio ni una de sus relaciones de producción se desvanecieron o transmutaron cuando levantaban adoquines. Las barricadas en las calles para nada sirvieron, sino para refortalecer la capacidad incansable de asimilación y mercantilización, de compra y venta —y viceversa— permanente, escenario del más furioso capitalismo, reciclado y puesto a prueba, a la última utilidad y más rabiosa moda para jóvenes rebeldes. Iconoclastas. Cuestión de biología. Fantasmas. Aquellos bellos y hermosos guerreros. Los héroes del 68.

No había playas debajo del asfalto. Y el poder, los poderes de clase, echándole imaginación, toda la imaginación del mundo y de sus habitantes los nuevos pequeñoburgueses nacidos de una acumulación de ganancias que propiciaban las energías eléctricas, atómicas y petrolíferas, sustentadoras de aquellos mismos poderes de clase recientemente vencedores en dos guerras mundiales contra el proletariado, no dudaron: su táctica intermedia de tierra quemada o vacío de poder impulsó el espontaneísmo, el izquierdismo, toda la parafernalia de flores y piedras en las revueltas callejeras, fantasmagorías, dialécticas urbanas y asamblearias para una destrucción del estado que sólo suponía la presunta destrucción del gobierno del estado gracias a la puntual confluencia de una huelga general obrera y social, apenas realidad vivida y desde el comienzo de su convocatoria cogida entre las sangrientas pinzas de la única tenaza de clase históricamente válida o probada, esto es, la fuerte e invencible tenaza de la represión. Con fusiles, tanques o gendarmería

más o menos soldadesca, según las territorialidades capitalistas. Acciones duras y directas represivas, con la total connivencia de los partidos socialdemócratas y comunistas democráticos, junto con sus correas de transmisión sindicales. Esto, de una parte; porque de la otra nunca, en ningún momento, situación o lugar dejarían de funcionar el encuadramiento de la mercancía, las leyes del mercado, la normalidad consumista, la modernidad del capital.

Así que entre represiones quedaría aquello. Y no sólo en París, desde luego. Porque aquí entre nosotros, donde no habrían kermés o fiesta o baile público donde probáramos los márgenes o extremos de nada para saber que el capitalismo funcionaba a tope y al límite de sus formas dictatoriales, aquí, en la territorialidad capitalista de España, la maquinaria productiva seguía a trompicones o torpezas internas su desarrollismo o acumulación particular y salvaje de ganancias. Igual que seguían intactos sus originarios aparatos de guerra, políticos, policiales y totalitarios represivos, control social, control de los aparatos ideológicos de clase y de estado, radio, televisión, periódicos y prensa, editoriales, enseñanza, universidades, etc. Igual que seguía intacto el juego de la *oposición política*, la *subversión política*, la *lucha política*, la *represión política* a cuenta de la *horda roja* de judíos, masones, marxistas y comunistas. No había más. La dictadura fascista y el comunismo subversivo junto con sus aliados *circunstanciales* o compañeros de viaje. Y al envite de parte y parte, el cuerpo de funcionarios ideológicos en su varia jerarquía, sus respectivos ideólogos e intelectuales orgánicos, esa parafernalia de agentes, técnicos, gestores y productores de ideología, de la ideología necesaria para que sirva y funcione, se legitime y socialice el juego y sus reglas exclusivas, el histórico envite de tales fuerzas excluyentes, únicas, totalitarias, y no de otras, imposible las otras, impracticadas e impracticables, irreales.

En París —aunque no sólo en París, ya digo—, el moderno engranaje de control para la sumisión social pasaba por una primera fase de rebeldía e izquierdismo. A los sonos de la Internacional y con la protesta abierta del aparato comunista, los actos y las proclamas, los hechos y el pensamiento en la práctica, el pensamiento práctico de mayo del 68 se adjudicó a “las ideas de izquierda”. Magnífica la jugada, que todavía hoy les rinde altos intereses a los poderes de clase; desde aquella fase iniciática, y luego en cuantas fases el servilismo les obligaba a colaborar a los técnicos intelectuales e ideólogos de la modernidad capitalista; y a cuantos escapaban del servicio, no queda ni se les deja más resquicio que la postura complementaria, el *compromiso*, el papel de los *intelectuales comprometidos*. Servilismo y compromiso, como

las dos caras de la misma falsa moneda todavía hoy de curso legal llamada colaboracionismo.

Sólo que en España, la modernidad colaboracionista del 68 no tendrá lugar fuera del dominio fascista, ni aun en las quiebras o contradicciones de la dictadura fascista; sino en su proceso transaccional o de falsa *transición* a la democracia, para servirle de coartada o camuflaje o validez o legitimación o socialización. Para socializar o naturalizar un *fascismo democrático*, como la vida misma, nuestra vida, la que vivimos hoy. Hoy, cuando la nostalgia de una supuesta izquierda, tan inexistente y colaboracionista, como comprometida y progresista, vale, vende, entra en el mercadeo o circulación de productos o de bienes culturales, el fantasma o la herencia de mayo del 68 parece no tener adjudicatarios, sino que se utiliza y queda en la abstracción negativa o la más absoluta negación *generacional, grupal, canónica o paradigmática* siquiera. Ni *canon*, ni *paradigma*. No hay *nadie* que practique su intelectualismo ni su literatura. Cuando, sin embargo, los hechos y los escritos de los protagonistas desmontan el juego de inventar historias. Aquí, la modernidad capitalista y colaboracionista la practicaron cuantos *jóvenes*—cuestión de biología, ya digo; no biologicismo, sino mero recambio biológico— se propusieron volverse ciegos para no ver y mantener o guardar silencio, volverse de espaldas contra la realidad vivida y cotidiana al alcance de la mano y de su intelecto, montarse excursiones culturalistas o exquisitas a Venecia y alrededores. Se llamaron *novísimos*—novelistas, ensayistas, poetas— y construyeron la más eficaz desinstrumentalización del trabajo intelectual que el dominio fascista y sus funcionarios ideológicos se pudieron permitir sin que se les notara la máscara o el disfraz. Iban codo con codo con los restos del polivalente *frente de intelectuales antifranquistas*—o el último de los cuarteles de invierno donde hibernan los Camisas Viejas del intelectualismo orgánico del fascismo junto a los camaradas del SEU que no hicieron la guerra, los *jóvenes* de *Laye, Acento, La Hora*, etc.—. Al igual que, en estricta lógica política e ideológica, iban junto a los compañeros de viaje, los militantes de izquierda, encuadrados en el PCE. Conformándose así una mezcla o mezcolanza cuya guía o razones de fuerza dominaban los *maestros de la razón* o literatos e intelectuales orgánicos del liberalfascismo y liberal republicanism, vulgarizados ya como generación del 27 o de la República, ya Ortega y los orteguianos de preguerra o de guerra o postguerra fascistas, etc. En una mezcla o mezcolanza, en donde todos al unísono contribuían a la búsqueda y captura de las libertades democráticas, sin rastro o resto alguno de fascismo por parte ninguna, en ningún texto o práctica del pensamiento.

Toda una maravilla de integrismo e *integración*, de la que pueden dar cuenta múltiples hechos. Propongo algunos, graves y dominantes. En primer lugar, la sacralización de *los señoritos de la literatura* —vulgo: generación del 27—; en donde la *obra* —*vida, pasión y muerte*— de Federico García Lorca alcanza posiciones frentepopulistas, o la poesía de Rafael Alberti pasa por *poesía política* y aun *poesía comunista*, o los casos o comportamientos de Unamuno o Jorge Guillén se soslayan o se depuran de co/responsabilidades con el fascismo de guerra, etc. En segundo lugar, las sistemáticas apología y hagiografismo que desde 1968 hasta hoy todavía ensalzan a los intelectuales orgánicos y funcionarios ideológicos de nuestro fascismo. Y, en tercer lugar, la muestra aun intonsa de las *páginas culturales* de *Triunfo*, *El Viejo Topo*, *Ajoblanco*, *Liberación*, *El País*, etc. Téngase aquel número 85 de *La Calle*, de noviembre de 1979, en donde se preguntaba públicamente *¿Dónde están los intelectuales?*, en portada y páginas interiores, con foto de grupo a los pies de los leones del parlamento; ténganse a los convocados; considérese uno a uno y todos juntos su trabajo, su práctica, su papel histórico, su función, su funcionamiento en activo, y por supuesto el aparato ideológico en donde va a establecerse esa busca y captura de intelectuales, esa mezcla o mezcolanza.

Una práctica intelectual y literaria *novísima* —y alrededores: los *compañeros de viaje*—, para no escribir la realidad. O para escribirla sin que se noten las “ideas de izquierda”, sino transmutadas como *ideas de consenso*, pacto o silencio, bajo las que encubrir o camuflar o recargar el conformismo o consentimiento a los reajustes y las reconversiones del capital en España. Para que no haya en ninguna escritura de los intelectuales más problemas ni conflictos político sociales, excepto aquellos normales y naturales derivados del normal y el natural crecimiento de toda sociedad en vías de expansión y desarrollo hacia la *última modernidad*, que pasaba por la confluencia con Europa y el mercado único, la globalización, la OTAN y las guerras en pie de paz, la paz social para el normal y natural sometimiento a la explotación, los contratos de trabajo basura/s, las “fábricas de ideas” y de intelectuales o tecnócratas de las ideologías, nada sofisticados escritores o poetas para nada aquejados de *fiebres redentoristas*, sino del canto consuetudinario del *mundo bien hecho*, que *el mundo está / bien hecho* igual en el amor o la intimidad o que en la maravilla de la técnica o la vida moderna, nuestra vida de sujetos o *ciudadanos normales*, esto es, normalizados, encuadrados o sometidos a las normas más normales y naturales del más normal y natural capitalismo más violento y salvaje, el capitalismo del fascismo democrático de nuestros días.

Las variantes de esta dominante inescritura de la realidad capitalista, como en todo mercado, se ofertan estableciendo una competencia entre ellas y aun una contradicción fuerte, mediante la que se niegan unas a otras, hasta el punto y hora de ocupar todos los posibles e imposibles — el eclecticismo las define— resquicios de enfrentamiento, de oposición. Todos los frentes están ocupados; por supuesto, los frentes internos, porque no hay frentes externos, no hay una escritura ni menos todavía un intelectualismo, unos intelectuales organizados que desde fuera de ellos y su dominio se les enfrente, vengan a presentarles batalla y con sus mismas armas, en su mismo campo y a campo abierto, en cuantos “espacios de la sociedad civil ofrecen libertad y frescura intelectual”, y con unos aparatos ideológicos propios, luchan contra ellos, no les dejen por denunciar, por desvelar o descubrir pieza ninguna de su eficaz montaje, rentable a plazo inmediato, medio y a largo plazo, puesto que ellos y no hay más rentabilizan todo el trabajo intelectual —pero no *toda* la fuerza de trabajo intelectual— que el capitalismo salvaje hoy contrata y explota.

Estas variantes de la inescritura de la realidad del capitalismo salvaje tienen un fundamento único, un pensamiento moral, la moral como trampa y coartada. A partir de aquí, su *clonismo* comienza a confundirse y a propiciar la apariencia de variedad, diversidad, y aun de contrarios. En el mercado, se pueden comprar productos de *high school*, cuyos *apologies days* propugnan continuos *autos de fe de vida* “en la selva oscura de la existencia”, contra “el enemigo sin rostro”, “contra el mal” e “intransigentes contra las ideologías”. Los cruzados de la causa igual celebran un *striptease* colectivo y cerebral a base de la exaltación continua de “la cultura de occidente” y su “perpetua modernidad” aun —aún más— en nuestros *malos tiempos de miseria para la lírica*, ¡oh, “el veneno de la lírica”!... Igual que vaticinan “el hundimiento de todos los valores” en “un crepúsculo planetario”, ¡oh, “el nuevo terrorismo nihilista universal”!, para así entablarnos la “última batalla del humanismo”. Por supuesto, “la lucha empieza en el interior de cada uno”, en la intimidad o domesticidad nuestra, también nuestra *sagrada familia*, “vidas de novela”, “la copiosa novela de una vida común” o la poesía de un *ciudadano normal*, para un *ciudadano normal*; cuyo objetivo primero y último consiste en hacer confundir, en que se confundan los lugares públicos y los lugares privados, ámbitos imborrables para el capitalismo hasta ahora, hasta hoy día, cuando interesa con un alto e inmediato interés predominante que desaparezcan las razones históricas —políticas, económicas, sociales, ideológicas; de clase; de la lucha de clases— bajo razones sentimentales, intimistas e interiores, de *la lucha por la vi-*

da, de la experiencia vital inmediata y subjetiva, biográfica y aun autobiográfica aunque interpuesta a base de máscaras o personajes lírico poéticos o narrativo novelescos. Y ese anecdotario en que acaban de convertir la escritura, la materialidad público social de la escritura literaria, está a punto de dar al traste con todo el gran montaje, el gran negocio de los bienes culturales para uso y consumo de *ciudadanos* normales —en cuanto que normalizados o sometidos a la normalidad de las normas o de la vida bajo el dominio del capitalismo salvaje—.

No hay nadie, ni un solo escrito que pase a *descortezar los frutos del capitalismo real*. El *clonismo* se constituye en su propio canon, todos repiten a todos, libro a libro, propuesta a propuesta, ad nauseam. La inefabilidad entonces, el irracionalismo —¡Oh “es tan extraña la realidad”!— aparece como única huida hacia delante, una aporía donde ya no hay nada que decir, que escribir. El originario re/humanismo sin solución de continuidad, y empacho de lecturas *débiles* —de la LOGSE como mucho— de Galdós, de Bécquer o Campoamor, de Lorca y Alberti, a cargo de filósofos versificadores o novelistas metafísicos, sin que falten tampoco los poetas solidarios y emprendedores, queda así una antigualla, una pieza de museo de los horrores después de Auschwitz, del 11-S neoyorkino o de las matanzas fundamentalistas de Irak o de Madrid.

La guerra santa capitalista que todo lo devora, con estricta lógica productiva ideológica, exigirá que *pasen página* y capítulo a sus propios intelectuales orgánicos. Han quedado obsoletos los discursos quintaesenciando o melodramatizando “el hombre y su novela” —o su poema—, cuantas folletinescas “vidas de novela” —o de *poesía ciudadana*— se terciaban debidamente puestas al día del “maravilloso y atroz siglo XX” con detalles al gusto urbano o al gusto historicista —aquellos *héroes románticos* del fascismo en España, aquella “*anacronía* de la guerra civil”—, o al gusto populista —los *eternos* “excluidos de la sociedad y de la historia, desterrados y perseguidos”, con “un linaje de desterrados secretos”, esto es, *resistencia silenciosa*— o al gusto verborreico —de *envolventes* meditaciones reflexivas, frases infinitas, trascendentes y metafísicas de andar por casa, poemáticas o autofictivas—; para el siglo XXI ha de reciclarse el trabajo de los intelectuales puestos a su servicio, en un estricto cumplimiento del servilismo orgánico intelectual; sometidos a los poderes y los intereses objetivos e históricos del capitalismo salvaje que habitamos y vivimos.

Y esos mismos poderes otorgarán prestigio y cargos, a cuenta del presupuesto público o de los capitales exoneradores de impuestos ¿invertidos en bienes culturales e ideológicos, y así doblemente rentables?, a cuantos funcionarios de la ideología dediquen su trabajo a una *pura* y

dura metaforización de *palabras, palabras, palabras*, hábil juego de hacer versos o novelas cual espeleología de la *belleza* —nada *convulsa*, por supuesto— o de la *ataraxia intelectual* o de la *esencia espiritual*, travesuras o peripecias —nada irónicas, por supuesto— a la búsqueda y captura de la *paz* —interior, social, universal— o la *espiritualidad* —ascética y mística, hacia el espíritu y su unidad de destino en lo infinito y más allá—, para resolver *el mal* de estos “tiempos de fríos intereses económicos” y la permanente “crisis que padece el sistema”.

¿Cómo acabar, pues, con ese pensamiento intelectual y literario servil, clasista, sectario y soberbio, beligerante y violento?

No vale una puesta al día de aquella vieja fórmula —obsoleta, pues— que abría una división entre contrarios inagotables, entre los *integrados* y los *apocalípticos*, que ahora se ofertarían como *integrados* y *resistentes*, y, entre estos últimos, las huestes de los ecologistas en acción, otra fábula moral más de complaciente desobediencia cívica, una eficaz barricada frente a radicales y *liberticidas*. Ni valen las trampas estalinistas. Que el sectarismo y la criminología aquí y en París, en Pekín, en Berlín, Vietnam, Chicago o Moscú, el pietismo y la teología, las cárceles y el fideísmo, el fundamentalismo y los campos de concentración y exterminio, los dogmas y las verdades impuestas a punta de fusiles y de tiros en la nuca o también a golpes de aparatos ideológicos y de represión policial, jurídica, militar, carcelaria, política o escolar, constituyen y han constituido desde la noche de los tiempos, bajo el dominio de las leyes del mercado, sin excepción, continuos ataques, violencia de clase, acciones directas contra la —*puta*— base proletaria de la historia, contra el proletariado, derrotado pero jamás vencido ni cautivo, sino en cada barricada traicionado, en cada batalla y cada revolución vendido, invicto hasta nuestra lucha final. Como armas contrarrevolucionarias contra las posiciones proletarias.

No cabe tampoco negar el *mundo* —*hombre sin mundo*—, sino por el contrario no más contemplaciones, no más concesiones. Que *ya no es tiempo de cordialidades*, sino de tomar posesión de él, de saberlo y utilizarlo con todas las fuerzas que históricamente nos acompañan, unidos, porque este *mundo* lo hemos construido también nosotros, los explotados, los muertos y nosotros. Con toda la propiedad pública y social que nos da la explotación, situarnos en sus perversos desajustes y contradicciones, dislocar sus perversos lugares y situaciones, *desmercantilizar* sus perversos hábitos y productos, pervertir la sagrada propiedad privada.

Así que tomemos posiciones. Frente a las perversidades capitalistas, que sus hagiografistas y apologistas proclamarán propias y naturales no de un *capitalismo salvaje* sino del *capitalismo real*, en primera instan-

cia habría que actuar radicalmente desnudando a los militantes de *la progresía*, cuyas exégesis prácticas del trabajo intelectual bajo las condiciones del servilismo a la dictadura del capital constituyen una guía dura e impagable —en sentido estricto— de nuestra estrategia y táctica de ocupación y de zapa. Ascendiendo —ellos, los *progres*— con su militancia, con su modernidad —*¡qué bella es la vida moderna!*— y su manual de transgresiones animadas, han llegado arriba —a la cima— en la jerarquía del funcionariado ideológico de clase, escalando puestos y *prestigio* en los aparatos del estado —*todos colocados*— en pago a los servicios prestados, por las plusvalías —económicas y sociales, políticas e ideológicas— extraídas y acumuladas gracias a su *obra*, esa falacia estética y moral con que subliman la realidad de muerte y miseria que la división de clases nos materializa día a día. Andan embebidos en su secretaria soberbia y aunque disfracen por arte de magia o de metáforas su *naturaleza* servil —de ancianos académicos reales, de jovenzuelos posmodernos— los reconocemos, porque ejercerán su voracidad obsesiva y contumaz incluso en su propia red de relaciones y complicidades, de moralidades y depredación.

En segunda instancia, dejaremos de lado las teorías o teoricismos del último clonismo postmarxista o postmarxiano que nos venga a la moda, y no sólo de París. Exigiremos una lectura directa —sin intermediarios— de Marx y Engels, de Lenin, de Gramsci y Althusser; y sus razones, sus conceptos, su utillaje y herramientas las desempolvaremos de sagradas interpretaciones o dogmáticas falsas discusiones. Sin emplastes teóricos o curanderismos para uso de las *clases instruidas*, actuaremos en la práctica, en la historia práctica del intelectualismo orgánico del capitalismo y sus formas, y en la actualidad práctica de los intelectuales y escritores salvajes de hoy. Poco a poco, paso a paso, trabajaremos con hechos y objetivos marcados por la realidad material del dominio de clase burgués capitalista, desnudándolos de sus máscaras, de sus disfraces, del ectoplasma de sus espiritualidades, sin halo de fantasmas o fantasmagorías que incluso les valga para sacralizar un mero acto mercantil o contractual de compra/venta de fuerza de trabajo ideológico e intelectual.

Habrá que desnudar así las históricas y actuales prácticas mercantiles, ideológicas e intelectuales, en el proceso de extracción de los trabajadores y en el proceso de producción de sus *obras*, objetos o mercancías. Sin olvidar los aparatos de extracción y de producción, situándolos como fábricas, como espacios y lugares de dominación, como cuarteles en donde la reproducción del dominio de clase ocupa estrictas posiciones beligerantes y se organiza como estrictas acciones directas contra

los enemigos o contra los desafectos, contra los que por edad se educan y van incorporándose a las relaciones de producción —económica, social, política, ideológica—, y máxime contra los subversivos.

He aquí, pues, los objetivos de nuestro frente de lucha ideológica. Habrá que escribir la realidad en sus términos reales, exactos, en sus relaciones desnudas. Escribir la realidad sin falacias ni tapujos, sin fraudes o edulcorantes melodramáticos o sentimentales. Sin metáforas —ni siquiera ecológicas—. Sin fábulas o estéticas morales que eludan e inescriban, que borren o tergiversen, que encubran o sublimen, o espiritualicen la situación concreta de explotación en las condiciones *de trabajo* y *de vida* que soportamos para beneficio de las clases dueñas de los medios de producción y control social. Habrá que escribir los mecanismos de esta explotación, la violencia con que se ejecuta día a día sobre *el hombre* —*el hombre colectivo, sujeto colectivo*— de carne y de hueso, sin atributos abstractos ni universales, sin derechos —ni tampoco izquierdos—, ni otras alienaciones ni amenazas distracciones. Escribir *el hombre* de la clase histórica expropiada y enajenada, paria hasta la batalla final, aquí y ahora, desnuda en su lucha contra la explotación y violencia de las clases capitalistas. Habrá que escribir la realidad de esta lucha. Escribir que no hay más realidad que esta lucha. Que no hay más historia ni más realidad que la lucha de clases. Habrá que escribir, en fin, la lucha de clases.

Libros/ideas (para comenzar el combate):

- ALBIAC, G., *Mayo del 68. Una educación sentimental*, Madrid: Tema de Hoy, 1993.
- ALTHUSSER, L., *Penser Louis Althusser*, Paris: Le temps des cerises Ed., 2006.
- ANDERS, G., *Hombre sin mundo*, Valencia: Pre-Textos, 2007.
- BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BRENDEL, C., y SIMON, H., *Ilusiones políticas y lucha de clases*, Bilbao: Virus, 2004.
- BOURDIEU, P. y WACQUANT, L., *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona: Paidós, 2001.

- EAGLETON, T., *Las ilusiones del postmodernismo*, Buenos Aires: Paidós, 1997.
- *La estética como ideología*, Madrid: Trotta, 2006.
- FOSTER, H. (ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Cairós, 1985.
- FUMAROLI, M., *El Estado cultural*, Barcelona: Acantilado, 2007.
- GARCÍA DEL CAMPO, J. P., *Construir lo común, construir comunismo*, Madrid: Tierradenadie, 2006.
- GRAMSCI, A., *Cuadernos de la cárcel*, México: Era, 1999.
- HAMON, H., y ROMAN, P., *Génération, I, Les annés de rêves; II, Les annés de poudre*, Paris: Pints, 1998.
- JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996.
- LOTTMAN, H., *La rive gauche*, Barcelona: Tusquets, 2006.
- MARX, K., y ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, Madrid: Turner, 2005.
- NEGRÓ, L., *El diario El País y la cultura de las élites durante la Transición*, Madrid: Foca, 2006.
- ORIHUELA, A., *Poemas para el combate*, Granada: Los Libros de Octubre, 2007.
- PLATA, G., *La razón romántica*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- POULANTZAS, N., *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*, Madrid: Siglo XXI, 1976.
- *Las clases en el capitalismo actual*, Madrid: Siglo XXI, 1977.
- RIBAS, J., *Los 70 a destajo*, Barcelona: RBA, 2007.
- SAINZ PEZONAGA, A., *Contra la ética, por una ideología de la igualdad social*, Madrid: Tierradenadie, 2006.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Crítica, 1998.
- VV. AA., *Memoria de la Transición*, Madrid: Taurus, 1996.
- VILARÍS, T. M., *El mono del desencanto*, Madrid: Siglo XXI, 1998.
- ZIZEK, S. (comp.), *Ideología*, Buenos Aires: FCE, 2003.
- *A propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*, Buenos Aires: Atuel, 2004.

LEO UNA VOZ: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL USO DE LA PALABRA

Alicia García

A José B. Monleón, *in memoriam cuius tamen*

El verbo ser, mezcla de atribución y de afirmación, encrucijada del discurso sobre la posibilidad primera y radical de hablar.

M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*.

¿Hay una posibilidad radical de hablar? Le tomaremos la palabra a Foucault: la hay. Y, además, de lo que con ello se haga, dependerá, a su vez, encontrar la posibilidad de un hablar radical, es decir, un hablar que vaya a la raíz, a las políticas mismas del origen de la palabra, donde ésta se da y, también, se toma. Toda operación de naturalización inventa algo *originario*, privilegiando un rasgo contingente, hasta hacerlo pasar por el origen o *arché*. De esa palabra arcana nadie sabe nada más —y tampoco nada menos— que por referencias posteriores, por una historia que hay que reconstruir o, más propiamente, que inventar una y otra vez. Pocas veces se cuenta un secreto: que la historia del uso de la palabra, de la cual es parte la historia de *cómo* se escuchan voces, incluyendo la historia del hablar radical, es también una historia de fantasmas. Es una fábula poblada de *espectralidades*, tiempos diferidos y de usos vicarios de la palabra, a veces de ventrilocuismo. Un ventrílocuo es, tal cual, alguien que habla con el vientre. Pero hablar con el vientre no es lo mismo que hablar desde el vientre, ya sea desde la “intimidación gástrica” del existencialista o desde el hambre de los pobres. Del mismo modo, invocar voces no es lo mismo que convocarlas. Acaso un médium ¿es un sólo *medio*? ¿O también es un *media*?; ¿o, más bien, un médium para invocar espíritus? ¿Y, en tal caso, a qué tipo de espíritus? ¿Cuál es, en suma, la diferencia entre invocar voces del pasado y convocar voces del presente?

En 1848, por primera vez, *se dio la voz* acerca de algo: un fantasma estaba recorriendo Europa. En los años ochenta del siglo pasado, pudi-

mos asistir a la proliferación de la enunciación —cíclica— de la temática del fin, de “la muerte de...”, por todas partes. Hasta los fantasmas se murieron. O, simplemente, quedaron en silencio, como aquellos espíritus del Roxy, sobre cuyas ruinas barcelonesas, dicen la canción y Juan Marsé, juega al palé el capital.

Nadie creía ya en ellos, los fantasmas, hasta que muchos, con desigual fortuna, a partir de pocos, sismógrafos del inconsciente de la cultura, empezaron a hablar de nuevo de fantasmas, de títeres, de enanos, de deseo, de capitalismo, de espectros, de Marx. Y entonces, regresaron, al parecer, los fantasmas. Pero no todos fueron invocados. Muchos eran los llamados, pero pocos resultaron elegidos. Mientras tanto, nos habían empezado ya a llover místicos, embrujadas, teleseries, pitonisas. Hasta la *Fanta*, de nombre ya más que fantasmal, se puso al día y, *fiat lux...* se llamó *Spirit*, anunciada a bombo y platillo con la voz en off de un Júpiter Tonante o del profeta Elías. Voz atronadora que *anuncia* la llegada del *Spirit*, nos amonesta con tono benedictino —¿alguien se ha fijado en todo lo que nos reprenden últimamente los *media*, esos nuevos maestros morales?— increpándonos por nuestra civilización al borde del precipicio, insultando desde el fondo de la pantalla televisiva. En la campaña publicitaria esa voz cavernosa, entre épicos arreglos musicales, nos impreca ¡*golfos!*, ¡*insaciables!*, para, a continuación, tratar de verternos en el gáznate un orgasmo de burbujitas azucaradas, tan parecidas, en el fondo, a las de los cumpleaños de la infancia. Y es que, después de todo, en las burbujitas (crecientemente en desuso, eso sí, por razones *dis-pépsi-kas*), en esas pompitas que, hace décadas, capitalizaban simbólicamente la imagen del éxito y del placer, se embosca una sombría meditación: se apresuran en una carrera hacia arriba para sucumbir al borde de la copa de la abundancia. Seguramente todos recuerdan lo que se hace en el reciente anuncio de una bebida sin gas con las burbujas *excedentes*: se estrella contra un hangar a un piloto de pruebas que las usa como propulsión voladora. Qué grandes verdades se encriptan en la publicidad ¿Mató a los fantasmas del Roxy una gran, enorme burbuja inmobiliaria? Todo es posible. ¿Alguien puede imaginar como *imagen de marca* la voz de un muerto? Pues *escuchen*, que de eso se trata. Esta es la historia de Nipper y de uno de los primeros depósitos de memoria y experiencia externalizada que nació con el siglo XX —al margen de la escritura y, hoy, tan poderosa como ella—. Es la historia de una voz de ultratumba del reino de lo natural. Una voz que habla y, además, que canta. En todos los sentidos.

Nipper fue un fox terrier. Blanco, tierno, con orejas gachas de color canela. Es la típica imagen que uno sabe que ha visto, pero no dónde.

Nipper pertenecía a Mark Barrou, hermano del pintor Francis Barrou, autor del cuadro que inmortalizó a Nipper. En la escena que dicho cuadro representaba, se ve a Nipper escuchando ansioso unas grabaciones que Barrou le puso con la voz del difunto amo, Mark, cuando éste murió. Es el famoso perrito con la gramola. Seguro que lo han visto. *The Gramophone Company* pronto vislumbró las posibilidades semióticas de la escena y compró el cuadro para emplearlo como su logotipo empresarial. *His Master Voice, La voz de su amo*, fue el slogan elegido. La ironía no conoce límites —lo dijo Schlegel—. El logotipo y el nombre de la compañía “His master voice” vino a sustituir al antiguo logotipo “Angel Records”, que representaba a un ángel que esculpe sobre piedra —sobre un disco de pizarra, en este caso— las acciones humanas, que serán juzgadas en el juicio final. El perro leal a un amo espectral sustituyó a un ángel de la historia. Y, con el tiempo, de él nació EMI, una de las multinacionales discográficas más poderosas. ¿Qué, da miedo? Un poco. Es uno de los poderes convocadores que tiene la palabra y hacer memoria.

Lo sabemos: el miedo es una de las experiencias más fácilmente *politizables* por los mecanismos de poder. Lo curioso es que el miedo como emoción social está dejando de responder de modo directo a la realidad de un peligro presente y manifiesto para hacerlo más bien, y casi siempre *en diferido*, a la creencia que se construye de él. La creencia de que algo nos amenaza o, a la inversa, la suposición de que no es material inflamable. Ese algo, que puede ser o no ser, es lo que actúa como detonante del miedo y lo hace siempre *mediado*, en virtud de *ser interpretado* o no como amenaza. Tan posible, por lo tanto, es sentir miedo ante algo imaginario como no tener miedo en absoluto ante una amenaza real; todo depende de cómo nos lo representamos. Hablamos de miedos fundados o infundados, latentes o manifiestos, miedos concretos o angustias vitales, miedos razonables o miedos irracionales; toda una gradación del temor. Los cines, los discursos filosóficos, los artefactos literarios están poblados de fantasmas, ya lo hemos dicho. Jugado como juego, nos representamos el miedo en nuestros parques temáticos urbanos, confiados en la irrealidad de lo representado, en que no hay motivo para el temor. Pero, ¿y si el monstruo aparece de verdad, sin que lo sepamos hasta el final? La oscilación es el recurso de las mejores narraciones de terror, la inquietud ante la eventualidad de que la representación contenga algo de realidad, el escalofrío. Pero la duda misma se recorta precisamente sobre la posibilidad tranquilizadora de distinguir realidad y simulación, como dos dominios de experiencia distintos. Una *vuelta de tuerca* sería descubrir un equívoco, una *intercambiabilidad*, un contagio entre los dos dominios de experiencia.

Ahora bien ¿es incondicionalmente sombrío el signo del miedo?; ¿es que no hay que temer nada? Dictaminaba con razón el sabio Spinoza que no hay que tenerle miedo al miedo, pues es la más debilitante de las pasiones. Pero de la conveniencia, en abstracto, de no temer no está claro, al menos hoy, que se siga que lo mejor sea no experimentar especie alguna del miedo. En los tiempos que corren las tentaciones de convertirse en hobbessiano en algún aeropuerto son amplias: da miedo lo que puede hacer el temor de los otros. O bien da miedo que no nos dé más miedo del que parece darnos el cambio climático. El caso es que el temor, en su funcionamiento biológico más elemental, es una experiencia que compartimos con el resto de animales, un mecanismo de supervivencia y un índice de los límites que nos impone nuestra alterable naturaleza. Por ejemplo, los límites ecológicos o los límites que se manifiestan cuando los seres humanos de las sociedades opulentas, sometidos a estímulos sensitivos y psicológicos de creciente intensidad, estamos expuestos cada vez más a enfermedades relacionadas con el sistema nervioso. ¿Quién puede *realmente* controlar un coche a doscientos kilómetros por hora? El miedo es algo que pertenece por derecho propio también al plano de lo real. Pero también estas capacidades de temor saludable son crecientemente apropiadas y capitalizadas en formas *productivistas* de terror.

¿Y si la realidad, el modo en que comprendemos lo real, tuviera que ser algo conquistado hoy día? ¿Seguro que un texto es *sólo* un texto? ¿Y si, forzados a vivir como canes leales a la voz del amo fantasma, empezáramos a propagar la voz de que lo real está poblado de voces, algunas fantasmales, pero otras vivas y latentes? Las palabras, los textos no son *la* realidad sino *parte de la misma*, contribuyen decisivamente a construirla. Y de eso, precisamente, hay que hablar. Aunque hacerlo no sea muy popular en muchos cenáculos críticos, tras décadas de algazara de la deriva postestructuralista. En particular, después de que en los departamentos de Literatura de las universidades —sobre todo, las norteamericanas, primer país exportador y consumidor de Teoría Crítica— se haya hecho de *buen gusto* titular a conferencias que, por lo demás, pontifican con el desparpajo de siempre —a juzgar por la falta de expresiones como “es posible” o “tal vez” — pintorescos títulos como “La muerte de la Teoría” o, incluso, “Bajtín se fuma su último escrito”. Usos *efervescentes* de la llamada teoría postestructuralista¹ que han acabado por configurar una autorrepresentación en las Literaturas de diferentes en-

1.- Me refiero al empleo prolijo de autores como Foucault, Deleuze, Lacan, Barthes...de los que también hace uso este artículo.

tornos culturales, caracterizada por una autorreferencialidad y agotamiento sin precedentes, y que arroja la figura de una actividad solipsista que se está transformando en incesante autocita. Una sensación inflacionaria y abotargada que, por otra parte, ya se ha dado en otras épocas, casi se diría con carácter cíclico. Se podría entender que se tratara sólo de una nueva vuelta de tuerca en el clásico debate del arte por el arte, pero hay algunos —demasiados— interesantes añadidos, tales como la temática del fin —de tal o cual cosa, el *tópico* de la muerte de, la potencialidad crítica del llamado *giro lingüístico*, etc.— como para no conceder una especificidad y una atención más detenida a lo que sucede hoy.

No vamos a *problematicar* la presencia de un mercado en el que las obras literarias adquieren un valor, pues esta situación, en la historia de la lectura, desde el nacimiento mismo de la imprenta, es objetiva —lo confirma la economía de dedicatorias en los prólogos de las obras clásicas del siglo XVII en España, por ejemplo—; pero sí, la interpretación particular que del tema de la mercantilización se hace hoy día; ¿para qué tomar esa dirección y cómo vincularlo con un *constructo* cultural de crisis? Empezaré con una apuesta rotunda, *par y rojo*: el ejercicio de la escritura siempre implica —o ha implicado— un rasgo dativo y ello, de alguna manera, termina por conducirnos a un cierto compromiso de orientación *realista*: pensar las relaciones complejas que se establecen entre textos, por un lado, y estructuras y procesos de referencia, por otro. Por más que las figuras del lector y del autor se distancien y diluyan en el tiempo, se modifiquen o borren sus perfiles sociológicos, o bien adquieran nuevos contornos y soportes, escribir no es sólo *escribir que*, sino *escribir a*. Dar, en suma. ¿Y qué se da? En primer lugar, creo que se da una voz. Que, a la vez, se toma.

Veamos algunas tríadas referidas a la noción de *voz* que aquí no tiene el sentido específico o técnico que tiene en otros contextos discursivos. En este discurso actúa simplemente como conglomerado de diversas consideraciones en torno al uso de la palabra, algo así como un *locus* que las convoca. Me gustaría recordar —por un momento— a un economista que, precisamente, se definía a sí mismo como un ser “en constante autotransgresión”, y que resulta uno de los ejemplos paradigmáticos del uso interdisciplinario de herramientas de pensamiento sobre la realidad. Se trata de A. O. Hirschman, conocido por su célebre teoría, formulada en un libro aparecido en 1970², sobre tres formas de actua-

2.- Hirschman, A. O. *Lealtad, Voz y Salida*. México: FCE, 1970.

ción ante el declive de una organización colectiva: la lealtad a la organización, la salida de la misma y el *ejercicio de la voz* para protestar o denunciar, cuando no se toman ninguna de las dos vías anteriores. Hirschman criticó la teoría economicista clásica de la demanda, que sostenía que los agentes económicos reaccionan ante motivos exclusivamente basados en mecanismos de precios, desarrollando así desde la economía una noción del comportamiento racional más amplio que el *homo economicus* clásico, que en su representación tradicional venía a ser una especie de títere cuyos hilos se mueven con las fluctuaciones de los precios. Hirschman trató de reconstruir desde la teoría económica misma una noción *activa* de agencia —valga la redundancia— que desafiase a la pasividad que caracteriza la ficción antropológica del consumidor *bobo*. Así, Hirschman sostiene que los agentes son capaces de actuar reaccionando ante variables diferentes al precio, como por ejemplo, la merma de calidad en productos o servicios, incluyendo como posibles *servicios* la representación política o los servicios públicos de un Estado. Cuando los usuarios perciben una bajada de calidad y pueden abandonar el provisor de esos servicios o productos, optan por salir de ahí, ejercer la *salida*. En cambio, cuando —aunque no siempre— guardan lealtad a la organización que desean reformar o, simplemente, porque no les es posible salir de ahí, como en el caso de un monopolio estatal, optan por hacer oír su voz *desde dentro*.

En la actualidad, insertos como estamos en esta serie de complejas condiciones subjetivo/objetivas que son las formas de vida precarias de las presentes sociedades neocapitalistas de consumo, resulta necesario pensar si la *salida* es, en realidad, una forma de protesta o la *voz* es incondicionalmente una forma de lealtad. Simular que es posible salir de la vida pública, ¿es realmente una forma de protesta o se queda en un gesto reputado como radical, pero sin consecuencias prácticas? Y abstenerse, como algunos pensadores considerados radicales aconsejan, de participar con una voz propia en el debate —supuestamente *podrido* y *paralizado*— de los asuntos en común, ¿es una manera de renunciar a la forma de protesta que nos queda cuando el pensamiento crítico no puede exiliarse de la realidad, en otras palabras, cuando no podemos montar en una nave para emigrar a un Marte emancipado? Son preguntas que quedan en el aire, pero que desearía que nos condujeran paulatinamente a una reflexión sobre el uso de la palabra, sobre el ejercicio de la voz. Por eso, lo que sigue gira en torno a tres expresiones en las que se compromete la presencia y el ejercicio de una voz. La primera, denominada *dar la voz*, se refiere a la expresión de un temor, a *dar una voz de alarma* ante un problema que hace saltar por los aires la definición

tradicional de realidad bajo el capitalismo de consumo, obligando a un replanteamiento radical de nuestras posiciones de sujetos —incluyendo las de sujetos que leen— en estas coordenadas históricas. La segunda, por su parte, *dar mi voz*, se referirá al proceso de construcción de un lugar desde el que hablar, empezando por reclamar la posibilidad de recuperar un momento subjetivo e íntimo, un momento en el que se deje oír la voz de lo humano expresado en el caso particular. Y, por otra parte, de saber escuchar, en esa voz de lo humano, un potencial de universalidad. Se trata de una clave ética imprescindible para otorgar sentido al mundo de los asuntos humanos allá donde no llegan las normas ni los cánones de racionalidad; allá donde no partimos del hecho previo de la sociabilidad, sino más bien de un extrañamiento ante ella, y de un ejercicio en soledad, que, sin embargo, tiene como horizonte el regreso a una dimensión colectiva. Es en este paso, el tercero, desde *dar mi voz* a *dar voz a algo que no soy yo*, donde vamos a reconocer un tercer momento en la experiencia de lo común. El momento donde la voz propia se funde con la de otros, dejando hablar a algo que “es yo” y, a la vez, “no soy yo”. Algo que es mío pero no sólo mío. El lugar donde la psicofonía se hace polifonía, donde se puede *leer la voz*. El lugar donde el mundo se *re-mundaniza* y “se hace mundo”, en suma.

Dar la voz

Hoy parece ser un lugar común —incluida Francia, cuna del postestructuralismo— el diagnóstico de una pérdida de capacidad de referencia de la literatura a algo externo a sí misma, en cuanto red semiótica. Este mismo año, el mismísimo Todorov ha publicado un panfleto significativamente titulado *La literatura en peligro*³. Podemos estar más o menos de acuerdo con las proposiciones y dictámenes que efectúa Todorov, pero lo cierto es que el valor sintomático de su reacción pone de manifiesto una serie de cuestiones sobre las que ya hace tiempo que venimos preguntándonos. Cuestiones como, por ejemplo, qué sucede cuando se lee más el discurso crítico sobre las obras que las obras mismas, o cuando lo que es sólo una posible premisa metodológica se convierte en un *a priori*: a saber, que la literatura sólo pueda, al parecer, referirse a ella misma, sin poder salir del recursivo ciclo de reenvíos a lo largo de una incesante cadena semiótica. Ya que una cosa es, desde lue-

3.- Todorov, T. *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

go, un realismo ingenuo; otra, la consideración de que todo diferendo posible en la operación de referencia sea, en todo caso, un fenómeno interno al lenguaje, y otra, muy distinta, exhibir como gesto de escuela el desinterés por trabajar la dimensión de encuentro entre obras y lectores, más allá de un mero proceso de descodificación especializada. Por lo pronto, la autorreferencialidad es algo distinto a una literatura *autorreflexiva*, esto es, que tenga consciencia de su propia cualidad *poiética*: la de ser productora de diversos niveles de realidad. Por el contrario, la literatura con vocación exclusivamente autorreferencial se caracteriza por una pérdida de su capacidad desencadenante de prolepsis y analepsis, en lo que se refiere a las producciones narrativas que caracterizan la vida social de cualquier colectivo humano. En otras palabras, cuando es exclusivamente *autorreferente*, la literatura pierde capacidad de contarse —y contar a la sociedad— el pasado y discutir el futuro. Pero, sobre todo, de decir cosas incómodas sobre el presente.

Las prácticas de escritura y lectura constituyen un complejo tejido de estrategias sostenidas para generar unos efectos en el lector, de acuerdo con unas normas y usos ante los que los lectores aportan, sin embargo, su propio tejido de imaginación insurrecta. Como quiera que entendamos las dinámicas concretas de tales prácticas, lo cierto es que éstas son capaces de operar sobre diversas zonas de eso que se ha dado en figurar como la estructura anudada de la experiencia de subjetividad⁴. Al operar, deslizándose y modificando las relaciones entre esos registros de experiencia, esos hábitos interpretativos, las distintas operaciones de escritura-lectura hacen emerger efectos de realidad, que no se limitan al campo de las instituciones literarias y sus discursos. Y, no obstante, esa capacidad de innovación que portan los lectores como agentes activos de esa cadena interpretativa, que es también acción social, no es una tabula rasa. Antes bien, depende a su vez de disposiciones adquiridas y hábitos culturales que caracterizan a todo lector. Estos hábitos no se manifiestan de un modo intemporalmente ahistórico, sino históricamente *datablee*, que podemos rastrear sobre una serie de prácticas concretas, a través de las que se pone de manifiesto la acción de una comunidad interpretativa.

Las posibilidades de invención de nuevas formas de participación en los procesos de sentido desencadenados por —y con— textos, así como la invención misma de nuevos textos que responden a estas expectativas,

4.- Lacan, J., *Le Séminaire, Le Sinthome*, núm. XXIII, París: Seuil, 2005

vienen definidas por lo que cada comunidad designa como comportamiento aceptable, por normas internalizadas de *decoro* o *propiedad*. Pero el que sean *internalizadas* no equivale a que sean *inmodificables*; nada de lo anterior bastaría para justificar una especie de fatalismo de las estructuras. En función de la diferencia citada entre innovación y conservación, de la herida y proceso abiertos, que es, tanto para individuos como colectividades, la inscripción simbólica en realidades preexistentes, siempre hay, de manera constitutiva a tal operación, brechas o intersticios de indeterminación inconclusos, recuperables en la línea de la modificación y subversión de las dinámicas culturales. Una historia crítica de la lectura trata de entender, entonces, la dinámica conjunta de todos estos procesos de estructura y cambio. Como cualquier otra indagación crítica trata de identificar las lógicas específicas que opera en los hábitos, prácticas y maneras de hacer en general lo que a uno se le impone, a menudo, eso sí, sin nuestra propia conciencia de ser objeto de imposiciones. Por eso podemos decir que siempre hay *alguien más* —algo más— que lee detrás de nuestros hombros. Que lee con nosotros y que, en muchas formas, lee *por* nosotros. Esa es la labor de los códigos interpretativos. La conciencia de esta dimensión de trascendencia —en sentido no teológico— de las prácticas de lectura, con respecto al mismo campo literario —una dimensión de trascendencia que es, cuanto menos, colectiva, y que puede llegar a ser social, cuando se activa su *agencia* autoconsciente— ha venido acompañada de un renovado interés por las dimensiones éticas presentes en los procesos literarios. Se trata de una preocupación, en gran medida, pareja a la sensación de agotamiento ante estilos de participación lectora basados en la fruición, propia de las prácticas de lectura mercantilizadas, o bien ante los ejercicios hiperespecializados de olimpismo filológico que suele albergar la universidad. En este creciente interés por la dimensión ética de encuentro entre un libro —sea lo que llegue a ser tal objeto en el futuro— y una persona que lee, se está retomando la vieja relación que ya vislumbraba la teoría estética clásica entre gusto y sociabilidad, cuando se hablaba de la estética como *gnoseología inferior*⁵, o sea, como forma no reglada de conocimiento y, más concretamente, lugar de producción de juicios. El juicio es un acto intermedio entre el conocimiento metódico y la acción, una especie de laboratorio de la imaginación, que ha sido conceptualizada siempre como una suerte de facultad mediadora entre niveles de realidad.

5.- Baumgarten o Leibniz.

Sin embargo, con frecuencia, el gran interés que tiene el papel del juicio sobre una obra, como manifestación primera de una capacidad más amplia de enjuiciamiento en otras esferas de la vida social, incluyendo la ético-política, se ha confundido con una mística del Gran Arte, con sus géneos y sus normas atemporales. De esa manera, la posibilidad de elaborar un juicio —literario, en este caso— ha venido a ser simplificada como la puesta en escena de agentes profesionalizados, un circuito que permite sólo a estos agentes cualificados participar en la producción, difusión y reconocimiento de cánones de “alta cultura”, con la consiguiente negligencia de un concepto más amplio de *cultura* dejado al vaivén de la creciente lógica de mercantilización. Hoy parece que pocos recuerdan, no obstante, que muchos de nuestros clásicos fueron en su día *best-sellers*. Lo cual no quiere decir que los bestsellers de hoy puedan codearse sin complejos con muchos textos reputados como clásicos, sino, lisa y llanamente, que había una gran masa —relativa— de lectores inteligentes, *delicados* como los llamaba el Siglo de Oro, y que *masivo* no tiene por qué significar *masificado*. Lo demás son prejuicios elitistas. La lectura es, pues, cosa de lectores. Y un lector puede ser cualquiera, pero no de cualquier forma.

Las teorías literarias postestructuralistas suponen una forma especializada de lectura profesional, con sus luces y sus sombras. Es cierto que la desagregación de la noción de signo que efectuaron, en sucesivos momentos, el estructuralismo y el postestructuralismo ha contribuido a subvertir la clásica relación texto y referente, tal como venía planteada en los desarrollos más ingenuos de la teoría realista. Los efectos positivos de esta forma de revisión de las categorías del pensamiento sobre el fenómeno literario, se resumirían en una visión de la obra como proceso semiótico abierto, y en una revalorización del papel del lector en dicho trabajo. Sin embargo, también hemos podido ver en estos años cómo se producía un efecto rebote de este conjunto de tesis. La excesiva concentración en los componentes lingüístico-semióticos del texto, sin reparar en la dimensión de trascendencia que representa lo social, ha venido a traducirse, en muchos casos, en una renuncia a explorar los componentes dinámico-conflictuales de tipo sociohistórico, que también forman parte de estos procesos, y que quedan cristalizados como tensiones constitutivas del texto mismo. La fecundidad que caracteriza los modos de trabajo textual centrados sobre la tensión constituyente entre textos e instituciones, ha quedado desatendida o estigmatizada en muchas ocasiones como prejuicio *sociologista*. Pero establecer estas sinergias entre lectores, escritores, estructuras, sentido y efectos de realidad, es lo que viene a significar entender lo literario como hecho social total.

En otras épocas, el énfasis sobre la capacidad de la literatura de ser espejo crítico de la sociedad, fue el grito de guerra de la teoría realista clásica; ahora, se trataría de dar un paso complementario, más allá, para ver quiénes, cuándo y en qué circunstancias sostienen en sus manos tal espejo. Si hay algo que hemos aprendido en la historia de los llamados grandes textos de la tradición occidental es que los procesos de identificación —o diferenciación— simbólica con respecto a modelos literariamente configurados, han sido, por lo menos desde la lírica medieval trovadoresca —si no antes— mecanismos básicos de subjetivación, íntimamente ligados, además, a la función de fruición y al desarrollo de estructuras de codificación cultural de la afectividad. Sin embargo, no siempre la ficción ha ocupado la posición central que hoy posee como configuradora de experiencia. Esta situación ha venido a ser así como fruto de unos procesos históricos de constitución subjetiva a partir de la paulatina elaboración y ensayo de mecanismos narrativos. De cualquier modo, es ya una larga historia: el conjunto de convenciones sobre formas de construir una cierta idea de *yo* conforman, desde hace por lo menos diez siglos, modelos de configuración con arreglo a los cuales organizamos atribuciones de sentido a determinadas experiencias, que de esta forma, para bien y para mal, también se colectivizan. Las sociedades de consumo contemporáneas han llevado al extremo esta función colectivizante de subjetivación y de movilización afectiva a través de instrumentos neorretóricos tan poderosos —auténticos creadores de *koiné*— como los sistemas publicitarios. Y, desde luego, en ninguna de estas sociedades el campo literario ha quedado al margen de las profundas transformaciones que la necesidad de sostener un sistema semiótico integrado de orientación e incitación al consumo, ha acabado por imponer a los procesos y productos culturales.

A menudo, la pregunta por la menguante capacidad de agitación cultural de la literatura encuadrada dentro de una vocación de referencia a la realidad, se vincula con un conjunto de interrogantes paralelos surgidos en relación con la aparición de la temática de la banalidad. La *trivialidad* como lugar de producción de experiencias existenciales caracterizadas por su pobreza de intensidad del vínculo social y de capacidad crítica, aparece como tema en las producciones culturales de las sociedades contemporáneas neocapitalistas con especial recurrencia. La literatura no es una excepción. En España la producción literaria de la época de los noventa, surgida tras un período de penetración rápida de pautas de consumo iniciadas en los años posteriores al franquismo, es un campo donde este conjunto de reflexiones sobre lo banal comenzó a plantearse tanto en el discurso crítico como en las propias obras. El

cambio demográfico era un factor decisivo debido al cual muchos de los temas de la literatura de posguerra y antifranquismo no eran ya material existencial compartido experiencialmente por los escritores que se incorporaban al campo literario, individuos que habían crecido en plena inserción de nuevas pautas de consumo en la sociedad española, incluyendo el consumo cultural. Muchos comenzaron por entonces a cuestionarse hasta qué punto esa banalidad a la que las obras parecían estar siendo reactivas no estaría presente, no ya sólo como tema, sino como propio modo de funcionamiento, en la literatura de mercado y en las transformaciones del mercado editorial español. La realidad parecía tocarse punto a punto con la ficción. ¿Era la banalidad *sólo* un tema o se había convertido ya en el rasgo central del propio circuito de lo literario? Tal como sucede con muchas de las interrogaciones que hoy están en nuestra agenda crítica, la respuesta a la pregunta es el desarrollo de la propia pregunta como método. Así pues, hablar de “lo banal” tiene un riesgo y una responsabilidad, consistentes en definir y apostar una propuesta de por qué algo es banal, frente a otro algo que lo no sería. Y esto determina un conjunto de tareas definitorias previas.

Por un lado, desde un programa crítico resultaría absurdo criticar la banalidad a base de sucumbir a la noción canónica de que hay un “gran arte” intemporal, o bien una “alta cultura” frente a una “cultura ordinaria”. Todas estas posiciones suponen reformulaciones del tradicional tema de la decadencia. Se impone otro camino. La presencia de elementos de recreación de lo banal no garantiza que una obra lo sea, pero, a la inversa, un intento de crítica de lo banal no siempre asegura que el resultado final no acabe por serlo. Tal vez el problema dependa del grado de *problematización* que demos a nuestras premisas críticas; si las construimos, en ellas mismas, como problema, o damos por sentado que existe algo llamado “lo obvio”, o “lo banal”, que todo el mundo está en condiciones de reconocer, dentro —claro— de nuestras propias pautas de reconocimiento crítico.

Por banal se podría entender un grado de opacidad de la experiencia cotidiana tal que se resiste, en su inercia, a ser categorizado. Pero, atención, aquí no se estaría entonces valorando “de partida”, sino tratando de describir el proceso de formación de un problema más amplio —aunque nunca haya, en realidad, descripción sin cierta valoración—. Interesa señalar que lo banal equivale al trasfondo de asunciones de la vida cotidiana, cuya suspensión pone de manifiesto precisamente el juicio, la actividad crítica. El material simbólica y políticamente inerte de lo cotidiano, es algo que puede ser reactivado en diferentes direcciones, por eso, lo banal no es —sin más— algo que combatir. Sería, más bien,

allí donde se genera el combate mismo. Una especie de inercia que puede ser activada en diversas direcciones. La tematización estético-crítica de lo banal es hoy día un una operación político-cultural de primera magnitud, que debe tratar de dilucidar las corrientes de energía subversiva que atraviesan la blanda masa opaca del día a día. En una atención minuciosa y desprejuiciada de lo banal, en su aparición como *banal*, encontraríamos el lugar para la construcción de un problema. Si queremos hablar de una *banalización* de la literatura, deberíamos intentar, pues, tematizarlo en múltiples niveles que arrancasen del problema mismo de su aparición: como condición de posibilidad, efecto y problema crítico, a la vez. En suma, el proceso de cómo se llega a diagnosticar un problema pensado como parte del problema mismo.

Algunos han propuesto entrar y salir de la modernidad como un espacio paradójico, manejando, no obstante, con poca fortuna el concepto de hibridez, como si “cultura híbrida” no fuera ya, de partida, un oxímoron y existieran culturas puras que nos permitieran hablar de culturas *híbridas*. Aunque resulta muy útil la idea de trasladar la metáfora de una relación paradójica con la *espacialidad*, al ámbito de la teoría, imaginando un *espacio* de redes discursivas con entrada y salida. “Estrategias para entrar y salir de la banalidad”, sería un posible título para un programa de operaciones críticas colectivas. La literatura se puede poner en relación con diversas redes de discurso: político, económico, disciplinario, incluso radical y subversivo. Lo importante es tener en mente que lo literario no se identifica con la literatura, como lo político no se reduce a la política. Por lo mismo, tampoco lo literario tiene una sustancia ética, un *a priori*, sino que los textos, en manos de lectores, desarrollan un trabajo crítico y transformativo de sus contextos de producción y recepción, trabajo que se mueve a lo largo de distintos niveles de la realidad, incluida la llamada realidad social.

Atendiendo a esta dimensión *dialógica* de lo literario como el lugar donde se dejan oír diferentes voces, se desdibuja, en último término, la necesidad de hacer uso —al menos en este nivel de consideración de las posibilidades críticas de lo literario— de una diferenciación ontológica entre artefactos textuales y lectores, sorteando de este modo la tentación de un *reduccionismo* centrado o bien en las estructuras semióticas, o bien en los soportes materiales. Los artefactos textuales tienen, es cierto, una *sub/stantia*, una independencia material y signica que los hace trasladarse en el tiempo y en el espacio a lo largo de diferentes soportes. Poseen una historia de usos materiales y semióticos, que porta en sí misma sus condiciones de producción. Pero lo que nos importa aquí resaltar, junto a todo lo anterior, es que quienes actualizan estos textos son *lec-*

tores y no sólo *posiciones*, gente con pasiones, motivos y constelaciones de experiencia, que en ocasiones llega a poder inscribir sus lecturas como nuevos artefactos textuales que entrarán, a su vez, en relaciones de dependencia y oposición con respecto a ulteriores redes discursivas. Y esto no se refiere a una visión metafísica de la lectura como un acto cuasi mágico por el que el *yo* queda suturado a su mundo cultural, mediante una especie de sensibilidad artística *pre/conceptual*, o sentido común, sino que se refiere al carácter de hecho social —investigable— de los procesos literarios; a la profunda dimensión social que se esconde en el corazón de cada acto supuestamente privado, incluyendo la lectura tal como hoy la entendemos, que, por cierto, no ha sido siempre una actividad privada y en voz baja, sino que en otras épocas históricas se ha cantado, recitado, rezado, o simplemente leído en comunidad.

El que de lo literario se entre y se salga, como de lo cotidiano y de lo banal, viene a significar también que dualismos tales como *dentro* y *fuera* dejan de ser operativos como fronteras ontológicas, basadas en una idea metafísica de sustancia, como lo que define *algo* como *algo*, y no como *un algo* que es *un algo dentro de una estructura en la que aparece como tal*. Desterritorializar categorías y desplazarlas a través de los distintos niveles de lo real, viene a significar aquí el reconocimiento de tensiones operativas comunes, tanto a la relación entre los textos, como a la relación *intersubjetiva* entre los lectores.

Los textos altamente dialogizados son la ocasión, pues, para que se desencadenen no sólo procesos de intercambios semióticos, más o menos mecánicos e inadvertidos, sino también respuestas voluntarias y autoconscientes por parte de los lectores, por las cuales éstos pueden llegar a plantearse las posiciones de sujeto que ocupan —o tratan de forjar— en y frente al fenómeno de sentido que representa un texto por leer, que nos interpela como lectores, o sea, un hecho literario. Y esta interpelación es una llamada que puede llegar a ser ética y política. Dar la voz de alarma no sólo por la pérdida en la literatura de esta capacidad de desplazarse a lo largo de los estratos de la realidad, sino también por el abandono de dicha posibilidad por parte de quienes pudieran realizarla como agentes, los lectores en sentido amplio, es un gesto radical absolutamente necesario en la actualidad. El grito de guerra no sólo sería *escriban* sino, sobre todo, *lean* en sentido fuerte, escuchen las voces de los textos —películas, discursos políticos, etc.—, y tomen posiciones ante ellos. La renovación de la posición de lector se encuentra vinculada, pues, a las transformaciones históricas de la categoría de sujeto —incluyendo las discusiones sobre el status de la misma y sus condiciones de producción—.

El hecho social del lenguaje muestra un *ser para otros*, antes siquiera de poder pensar *ser con otros*, e incluso de *ser*, como hemos visto en la cita con la que este texto se inició. Se trata de una consideración de ecos heideggerianos, por un lado, y de tono foucaultiano, por otro. De acuerdo con la cual, los procesos de lectura serían modalidades de procesos de subjetivación, históricamente configurados, pero que además tienen una capacidad ontológica: son procesos de construcción y autoconstitución de eso que llamamos *ser*; término que, como dice Foucault en la cita mencionada, es mezcla de atribución y de afirmación —incluso, de autoafirmación—. Una doble dimensión o carácter doblemente ontológico caracterizaría así a este conjunto de procesos de producción de sentido: que son desplegados *en el mundo*, por un lado, y que *hacen mundo*, por otro.

La crítica de la identificación metafísica clásica del “yo pienso” con un “yo soy”, iniciada por los llamados teóricos de la sospecha —Marx, Nietzsche, Freud—, trata de hacerse cargo de la extrañeza que al sujeto le causa, cuando se piensa a sí mismo, la presencia de un excedente en su relación consigo mismo, algo “no capturable” por el *cogito* que se piensa. Ese algo más que nos constituye y, a la vez, nos inquieta, sería un núcleo de subjetividad radical que es inapresable, y que no puede ser detectado con los discursos clásicos de la metafísica. En la exploración a través de los discursos críticos que tratan de aproximarse a él, se descubre entonces una multiplicidad de voces anónimas en las que se dispersa la tranquilizadora conciencia del *yo* unitario que dota de apariencia de orden objetivo a la realidad.

Ahora bien, a menudo, el tema de la “muerte del sujeto” ha sido interpretado en un tono elegíaco o apocalíptico que en absoluto se aproxima al núcleo del problema: qué hacer con este descentramiento y, a partir de él, qué hacer con *lo que se hizo del sujeto*. Para ello, en primer lugar, habría —como mínimo— que empezar preguntando: y bien ¿qué noción de *sujeto* es la que ha muerto? Y habría que aclarar que la *deconstrucción* del sujeto metafísico y epistemológico unitario no equivale a una destrucción de subjetividades en sentido amplio, sino que su valor subversivo sólo emerge cuando se concibe como el inicio de estrategias o de técnicas alternativas de constitución de eso llamado subjetividad, planteadas en términos de trabajo crítico, esto es, que mantengan la diferencia entre *ser y representación* como una operación abierta y en constante proceso de elaboración. Esta propuesta crítica se resume

en una *des/sustancialización* de la noción de sujeto⁶, por la cual el sujeto deja de ser considerado como *sub/stancia* para pasar a ser posición o, mejor dicho, articulación de diferentes posiciones.

Una implicación particularmente importante de esta *des/sustancialización* sería la posibilidad de efectuar un ataque y disolución de la posición de sujeto que se da en discursos normativos de carácter pasivo, aquellos que describen una normatividad en términos heterónomos. Pero estos trabajos de disolución no equivalen a rechazar toda clase de subjetividad ni toda fuente de normatividad, sino a discutir y redefinir las formas de las mismas en cambiantes coyunturas históricas. En definitiva, nada de lo anterior supone, en principio, la renuncia a la posibilidad de recuperación de un cierto momento de *síntesis* de posiciones, eso sí, *policéntrica* y *polifónica*. Un *sujeto/voz* hecho de trozos de discurso dispuestos con arreglo a un “proyecto de autoconstitución”. En estas condiciones, Foucault puede añadir a la descripción del proceso histórico de configuración de la subjetividad una dimensión ética. El problema estribaría, así, en pensar un lugar para la acción humana en un mundo de determinación histórica. Para ello, Foucault parte no de la discusión metafísica sobre el libre arbitrio, sino de su reflexión misma sobre el poder. El poder no ha de pensarse como ley, o sea, como restringido a una estructura explícita de reglas formalizadas en un *corpus* escrito, sino más bien ha de concebirse multidimensionalmente, como *estrategia*. Las distintas formas de poder son así resultados posibles de la sucesión de estas estrategias, de modo que la legislación no es más que una posibilidad estratégica entre otras, una tecnología entre otras de ejercicio del poder. Como ejemplos de otras tecnologías de poder están la captura de afectos mediante dispositivos discursivos tales como la literatura o la producción de conductas corporales disciplinadas espacial y temporalmente. El corolario de todo lo anterior es que, de la misma manera, la moral definida como obediencia a la ley no es sino una posibilidad ética entre otras; el sujeto moral no sería más que una realización histórica concreta de un sujeto ético siempre en proceso. La propuesta foucaultiana dibuja, así, una ética de la inmanencia, basada en una incesante vigilancia epistemológica sobre nuestras formas de autoconstitución, que se hace posible precisamente por la distancia que las subjetividades toman respecto a sus procesos de subjetivación. En momentos personales y epocales de autorreflexividad marcados

6.- Foucault, M. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, FCE, 2001

por una toma de interés, que Foucault llama *inquietud*, o también *cuidado de sí*, estas subjetividades pueden llegar a desarrollar mecanismos de rebelión ante sus condiciones de producción como sujetos, haciendo emerger una idea de autoconstitución como proyecto para cortocircuitar tales condiciones. La idea del *bios*, de la propia vida, como material moldeable, como una obra de arte —*ars* significa justamente *producción*— es parte de esta propuesta de ética basada en el carácter de radical inmanencia histórica que tienen todas esas formas. Aunque es cierto que la captura de esta propuesta de *inquietud de sí* es precisamente una de las últimas estrategias que ha adoptado más recientemente el sistema —contingente— de ejercicio de poder llamado capitalismo de consumo. La necesidad de diferenciación frente a los otros, que hace de cada cual su imagen de marca, y las identidades fantasmáticas que se construyen en los mundos del consumo, son algo muy distinto a esta propuesta de hacer de la vida propia el escenario y el laboratorio de experimentación de nuevas formas de autoconstitución subjetiva. Y ello es así por una razón fundamental: eso que hemos llamado aquí “hacer la vida propia” no es “buscarse la vida” ni una elección solitaria —aunque arranca de un momento de extrañamiento—, sino que implica una presencia continua del Otro —antes que nada como extraposición respecto a uno mismo; ser otro para uno mismo— y se articula sobre el sentido de *con/vivencia* con otros *reales*.

Un problema es que si bien la *inquietud de sí* genera para Foucault una *distancia* con respecto a la acción que, lejos de paralizarla, la regularía; también es cierto que dentro de su óptica la primacía de la *relación consigo* aparece por encima de cualquier otra relación, lo cual puede ser discutido como mecanismo de emancipación aristocrático, propio de unos pocos sujetos excepcionales capaces de llevar a cabo esta *ascesis*. Y, en tales críticas, hay una parte de razón. En relación con los otros, Foucault expone el principio de una nueva *gubernamentalidad* arraigada no en la relación con los otros, sino en esta primacía de esta *distancia ética* como dimensión política primigenia. Si el sujeto ético nunca coincide perfectamente con su papel ni la institución con su cristalización histórica, esto lleva a pensar a Foucault que la soberanía a ejercer sobre sí mismo es la única que puede preservarse, y define incluso la única realidad *tangible* del poder. Pero cabe dudar de si se puede derivar la rica totalidad, armónicamente discordante, de lo político, incluyendo las tensiones estructurales que lo caracterizan, de un agregado de actos éticos íntimos, porque justamente las inercias estructurales forman parte de la problemática de la temporalidad en el ejercicio de la soberanía.

Las opciones de formación íntima de un *ethos* deben venir acompañadas, así, de una dimensión objetivante de carácter interpersonal, y

aun impersonal, por lo menos en un primer momento, especialmente teniendo en cuenta que la producción de subjetividades errantes y solipsistas en los mundos del consumo es precisamente, como ya hemos dicho, una tecnología de control absolutamente operativa en el presente. En estas circunstancias, el trabajo sobre la dimensión impersonal, desde las formas de subjetividad ególatra potenciadas por el consumo, actuaría como un retroceso necesario —el famoso “paso atrás”— hacia un mínimo común. La sensibilidad fenomenológica hacia la dimensión experiencial es esencial para pensar las formas de poder y de subversión —puesto que *fenómeno* no es nada más que lo que *aparece* a un sujeto—, pero también lo es una atención a la dimensión objetivante que se manifiesta en la diacronía de esos procesos. El anclaje, la posibilidad de dotar de una intensidad o vínculo social a esas *errancias* que son las identidades espurias generadas en sociedades de baja intensidad del vínculo social, pasa por desarrollar una garantía para el *yo* que no se halle en el *yo mismo*, una dimensión de trascendencia que, superada la metafísica de carácter religioso, no puede ser sino la presencia de otros, atestiguada ya en el mero uso de la palabra ‘yo’. Esta garantía existencial en los otros guardaría relación con un trabajo activo sobre los procesos de experiencia, no sólo como procesos subjetivos, sino también como una forma particular de “hacer experiencias” capaces de hacer aflorar una dimensión común de esos *yoes autoconscientes*, una dimensión compartida de garantía intersubjetiva de presencia, frente a la fuerza de un escepticismo disolvente del vínculo social.

Dar voz (a lo común)

Un acto de lectura es un acontecimiento *apropiatorio*. Sería absurdo, en consecuencia, atribuirle un contenido ético predeterminado, cuando precisamente de lo que se trata es de que el acto de leer hace emerger esta *eticidad* como producto de su propia operación. Una apropiación lectora muestra así un ámbito de acción humana —la relación con un texto, con una *alteridad*⁷ que puede llegar a ser constituyente de nuestra subjetividad—, en el que se desvelan otras dimensiones éticas, desencadenando así, en primer lugar, una *poiética*, una producción de nueva realidad que se añade —y, a veces, pone en suspenso— a lo ya existente,

7.- Esta alteridad no se refiere a que en el encuentro con el texto se encuentre el lector con otra subjetividad, sino frente a una posición externa a él. Una extraposición.

una *poliética* y, finalmente, una *política*. La *eticidad* latente en esta práctica de lectura no radica así ni en una ilustración tópica moral ni en una identificación subjetiva con modelos o arquetipos morales sino, precisamente, en el trabajo de una toma de distancia respecto al proceso de formación de lo moral. Como dijo Marguerite Duras: “*inmoral es quien pone en duda la moralidad de los demás*”, pero esa clase de inmoralidad, bajo determinadas circunstancias, puede albergar un delicado sentido de lo ético.

El tipo de desarrollos éticos que proporciona el ejercicio de *descen-tramiento* valorativo que hace posible el acto de lectura se basaría, pues, no en la identificación con corpus prescriptivos formales, sino en la puesta en marcha de operaciones exploratorias sobre nuestras formas de enjuiciar el mundo; operaciones de carácter abierto y procesual, incesantemente sometidas a discusión y a construcción cooperativa. Sin embargo, en algún momento esa discusión incesante ha de tomar cuerpo en un conjunto de propuestas formalizadas de carácter vinculante. Una de las tareas básicas de la reflexión ética —de hecho, casi su principal problema— es explicar la génesis de lo normativo y las correspondientes razones que llevan a los individuos a ligarse a esos conjuntos de normas, más allá de estar sujetos a ellas de manera estructural bajo la amenaza de un castigo disciplinar. El campo de experimentación abierto por la posibilidad de una *red compartida* de prácticas lectoras, en constante proceso de trabajo crítico ante las formas de normatividad ya existentes, permite hacer aflorar una dimensión de objetividad en el marco de un proceso de cooperación de carácter y origen *inter/subjetivo* o, incluso, *pre/subjetivo*, pero orientado finalmente a la definición de las formas de convivencia de un conjunto de personas. O, lo que es lo mismo, debería esbozar un posible desarrollo de vínculos internos entre los momentos subjetivo/intersubjetivo/objetivo de la construcción de la realidad social en su vertiente normativa, a través de un trabajo cooperativo sobre la experiencia de lo común, ensayado en estas prácticas como fuente de tal normatividad. De haber razones para la vinculación a los acuerdos éstas deberían ciertamente surgir del carácter *procesual* de la emergencia de los mismos. Cada uno de los acuerdos sería, pues, construido sobre un *meta/acuerdo* previo acerca del carácter coyuntural de cada una de las resoluciones alcanzadas, que reconocería y garantizaría una constante posibilidad de renegociación.

Los procesos de formación canónica de modelos identitarios son lugares privilegiados de trabajo crítico, puntos de especial intensidad de tensión y fuerzas en conflicto, de negociación constante del sentido. A menudo sucede que convenciones narrativas que pasan a ser clásicas

según un proceso de *canonización*, terminan por ser solidarias de nociones de identidad —personal y social— de carácter disciplinario. La sinergia entre ambos dominios de experiencia narrativa es un hecho, la gente aprende a contar y a contarse sus vidas de determinadas maneras. El florecimiento de la literatura dedicada a explorar la dimensión *autobiográfica* o *testimonial* señala, hoy, formas de lucha político/cultural basadas en un *descentramiento* narrativo con respecto a la trama clásica. Una lucha política representacional que está siendo particularmente efectiva en el proceso de generar nuevas formas de subjetividad y de negociación constante de tales acuerdos. Véase, por ejemplo, la importancia de la crítica postcolonial desarrollada por pensadores como Said, o el papel de la llamada literatura de fronteras, en el que no puede por menos de recordarse la máxima expresada por la poeta Gloria Anzaldúa: “*si quieres sobrevivir en las fronteras, sé una encrucijada*”.

En el —a veces, confuso— terreno que se está empezando a denominar como “éticas de la lectura” o “éticas hermenéuticas”, muchos de los debates abiertos acaban por orbitar en torno a un tema tan antiguo como la imitación moral, esto es, la operación de ajuste a un modelo de conducta propuesto como deseable, sea éste el conjunto de rasgos que sea. Convendría mantener una cierta atención sobre el modo en el que este programa hermenéutico en la actualidad se está reformulando como *retorno*, más o menos aderezado de teoría francesa, comunitarismo y bibliografía política liberal, a la idea de la literatura como portadora de *modelos caracteriológicos*. Tal noción apela a patrones en buena parte de inspiración nearistotélica, basados en la rehabilitación o puesta al día de un conjunto de *virtudes*. En principio, ello no es problema, si el planteamiento de estas *virtudes* o modelos morales resulta *historizado*; pero, si no lo es, conduce, como de hecho está sucediendo —en el mundo anglosajón, al menos— a una reformulación del tema cíclico de la decadencia moral, más que a una revitalización del papel del lector como *co/participante* de la dimensión de *eticidad* de los textos. Se busca el contenido intemporal de unas ciertas *virtudes ciudadanas*, una constelación históricamente invariable, un *núcleo* o esencia de lo que significa ser moral. Y, sin embargo, justamente hoy, es el carácter del antihéroe, del *immoral*, del ser moralmente fragmentado, el que quizás esté esperando a ser comprendido en todo su potencial ético como hecho de representación, a partir de prácticas de lectura basadas en el distanciamiento respecto a los modelos tradicionales de imitación moral; y que traten de poner justamente en discusión qué tipo y grado de elección moral y autonomía está al alcance de los agentes en las estructuras sociales propias de ciertas coyunturas históricas.

Resulta interesante recalcar en esta línea, también a modo de advertencia, el efecto *refigurator* de algunos desarrollos teóricos estéticos, cuando actúan como políticas de representación, concretamente, políticas de representación de las posibilidades de acción emancipatoria de los individuos. A partir de algunas interpretaciones del estructuralismo, se ha derivado hacia una hipóstasis —o independización— teórica de las estructuras semiótico/lingüísticas, respecto de los sujetos y de la propia dinámica histórica. En este marco conceptual es donde se inscriben precisamente fabulaciones de “estructuras sin sujeto”, todopoderosas, o la *vulgarización* de la sentencia derrideana de que “*no hay nada fuera del texto*”. Todo ello ha llegado a cuajar en un extraño fatalismo, que supone un retorno al idealismo conservador basado en la imagen de unas estructuras inmutables. Lo verdaderamente curioso es que este fatalismo de la estructura se ha convertido en el perfecto complemento, opuesto sobre el mismo horizonte de la utopía liberal *ironista*, que hace un retrato de la sociedad como comunidad de individuos perfecta e igualmente dotados de capacidad de expresión, que viven en una especie de educadísima ágora política al alcance de cualquier contribuyente. La aceptación acrítica de un sujeto que, en su condición de hablante, hubiera perdido una dimensión de contacto con cierto tipo de realidades pre o trans conceptuales, tanto como su caracterización como ciudadano perfecta e igualmente dotado de palabra, sin distinción de posiciones para ejercerla, da lugar, en ambos casos, al dibujo de un sujeto pintado únicamente con trazos lingüísticos. Y no solo de palabras vive el hombre.

Es cierto que el énfasis sobre los procesos de *apropiación* lectora guarda un parecido de familia con la posición teórica social llamada constructivismo. El constructivismo, que sostiene el carácter *construido* de la realidad social a través de procesos significantes, ha aparecido como rasgo central de la moderna cultura política, y ello no puede ser ajeno a una llamada de atención sobre la lectura como práctica social con una proyección política. Pero la *perspectiva constructivista* no es sólo una ontología social; cabe interpretarla como una vía o método que invita a explorar las condiciones de participación en esa construcción discursiva de la realidad social, arrojando así una nueva luz sobre los problemas de *agencia* en tales procesos, pero sin olvidar volver la vista hacia las condiciones *extra/lingüísticas* en las que también tienen lugar los hechos sociales que son los discursos. Lo político es palabra y es cuerpo; nunca mejor dicho, el verbo es y *se hace* carne. La centralidad de los procesos de *subjetivación* política significa que la praxis ha de ser invertida desde la estructura al sujeto, y es el sujeto el que debe ir a ocu-

par —literal y figuradamente— el espacio de las instituciones, hacerse agente de un tipo de verdad que ni ha generado ni le pertenece, pero que debe ser transportada entre muchos. La agenda crítica de operación de sutura entre estas formas de experiencia *espacial/corporalizada* y lingüística ha de asumir también como objetivo reconstruir un *locus* o punto en el que la experiencia íntima se hace comunicable y contiene un momento de lo universal: allá donde el camino hacia los otros se hace política. La politización pasaría por construir este lugar originario de enunciación.

Ese *locus* es un lugar que comienza por la *voz propia*, un punto primero de palanca a partir del cual mover el *mundo*, o sea, la sociabilidad; y continúa, luego, a la escucha de la pluralidad de voces, entendidas ambas cosas como formas de *co/implicación* con una red compartida de acción. Construir la reivindicación de una voz propia desde la que hablar es una tarea ineludible e implica una relación de *lectura* íntima en profundidad, una *autognosis*. Implica la exploración de los usos del lenguaje desde el mundo cotidiano a los usos especializados de saberes diversos, y el análisis de la vivencia del encuentro con los otros, considerado tanto en su fenomenología íntima como en las relaciones estructurales entre discursos. La atención al lenguaje como *polifonía*, pero también a la impersonal corporalidad como mudo, pero elocuente, mínimo común denominador. Las prácticas de sí —y las prácticas del *no-sotros*— no son ni individuales ni comunitarias, ni físicas ni lingüísticas: son relacionales y *transversales*. La voz se concibe no sólo como un lugar de representación —que nos remitiría a una idea institucional de política—, sino, antes que nada, un lugar de enunciación de lo político. Las luchas por la producción de representaciones y por la ocupación —literal y figurada— de espacios *representacionales* nos vienen a mostrar que la representación no es substancia, sino que se conquista y es siempre un trabajo *simbólico/político* abierto y cerrado a la vez, como un pliegue o una herida en el espacio y en el tiempo. Es el hueco, y es —a la vez— lo que lo recubre de vida.

Una recomendación: al cerrar las páginas de este libro, miren debajo de la cama o lean entre líneas. Ambas cosas se parecen en su *razón de ser*: “porque nunca se sabe...” A lo mejor, aunque sólo sea una representación, Nipper, haciendo honor a su nombre, les da algún “reality bite”.

ÍNDICE

<i>El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasada)</i> (Matías Escalera Cordero)	7
<i>Saber encontrar los caminos equivocados que nos convienen</i> (Jorge Riechmann)	17
<i>La falsa palabra: encantamiento, hipnoimagen, alienación... el triunfo de lo irreal y la guerra que vamos perdiendo</i> (Antonio Orihuela)	27
<i>El amor, la ira (escritos políticos sobre poesía)</i> (Enrique Falcón)	41
<i>A la espera de los grandes temporales</i> (Belén Gopegui)	53
<i>La injuria, la palabra poética, la realidad: Lacán y vuelta a la metáfora</i> (Iris M. Zavala)	69
<i>Los horizontes del realismo en la historia del teatro occidental</i> (Juan Antonio Hormigón)	79
<i>La verdad sobre la realidad y sus mentiras en la sociedad del espectáculo</i> (Alfonso Sastre)	115

<i>Realidad, comunicación y ficción: a propósito de El padre de Blancanieves</i> (Constantino Bértolo)	129
<i>Realismo, realismos, realidad</i> (Julio Rodríguez Puértolas)	147
<i>Escribir la lucha de clases</i> (José Antonio Fortes)	157
<i>Leo una voz: algunas consideraciones sobre el uso de la palabra</i> (Alicia García)	167

Este libro es un material de trabajo y de reflexión. Cualquier duda o problema que suscite, puede plantearse en una lista de discusión telemática abierta, en la que cualquier persona o colectivo puede intervenir a propósito de los libros publicados por tierradenadie ediciones o sobre los temas que en ellos se abordan.

Para enviar mensajes a esa lista, escribir a:
fortierradenadie@eListas.net

Para darse de alta en ella:
fortierradenadie-alta@eListas.net

TÍTULOS PUBLICADOS

RAOUL VANEIGEM:

*Aviso a los vivos sobre la muerte
que los gobierna y la oportunidad
de deshacerse de ella*

ALICIA B. GUTIÉRREZ:

*Las prácticas sociales: una
introducción a Pierre Bourdieu*

JAIME BAQUERO:

*Privatización y negocio sanitario:
La salud del Capital*

WARREN MONTAG:

*Cuerpos, masas, poder.
Spinoza y sus contemporaneos*

LABORATORIO FEMINISTA:

*Transformaciones del trabajo
desde una perspectiva feminista:
producción, reproducción, deseo, consumo*

(ANONIMO):

*Tratado de los tres impostores
(Moisés, Jesucristo, Mahoma)*

JUAN PEDRO GARCÍA DEL CAMPO

Construir lo común, construir comunismo

AURELIO SAINZ PEZONAGA

*Contra la ética.
Por una ideología de la igualdad social*

colección CONTRATIEMPOS:

contratiempos n° 10

JOSÉ ANTONIO FORTES:

*La guerra literaria
(literatura y falsa izquierda)*

contratiempos n° 11

ANTONIO ORIHUELA

La voz común

Hay una literatura que oculta y huye de lo real, y otra que desvela las condiciones y reglas que rigen nuestras vidas -reales-. Desde el origen mismo de las literaturas vernáculas europeas, por la larga serie de los "relatos del mundo" que nos han precedido, sabemos que la clase y la ideología -la conciencia subjetiva del mundo- condicionan y determinan el uso de las técnicas literarias y la expresión poética de lo real -como determinan los discursos científicos y las prácticas tecnológicas-. Lo sabemos, desde el principio. Las vías de acceso y desvelamiento no son, pues, el problema; la voluntad de hacerlo, sí. Hemos renunciado a expresar la realidad presente amparándonos en la búsqueda del *silencio* y de lo eterno constante; en las reiteradas supuestas muertes de la novela, del teatro, de la poesía, del arte, de los dioses, del hombre y del mundo. Al tiempo que tratan de convencernos de que sólo la posesión y disfrute de las cosas/mercancías -mediante el reconocimiento y la *consagración* del mercado: incluido nuestro cuerpo/mercancía- tiene sentido.

Y, no obstante, hay quienes -como usted que tiene en sus manos este libro- resisten esa mórbida -y dorada- atracción del abismo; y no renuncian. Este es el caso de Belén Gopegui, de Iris M. Zavala, de Jorge Riechmann, Quique Falcón, Antonio Orihuela, Juan Antonio Hormigón, Alicia García, José Antonio Fortes, Julio Rodríguez Puértolas, Constantino Bértolo y Alfonso Sastre; novelistas, poetas, dramaturgos, profesores y editores, que, coordinados por Matías Escalera Cordero, se sumaron a nuestro proyecto, y han construido este libro.

Conquistar -quizás, *reconquistarla*- la realidad; puede que nos perdamos, que nos entretengamos y extraviemos el camino, a menudo; o que no sepamos apurar esta tarea, cumplirla cabalmente y acabarla del todo... Pero hay algunas cosas que sí sabemos: que los *realismos*, a menudo también, ocultan la realidad; que la relación entre lo real y lo verdadero no siempre es lineal; que la realidad no se muestra mediante la copia, sino mediante la síntesis; que los signos artísticos no pueden renunciar al Referente; y que necesitamos una literatura -un arte- que no tema, ni renuncie a las consecuencias.



Tierradenadie ediciones publica libros que no son mercancías. Es un instrumento editorial que, en su organización misma, impide su conversión en maquinaria de producción de capital: en tierradenadie ediciones no hay beneficios privados. Los libros que publica construyen una crítica de la dominación y son herramientas para la transformación social.

ISBN 978-84-935476-0-8



9 788493 547608