

El estado de la cuestión

La verdad de las mentiras Reflexiones sobre filosofía y literatura

Daniel Innerarity

Todo acontecimiento literario ha sido precedido, acompañado o seguido por una teoría filosófica. Y toda idea filosófica, o se ha alimentado de intuiciones poéticas, o ha dado lugar a revoluciones literarias. Pero no siempre se ha tenido conciencia de la íntima relación que existe entre filosofía y literatura. El hecho de que últimamente haya salido a la luz esta relación es un descubrimiento que ha beneficiado a ambas. Por un lado, cuando la literatura pretende profundizar en su propia significación cultural, se encuentra ante una serie de problemas que requieren tratamiento filosófico. La teoría de la literatura está abocada a colaborar con la estética filosófica. Por otro lado, la filosofía no se comprende plenamente a sí misma si no se aclara su relación con el saber narrativo.

«El poeta más verdadero es el más fingidor»
(Shakespeare)

Desde la crítica y expulsión de los poetas decretada por Platón, la literatura ha llevado una existencia errática. Si bien el deseo platónico no tuvo afortunadamente consecuencias prácticas, los motivos teóricos para sospechar de las ficciones no han dejado de hacerse valer y sobre ellos se ha cimentado el orgullo del saber frente a las frivolidades del imaginar. La ineficacia política del confinamiento no puede hacernos olvidar que el derecho de ciudadanía de la literatura se ha pagado, en la civilización occidental, con un precio muy caro: la prohibición de atribuir a las ficciones un estatuto cognoscitivo. No hay tirano que haya impedido con éxito que algunos hombres produzcan

imágenes poéticas, narraciones y representaciones teatrales, y que otros disfruten con ellas. La diversión suele ser inofensiva. La imposición ha sido más sutil y por eso más efectiva. La intolerancia frente a los desvaríos de la creación literaria sólo se ha hecho patente cuando algún poeta ha pretendido ser algo más que un refinado bufón de nuestra cultura, cuando no se ha resignado a producir arte como quien –en expresión de Gabriel Celaya– suministra un lujo cultural para los neutrales. Si la literatura se hubiera mantenido siempre en el recinto acotado de la trivialidad no hubiera concitado la animadversión y la sospecha de los defensores del discurso serio y la verdad objetiva. Pero este reparto del territorio no es tan inocente como parece, ni ha sido pacíficamente aceptado por quienes, una y otra vez, frente a los monopolizadores de la lucidez, han esgrimido los derechos del arte para competir con los discursos fríos en la batalla por comprender la realidad y su enigma nuclear: el hombre.

En unos momentos de eclecticismo estético, de pensamientos débiles y hermenéuticas cautas, resulta más necesario que nunca defender la verosimilitud de la promesa estética, es decir, la libertad, seriedad y fascinación que la literatura ha alcanzado en el mundo moderno y que nuevas formas de trivialización pretenden despedir, tan equivocada como inútilmente. Tengo la impresión de que el admirable empeñamiento en la conservación del arte del pasado se corresponde con la debilidad del saber literario genuino. No podemos volver atrás, ni anhelar el señuelo del no-saber. Pero la madurez ante la ficción tampoco debería condenarnos a la producción de depósitos en los que contemplar el ocaso adorable de nuestra cultura. Hoy en día tenemos muchos motivos para tomarnos la literatura en serio, de manera casi desesperada. Pero una tarea semejante requiere pensar en profundidad las tortuosas relaciones entre la ficción y el discurso objetivo, examinar el carácter de la experiencia estética y determinar el modo en que comparece la verdad en el discurso narrativo.

1. El conflicto entre la lucidez y la ficción

La autonomía que al arte ha conquistado en el mundo moderno guarda una estrecha relación con el proceso de secularización. La lucidez se afirma contra la ficción concediéndole un estatuto especial y diferenciado. El «hecho social total» del que hablaba Marcel Mauss se fragmenta en una pluralidad de esferas autónomas. Arte, religión, política, ciencia, filosofía se desarrollan conforme a una lógica inmanente, sin relacionarse entre sí. Nietzsche describió este fenómeno con una nostalgia que está en el origen de su intento por recuperar lo dionisiaco del arte, es decir, el arte como forma de vida frente al arte como «distracción» de la vida. «Antaño todas las obras de arte estaban expuestas en las grandes vías triunfales de la humanidad, como monumentos y en conmemoración de momentos supremos y dichosos. Ahora se pretende, con las obras de arte, desviar a los pobres extenuados y enfermos de la gran

carretera del sufrimiento de la humanidad, para ofrecerles un breve instante de embriaguez y locura»¹. En el mundo moderno, el arte está en los márgenes o, mejor dicho, se procura que lo esté, confinándolo en una esfera aparte de los acontecimientos serios de la vida humana. La mendacidad no es patrimonio de los poetas sino de aquella razón que simula un territorio de lucidez contrapuesto a la locura del arte. Esta es la gran mentira de la razón, frente a la que Nietzsche se propone restaurar la fabulación originaria, anterior a la distinción socrática de un territorio objetivo y otro imaginario.

Lo que Nietzsche intentaba superar había sido señalado por Hegel como un hecho irrefutable de la modernidad: el arte es una forma de pasado, o sea, una esfera en la que es legítimo conservar significaciones muertas, siempre y cuando no pretendan invadir otros ámbitos de la vida. La mentira del arte es inofensiva si se limita a aparecer sólo y exclusivamente como arte. Al afirmarse la lucidez de la razón, el arte pierde su función religiosa y, con ello, su verdad y vitalidad. Para esta apoteosis de la razón que es el idealismo absoluto, el arte se convierte en algo pasado, en recuerdo de una época en la que era el único medio de la verdad. Las verdades religiosas no aparecen en el arte bajo la forma asegurada de un saber absoluto; el arte «deja lugar todavía a algo misterioso, a un presentimiento enigmático y una añoranza»². Conciencia estética significa que, para nosotros, el mundo reflejado en el arte se ha perdido para siempre, que arte y vida son irremisiblemente dos cosas distintas. Pese a lo que el romanticismo pretende, el arte es una forma de pasado, no impregna nuestras instituciones, ni adorna la ciencia y la técnica modernas; no es una forma de saber, sino un modo de recordar. El matrimonio entre Fausto y Helena -bajo el que Goethe simbolizó la posibilidad de que el arte influyera en la configuración del mundo moderno- está condenado al fracaso. El trabajo y la contemplación, la lógica de la producción y los ideales helénicos, la verdad y la mentira, la razón y el ensueño, pueden soportarse pero nunca convivir. La industria y la arqueología son dos cosas radicalmente distintas. El arte ha perdido su eficacia cultural en la era moderna a cambio de una cómoda situación ornamental.

Esta neutralización de la mentira estética es lo que explica el sesgo musealístico de buena parte de la teoría literaria actual. En un libro reciente³, George Steiner ha denunciado esta trivialización de la literatura cuyo principal valor es el virtuosismo filológico de la llamada deconstrucción, en la que ha culminado ese predominio de lo secundario y parasitario tan característico de nuestra cultura. La consecuencia lógica de la musealización del arte es el desplazamiento de la *presencia* activa a la conservación erudita de una *ausencia*, en manos de especialistas que protegen a la literatura de la contaminación de cualquier significado vivo. De ahí procede el imperialismo de la segunda y tercera mano, el historicismo y las esterilidades legalistas de los marginalistas

¹ *Die fröhliche Wissenschaft*, KFT, 3, p. 446.

² *Ästhetik*, XII, p. 142 (ed. Suhrkamp).

³ Cf. George STEINER, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 1991.

y revendedores. Una pseudovitalidad de archivo envuelve lo que una vez fue vida sentida. El proceso de neutralización del arte ya no da más de sí. Tan sólo se mantiene por la inercia profesional de sus cultivadores.

Es ya un lugar común llamar la atención sobre la ambigüedad o dialéctica de la lógica de modernización. Si lo históricamente triunfante ha sido el discurso objetivo frente a las imposturas poéticas, también es cierto que esta victoria ha chocado con una tenaz resistencia. Diversos programas de ficcionalización universal estaban alentados por el deseo de revancha de la ficción contra la lucidez. En contraposición al desencantamiento ilustrado ha habido no pocos intentos de renovar a partir de la estética mitos, religiones y metafísicas. Esta idea romántica ganó en popularidad a lo largo del siglo XIX: la encontramos en la «metafísica de lo bello» de Schopenhauer, en el concepto wagneriano de «obra de arte total», en la consideración nietzscheana de que el mundo sólo puede justificarse estéticamente y en el esteticismo del *fin de siècle*.

En este contexto, Nietzsche destaca como el más representativo vengador de los derechos de la fabulación usurpados en nombre de la verdad objetiva. En su filosofía se cumple la autonomía plena de lo estético bajo la forma de una ficcionalización universal. El arte no debe su dignidad a ninguna verdad superior, no es ni un «símbolo de la moralidad» (Kant), ni «la manifestación sensible de la idea» (Hegel). No le competen tales funciones representativas. Es mera apariencia en la que no comparece nada, ilusión total, la pura actualidad de una iluminación, de un sonido, de un movimiento. En este sinsentido el arte deviene universal, pues el verdadero movimiento de la realidad sólo puede entenderse desde la óptica del artista. El mundo verdadero se convierte en fábula; no es otra cosa que arte⁴. El conocimiento y la moral son para Nietzsche variantes de la autoproducción estética de la vida. La mayor impostura es la del conocimiento. Nietzsche dirige el arte contra el saber, hace valer el derecho de los poetas homéricos frente a Sócrates, mostrando que la credibilidad del empeño cognoscitivo reside en el olvido de su origen artístico, es decir, artificioso, creador. El conocimiento es una ficción con éxito, un relato convincente, una grata impostura a la que no corresponde ninguna verdad. Los mecanismos humanos de dar sentido se tornan imposibles porque han sido creados artificialmente para ofrecer consuelo.

Esta defensa del arte contra el objetivismo sería irreprochable si Nietzsche aceptara que todo arte es igualmente verdadero (o falso; da igual), si no propusiera seguidamente una distinción entre el arte superior y el arte embaucador en su penetrante crítica a Wagner. En este punto se muestra claramente inconsecuente. Nietzsche pretende introducir en la consideración del arte unas jerarquías que no se compadecen con su tendencia a poner en el mismo plano todas las producciones artísticas, degradándolas al nivel de meros artificios. Trata de conservar una cierta conciencia de la ficción que Wagner pretende desdibujar con su programa de hacer del arte una religión, es decir, un

⁴ Cf. KSA, 6, 80; cf. 12, 121.

acto de identificación. Cuando Nietzsche habla de *distancia* estética lo que está pidiendo es que el espectador no se deje embaucar absolutamente, que conserve su razón, que haya aire libre entre escena y auditorio. El arte debe tener menos de participación y más de diferencia, requiere una cierta «indiferencia pasional»⁵. Por eso prefiere la melodía que tiene principio y fin del «gran estilo» de un Mozart o un Bizet, que la «melodía infinita» wagneriana. Y por eso elogia a escritores como Dante, Goethe, Stifter, Heine o Dostoievski, que supieron conciliar el encanto poético que sugiere con un estilo sereno que no embauca ni se impone al lector. El nuevo clasicismo hacia el que apunta se apoya en un esfuerzo denodado por impedir que la sacralización del arte nos haga perder el sentido de la ficción, la lucidez de la distancia.

La objeción que cabe plantear a esta infundada preferencia consiste en poner en cuestión las posibilidades de distinguir la mentira inocente de Mozart frente a la mentira culpable de Wagner, si es verdad que ambas creaciones son igualmente artificiosas. Si esto fuera así, ¿desde qué instancia cabe criticar al «artista subjetivo», al que es incapaz de silenciar su capricho individual, a Wagner el seductor y efectista? ¿Cómo distinguir el «arte superior», el «gran estilo», del arte vulgar y embaucador? Lo que había intentado ser una justificación estética del mundo se convierte en una condenación de la realidad en nombre del arte y, finalmente, en una condena del arte a la homogeneidad. Y es que el arte vive de una duplicidad entre la apariencia y la realidad, que se traduce en el choque entre la estimulante experiencia estética y la estrechez de la vida. La promesa de felicidad sólo es tomada como tal donde no la hay —o no es completa—, y el placer de la bella manifestación o del sonido encantador únicamente lo percibe quien no vive habitualmente en él. Aquí está el límite natural de una justificación estética del mundo y el punto débil del planteamiento nietzscheano. Donde todo es ficción, nada es ficción, todo vale igualmente, y no es posible discernir entre mentiras falaces e inocentes, entre Wagner y Bizet. La sinceridad, el ingenio y el embuste están al mismo nivel.

El contrato literario disuade al lector de la inoportunidad de plantear la existencia objetiva de lo narrado, pero prohíbe al autor la sugestión absoluta, borrar toda huella que permita reconocer la narración como ficción. El arte es lo más parecido a un sacramento, pero no lo es; en él no hay ni una ausencia real (como pretenden los deconstructivistas) ni una presencia real (como sostiene Steiner), sino lo que podríamos llamar una *presencia ficticia*. Schopenhauer lo situó en el plano de la promesa, a mitad de camino entre la satisfacción y la desesperación, entre la presencia y la ausencia. Su ámbito propio es el del entusiasmo, que no se deja reducir ni a la fría lucidez ni a la loca alucinación. Es posible romper con el monopolio científico de la verdad sin caer en el esteticismo difuso y asfixiante. El arte no se libera nunca por completo de la sacralidad; puede ser una propedéutica, pero no un sustituto de lo reli-

⁵ KSA 12, 475.

gioso. Aunque Mathew Arnold acariciara la posibilidad de reemplazar los «hechos» de la religión por su poesía, el arte no soporta por largo tiempo el papel de usurpador de la realidad. Esa vana pretensión lo que provoca es una nueva sospecha acerca de su veracidad. La absolutización de la ficción produce el colapso de lo poético. Es mucho más honrado limitarse —y no es poco— a completar la realidad, a iluminarla, y hacer como Musil cuando, al comienzo de su novela *El hombre sin propiedades*, anuncia con tono solemne: «no se hará ninguna tentativa de entrar en competencia con la realidad». Goethe no quiso privarse del encanto y la apariencia de religiosidad que sobrevivía en la invocación a las musas, pero les solicitó que no transformaran a su amada en leyenda cuando la tuviera entre sus brazos.

La genuina experiencia literaria vive gracias al contraste entre lo real y lo ideal, en el frágil equilibrio entre la austeridad de lo fáctico y la etérea variedad de lo fantástico. Tolkien ha visto en esta interdependencia el lugar donde surge el chispazo poético, por lo que el narrador es el primer interesado en no litigar con el discurso objetivo ni rendirse incondicionalmente ante él. «Es injusto suponer que la fantasía anula o destruye la razón. La fantasía creadora se funda de hecho sobre el duro reconocimiento de que las cosas existen en el mundo bajo el sol tal y como son; sobre un conocimiento de los hechos, pero no sobre su esclavitud. Si el hombre no pudiera distinguir entre los hombres y las ranas, no existirían los cuentos de los príncipes encantados convertidos en ranas»⁶. Sin ese dualismo entre ficción y realidad, si fuera imposible distinguir entre los hechos y las ilusiones —ya se impongan los unos o las otras— ni siquiera sería posible la experiencia de la fascinación literaria, que requiere siempre dos planos de realidad cuyo cruce es condición de posibilidad de la ficción. Si no fuera posible trascender ilusoriamente los hechos, ni pudiéramos contrastar las ficciones con la realidad, la literatura moriría por exceso o por defecto de credulidad.

2. Literatura como ingenuidad

A lo largo de la historia, la relación de los hombres con la literatura ha sido variable. Se la ha reverenciado, perseguido, despreciado. Los lectores han buscado en ella el saber, se han afanado en desenmascarar sus mentiras o han tratado simplemente de gozar con ella más allá de la verdad y la falsedad. Hoy en día, después de tanto tiempo de madurez, nuestra manera de leer parece estar en las antípodas de la credulidad. Hacemos gala de una lucidez que cree descubrir a cada paso engaños e imposturas, que por todas partes introduce desilusión para asegurarse quizás a futuros desengaños. Accedemos al arte con demasiadas cautelas y prevenciones, con un escepticismo acumulado. Si los contemporáneos de Dante creyeron que el autor de *La divina comedia* había estado realmente en el infierno, el lector

⁶ *Tree and Leaf*, Unwin, London, 1988 (trad. inédita de Rosario Athié).

instruido del final del siglo XX parece incapaz de toparse con algo realmente novedoso. En última instancia, queda muy poco ahí afuera o en el futuro que merezca una crítica seria –es decir, que no sea meramente formal–, y lo poco que hay debe ser «deconstruido» y sumergido en el caldero de Medea. Todo lo nuevo no es más que una repetición disimulada. La pregunta que se me plantea es la siguiente: ¿es posible la experiencia literaria sin ingenuidad, es decir, sin la suposición de algún tipo de presencia?

La suspicacia frente a las ficciones lleva a destruir esa ingenuidad que nos inclina a instalar la tienda en el lugar de la revelación. Genera un tipo de lector desconfiado que busca ansiosamente descubrir tras lo que lee una tortuosa voluntad de engaño. La filología puede así convertirse en una represión del interés, en una tiránica prohibición de entrar en el juego serio de la ficción, lo que termina impidiendo la sorpresa, admiración y entusiasmo que son el terreno de cultivo de la fascinación estética. Esta destrucción sistemática de la ingenuidad nos traslada fuera del ámbito en el que acontece el «como si» de la experiencia de la ficción. Quizás sea esto lo que quiso advertir Bertolt Brecht al sentenciar que «un sólo hombre con un puro en el patio de butacas, durante una representación de Shakespeare, podría causar el hundimiento de la cultura occidental»⁷.

Actualmente, el volumen y la arrogancia de los saberes paralelos y escolásticos han convertido en un absurdo el tipo de abordaje ingenuo de la literatura. Buena parte de la teoría literaria dominante se revuelve contra la autoridad de lo poético. Desarrollando una intuición nietzscheana, se afirma que la supuesta correspondencia lenguaje-mundo es un engaño, una inocencia o una sutileza estética inaceptable. La idea de una narración con sentido sería una persistencia artificial y perezosa: toda pretensión de significatividad esconde un animismo teológico-filosófico. El postestructuralismo y la deconstrucción han disuelto cínicamente todo residuo de autoridad en la obra literaria, expropiando la intencionalidad legítima del *auctor* con respecto a los significados de su obra. Ahora bien, ¿y si ese viejo prejuicio de buscar un fin didáctico en la letra impresa –contra el que protestó Goethe– respondiera a una constante humana por la que reconocemos una autoridad en los libros de los que suponemos que, en principio, tienen algo que decir?

La incapacidad para la ficción puede deberse a una falta de madurez pero también a su exceso, a esa impaciencia ante la aparente irresponsabilidad de lo fabuloso. La fascinación sólo comparece allá donde no todo es trasparente, donde son posibles las sorpresas, es decir, antes de que surja ese martillo desmitificador que impone su simplificación con alguna de sus dos posibles variantes: decretando que todo es juego o prohibiendo el juego. La seriedad universal y la frivolidad universal hacen imposible la concurrencia entre invención y realidad, de cuyo eterno conflicto se alimenta el encanto de la ficción literaria.

⁷ *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1963/64, XV, p. 77.

El arte sólo es posible si hay una apuesta –ingenua, si se quiere, abierta a la futura decepción– en favor del sentido y el sentido únicamente surge en la confianza. Exige todas las cualidades de un buen lector, de un lector que sea vulnerable también en la madurez. La experiencia que cualquiera tiene de haber sido apesado por una melodía, por una determinada imagen o cadencia verbal, que no escogió mediante un acto de voluntad, parece indicar que la recepción del sentido requiere una cierta inocencia. Para la mirada abierta de la ingenuidad no es una incomodidad recibir algo desde fuera, resultar sorprendido ante la irrupción de lo que no esperaba, dejarse embestir por el *daimon* de una energía extraña y misteriosa. No se siente ilegítimamente invadido por la intrusión trascendente de la revelación profética, por el «gran invitado» del que habló Hölderlin; tiene una predisposición a considerar que, muy probablemente, haya un espíritu dentro de la letra. Kafka defendió esta seriedad de la literatura frente al esteticismo decorativo refiriéndose al tipo de libros que deberíamos leer. «Si el libro que leemos no nos despierta, como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué leemos? ¿Para que nos haga felices? ¡Dios mío! También seríamos felices si no tuviéramos libros y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los libros que nos hagan felices. Los libros que debemos tener son aquellos que se precipitan contra nosotros como la mala suerte y nos dejan profundamente angustiados, como la muerte de alguien a quien queremos más que a nosotros mismos. Un libro debe ser como un pico de alpinista que rompe el mar helado que hay dentro de nosotros».

3. Literatura como compensación

A lo largo de la historia, la literatura ha sido muchas cosas, pero desde la modernidad es, fundamentalmente, compensación. Esta es la experiencia básica del romanticismo, en el que la estética aparece como la tabla de salvación para el hombre en un mundo desencantado, privado de fines e inhóspito, que resulta de la estrategia dominadora del entendimiento moderno⁸. Más aún, la estética como tal surge al desaparecer la imagen teleológica del mundo bajo la presión del conocimiento científico-analítico. Ese universo desontologizado no presenta ninguna analogía con el hombre. Tiene en su origen aquella prohibición de antropomorfismo por la que se obligaba a pensar a la naturaleza como lo estrictamente otro y proyectaba la liberación humana como el resultado de la constitución de una autoconciencia a expensas del mundo. La infinitud del espacio newtoniano es cualquier cosa menos un hogar. La poesía romántica es, precisamente, una resistencia frente a la trivialización del mundo, un viaje hacia la certeza, un catálogo de verdades oportunas pero intempestivas, una condena del salvajismo racionalista que todo lo

⁸ Cf. Daniel INNERARITY, *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1992, cap. II.

objetiva, el refugio de las diferencias y el encanto desvanecido, un puñado de evidencias arrebatadas a la riada de la nivelación universal, una nueva arca de Noé. Se trata de procurar la visión de una naturaleza que pueda convertirse de nuevo en patria del hombre y que conduzca a la reunificación de la humanidad. Y la belleza es el elemento que permite pensar la naturaleza en analogía con el espíritu humano, la presencia de lo eterno en lo finito, lo que precede a toda división que introduce la actividad reflexiva.

Las utopías de la exactitud, de la organización *more geometrico* del espacio, han conseguido que se pierda la experiencia de aquellos ámbitos de sentido que no comparecen ante el entendimiento simplificador. Para la visión prosaica de la naturaleza, el yo es una hipótesis sobre la que hacer descansar el origen del hacer y el destinatario del padecer; las olas del mar, el resultado de un azaroso equilibrio entre los elementos enfurecidos; la caída de una hoja de otoño se descompone en una multitud de momentos inmóviles; los colores son reducidos a pálidas longitudes de honda... En definitiva: la realidad es una suma de nada. El mundo sentido en la experiencia cotidiana y el mundo de la ciencia se divorcian, al mismo tiempo que se enemistan los hechos y los valores, el rudo imperio de las cantidades y el etéreo sueño de las aspiraciones. El universo matemático extiende la necesidad a costa de las posibilidades, transforma los organismos en mecanismos y prohíbe taxativamente cualquier analogía entre lo creado y el Creador. La comunidad de ciencia, poesía y filosofía se desintegra en una pluralidad de centros de variada dirección. Lo que el dominio de la naturaleza, el rigorismo de la moral abstracta y el despotismo político tienen en común es la cristalización de los procesos de separación que caracterizan al mundo moderno.

Los comienzos del siglo XIX son un momento de especial significación histórica: asistimos al desdoblamiento del discurso acerca del hombre. La química se hace con el monopolio de la exactitud; la literatura con el del sentido. Nace el dualismo de lo preciso trivial y del sentido evocado, de la mera materia y del puro espíritu, de lo mostrenco y lo inapresable. La importancia que la literatura adquiere en esta época no es un hecho casual; obedece a que la ficción y el ensueño poético se convierten en portadores de aquella verdad incondicional acerca del hombre que el entendimiento ha expulsado del mundo real. La estética misma –como esfera autónoma– nace como una compensación frente a la sequedad de la razón analítica moderna. Se trata de la inconmensurabilidad señalada por Baumgarten entre el sentido que un acontecimiento tiene para una sensibilidad cultivada y su presentación en los conceptos de la ciencia. Ya Kant formuló filosóficamente esta intuición en la *Crítica del juicio*: una vez que las ciencias de la naturaleza han encontrado una andadura firme gracias a que se limitan estrictamente al análisis de su aparición externa en el ámbito de la experiencia posible, la imaginación estética se encarga de mantener viva y presente para el alma la naturaleza en su totalidad e integridad.

El privilegio de la literatura es el tema central de la experiencia romántica. No se trata tanto de una reivindicación como de la constatación de que sólo

en el mundo de la poesía puede mantenerse viva esa experiencia global a la que el científico renuncia cuando acota el ámbito de su dominio. En la poesía *Los artistas*, Schiller defiende el privilegio que asiste a quienes se ocupan con la belleza y concluye con una solemne declaración de su responsabilidad:

«La dignidad del hombre ha sido puesta en vuestras manos, ¡conservadla!».⁹

En un mundo trivializado, abrazar el sentido, tomar a su cargo lo más verdadero, es la misión específica del poeta. Es una capacidad, urgida por la sequedad de los tiempos, para apresar lo indecible y conservar ese elemento de misterio, aquel escándalo de lo desconocido que aletea aún entre el armazón conceptual de las relaciones de causa y efecto. Es una resistencia a las divisiones, en espera de un momento más propicio para convertir todo en alma, cuando el ser desnudo deje de imponerse al deber de la ensoñación y se reconcilien para siempre. Es una retirada momentánea que presagia el triunfo final de la creatividad sobre la mecánica. Avanzado ya el siglo XIX, puede decir Schopenhauer: «la satisfacción plena, el reposo final, la situación verdaderamente deseable, se nos presentan siempre y únicamente en una imagen, en la obra de arte, en la poesía, en la música. De ello se puede obtener la confianza de que todo aquello ha de estar en algún lugar».¹⁰

La ficción proporciona consuelo, pero podemos distinguir entre los consuelos legítimos y los demasiado fáciles o escapistas. De las ficciones no queremos sólo que nos consuelen, sino que hagan descubrimientos sobre la dura realidad, que suavicen pero no oculten el verdadero dramatismo de la vida. En esto _digan lo que digan Nietzsche, Feuerbach o Marx_ no hay nada perverso. Sólomente los libros que hacen pasar lo posible por real, que pretendan suplantar la vida y nos impiden atender a la realidad, los que nos transportan temporalmente a un ámbito del que regresamos sin ninguna ganancia, que no nos ayudan a comprender mejor la existencia humana, sólomente estas mentiras inverosímiles merecen acabar, una vez pasado el efecto de la droga, en el basurero de los aliviaderos.

4. *Contra la trivialidad, literatura*

Esta compensación no es una licencia para cualquier espejismo. Tiene su propia lógica. La literatura no es evasión de la realidad ni divertimento ocasional. Pero también es cierto que su tensión imaginaria puede ceder ante lo trivial y transformarse en un ejercicio de frivolidad o en pornografía de la insignificancia. Tratándose de mentiras, todavía hay clases, y ningún narrador está absolutamente protegido de la «decadencia del embuste» (Oscar Wilde).

⁹ *Poesía filosófica*, ed. Hiperión, Madrid, 1991, p. 51 (trad. de Daniel Innerarity).

¹⁰ *Paralipomena*, § 205 («Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik»).

La locución francesa *et tout le reste est littérature* se ha convertido en proverbial con respecto a lo frívolo. Y es que en no pocas ocasiones la poesía se ha quitado de encima la acusación de mendacidad retirándose discretamente del territorio del saber y cediendo a las técnicas la función de orientar el obrar humano. Pero hay una cosa peor que mentir: no poder siquiera hacerlo.

Una defensa de la literatura frente a la trivialidad debería enfrentarse a aquellas fórmulas que la reducen a un mecanismo bien lubricado de efectos estéticos. Pienso ahora en toda esa ingente producción de pseudotragedias que tanto consuelo fácil proporciona en el actual mercado de la cultura. Porque si las estadísticas tuvieran la última palabra en cuestiones de gusto y canon, los seriales de sobremesa son el modo más extendido en que hoy en día se presenta la literatura. Ningún relato consagrado ha sobrecogido a tantas personas como un culebrón televisivo. La teoría de la literatura no puede esquivar este fenómeno tan propio de la cultura de masas y omitir criterios de valoración estética, a los que parece haber renunciado desde que se convirtió en una copiosa anotación erudita.

En cuestiones de arte no hay más solución que educar el gusto y sobre esto hay pocas cosas escritas, pero las hay. Es posible encontrar alguna que otra indicación para distinguir el buen estilo de la cosmética. Por ejemplo, que el buen arte no se nos pega, no anula nuestra libertad, permite la distancia, se ofrece pero no seduce, no es deslumbrante ni halagador, se alcanza por caminos ásperos, no actúa inmediatamente sobre nuestro espíritu, no roba la conciencia de que nos las habemos con una ficción y, por tanto, no miente. Son inferiores esas especies literarias que se ponen al servicio de sentimientos rudimentarios o que, en expresión de Keats, demuestran palpablemente su intención. No es buena literatura la que disimula absolutamente su carácter de ficción. Refiriéndose a este necesario dualismo, Vico hablaba de «la ficción del ánimo conmovido» y Verlaine de «hacer fríamente versos estremeadores»; Wordsworth definía la experiencia estética como una «emoción recordada en la tranquilidad». En ningún caso aparece el arte como una estrategia para doblegar al espectador; se miente con elegancia, sin pretender sustituir al mundo real –el de la frialdad y la tranquilidad–, y por eso la mentira del arte serio es moralmente irreprochable. No es este el caso del arte sentimental, que es celoso y nos expropia la conciencia, que nos hace perder el control de la propia afectividad.

El arte es cualquier cosa menos trivial e inofensivo. Ocurre que nos hemos acostumbrado a considerarlo únicamente como fuente de placer inmediato. No insistimos suficientemente en algo que me parece apremiante a la vista de tanta belleza fingida (lo *kitsch*): la ascética es condición de posibilidad de la estética. En su escrito acerca del entusiasmo en el arte, Shaftesbury recomendaba guardar siempre los sentidos porque el buen gusto es un tesoro que se puede perder a chorros por los ojos y los oídos, si no hay selección y discriminación en lo que vemos u oímos. Ulises se tapaba los oídos para no oír el canto de las sirenas y Wagner se enfurecía por su incapacidad para extirpar de sí el involuntario tarareo de las espantosas melodías de una opereta

contemporánea. Lo peor de Platón es su intolerancia ante la duplicación poética del mundo; lo mejor, la seriedad con la que se enfrentó al hecho literario. Una seriedad que deberíamos defender como un tesoro frente a la ganga que se exhibe impudicamente en el mercado.

La literatura no es un ejercicio de diletantismo sino una fuerza de primer orden para la modificación de la vida de los hombres. ¿Qué quedaría de la compasión –que Aristóteles nos ha enseñado a relacionar con la desgracia inmerecida– si el placer estético llegara a disociarse de toda simpatía y de toda antipatía por la cualidad ética de los caracteres? «El arte por el arte» es una rebelión necesaria contra el adoctrinamiento, la instrumentalización y el control político, pero llevada hasta sus últimas consecuencias lógicas, es puro narcisismo. La obra de arte más «pura» e «inofensiva» es, en virtud de esa misma pureza y abstención, un gesto agudamente político, una declaración de valor de la más evidente importancia ética. No podemos tratar la experimentación del arte en nuestras vidas sin tocar, al mismo tiempo, los problemas morales más decisivos¹¹. Siempre me ha llamado la atención el que san Basilio el Grande, en su tratado *Cómo leer la literatura pagana*, ofreciera una recomendación tan moderna como la de que no hay que dejar en manos de esos autores la dirección de la propia inteligencia. Y la prohibición de leer el *Werther* puede ser motivo de sonrisa cínica, cuando, a la vista de la ola de suicidios que su lectura provocaba, habría que entenderla más bien como una llamada de atención sobre la seriedad de la literatura; era menos una represión de la libertad que una consecuencia de la inmadurez para la ficción de las clases cultas europeas del XVIII.

Hace ya tiempo se lamentaba Steiner, con cierta intempestividad, de no haber escrito todavía ese libro tan necesario sobre la libertad y la censura en las artes, sobre la servidumbre que trae consigo la permisividad total. Y es que el mayor peligro para la literatura no reside actualmente en la censura o en la reticencia verbal; es la trivialización, el desprecio hacia los lectores, los personajes y el lenguaje que implica la venta al por mayor de los sentimientos humanos (o inhumanos). Quemar un libro porque no se está de acuerdo con lo que dice es un tributo siniestro a la literatura, pero, a pesar de todo, es un tributo. Si el caso Salman Rushdie nos ha estremecido, no es sólo a causa de la repugnancia que produce el fundamentalismo, sino quizás porque alguien ha encontrado un sentido en lo que para el deconstructivismo no es más que un montón de bellas palabras y estrategias seductoras, y ha dirigido su índice acusador contra un autor determinado. Porque alguien ha considerado que la literatura, al contar la vida de los dioses, podía mentir.

5. El saber narrativo

En última instancia, la seriedad de la literatura estriba en su dimensión

¹¹ Cf. G. STEINER, *Presencias reales*, p. 177.

cognoscitiva, en que existe algo así como un *saber narrativo* e incluso una *estructura narrativa del saber*. La moderna epopeya de la razón, el tránsito del mito al logos, es también una ficción. Quien acusó de mentirosos a los poetas y trató de usurpar el prestigio de los narradores se ve finalmente atrapado en estrategias narrativas. De ahí proceden buena parte de las actuales perplejidades acerca del poder de la razón. No parece necesario insistir en la inevitable presencia de residuos de saber narrativo en la filosofía moderna. En esta comprobación se apoyan actualmente los irracionalismos de diverso tipo que tratan de borrar la diferencia entre filosofía y literatura, desesperados de poder encontrar su correcta articulación.

Esta peculiar ceremonia de la confusión podría evitarse haciendo frente a esa gigantesca restricción racionalista que ha tratado de asimilar lo verdadero a lo apodíctico y exacto, mientras entregaba el vasto espacio de la opinión, de lo razonable, del relato verosímil al sombrío poder de la irracionalidad. Reconocer que existe una dimensión cognoscitiva en el arte se presenta como la única manera de superar la estéril contraposición entre el discurso de la verdad objetiva y el de la ficción. Las ficciones son susceptibles de una verosimilitud que se hace patente en su rendimiento cognoscitivo al explorar las posibilidades humanas. Esto no significa que la literatura sea la ilustración artística de una tesis filosófica. La única razón de ser de la literatura consiste en decir aquello que tan sólo la literatura puede decir. Se trata de esclarecer narrativamente el mundo de la vida aventurándose en el reino de las posibilidades humanas. El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad.

Se podría objetar recordando aquel viejo principio de que no existe ciencia acerca de lo particular, pero es que una posibilidad humana o una vida considerada en su totalidad, no son propiamente algo particular. El arte tiene que ver con lo que es «grave y constante» (James Joyce) en el misterio de nuestra condición. La relevancia antropológica de las ficciones se debe a que la vida como tal no forma un todo. Al menos, su sentido depende de una totalidad que es inaccesible a nuestra experiencia ordinaria o científica del tiempo. La narración adopta un punto de vista desde el que lo casual aparece en conexión con un principio y un final, en un contexto que nos lo vuelve inteligible. La articulación narrativa del tiempo es lo que convierte el movimiento ciego en tiempo humano, introduciendo una lógica en la mera sucesión y un límite en la extensión indeterminada.

El mundo moderno no hace innecesarias a las narraciones. Más bien ocurre al contrario: necesita de ellas más que cualquier otra cultura. Es muy significativo que un enemigo tan declarado del saber narrativo como Comte, al extender su certificado de defunción y declarar la apoteosis de las ciencias positivas se viera obligado a justificar esta superación contando una historia —la de los tres estadios de la evolución de la humanidad—, es decir, tuviera que justificar narrativamente el fallecimiento de toda narración. Los hombres necesitan historias; si no, morirían de «atrofia narrativa» (Marquard). Mito, religión, ciencia y filosofía no están en una sucesión temporal sino que conviven

en el tiempo. Toda cultura entrelaza estos saberes de una manera peculiar. Su articulación correcta en la actualidad parece exigir una mayor atención hacia ese terreno vago en el que hemos ido marginando lo que no se compadece con las exigencias de precisión y exactitud, cuando parece que la ciencia ha sustituido al mito, la salud a la salvación, los hechos al sentido, el funcionamiento al fin, la enfermedad al pecado, la normalidad a la virtud, el descubrimiento a la revelación. La modernización impulsada por las ciencias experimentales y sus aplicaciones técnicas crea unas carencias en el mundo de la vida –sentido, identidad, orientación...– a cuya compensación colaboran las ciencias del espíritu. Estas no son en absoluto hostiles a la modernización, sino que la hacen posible. La actualidad de los saberes narrativos se refuerza con el proceso de modernización; resultan cada vez más inevitables en una época que parece haber condenado el conocimiento a la fragmentación.

La narración no ofrece verdad lógica, sino sentido, consuelo, resguardo e identidad. Condenarla en nombre de la objetividad equivaldría a renunciar a una necesidad humana de sentido que aumenta con la fragmentación y dispersión de nuestro modo de vivir, según la atomización de la cultura en el mundo moderno. Por eso no es extraño que los mitos continúen filtrando su misteriosa sustancia en el imaginario contemporáneo. Gracias a ello, la literatura –enfrentada por vocación al imperio de lo efímero– enlaza siempre con el tiempo originario, con ese espacio intemporal del *érase una vez*. Quizás se explique la persistencia del mito porque la idea de la interdependencia del todo no es tan arcaica como suponían quienes crearon la moderna babel. Cuando todos los sistemas se vienen abajo, el deseo de conquistar el orden de lo real responde a un balbuceo de la razón por recuperar los barruntos originarios de la existencia de las cosas.

(Mayo 1992)