

## MOCO DE PAVO: DESISTIMIENTO Y NOVELA\*

J. Á. González Sainz

Las notas sobre la novela que siguen a continuación, sobre la novela que se escribe ahora o la que cabría escribir, sobre el proceso de la novela y el arte, por mucho que a lo mejor fluyan —o por lo menos eso espero— en una dirección, no aspiran a tener más que un mero carácter de tentativa, un modesto estatus de tanteo, de tiento, de *ensayo* sólo en su sentido original de probar o intentar, y no en su presuntuosa acepción actual.

Si voy a *teorizar*, pues, es sólo en el sentido originario de que voy a *ver*; y, si me apuran, de que voy a ver si veo, si cojo un buen sitio —si me aúpo un poco— para ver si veo algo en toda esta maraña actual de los productos y la práctica del arte y la literatura, donde es tanto el vocerío, tanta la aglomeración y el barullo —tan preponderante es lo preponderante—, que aun en el caso de que uno ande bien de la vista, lo que tampoco habría que dar nunca por supuesto e irse revisando de continuo, no es fácil acertar a ver a las claras ni que se tenga un palco reservado. Quitado que al auparse para ver —al ahuecar un poco la voz—, se compone además una postura un poco ridícula, poco natural y llena de tiranteces, y sobre todo en difícil equilibrio, que no van a tener más remedio que disculpar. Lo mismo que el sitio que yo pueda coger y que ha de estar por fuerza a veces dentro de la aglomeración y a veces fuera, o entrando y saliendo continuamente como un zarandillo.

---

\* Este texto reproduce con variantes la conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo el 6 de mayo de 2005 en el ámbito de una serie de “Conversaciones Literarias” organizadas por Marta Cureses. A ella y a Moisés Mori, que fueron su acicate, va mi agradecimiento.

## EL DESISTIMIENTO Y LA CRISIS

Si para empezar no he incluido en el título la socorrida palabra *crisis*, crisis de la novela, crisis del arte, más que por lo manido de la cosa en sí, es porque tengo la convicción de que las crisis, las fracturas o desajustes, no son algo accidental que sobreviene a la novela de vez en cuando, cuando se produce un cansancio, hartazgo o impotencia de un paradigma en curso por ejemplo, sino que, por el contrario, son justamente su condición de existencia, el paradójico solar en el que se edifican, la hendidura en la que, como esas plantas que crecen en las grietas de los muros, radica su consistencia. De ahí su fragilidad y su inmensa belleza de puro regalo.

La esencia de la novela hunde pues sus raíces en la existencia de crisis, de fallas, de un terreno que es ruptura o solución de continuidad del terreno, y se instala y progresa en esas quiebras y gracias a ellas porque ésa es su verdadera índole: toda novela que se precie narra en primer lugar el desajuste e insatisfacción del hombre con los mundos representados (el potencial de sufrimiento y terror que anida en ellos), y, más al fondo, la fractura con el mundo representable.

La gran novela —la de Cervantes en primer lugar y para siempre— subsume una falla en la otra, y no deja nunca de avisarnos por una parte, y de meter el dedo en la llaga por la otra. Bajo capa de la fractura paródica con los modos de representación de uno de los dispositivos narrativos más apabullantes de la época —lo que más molaba, lo que se traía de calle a los lectores y las molleras menos avisadas—, Cervantes señala el terrorífico poder que pueden alcanzar los mundos representados —las ideologías, las opiniones generalizadas, los encantamientos— y, a la par, el inherente temblor y la terrible vulnerabilidad del mundo representable, de cualquier cosa de hombre, como diría Jiménez Lozano. Y en la imponente dialéctica de ese doble señalamiento reside no sólo el origen de la novela moderna sino también su más alta cima, aparte de su inalienable belleza. Pero a eso volveremos más tarde.

Sin embargo, lo que ahora barrunto que aqueja a la novela, y no digamos al arte contemporáneo, no es una crisis, que sería su condición de posibilidad y por lo tanto no cabría más que darle de nuevo la bienvenida, sino algo muy distinto y, a mi modo de ver —aupado, en inestable equilibrio y de medio lado—, fundamental. Lo he llamado *desistimiento*, pero también hubiera podido decir escamoteamiento, escurrimiento del bulto, vaciamiento —Félix de Azúa dice “acabamiento”, que habitamos la época del acabamiento del arte—, latrocinio incluso, impostura.

## ROBOS DE ARTE

Una fatídica y difusa práctica de robos de arte está teniendo lugar desde hace ya muchos años (¿un siglo?) ante nuestras mismísimas narices no sólo sin que parezca importarnos lo más mínimo, sino hasta se diría que con nuestra más mojigata complacencia.

En el arte, como en cualquier otra actividad de la vida, la práctica de dar gato por liebre ha debido de ser siempre algo tan consustancial como la de dar liebre por liebre, o tal vez incluso más, pero lo que ahora quizás podría hacer que nos lleváramos las manos a la cabeza (dado que ésta sirviera para los mismos menesteres de siempre y la tuviéramos en el mismo sitio de siempre y no pegada a la pantalla del televisor o en el monedero, por mencionar dos lugares digamos que al azar) es que esta actividad delictiva no es propia tanto de ladronzuelos sueltos o mafias locales, como de la propia práctica artística en general de creación y recepción de productos artísticos. El latrocinio, la impostura, no afecta a mi modo de ver a unos objetos o a unos sujetos concretos, de modo que deje a salvo el honor de la corporación, sino que afecta al objeto arte en general y, con raras y valerosas excepciones, como siempre, que a lo mejor no somos capaces de dilucidar todavía, a su sujeto el artista.

Tengo la convicción —dentro de lo que pueda yo tener convicciones, que nunca es mucho— de que la mayor parte del arte que pasa por tal en la actualidad es un *arte sin el arte*. El arte sin el arte es, en mi modesta y molesta opinión, la modalidad predominante de arte de nuestro tiempo lo mismo que en otras épocas lo fue el *arte por el arte*, del que el actual es una hijuela. Claro que me refiero al arte de los artistas, porque hay otro arte: un arte que reanuda bien anudadas sus comunes raíces con la técnica. “Hay una obra de arte que se presenta *sin* artista, por ejemplo la que aparece como un cuerpo, como una organización (el cuerpo de los oficiales prusianos, la orden de los jesuitas)”, escribe Nietzsche en un apunte póstumo de 1885-6. Y a continuación se pregunta en qué medida el artista es sólo “un grado preliminar”. “El mundo como una obra de arte que se genera a sí misma...”, termina diciendo el fragmento.

Cuando uno tiene la humorada de visitar una Bienal de Arte (como por ejemplo la de Venecia, que he visitado irreligiosamente durante muchos años), puede que vea allí historia del arte, o evolución del arte, o sociología del arte, discurso sobre arte en todo caso, o incluso “política” u “oposición política”, mercancías u “oposición a las mercancías”, prácticas a las que se ha desplazado en masa la artisticidad, pero desde luego no creo que vea mucho arte ajeno al *arte sin el arte*. A no ser que, recogiendo la sugerencia de Nietzsche, el verdadero arte allí expuesto sea la propia impresionante exposición y organización de aquel evento, el cuerpo mismo del arte como organización técnica, como despliegue técnico en un espacio delicioso y un tiempo primaveral de su propia

exhibibilidad, donde los verdaderos artistas, de ser alguien, serían los comisarios y directores, o más bien su propia ausencia en la maquinaria de dispositivos de exhibición, de seducción, promoción y codificación que aquéllos dirigen y donde los así llamados aún artistas, es decir, el artista sin el artista, no son sino el material con que trabajan.

No sé si la fe mueve o no montañas, pero desde luego sí que mueve el mundo del arte. Hay que tener mucha fe —mucha moral— para ver allí algo más que lo que uno no ve. Hay que tener mucha fe —o mucha escuelilla— para ver otra cosa que *desistimiento*. O bien hay que ser una pieza del engranaje, una pieza más o menos marginal o necesaria del “mundo del arte” como obra de arte que se genera a sí misma.

¿Ocurre igual con la literatura? ¿Podríamos hablar de literatura sin literatura, de novela sin novela? Menos, igual a lo mejor, pero menos. Y ello por una simple razón. Es imposible —aunque a lo mejor todo se andará— *hacer* todavía una novela sin una cierta artesanía, sin algo de la paciencia y el tesón —sin la humildad— del que se las ve con un oficio modesto, y ello exige tiempo, y perseverancia en la aplicación día a día, intervención del azar en ese tiempo de la tarea. Una mera ocurrencia, un trazo, una charada o un empecinamiento formal no da para mucho en una novela; es verdad que hay muchos libros que son poco más que eso, pero aún así hay que desarrollar, urdir, hilar... Los procesos de creación y recepción de las novelas son más largos que los segundos que un observador transcurre ante, pongamos, una *performance* o una instalación, y es más arduo mantener el *engaño* en que toda obra consiste, pero el *desistimiento*, el engaño en el engaño, también está ahí.

## EL CRISTAL DE ORTEGA (LA DESREALIZACIÓN)

Cada práctica tiene su propia autonomía, que no independencia o impermeabilidad, y conviene ahondar en ella antes que nada. No es lo mismo la escritura de novelas que el rodaje de películas o, ¿cómo llamarle ahora?, la ejecución —como si fuera un reo— de una obra de arte. No es lo mismo escribir que rodar o ejecutar, aunque en los malos ratos —y en los momentos atrabiliarios da la impresión de que la vida es sólo una sucesión de éstos— uno estaría tentado a creer que ya no hay más que rodar —o echar a rodar— y ejecutar. ¿Entonces por qué me entretengo en hablar de arte o podría hacerlo por las mismas de cine? Evidentemente por lo que el cotejo de las distintas prácticas puede tener, y en nuestro caso creo que tiene, de iluminador.

Fue en los años sesenta del siglo XIX, y en el mundo de la pintura, donde todo empezó a cambiar de lo lindo, y en el paquete de ese todo iba también algo delicado. Aquella quiebra, aquella ruptura con las convenciones de representación y significación y los mecanismos de producción y recepción artísti-

cos, por mucho que en su momento fuese ridiculizada hasta convertirse en el hazmerreír de las gentes a las que se dirigía, estaba llamada a constituir un enriquecimiento sensacional, una profunda apertura de mundo, una herida gozosa. El genio de aquella apertura, de aquel desenrrecimiento de las convenciones de la tradición, fue Manet, y a su zaga Cézanne.

Félix de Azúa (*Cortocircuitos*, capítulos IV y V) ha descrito a la perfección todo ese momento de quiebra: cuando los entendidos de la época —la clase culta burguesa a la que se dirigían los pintores y uno de cuyos rasgos distintivos era que los pintores se dirigieran a ella— contemplaron *El desayuno en la hierba* u *Olympia* o *El fusilamiento de Maximiliano* en los Salones parisinos de entre 1863 y 1867, se llevaron las manos a la cabeza escandalizados y pusieron a Manet de vuelta y media. Incompetente y bromista fueron los calificativos más templados que le dedicaron y el rechazo fue tal, que el propio pintor echó marcha atrás.

Casi siglo y medio después —el tiempo de una glaciación, dada la celeridad última de las cosas— no sólo todavía se sigue ahondando en esa operación de romper convenciones y quebrar todo lo que se ponga por delante, sino que esa actitud se ha convertido en el gesto artístico por excelencia, y alguien que presentara a una Bial que se precie algo que no quebrara o rompiera nada, provocaría en los entendidos de ahora un escándalo o una indiferencia semejante a la que provocó Manet. Sólo que el tiempo corre y, que yo sepa, ya no debe de quedar mucha convención que romper ni mucha originalidad en ello que se diga. Si un comisario de arte o un artista dice, como acabo de leer en referencia a la próxima Bial de Venecia, que él “siempre se arriesga a ir más allá de lo establecido” o a “romper todas las convenciones”, supongo que será porque ignora que lo único establecido ya es ir más allá de lo establecido y la única convención que queda en pie es romper con las convenciones. Como en tantas otras áreas, lo más “progresista” o rompedor parece haber intercambiado sus papeles con lo más conservador o “reaccionario” y, quien más ruido se cree que mete, en el fondo no rompe un solo plato.

Manet, que, como bien explica Félix de Azúa, todavía citaba en sus cuadros a la tradición, pero la desautorizaba como suministradora de significado, despojó a sus obras de realismo, de fondo perspectivístico, de humanismo, de *pathos*, de toda otra significación que no fuera la ausencia y el despojamiento, la retirada, de las significaciones que se venían atribuyendo a las obras de la serie en la que las suyas se alineaban como último mojón de un camino que se perdía difuminándose en una incierta espesura.

En su *La deshumanización del arte*, del año 1925, Ortega y Gasset analiza las producciones artísticas y literarias de ese período al que se adelanta Manet. El goce estético, el valor estético de una obra, explica, se ha separado del resto de los goces, intereses o valores de la vida y se declara incompatible

con ellos. Una obra no se mide ya por la calidad de su ficción de realidades humanas, por el interés que se pueda sentir por los destinos humanos de sus personajes o por los sentimientos —de un calibre semejante a los que inspiraría una situación real de la vida— que despierte un conflicto, una aflicción o una composición plasmada en una obra. La producción y recepción estética se ha emancipado del resto de las producciones y recepciones humanas y campa, a partir de ahora, por sus respetos. El arte se ha purificado, se ha despojado del cascajo de las adherencias humanas que lastraban su marcha hacia sí mismo y ahora ahí lo tenemos, solito y coleando, deshumanizado, evitando el meollo de las pasiones y las figuras humanas, la representación —que no la recolocación— de las formas vivas, juega que te juega, ironiza que te ironiza, rompe que te rompe desrealizando, eludiendo el engaño, tomando a chifla toda trascendencia. Ahí está, emancipado y soberbio, despegado, y cada vez, a medida que pasan los años, moviendo más dinero en el bolsillo.

Esta emancipación, de la mejor y más optimista raigambre ilustrada, corre pareja, a mi modo de ver, con la (presunta) emancipación también iluminista que habría llevado en Occidente a la economía a desvincularse de la moral y a la política de la religión (aunque las formas más degradadas de una y otra reaparezcan cuando menos se las espera, como tiro por la culata, en el fanatismo del provecho propio y los recalcitrantes encandilamientos de las ideologías que ocasionaron los grandes atropellos del siglo XX y están siempre en un tris de volverlos a ocasionar), y realiza el *dictum* de Kant según el cual lo bello es “lo que agrada desinteresadamente”, concepción que ha traído cola hasta hoy mismo.

Recordarán el ejemplo de Ortega del hombre ilustre que agoniza en su cama rodeado de su mujer, del médico que le atiende, del periodista que ha de relatar la agonía y el pintor que plasma la escena. Su mujer vive la situación sin ninguna distancia, vive la muerte de su marido como cosa propia en sus entrañas; el médico la vive también, pero sólo en cuanto responsable técnico del cuerpo del moribundo, ya no íntimamente; el periodista está más separado de lo que ocurre, pero aún no totalmente pues tiene que comunicar algún sentimiento, y el pintor sólo atiende a las formas, los volúmenes, la composición o la luz, ya no *vive* la escena, sólo la *contempla* (Ortega y Gasset 25).

La posición del grueso del arte desde el adelanto de Manet sería, a grandes rasgos, la del pintor: la distancia, la indiferencia pasional, la lejanía espiritual, la de contemplar las cosas, no la de vivirlas. Ningún elemento de la vida o de la recepción anterior y humana de ésta conferiría teóricamente significación ni valor estéticos a la obra. En *El fusilamiento de Maximiliano* no hay *pathos*, no hay temor ni coraje ni serenidad ni nada ante la muerte (o bien hay eso, nada ante la muerte, pero no anticipemos); no hay brutalidad de la máquina que da muerte, ni temblor humano, ni ninguna otra gran cuestión humana

en el trance de los trances. Unos niños curiosean sobre una tapia, unos soldados disparan, a otro se le ha atascado el fusil; hay muerte, hay quien muere y quien mata y quien mira, pero de alguna forma es como si no lo hubiera porque no hay más que lienzo. Está todo eso, pero a la vez no está, o no está en el modo en que están las cosas de los hombres. Está sólo estéticamente.

Hay otro ejemplo, muy ilustrativo como suyo, en las páginas de Ortega que también me gustaría recordar. El del jardín que se mira a través del cristal de una ventana. El observador, explica, puede acomodar su vista al jardín y mirar lo que hay en él, y entonces no verá el vidrio. O bien acomodarla al cristal, con lo cual el jardín del fondo o no se verá o quedará desdibujado. Esto último sería lo propio del arte moderno. Se ha desentendido del jardín y, “retrayendo el rayo ocular”, se remansa en el cristal. La operación, si bien se piensa, es una operación de *retracción*, de *desentendimiento*, de vuelta irónica sobre sí mismo. Nos *detenemos* en el cristal (en la propia operación en último extremo, en nuestros propios ojos que ven o el lenguaje con que se escribe, en el ver mismo o el propio ejercicio de escribir) en el cual los elementos del jardín —las cosas del mundo de más allá de la práctica artística— sólo aparecen como “confusas manchas de color” pegadas a él. De estos detenimientos, de estos retraimientos —de esos cristales— y de lo espeso y deforme —manchas, alusiones, conceptos, “ideas o puros esquemas” (Ortega y Gasset 49)— que dejan entrever pegados a ellos, están el arte y la literatura de nuestro tiempo llenos. Se cita, entre los nuestros, a Gómez de la Serna o a Jarnés, por ejemplo, pero tengo para mí que el mayor monumento de este tipo de literatura deshumanizada, no sólo en nuestra lengua sino en cualquiera otra, es la prosa de Juan Benet.

## MOCO DE PAVO (VIVIR EN LAS POSTRIMERÍAS)

A bordo de esa ambigüedad de fondo del sentido de la belleza ilustrado, del agrado desinteresado y la emancipación artística, se ha viajado muy lejos. Todo el postmodernismo creo que puede entenderse como el último confín alcanzado con esa desaprensiva resolución para el viaje. Por fortuna —por fortuna según mi modo de ver, claro— no ha sido la única modalidad de locomoción. Hay siempre quien cabalga “a lomos de mula vieja”, como decía Antonio Machado, e incluso a pie allí donde va, y hay quien no se mueve de su sitio y hace de ese no moverse el más inquietante de los viajes.

Y es que en los pliegues de todo lo que comporta ese *desinterés* y esa *deshumanización*, que tan alta velocidad de crucero ha alcanzado, creo que vive en su elemento y se extiende a pedir de boca la sombra de lo que he denominado *desistimiento*. Cuando Ortega analiza ese nuevo arte de finales del XIX y comienzos del XX que nosotros, de alguna manera, hemos estirado hasta

ahora mismo, le llama “arte artístico” (18). ¿No debiera ponernos esa denominación la mosca detrás de la oreja? Llamar “arte artístico” a un arte, y decir como dice que es un arte para artistas, es como decir de una comida que es comida comestible, y que es sólo para cocineros, lo que nos deja pocas ganas de probarla por si acaso.

Buena parte de la literatura de nuestro siglo anterior y de ahora mismo sería así una *literatura literaria*. Buena parte, pero no toda, porque para que fuera toda le faltarían unas cuantas novelas, y éstas son, a mi modo de ver y entender, las más altas. Casi todo el postmodernismo, y ahora no sé porque digo “casi”, se podría ver desde esa óptica. Es decir, bajo sospecha, bajo sospecha de haber dado pie a un escamoteamiento, a una dejación, a un flagrante y morrocotudo escurrimiento del bulto.

Cuando un cirujano, en su labor cotidiana, entra en el quirófano, sabe que en cada momento puede dañar un órgano y causar lesiones irreversibles, no resolver una cuestión vital o incluso dar muerte en el peor de los casos. Sabe que en todo momento la vida de una persona está en sus manos y la puede poner en grave riesgo. Las prácticas no son iguales y, como se ha dicho al principio, cada una debe ahondar en su propio terreno; pero verlas en paralelo, ver la una de vez en cuando sobre las hormas de la otra, puede resultar en gran medida aleccionador. No sé por qué quienes nos ocupamos de cuidar y formar el espíritu, la memoria, la imaginación y el discernimiento, la civilidad en suma, no pensamos nunca que nuestra responsabilidad es de algún modo análoga a la del cirujano, que si dañamos esos órganos, o no los reparamos, que si los viciamos o malogramos, causamos lesiones a lo mejor irreversibles y ponemos en grave riesgo también la vida de la persona, la vida de razón, claro, de raciocinio y representación, ¿pero es que hay otra más alta para los humanos?

Me pregunto dónde nos ha llevado esa creencia del postmodernismo en la imposibilidad de *representación del mundo* de unas prácticas que, desde los bisontes de Altamira o las narraciones homéricas, si son algo, es que son justamente eso, prácticas —tentativas si se quiere— de representación de mundo, de *realización* de mundo, y ese pensar que, de representar algo, lo que debe ser representado es fundamentalmente esa imposibilidad de representar o burla de toda representación. Me pregunto dónde lleva ese rechazo de la autoridad del *autor*, del que acrecienta o aumenta, en sentido etimológico, esa negación por tanto de un acrecentamiento de sabiduría sobre el mundo en la narración; qué trae consigo ese desdén por la profundización en el *dilema* y el conflicto ético, por un ahínco *totalizador* de búsqueda (es decir, por el vér-selas desde lo concreto con lo universal y que podemos encontrar lo mismo en *Los hermanos Karamazov* que en un relato de una página de *El cogedor de acianos* de Jiménez Lozano), ese desprecio por las obras *monumentales* en beneficio de reconstrucciones documentales sujetas a distorsión o ficcional-

zación o de acumulaciones de fragmentos de textos preexistentes, de amasijos y refritos y pastiches, de plastilinas con que dar forma a cualquier cosa porque cualquier cosa en el fondo —es decir, en la apariencia— vale la otra, a favor de un cortar y pegar permanente en la eterna sesión continua de bricolaje o esteticismo a que parecen haberse reducido ya las prácticas artísticas. Esteta y estetista a lo mejor no son ya términos tan distintos, como cultura y culturismo, como apechugamiento con el peso del mundo y halterofilia. “Ese juego puro y fortuito de significantes que denominamos postmodernidad”, dice Jameson (222); “significado y referente han quedado abolidos en beneficio del juego de significantes”, dice Baudrillard en su *El espejo de la producción* de 1973.

Nada en contra del juego, que como apuntó Nietzsche es un ideal de la sobrecarga de energía; nada —todo lo contrario— en contra de los verdaderos juegos; pero sí en contra de los jueguecitos, del jugueteo continuo que, sobre ser susceptible de causar una insufrible tabarra al cabo del rato, parece contribuir a reducirlo todo a un simpático y atolondrado trotecillo infantiloides o una elegante conversación de buen tono en una cultura generalizada del infantilismo, de la superficialidad y la risa boba, del mariposeo del *zapping*, de la total libertad para elegir entre opciones idénticas o la más grande cantidad de información y acicates para convertirse en hinchable de una u otra de las necesidades en liza, en forofos de uno u otro de los dispositivos de manipulación económica y política de sentimientos elementales.

Porque eso es lo que creo que, sacados sus iniciales momentos de ruptura, ha traído consigo el postmodernismo o la línea que lleva hasta él: el desgarnecimiento de un flanco fundamental en la formación y recepción del mundo, en su realización. Los hombres —ya desde la caverna de Platón lo sabemos— no vivimos en el mundo sino en la representación del mundo, en su figuración. Dejar en exclusiva esa tarea de figurarlo, de re-presentarlo, de realizarlo y, literalmente, producirlo a los aparatos tecnocientíficos y, en las labores de mando e intendencia, a los dispositivos de propaganda de las mercancías, de las ideologías o las religiones políticas, constituye a mi modo de ver el más inquietante de los errores.

Si el arte, si la narración, afrontan *también* sus objetos —la existencia humana— desde el lado de la desactivación de los dilemas y las cuestiones existenciales de la vida de los hombres, de la retirada de referencialidad de los signos y el redondeamiento de las aristas, de la producción de un moco de pavo inane, extendido y generalizado, y desde la dejación, la comodidad y facilonería (pues, si no es posible saber, representar, ahondar..., para qué esforzarse en intentarlo), cómo vamos a afrontar los momentos críticos del proceso de nuestra vida individual y de nuestra convivencia colectiva (y todos los momentos son críticos o preparatorios de los momentos críticos). ¿Con el

sólo *consejo* de los aparatos publicitarios, políticos y económicos, de manipulación de sentimientos elementales? ¿Con el *ejemplo* de la representación patológica de la vida de la mayor parte de las películas ante las que pasa hoy su tiempo de ocio el ciudadano medio en el cine o la televisión, o la representación bobalicona de la vida de los personajes de los anuncios? No estar hechos a participar de las aventuras morales y los dilemas vitales —del ofrecimiento de belleza— que constituyen las verdaderas narraciones, las verdaderas lecturas, nos deja más indefensos, más pobres, más desamparados en este tiempo de risitas, no se sabe si de satisfacción o de histeria, de infantes o de hienas, que resuenan orondas en el anochecer de todas las postrimerías.

Una realidad imponente se nos ha echado inquietantemente encima. Es una realidad peliaguda, arrambladora, poderosísima, una realidad acaparadora en continua progresión geométrica que no se deja conocer ni por asomo con el blanco y negro de las dialécticas de la comodidad. La concepción del tiempo, del parentesco, el uso del lenguaje, la relación con las cosas, con las personas, con los útiles, con lo que nos supera, todo, todo ha cambiado y cambia a una velocidad de vértigo. Frente a ello, en el arte, en la literatura, en las humanidades todas, desde su producción hasta su distribución en la enseñanza o la comunicación, predomina un profundo y engreído olor a chamusquina, un denso y desapegado desistimiento, una —digámoslo— profunda y satisfecha irresponsabilidad que nos deja desarmados, impreparados, sin capacidad para el dilema, para el misterio verdadero, para desurdir los encantamientos, los nuevos cantos de sirena de las ideologías que ya han devastado la tierra y aniquilado a los habitantes del siglo XX y están aún ahí, acogotando nuestra imaginación, emponzoñando nuestra memoria y nuestro raciocinio y regulando —sólo que más sofisticadamente si se quiere— nuestra vida de todos los días con sus retóricas y representaciones.

Pero he dicho lección, consejo, ejemplo, he dicho dilema moral, y he querido decir tensión significativa, tensión simbólica, temporal, empeño en la búsqueda, en el aviso y el cuidado y el cultivo, palabras que no están muy de moda que digamos, que parecen haberse leñificado a ojos de la mayoría en un rictus de desagrado. Los símbolos carecen de función referencial del mundo en el postmodernismo, escribe Jameson, es decir, no abren el mundo, lo decoran. ¿No será que lo que hemos inventado de nuevo es la decoración? ¿Y que todo lo que pretendía airear y renovar no ha hecho más que obturar los conductos, más que enrarecer el aire y atiborrar el espacio y hacer más opaca la visión?

En 1973, fechas por las que se da el pistoletazo oficial de toda esa última vuelta de tuerca a la deshumanización y el esteticismo, Habermas habla de la “crisis de legitimación”, de la crisis de principios que actúen como criterios de valor universal. Universal es otra de esas palabras que hoy asustan, que incluso pueden llegar a escandalizar, que no molan, que es lo peor que le puede

pasar hoy a una cosa, que no mole, peor, mucho peor, que ser errónea o traer discordia o devastación. No molar es la muerte civil. Tampoco mola unidad, y sí diferencia, pluralidad, identidad, palabras con las que los dispositivos de propaganda se han engolosinado a más no poder elaborando una papilla retórica que sigue dando excelentes resultados en los infantes, esa edad a la que políticos y medios de comunicación intentan reducir a toda la población.

Es el todo vale del postmodernismo; pero si cualquier cosa vale y da igual, el valor más alto es entonces el valor de exhibición, el poder de distribución, la fuerza de la falta moral de escrúpulos, de dudas o dilemas, el aparato de seducción y la machaconería de la publicidad. La profundidad está en la superficie, importa la diferencia, el trazo, y no el origen, la causa; importa la dispersión no el centrar las cosas; la indeterminación, la *performance*, la actuación o animación en detrimento de la densidad semántica, de la consistencia, del tratamiento de las cuestiones relevantes y la expresión orgánica de los grandes relatos, de la textura temporal, de la potencia de significación y el despliegue del dilema. Ahora basta comunicar, con transmitir una vibración, con ser resultón y molar, con cosquillar los instintos estéticos, éstos de los que dice Nietzsche que son cortos de vista. Los autores se parecen cada vez más a animadores turísticos, a escaparatistas, a organizadores de *happenings* en que todos tienen la mayor libertad de participar, y no son muchos los que todavía no tienen su adosado en la urbanización del desistimiento, con tan buenas vistas al Castillo<sup>1</sup>.

## EL HUEVO DE MAIRENA (LA CALDERILLA DE LA ACTUALIDAD)

En una de sus clases prácticas de Poética, Juan de Mairena, para quien nada había tan práctico como una clase de poética, les puso a sus alumnos un ejercicio —como todos los suyos *elementalísimo*— que consistía en componer un poema sobre un huevo pasado por agua. Los alumnos, escribe, encontraron algunas imágenes adecuadas para transcribir los elementos materiales de aquella operación culinaria, el infiernillo de alcohol con su llama azulada, el recipiente de metal y el agua hirviendo, e incluso alguna buena imagen para expresar la atención y la impaciencia. Pero les faltó algo, agrega, y ese algo —añadimos nosotros— era lo esencial. Les faltó “la intuición central” “de la cual debiéramos haber partido”. “Falló —concluye— nuestra simpatía por el huevo, que habíamos olvidado, porque no lo veíamos, y no supimos vivir por dentro, hacer nuestro el proceso de cocción.”(Machado 72).

“Vivir por dentro”, “hacer nuestro”, no olvidar lo escondido, “partir de una intuición central”, experimentar lo otro —y lo otro de uno— por nosotros mismos y en nuestros adentros. ¿A qué suenan ahora estas palabras?, ¿a qué sonaban ya cuando fueron escritas?

Por los mismos años en que Antonio Machado escribía las prosas de ese libro inagotable que es su *Juan de Mairena*, Walter Benjamin, al otro lado de una Europa que estaba a punto de ser devastada de cabo a rabo por la guerra y que ya lo estaba por las ideologías que la iban a traer, alertaba también acerca de algo semejante: la pobreza de nuestras experiencias comunicables, la incapacidad de hacer experiencia de las cosas e intercambiar experiencias. Era, dijo, una facultad que parecía inalienable y, sin embargo, en éstas estamos: “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeños por cien veces menos de su valor, para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’ ” (*Discursos* 173). Echar a perder la herencia de la humanidad, malbaratarla por cuatro perras gordas de actualidad para ir tirando con lo que hoy es el decoro o el postín. Y no sólo eso, pues los hombres, añadió, no lamentan esa nueva pobreza, al contrario, lo que quieren es liberarse de las experiencias y que de esa liberación, de esa pobreza, emerja un mundo de ensueño. ¿Que qué mundo?: “la existencia del ratoncito Micky es el ensueño de los hombres actuales”, dijo Benjamin entonces, y en ese ensueño sí que hemos ahondado y hecho progresos. “Lo han devorado todo —escribió con acento nietzscheano—, la ‘cultura’, el ‘hombre’, y están sobresaturados y cansados” (*Discursos* 172).

El raquitismo de la experiencia y su cotización a la baja son para Benjamin *una nueva barbarie* y corren parejos, en nuestras sociedades de fulminante desarrollo de la técnica, con la hipertrofia de la comunicación y el *crepúsculo del arte de narrar*. De ese crepúsculo y ese raquitismo —de esta hipertrofia— nace la novela postmoderna.

La verdadera narración, la anterior a ese derrumbe, toma lo que narra de la experiencia, de la suya propia del narrador y de la que éste ha *sabido* escuchar y le han *sabido* relatar, y la elabora para que a su vez constituya experiencia de quienes conservan el arte de la escucha y viven con el tiempo de escuchar. Acoge, elabora y restituye experiencia. En ese sentido, el narrador es una persona “de consejo” y la narración “implica, más o menos abiertamente, una utilidad, una ventaja”, escribe Benjamin (*Saggi* 250), una “sabiduría”, que no es sino el “lado épico de la verdad”. Pero todo esto —consejo, sabiduría, oralidad, comunidad de la atención— es lo que ha declinado acarreado consigo el declive del arte de narrar y la aparición de la novela moderna como relato que nace del aislamiento del individuo y llega —cuando llega— al aislamiento del individuo, un individuo despojado del ámbito de la comunidad que ya no sabe expresarse —que ya no sabe escuchar— en forma ejemplar sobre las cuestiones importantes y que sólo alcanza a mostrar su desorientación y desesperación y a exasperar la imposibilidad de representación de la vida humana.

## EL MAYOR INTERÉS

Si interpreto correctamente, el arte de la narración así entendido nada tendría que ver con la experiencia estética de la belleza como recepción desinteresada de la que hablaba Kant. Hay interés, vaya si hay interés, hay interés y utilidad en contar y en escuchar porque en ello, además de distracción, hay consejo, sabiduría, ejemplaridad, aventura moral, porque hay elaboración de la experiencia y elaboración de los sentimientos (que se apartan así de su pura y manipulable elementalidad), porque están las tramas del misterio del mal y las marcas de nuestra vulnerabilidad y nuestra herencia: porque en ello, literalmente, nos *va* la vida. El autor es entonces de veras el que, aun en grado mínimo, incrementa en algo un acervo, y el lector —pero no el público, y los autores buscan lectores, no público, que es cosa de actores y espectáculos— es el que, en su inteligencia, literalmente acoge y escoge.

Las narraciones serían así un “instrumento de aprendizaje”, de “aprendizaje de la decepción” o “aprendizaje de la muerte” (*Lecturas* 26), como escribe Félix de Azúa o, lo que es lo mismo, de aprendizaje de la vida. En ellas, en las verdaderas narraciones, las que no aspiran fundamentalmente a entretener o engolosinar a un público ni a mostrar el palmito o las tablas de un actor, las que no han desistido, podemos aprender a vivir y aprender a comprender, a habérnoslas con los horrores y los dramas de la existencia y, justamente por ello, y no al contrario, con el gozo de la belleza de ésta; podemos aprender a pechar con el infortunio y la sinrazón y aprender a extender la razón y suscitar maravilla por la vida. ¿Parece cosa de poca monta? Claro que para ello se requiere no sólo que las relaciones y los aprendizajes técnicos no monopolicen el ámbito del aprendizaje, sino que las personas no nazcan ya aprendidas, que es lo que parece muchas veces que ocurre ahora.<sup>2</sup>

Vamos a cerrar —es decir a abrir definitivamente el cerrojazo kantiano— con Nietzsche, para quien el arte, y me permito incluir a la novela, su mentira verdadera, constituyen la tarea más alta, el “contramovimiento” por excelencia frente a la decadencia y el desistimiento vital: el gran antídoto contra el nihilismo y el pesimismo, contra una verdad a palo seco que nos haría débiles ante la muerte e incapaces de vida.

El interés del arte radicaría entonces en el hecho de que constituye una promesa de vida, de que comporta un incremento de la sensación de potencia, que es en lo que estribaría el verdadero valor artístico, más alto para Nietzsche que el valor de verdad, de esa que hemos llamado nosotros verdad a palo seco. El arte es “lo que más hace posible la vida, el gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida”, dejó escrito en uno de sus últimos fragmentos póstumos de la primavera de 1888, poco antes de perder la razón; es “la redención del que sabe, de quien ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, de

quien quiere verlo, de quien conoce trágicamente”. El arte pues como *redención*, pero para ser redimidos de la falta de vida primero hay que *ver* (hay que mostrar) ese carácter enigmático y terrible de la nuestra existencia —y la necesidad de mentiras, de historias, sería parte de esa índole enigmática y terrible de la vida humana—, hay que querer verlo y luego hay que “vivirlo y querer vivirlo”. Su valor es el valor más alto porque es lo que mayor fuerza de vida puede proporcionar, lo que “mayor sensación de plenitud, de haber acumulado energía que permite aceptar con coraje y serenidad muchas cosas”. De este modo el arte —su belleza— se emanciparía de la esfera del puro esteticismo para entrar en su verdadero ámbito, que es el de la voluntad de poder. Pero de eso hablaremos otro día.

## NOTAS

1 Félix Duque, en un reciente libro, *Terror tras la Posmodernidad*, se ha adelantado a decretar el fin del postmodernismo, un movimiento que, de creer al crítico Charles Jenks, nace para los años (a las 3 horas y 32 minutos de la tarde del 15 de julio de 1972) con el derrumbe de unos edificios, el conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe, construidas según los principios del funcionalismo moderno propugnado por Mies van der Rohe o Le Corbusier, y que, según Duque, llegaría hasta otro derrumbe de otros edificios, el bombardeo humano de las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Tal vez señale este acontecimiento un antes y un después de muchas cosas, y del postmodernismo en particular, aunque con lo saneado del negocio y el poco esfuerzo necesario, dudo mucho que nuestra época se dé por aludida tan pronto.

2 El postmodernismo sin embargo obtura un aprendizaje y otro, obtura la ejemplaridad y sabiduría de la belleza y “obtura la representación del terror, de ese pavor primordial ante la nihilidad absurda de la existencia”, dice Félix Duque en *Terror tras la Posmodernidad* (36).

## BIBLIOGRAFÍA

Azúa, Félix de. *Cortocircuitos*. Madrid: Abada, 2004.

———. *Lecturas compulsivas*. Barcelona: Anagrama, 1998.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.

———. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1981.

Duque, Félix. *Terror tras la Posmodernidad*. Madrid: Abada, 2004.

Jameson, Frederic. “Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text” en D. Attridge y otros (ed.). *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. Manchester: Manchester UP, 1987.

Machado, Antonio. *Juan de Mairena*, ed. de José María Valverde. Madrid: Castalia, 1972.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.