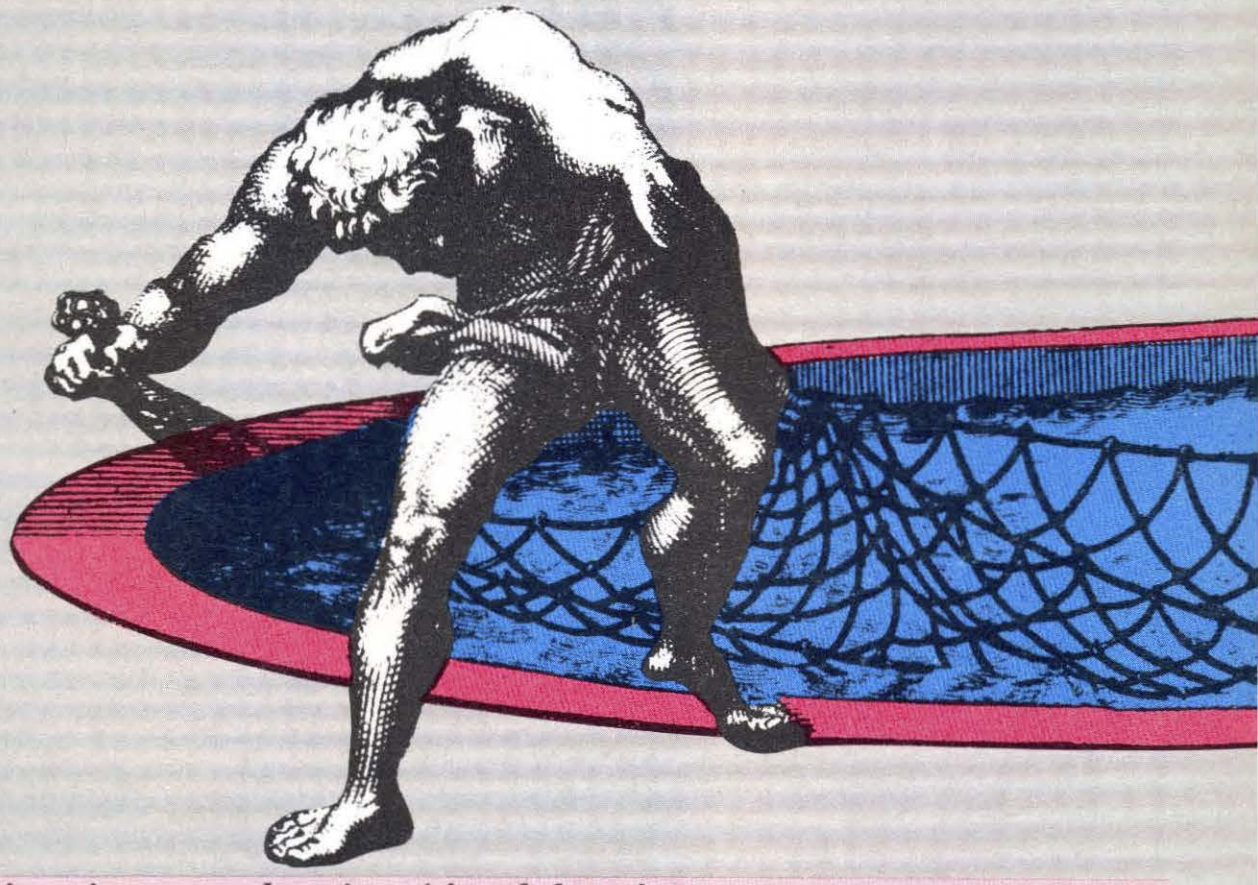
UTOPÍAS

Número 3
Julio-septiembre de 1989

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Claudio Magris: *Las alegrías del desclasado*
Luis Villoro: *¿De qué hablamos cuando hablamos de* modernidad?
Joaquín Sánchez Macgrégor: *El descubrimiento de América*
José Luis González: *La Universidad y los escritores*
Horacio Costa: *El significado de la visualidad en la poesía brasileña*



Dossier: *Ciencia y modernización del país*
Arturo Azuela, Augusto Fernández Guardiola, Luis de la Peña

■ Federico Álvarez/*Notas sobre el eclecticismo contemporáneo en Europa y América* ■ Gerardo de la Fuente Lora / *En el bicentenario de la revolución francesa* ■ Carlos Chimal/*Las piedras están llenas de entrañas* ■ Elsa Cross/*Los poemas de Antar* ■ Carlos Gómez Carro/*La pirámide y la fuente*

4 mil pesos

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

UTOPÍAS

□ Número 3
□ Julio-septiembre de 1989

Director: Arturo Azuela

Coordinador: Sergio Pitol

Consejo editorial: Federico Álvarez, Hermann Bellinghausen, Elisabetta Di Castro, Esther Cohen, Ana María Escalera, Gerardo de la Fuente Lora, Anamari Gomís, Juan Meléndez, Cesáreo Morales

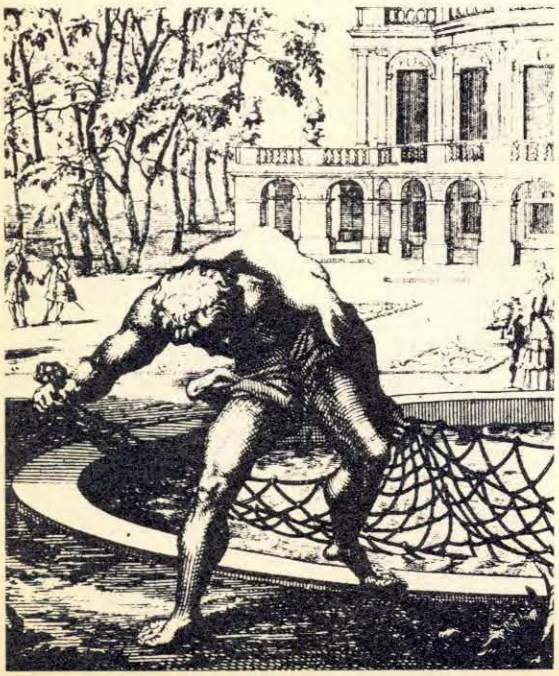
Administración general: Juan Meléndez

Auxiliar: Luis Gómez

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
Secretaría General
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.
Teléfono 548 14 52

Utopías no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.;* Ámsterdam, 33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México, D.F.; teléfono 211 86 86 □ Cuidado de la edición: *María del Carmen Merodio* y *Miguel Ángel Guzmán* / Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*



Cuestiones de teoría

Conflictos en el descubrimiento de América, *Joaquín Sánchez Macgrégor* 2
Notas sobre el eclecticismo contemporáneo en Europa y América, *Federico Álvarez* 7
Apuntes sobre el significado de la visualidad en la poesía brasileña, *Horacio Costa* 15

El acontecimiento

¿De qué hablamos cuando hablamos de *modernidad?, Luis Villoro* 29
En el bicentenario de la revolución francesa, *Gerardo de la Fuente Lora* 32

Cultura y crítica

Las piedras están llenas de entrañas, *Carlos Chimal* 35
Los poemas de Antar (Fragmento), *Elsa Cross* 43
La Universidad y los escritores / Pasado y presente, *José Luis González* 46
La pirámide y la fuente, *Carlos Gómez Carro* 51
Las alegrías del desclasado / O la literatura moderna y la fuga en el malestar, *Claudio Magris* 56

Dossier

Historia de la ciencia, ¿para qué?, *Arturo Azuela* 63
El conocimiento científico, su impacto social y la modernización del país, *Augusto Fernández Guardiola* 67
¿La investigación científica para una modernización deformada? / Desarrollo o expansión, *Luis de la Peña* 73

Libros e información

Los narradores de ficción, *Ana María Escalera* 82
Indiscretos espejos, *Hermann Bellinghausen* 83

Las ilustraciones del presente número están tomadas de *Old English Cuts and Illustrations for Artists and Craftspeople,* Bowles & Carver, Dover Publications, Nueva York, 1970; *El mundo físico,* Amadeo Guillemin, Montaner y Simon Editores, Barcelona, 1882; *Miau, dijo el gato,* Rafael López Castro y Felipe Garrido, Ediciones del Ermitaño, México, 1984; *Sueños privados, vigilias públicas,* varios autores, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1981; archivo gráfico de Equipo Editor, S.C.

Las alegrías del desclasado
O la literatura moderna y la fuga en el malestar

Claudio Magris

En su *Lucinda,* escrita en los últimos años del siglo XVIII, Friedrich Schlegel se proponía escribir una especie de Evangelio ético, místico y erótico, el Evangelio de una vida pulsional liberada felizmente de todo freno y de toda regla. La novela es un gran manifiesto histórico-cultural de la época, que tiene sin duda alguna una carga revolucionaria, pero que a su vez no está siempre exenta de esa vulgaridad y de esa liviandad casi siempre presentes en la predicación fácil, antirrepresiva, cuando ésta no arregla sus cuentas con las contradicciones reales.

El protagonista de esta novela, Julius, escribe hasta cierto punto un "idilio sobre el ocio", una especie de celebración del ocio con el que identifica la *gaia ciencia* de la poesía —justo el término que será utilizado más tarde y que Nietzsche hará célebre—. Julius entiende por *poesía* no sólo la composición de productos literarios, sino, según el clima cultural romántico, también y sobre todo la poeticidad de la existencia misma, el "vivir poéticamente". Además, identifica esta *gaia ciencia* de la poesía con el divino arte de la flojera, como lo dice expresamente, con el arte de la pereza.

"Los dioses —se dice en *Lucinda*— son tales en tanto que no hacen nada"; Schlegel se burla del inquieto atarearse, del afanarse, de la actividad y laboriosidad, vistos como una actitud degenerada y patológica, típicamente nórdica, o sea, alemana. Pensar y poetizar, se dice, son posibles sólo a través de la pasividad, del ser pasivos. Y pocas líneas más adelante escribe: "la forma de vida moral (por moral se entiende una especie de armonía total de la existencia), la vida más perfecta es un puro vegetar". La vida más elevada, perfecta, se define con esos términos que en el lenguaje corriente indican normalmente una vida extremadamente reducida, no ciertamente perfecta; vegetar y ser perezoso indican aquí una plenitud moral.

Nos encontramos a fines del XVIII (justo en los últimos años, 1797-1798); este libro es el manifiesto de una nueva ética, que busca la plenitud humana en el rechazo de los grandes ideales de plenitud humana de la cultura contemporánea, filosófica y literaria, alemana y no sólo alemana; la cultura del idealismo alemán, que culmina en la filosofía hegeliana, y del clasicismo, que culmina en la obra de Goethe, quien celebra el hacer, la actividad, el obrar, la acción, lo *streben,* el incesante actuar faustiano.

Son los años en los que la gran cultura alemana clásico-romántica se plantea sobre todo el problema de la *Bildung,* es decir, de la formación, del desarrollo del individuo en la plenitud de sus potencialidades. El clasicismo goethiano y schilleriano fijan la vista en la evolución de la persona en todas sus posibilidades, incluso en aquellas latentes; sueñan con un individuo completo, que se construye completamente en armonía con la sociedad; el derrumbe de esta utopía, de esta armonía entre individuo y sociedad, determinará la crisis de esta cultura. Esta cultura clásica alemana siente de manera fuerte un gran peligro, típicamente moderno: el peligro de que el individuo, para crecer, para convertirse en un ser maduro, deba necesariamente desarrollarse en una dirección unilateral, amputándose una gran parte de su riqueza potencial y su humanidad, desarrollándose sólo en esa dirección que le permite ser un elemento útil y activo en el engranaje social, en el mecanismo productivo.

La esencia de la *deutsche Klassik* es la tentativa de encontrar una solución a este problema, de no pagar ese dolorosísimo precio —la renuncia a la plenitud del desarrollo de la persona—, a pesar de continuar persiguiendo el progreso de la totalidad social.

Se trata del gran conflicto que en términos hegelianos puede definirse como conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de la realidad. Por poesía del corazón se entiende la exigencia de vivir poéticamente, de una poesía vista como plenitud de toda la existencia, cuyos actos particulares estén invadidos por un significado que los ilumine, que no los convierta, por lo tanto, sólo en momentos meramente funcionales para el desarrollo y la producción, sino que les infunda un sentido profundo e irrepetible. La prosa de lo real, del mundo, como la llama Hegel, es el engranaje social, un mecanismo que va haciéndose siempre más abstracto; ése no es más el mecanismo social de la antigua *polis* griega que el individuo podía abarcar con la propia perspectiva y por lo tanto comprender y dominar, sino que aparece como algo fantasmal; el individuo se siente *utilizado* para fines que, al menos en última instancia, le resultan desconocidos.

El individuo, aunque se encuentre en el vértice o en los grados superiores de este mecanismo, se encuentra expro-

Claudio Magris. Especialista en literatura austrohúngara. Entre otras obras, ha publicado un libro sobre Joseph Roth (*Lontano de dove*). Traducida al español, se encuentra su obra *Danubio*.

Traducción de Esther Cohen

piado y absorbido por una máquina global, encuentra que es un funcionario de la necesidad, como también lo dice Hegel.

La gran novela de Goethe, *Wilhem Meister,* le gustará tanto a Hegel, no sólo porque es una gran obra de arte, sino porque admirará en esta novela la historia ejemplar de un individuo que crece y se resigna a renunciar a los sueños totales de la poesía del corazón, al desarrollo pleno y completo de la propia persona, para insertarse en el orden prosaico de las cosas. Hegel aprueba y predica esta madura resignación a la reducción de la propia persona inmediata, que para él significa una realización superior.

Por la misma razón, y con una evaluación contraria, los poetas románticos criticarán duramente, en cambio, el *Meister* de Goethe, en la medida en que continuarán rechazando de diversas maneras la exigencia de una poesía del corazón, del vivir poéticamente, de la formación completa.

En el *Idilio sobre el ocio* de Schlegel, el autor, en cierto momento y entre muchas escenas de torpes y apáticas bromas sensuales que identifican el placer con una somnolencia vegetativa, arremete contra Prometeo, que se define como "el inventor de la educación y del iluminismo".

En estos años, Prometeo es el símbolo de la creatividad, de la *factividad,* de la libertad del hombre que se rebela en contra de la divinidad, de los dioses y de cualquier autoridad, para edificar con sus manos su mundo propio. Arremeter contra Prometeo significa rechazar el ideal laico y humanista de la emancipación individual. Schlegel define además como estúpido el *streben*, es decir, el anhelo faústico, la gran palabra del *Fausto* de Goethe, que indica este ideal de la tensión activa e incesante.

Y Goethe había sido, cerca de veinte años antes de la *Lucinda*, justamente el autor del famoso poema *Prometeo*, que celebra al individuo que se mantiene firme, con toda la dignidad humanista del hombre que se eleva hacia el cielo y en contra del cielo, así como en contra de toda forma de autoridad, para reivindicar la propia creatividad, la propia autonomía y para edificar un mundo que sea hecho a su imagen y semejanza, es decir, a imagen y semejanza de esta tensión activa, humanista y laica.

Siempre en estos años setenta, Goethe había celebrado en un fragmento dramático llamado en efecto *Prometeo* el devenir social y el progreso, las varias fases de transformación social y también la violencia necesaria que marca el pasaje de un orden social a otro más adelantado; Goethe aceptaba de alguna manera el precio de la violencia que exigía el progreso.

Goethe mismo cambiará de idea en los años posteriores, cuando, cincuenta años después, en plena Restauración, pedirá a su amigo y secretario Zelter que no difunda el *Prometeo* entre los jóvenes, sino que de ser posible haga desaparecer las copias que aún están en circulación.

El malestar en estos años se vive esencialmente en el ámbito de la relación entre individuo y sociedad, dependiendo de cómo se vea la realización, la dificultad o la imposibilidad de esa armonía entre individuo y sociedad.

Werther se suicida también porque no está dispuesto a aceptar esa escisión entre poesía del corazón y prosa del mundo que la época parece exigirle. Es decir, no se suicida sólo por la desilusión amorosa, sino también por la sensación de que el sueño de su emancipación total no es algo posible.

Los numerosos Werthers que todas las literaturas europeas ven nacer, en la dirección de la obra maestra de Goethe, son personajes profundamente diferentes del Werther de Goethe, porque son precisamente personajes que viven en la escisión entre lo público y lo privado, regodeándose en la escisión y aceptándola como un hecho ineluctable, como un destino.

En el interesante coloquio que Napoleón —agudísimo crítico literario— tuvo con Goethe, el emperador, que amaba particularmente el *Werther* y lo conocía casi de memoria, le echó en cara al poeta haberle dado, en el primer borrador, demasiado espacio al tema político-social. La acusación de Napoleón era explicable porque justamente él era el creador de ese mundo nuevo que ratificaba la escisión de la aspiración revolucionaria, inicialmente unitaria, a una regeneración total y global del hombre. Napoleón encarnaba y promovía en ese momento esa escisión —en la actualidad se diría, entre lo público y lo privado.

En estos años se asiste a una toma de conciencia extremada y radicalmente pesimista respecto a estas aspiraciones de totalidad armónica de la persona; tal conciencia lleva a muchos autores a hacer de la renuncia a esta aspiración el refugio, el remedio a esta misma aspiración imposible.

Se da en Alemania, a finales del siglo XVIII, toda una literatura que excava en la

melancolía y que transfiere esta actitud negativa al negativismo del enfermo psíquico, que se niega a cualquier relación; en estos años se produce también una interesante literatura dedicada a la locura y a sus diversas formas. La estrategia defensiva se busca en una actitud de clausura; se niega a sí mismo para no participar en efecto en aquello en lo que se cree no poder participar verdadera y plenamente. Existe la tendencia a una especie de autorreificación, a cosificarse para no poder ser expropiado, o, al menos, para no sufrir la conciencia de la expropiación; para ser liberado, al menos en el interior de la propia reflexión, de este proceso de alienación de la propia persona.

El insulto de Schlegel a Prometeo indica la tendencia a buscar una especie de plenitud en el olvido, en el embotamiento, en el entumecimiento, en el puro vegetar, en una vida casi sólo vegetativa, que no esté por lo tanto tan involucrada y herida hasta lo más íntimo de la frustración, por la falta de algo que se quiera alcanzar. Por lo tanto, se quiere hacer de la carencia el remedio a la carencia misma.

Se podrían presentar muchos e interesantes ejemplos.

Un escritor extraordinario que fue también amigo de Goethe, Philip Moritz, escribe a fines del siglo XVIII una novela en parte autobiográfica, *Anton Reiser,* que es justamente una historia antigoethiana por excelencia: la historia de una antiformación, de una formación regresiva hacia la clausura, hacia la reducción de sí mismo. La identidad del protagonista se construye por sustracción, como un molde hueco; en vez de enriquecerse continuamente en experiencia, el yo se cierra a la experiencia, bloquea los canales receptivos que podrían poner en contacto su interioridad con la experiencia, y, por lo tanto, con el trauma de una experiencia frustrante e inauténtica. La identidad se constituye como cancelación de sí mismo, como aniquilamiento, de manera similar al gesto de quien no traza el propio autorretrato, sino que lo cancela como una esponja.

El protagonista es un hombre irreductiblemente anómalo, es una interioridad absolutamente fuera de la norma, una individualidad al cuadrado, cerrada en sí misma, una singularidad exasperantemente subjetiva. Encuentra su única felicidad posible en la inserción, por ejemplo: cuando es recibido en la corporación de los jóvenes *cappellai,* cuando puede ponerse el delantal negro de la corporación; es decir, cuando siente que el propio vacío puede ser limitado, circunscrito a algo objetivo, cuando siente, en síntesis, que es solamente un delantal, una superficie que recubre y oculta un vacío, protegiéndolo.

Un escritor genial como Kleist escribe un ensayo sobre el teatro de marionetas en el que celebra la marioneta como símbolo de una felicidad absoluta, porque es vista como una especie de inconsciente puro, no perturbado por la conciencia, que por lo tanto no cae —como dice Kleist— fuera del propio centro de gravedad. La conciencia es vista como algo que hace caer al hombre, justo como un peso que, colocado demasiado alto, desplaza el centro de gravedad y provoca la caída. La marioneta, que no tiene conciencia, puede ser puro movimiento, pura gracia mecánica liberada de cualquier disturbio; puro inconsciente, dice Kleist.

Otro escritor de lengua alemana de fines del siglo XVIII, Jean Paul, representa en sus novelas interesantísimos ejemplos de construcción de la propia identidad, vista como un viaje hacia atrás, como una regresión a la infancia; sus protagonistas interponen entre ellos y la presente vida invivible el recuerdo de la infancia, y ni siquiera el recuerdo concreto de la infancia feliz en un momento particular, sino el recuerdo de aquellos momentos de infancia en los que el niño, bajo las cobijas y con los ojos cerrados, con las persianas cerradas que obstaculizan la entrada de la luz, ya entonces sólo pensaba en los recuerdos, se encontraba en un estado aún más atrás, aún más regresivo.

Los ejemplos podrían continuar testimoniando que se trata de actitudes no anómalas, sino sintomáticas del clima literario de una época.

Con el pasar de los años, la situación política y social se hace más compleja y por lo tanto aumenta, por parte del individuo, la conciencia de tal complejidad. El individuo también la descubre en sí mismo, en esa pluralidad interior que lo constituye; comienza a darse cuenta —y la literatura le ofrece muchos y variados ejemplos— de que no es una unidad compacta y unitaria, sino una multiplicidad centrífuga. Mucho más tarde, Nietzsche, y después de él Musil, hablarán de una "anarquía de átomos". Por otra parte, el individuo se siente inscrito en un mundo cada vez más complejo que lo abruma con estímulos

continuos, con mensajes incluso inadvertidos, subliminales.

El individuo no se siente a la altura de este continuo bombardeo de estímulos, órdenes y mensajes; no representan un enriquecimiento, sino un aturdimiento en el que cada mensaje particular se anula inmediatamente con el siguiente, por lo que se establece una especie de desconcierto, un aflojarse de las bisagras que mantienen de pie a la persona. El sujeto advierte de manera intensa esta amenaza y tiene miedo de desmoronarse. Siente sobre todo que esta continua agresión de mensajes lo hace vivir siempre en lo no esencial, en la espera de alguna cosa, lo hace vivir siempre y solamente *entre, mientras, frente a la vida, antes de la vida,* como si la vida siempre debiera estar a punto de comenzar y como si lo que está sucediendo —es decir, toda la existencia— no fuera más que algo preparatorio, provisional y no esencial, en la espera de algo que no llega.

Muy a menudo, la literatura sensible a este problema escogerá como propios protagonistas figuras de artistas, viendo en éstos individuos particularmente sensibles, particularmente receptivos y, por lo tanto, particularmente expuestos a esta agresión y a este peligro, y, en consecuencia, particularmente vigilantes de estas defensas.

En la novela de Goncharov, Oblomov se pregunta: "¿Cuándo se vive?" En la novela de Goncharov se encuentran otras imágenes análogas; la vida es como un río que corre frente al hombre, que vive y en realidad se siente fuera de ese río, sentado en sus diques, imagen que a su vez aparece tanto en la literatura. Al mismo tiempo, cuando Oblomov se da vuelta en su lecho, dice: "la vida oprime, la vida acosa por todas partes"; se siente perturbado por la vida, es incapaz de vivir una vida real, esencial, incapaz de ser, justo porque la existencia es una serie de perturbaciones, de apremios y de estímulos.

En la novela *Niels Lyhne*, de Jacobsen (1880), el protagonista se pregunta, sorprendido, cómo se las arreglan ciertos hombres para vivir como si la vida fuese la cosa más natural del mundo. Vivir le parece algo artificial, mecánico, un algo que no corresponde realmente con su naturaleza, con su exigencia; en la vida, por lo tanto, se siente fuera de lugar.

En Jacobsen aparece de nuevo la imagen del río en el que el individuo mismo que vive debería pescar algo, aunque no sabe bien qué. El protagonista, Niels Lyhne, un artista, sueña siempre con irse a las tierras de España, como él dice: siente las monedas de la vida —continúa— que se mueven en su bolsa, que tintinean sin que llegue el momento en que pueda sacarlas de la bolsa y gastarlas. La vida parece una potencialidad que no conoce ninguna actuación.

Incluso varios años más tarde, Rilke, en una carta a Lou Andreas Salomé del 11 de febrero de 1922, se preguntaba: "¿cuándo es el presente?".

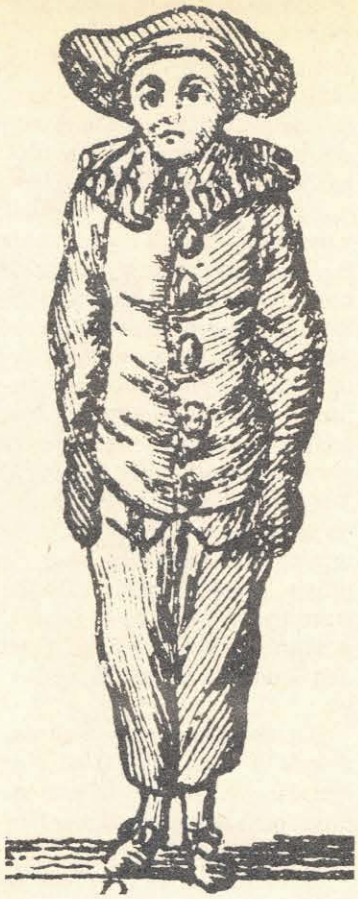
Son muchos los ejemplos de esta sensación de hiato y de escisión entre el yo y la vida, la sensación de que la vida es, antes que nada, una fuga continua, un devenir perdedor y, contemporáneamente, el desvanecerse de algo que no se ha poseído jamás, que no ha existido jamás, pero de lo que se tiene nostalgia como si se hubiera perdido. Es una añoranza sin nombre, como dice una poesía de Hoffmansthal, porque lo que sólo existe en la indeterminación no puede tener nombre, aquello que es —y que quiere seguir siendo sólo y para siempre— una vaga espera.

Se trata de uno de los estados de ánimo de uno de los tonos sentimentales que caracterizan sobre todo a la literatura de fines del siglo XIX. Quizás ninguno como Michelstaedter en su libro *La persuasión y la retórica* ha indagado y analizado con tanta claridad filosófica y con tanta poesía esta pérdida de la vida, esta inexistencia del presente vivido como un correr temporal en el que no es posible aferrarse a nada preciso.

La vida, por lo tanto, no *es* jamás, está siempre por llegar, se quema siempre en la espera de que transcurra rápido. Michelstaedter cita en su libro una bellísima canción popular veneciana. La canción habla de la esperanza, de una existencia consumada por la espera continua: los pobres esperan que el agua se convierta en champagne y que las piedras se conviertan en pan; todos esperan algo, hasta que al final se dice "se espera esperando/que llegará la hora/que llegue la ruina/para ya no esperar". Es decir, se espera que llegue la hora de morir para liberarse de este continuo aguijón de la espera, porque la vida está siempre consignada a lo que la destruye.

Existen diferentes reacciones frente a este malestar. Por ejemplo, reaccionar defendiéndose, reificándose y degradándose a nivel de cosa.

En *Masa y poder,* Canetti ha hablado justamente de la cosa,



diciendo que una cosa puede ser tomada, desplazada, usada, se puede hacer de ella lo que se quiera. Pero un objeto no almacena las espinas —como dice Canetti— del orden; es decir, todas las espinas que de todas partes atacan a las personas a través de las obligaciones, de las exigencias, de las ansias continuas. Estas espinas quedan en una persona como pequeños aguijones que dejan su veneno. Una cosa no almacena estas espinas, no se infecta de su veneno. El intento por hacerse cosa, por hacerse rígido, por no participar, nace de esta fuga de las presiones y de los venenos de la realidad.

En un pasaje citado por Canetti, Kafka se describe a sí mismo en una posición recostada, simbólicamente antihumana, recostado en el fondo de una pequeña barca en Praga, en el Moldava, observado por los otros que pasan sobre el puente y que desde lo alto adquieren una posición de imperio, de dominio, de superioridad; "así acostado —dice Kafka—, probé las alegrías del desclasado", las alegrías del desclasado a quien se le ahorra el deber de la confrontación y la necesidad de medirse con el otro. Como dice Canetti al interpretar este pasaje de Kafka, es el débil el que busca la libertad de la derrota, porque ésta libera del conflicto y de esa tensión continua que está implícita en el conflicto.

El deseo de depender, el deseo de ser un desclasado, de ser siervo para no cargar con el peso de la responsabilidad, para no resultar involucrado en el malestar, aspira al refugio en un malestar absoluto. Este malestar, llevado al exceso, aparece como un remedio a esa resistencia enervante al malestar en el que aparece el malestar mismo: como si el malestar más fuerte fuera la cura que trata de curarlo, con su involucramiento, su esfuerzo, su tensión, su alternancia de pasos hacia adelante y hacia atrás, éxitos y derrotas. Toda la vida, la realidad cotidiana, aparecen en este sentido como la curación enervante que estimula la enfermedad.

He aquí, por lo tanto, el intento por defenderse abdicando de la dignidad y del deber moral de la curación, del modelo prometeico.

En sus obras, Robert Walser exalta la falta de carácter porque éste implica la destrucción compacta de la persona unitaria que se coloca de manera antagónica frente a la existencia, que puede vencer y perder, que se controla a sí mismo y que por lo tanto experimenta todo el sufrimiento implícito en el autodominio, sobre todo cuando tal autodominio resulta imposible.

Walser habla de despojarse de la conciencia para ir al encuentro de todos aquellos que son como él, igualmente carentes de conciencia, y define esta actitud como algo "espléndido, magnífico", una especie de actitud real en la vida: un ensimismamiento total en el fracaso y en la autocancelación.

Walser sugiere la técnica de disimularse en la librea, de fungir como el anónimo servidor o el anónimo soldado; sugiere ser, como dice uno de sus personajes, una ruedecilla más en el infinito engranaje de la vida, un soldado de la Gran Armada de Napoleón dispersa por Rusia, en el que cada uno es nada. Walser quiere ser nada, vivir en las regiones inferiores, convertirse —como dice él mismo— en un bellaco en relación con él mismo; es decir, violar el deber moral de formarse, crecer, convertirse en adulto responsable, tener una posición, asumir una responsabilidad moral, política, histórica, social, etcétera.

Es el gran momento de una literatura de la negación absoluta, de un rechazo total que, naturalmente, desprecia cualquier forma de organización político-social de esta contestación, porque organizar política y socialmente esta contestación significaría tomar partido, cimentarse, participar.

Piénsese en esa gran parábola de esta total identificación con el malestar de *El escritor Bartleby*, de Melville, cuyo protagonista homónimo responde a cualquier pregunta diciendo: "Prefiero no, señor"; esta denegación se dirige absoluta y únicamente al interior de la denegación misma.

O bien piénsese, siempre en el ambiente anglosajón, en un relato de Hawthorne, *Wakefield*, cuyo protagonista sale un día de casa sin que exista ninguna razón que lo lleve realmente a alejarse de la familia. Quiere cancelarse; no va en busca de aventuras, pero vive veinte años en un barrio próximo, desconocido, ignorado y aislado de todos como un espacio paralelo, hasta que un buen día, al pasar por su casa, regresa sin motivo alguno a ella. Es en la absoluta insignificancia que consiste el gran significado de esta identificación con el malestar.

En una novela alemana de Emil Strauss se encuentra además la historia de un escolar perseguido por la comunidad escolástica —símbolo de la comunidad social— que busca la

liberación identificándose con la misma comunidad que lo amenaza, disolviéndose, haciéndose parte del cuerpo del que se siente amenazado y escondiéndose en la total dependencia.

Otro ejemplo, mucho menos conocido, es Vito Timmel, notable pintor modernista, muerto de *delirium tremens* o de no sé qué otra enfermedad mental en el hospital psiquiátrico de Trieste, que escribió en los años treinta y cuarenta de nuestro siglo un libro confuso e interesantísimo en el que buscaba —en el momento mismo de la disgregación— representar la propia ruina y dominarla. Timmel perdía el dominio sobre las palabras, olvidaba todo y transfiguraba esta amnesia real en nostalgia, nostalgia de cancelar todos los signos para liberarse de toda relación con el mundo. En un cierto momento escribe: "es necesario, absolutamente, depender" para "lograr la atmósfera beata", la beatitud de una dependencia absoluta; este personaje errante, nómada, irregular, rechazado por la sociedad y por el mundo, en los años treinta y cuarenta escribe una alusiva y delirante apología del fascismo, porque encuentra justamente en él esa gran posibilidad de depender. Todo se desarrolla, obviamente, sólo en su delirio, porque termina en el manicomio y no en una organización fascista.

Canetti es el poeta que destaca de manera particular esta actitud. El protagonista del *Auto de fe* de Canetti se hace rígido, se convierte en piedra, cierra los ojos e intenta mantener los ojos el mayor tiempo posible sobre el agua del lavabo cuando se lava la cara: formas de este aislamiento deseado y buscado.

La defensa de la vida vista como malestar termina por acrecentar el malestar mismo. Kafka escribió la mejor parábola de esta defensa del peligro, que se convierte en peligro ella misma. En el relato *La guarida*, la criatura que es perseguida por debajo de la tierra por un misterioso enemigo, que excava canales y caminos para alcanzarla, excava a su vez caminos subterráneos para construir cuantas más vías de salida sean posibles; de esta manera, en cambio, va a encontrarse con las galerías excavadas por su agresor. La defensa se identifica con la autodestrucción.

La concepción de la vida entera como malestar provoca la necesidad de elaborar un mecanismo de defensa que termina por reducir toda la vida a un mecanismo de defensa. Quien está "condenado a defenderse", como decía Kafka, perece como quien perece de hambre por temor a morir envenenado.

Hay una espléndida página de Canetti sobre Karl Kraus, en la que Canetti compara la obsesiva actitud defensiva de Kraus con la construcción de la muralla china. La muralla china se construye para defender el imperio, es decir, la vida, de los bárbaros, de la destrucción; poco a poco aumenta la inseguridad, se piensa que la muralla es muy poco fuerte para resistir los asaltos de los bárbaros y entonces se construye cada vez más gruesa y se va agrandando continuamente, hasta que termina por coincidir con todo el territorio del imperio, y por lo tanto, aplasta, sofoca y mata esa vida, en defensa de la cual se había construido la muralla. El mecanismo de defensa es llevado hasta el delirio de destrucción y autodestrucción.

Está también la estrategia de quien no sufre el dolor de la falta de la vida, de la vida que no es jamás y que está siempre por llegar, pero que busca, más aún, prolongar esta espera de la vida, esperando que ésta no llegue jamás porque se piensa que si llegase implicaría algo trágicamente destructivo, que la espera y la postergación difieren y mantienen lejos.

Este motivo recorre los relatos de Walser, cuyos personajes tratan de vivir siempre en espera de la vida, en una especie de antecámara de la existencia, porque la vida real, en cada una de sus determinaciones, resulta insoportable. Se desea, por lo tanto, vivir en una indeterminación que debiera ser la verdadera vida, una vida pura y esencial; o, mejor dicho, despojada de todas esas determinaciones que la especifican, que se perciben como intolerables.

El héroe de Walser quiere vivir en la antecámara de la vida, en una especie de pura esencia de la vida que, como toda esencia pura, es indeterminada y equivale a una pura nada.

Ya en Ibsen se encuentran grandísimos ejemplos de esta táctica elusiva: piénsese en aquellos personajes ibsenianos que quieren escribir un gran libro sobre la vida para poder vivir finalmente, pero que no logran y no desean llegar a acabar jamás este libro porque después empezaría el verdadero problema, el de vivir lo esencial. Para evitar darse cuenta de la propia incapacidad de vivir, desplazan siempre un poco más allá el momento del enfrentamiento, no terminan jamás el libro, para no darse

cuenta de que, después de esa composición, darían inicio la carencia y la frustración.

En un relato de Svevo, *Una burla lograda,* se habla de un escritor, Mario Samigli, que intenta siempre escribir un libro y que no logra jamás escribirlo, y pasa los años frente al papel en blanco:

> . . . y fueron ésos sus años más felices, tan plenos de sueños y libres de cualquier experiencia fatigosa, una segunda infancia encendida preferible incluso a la madurez del escritor más afortunado que sabe volcarse sobre el papel, más ayudado que impedido por la palabra; y queda entonces como una cáscara vacía que se cree todavía un fruto sabroso. Podía seguir siendo feliz esa época sólo mientras durara el esfuerzo por salir de ella; y en Mario, este esfuerzo, no demasiado violento, existió siempre; afortunadamente no encontraba la puerta para poder y deber alejarse de tanta felicidad.

Este motivo es llevado hasta sus extremos e invertido en una famosa página de *Auto de fe* de Canetti, en el que el protagonista desea que llegue pronto el futuro, porque vivir en el presente hace daño: en el presente, los golpes dejan moretones, mientras que en el futuro la vida se convierte en pasado, se atenúa y se armoniza en el recuerdo. La meta anhelada es el futuro total, en el que toda la vida habrá trascurrido ya, pertenecerá ya a la muerte y no hará más daño, o al menos pertenecerá al recuerdo en el que, de cualquier forma, los golpes duelen menos que en el instante en el que se reciben.

En lo que respecta al malestar que se convierte en una medicina para sí mismo, quizás ninguno como Svevo ha visto y llevado hasta el fondo esta estrategia. Si la vida, como decía Svevo, es una enfermedad de la materia, es necesario hacer de la vida un baluarte en contra de esta enfermedad o en contra de sí misma.

Si el individuo es siempre un inepto —el título de la primera novela de Svevo debía ser originalmente *Un inepto*—, los protagonistas de Svevo, sobre todo en su fase más tardía, son, no casualmente, viejos, viejos que escriben. Vejez y escritura se convierten en la única posibilidad de transformar la vida, que es una enfermedad, en una, aunque precaria y provisional, medicina para esta enfermedad.

Si el individuo es como quiera que sea un inepto, el viejo, inepto por excelencia, tiene al menos la posibilidad de jugar con esta ineptitud, de oponerle la propia justificación a la ineptitud misma, en cuanto que está autorizado —a diferencia de los jóvenes— a ser inepto: a fracasar.

Escribir es similar a la senilidad, porque es una forma, dice Svevo, de estar fuera del juego y de observarlo, comprendiéndolo mejor que quien lo está jugando.

Nos refugiamos tras los pliegues del malestar para hacer de éste el único horizonte posible, capaz de atenuar de cualquier forma la herida. En estos pliegues se puede reír también de la nada que nos amenaza y que Svevo ha evocado en una página tardía y radical. En este fulmíneo apólogo, el protagonista viejo, a medianoche, va a acostarse y encuentra a su mujer que ronca pesadamente. Mientras el viejo se desviste, piensa que es medianoche, la hora en la que podría venir Mefistófeles y proponerle el antiguo pacto. A pesar de ser un personaje totalmente secularizado, piensa que daría inmediatamente su alma al diablo, sin incertidumbres, pero, ¿para recibir qué cosa, para obtener qué tipo de bien a cambio? No ciertamente la juventud, piensa, que está llena de dolores, si bien la vejez es también terrible; no por la inmortalidad, porque la vida es intolerable, a pesar de que la muerte sea horrenda.

Se da cuenta de que en el fondo no tendría nada que pedirle al diablo, e imagina entonces, mientras se desviste, a Mefistófeles que, en el infierno, se rasca la barba perplejo, representante de una compañía que ya tiene poco que ofrecer y que está perdiendo lugar en el mercado. El personaje ríe con esta imagen, y mientras ríe se mete en la cama; la mujer, medio despierta, medio adormecida, murmura entre dientes: "Te ríes siempre, incluso a esta hora. Dichoso tú". ■