

Marc Casanovas

Contra la "financiarización" de la literatura: algunas lecturas para sobrevivir a la crisis

*"La sociedad es esa compleja maquinaria que hace a los individuos
cómplices de las más grandes barbaridades e injusticias
a la vez que pueden ser maravillosas personas en su vida cotidiana"*

Jorge Riechmann

Parece ser que la guerra de Irak finalmente sí que "tuvo lugar" y la de los Balcanes y la de Afganistán... parece ser que es verdad que bajo las superficies de plasma los muertos sangran (en virtud de una "realidad virtual" llamada petróleo). Parece que el *kitsch* o la moda retro no es propiedad exclusiva de Corea del Norte: se ha puesto de moda entre los inmigrantes hispanos de Silicon Valley; en las olímpicas ciudades chinas y las exóticas ciudades de la India, y es que, en pleno *capitalismo cognitivo*, a "algunos" les ha dado por recuperar el taylorismo. Parece que la moda se ha extendido a Europa y hace furor entre los más jóvenes, sobre todo (aquí también) entre los inmigrantes.

Parece que el "viejo" conflicto entre realidad y representación, tan denostado y olvidado durante los últimos años, ha cobrado una virulenta actualidad con la "crisis de representación" que hemos tenido este último año en el terreno económico y ecológico. Parece que este "viejo" problema vuelve a estar al orden del día, es más, parece que esta vez nuestra propia supervivencia cómo especie depende de cómo lo resolvamos.

En fin, no es de extrañar, pues, que parezca necesario que la "financiarización" de la literatura, el "textualismo" extremo, el pensamiento "post" que en su falsa reivindicación de la "diferencia" había consumado precisamente la liquidación de toda "diferencia" entre realidad y ficción, haya encontrado, también en el Reino de España, una serie de autores dispuestos a enterrarla. Y lo que es fundamental: están dispuestos a hacerlo con sus propias armas.

Así pues, aunque podría parecerlo, no es el retorno de un género literario (póngase por caso, el realismo), o de una moda editorial, lo que se dirime en estas páginas, sino una problemática; una problemática o un conflicto que es el que, en palabras de Adorno, define la literatura comprometida: el conflicto entre realidad y representación.

“Crematorio”: los últimos días de la humanidad

Así, tras las superficies planas y sin profundidad de los edificios de vidrio que reverberan casi inmateriales, tras las ajardinadas zonas residenciales, tras el progreso y el “milagro” del crecimiento económico de la España actual, encontramos el *Crematorio* de Rafael Chirbes. Aunque la palabra “tras” no sea la adecuada ya que como la actual crisis económica y el mismo Chirbes nos han mostrado: “*el paraíso y el infierno son promiscuos y viajan siempre en el mismo vagón*”.

Fiel a una tradición que va desde Conrad a Céline pasando por Munch y Valle-Inclán, Chirbes gusta de los espejos cóncavos y deformantes. Y si Conrad o Céline encontraron la verdad de la civilización burguesa en el espejo cóncavo de las colonias y del imperialismo, Chirbes nos muestra también desde la periferia (Misent, un antiguo pueblo pesquero del levante español devorado por el ladrillo y la especulación: imaginario, pero perfectamente reconocible y serializable) la verdad central del capitalismo en el Reino de España.

También Benjamín en su celebre cuento *Haschisch* sentía que para conocer una ciudad era preciso alejarse del centro histórico y peregrinar por las afueras, por el extrarradio, (aunque la *ciudad difusa* posmoderna está convirtiendo todo el territorio en un inmenso extrarradio): “*La afueras son el estado de excepción de la ciudad, el terreno en el que ininterrumpidamente se desencadena la batalla que decide entre la ciudad y el campo*”.

A esta experiencia fáustica que tan bien retrató Marx en el *Manifiesto Comunista* parece que nos arroja Chirbes en su libro: “*Vivimos en un lugar que no es nada: derribo de lo que fue y andamio de lo que será*”.

En efecto, en el crematorio de Chirbes *todo lo sólido se “consume” en el aire* pero este proceso de especulación y hormigón resulta ser una falsa tragedia fáustica, una farsa donde el “progreso” nos arrastra a la nada; a un tiempo congelado de paisajes lunares con urbanizaciones a medio hacer, hoteles fantasmas de cartón piedra que nos sitúan en una hiperrealidad donde la actividad es pura inercia y repetición: “*(...) este paisaje enfermo, todas las edificaciones apelotonándose unas sobre otras, los solares, las grúas, y el mar quieto como una mortaja bajo la luz dolorosa del mediodía, luz lívida también de cadáver*”.

Como en los travelings de Tarkovski en *Sacrificio*, Chirbes nos muestra a través de la ventanilla del coche de Rubén Bartomeu (el especulador y constructor sin escrúpulos que protagoniza la novela) el paisaje postapocalíptico del levante español. Y cómo Tarkovski, Chirbes detiene y esculpe el tiempo para mostrarnos con luz de quirófano todas las ruinas humanas y materiales que el “desarrollismo” ha dejado durante las últimas décadas en España.

Pero a diferencia de Tarkovski en los personajes de Chirbes ya no hay sacrificio ni redención posible, sólo un ascetismo sin dios: cinismo, individualis-

mo, inteligencia emocional, culto al cuerpo, a la salud, a los procesos digestivos y al consumo *light*, gimnasio y bronceado; sadomasoquismo ostentoso y chucherías de grandes almacenes o galerías de arte. Éstas son las mortajas con las que estos personajes habitan un tiempo vacío y homogéneo que les envuelve como una tumba.

Todo eso los que están arriba, pero los “otros”, los que “llegan ahora”, esos son los “*sucios los que llaman a la puerta, los que no supieron aprovechar el primer impulso y se quedaron abajo. Dejémosles a ellos las tareas feas, lo desagradable: son el pus, los ganglios que se le inflaman en axilas e ingles a Europa.*”

La vida de Rubén Bertomeu más que la de Fausto ha sido la de Mefistófeles (*el espíritu que todo lo niega*) y aunque al final de su vida Bertomeu siente, como Fausto, “*el contraste entre la desabrida luz del presente con la templada luz del pasado*”, su historia de gran empresario inmobiliario responde a un espíritu destructor y no creador que ha tenido que negar todo sentimiento de culpa o preocupación para imponerse sobre todo y todos.

Seguramente la imagen que más sintetiza la visión de Chirbes sobre la España actual es aquella que en la novela la compara con la Viena de entreguerras (aunque España sería una versión cutre y chusquera de esa relación perversa entre civilización y barbarie que tan bien retrató Karl Kraus en *Los últimos días de la humanidad*). Así lo explica uno de los personajes: “*Karl Kraus decía que los vieneses habían conseguido combinar los sonidos de Réquiem de Mozart con los ruidos del mortero de la guerra. A tu padre le pasa lo mismo. Réquiem de Mozart más mortero es igual a Rubén Bertomeu, sólo que el mortero de tu padre no es un arma propiamente dicha, es pasta de hormigón.*”

Código desconocido: “El padre de Blancanieves” en “El país del miedo”

“En lugar de las formas de subjetivación antagónicas que otorgaban al ‘obrero’ o al ‘proletario’ una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, existe ahora una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están dentro y los que están fuera. En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, y más concretamente la relación con una alteridad que ya no está mediatizada políticamente y se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro.”

Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas.*

Dos novelas muy distintas pero complementarias dos estrategias diferentes pero un mismo objetivo: romper “el trabajo del sueño” ese entramado de prácticas materiales y redes simbólicas que llamamos “normalidad”. *El padre de*

Blancanieves (Belén Gopegui) y *El país del miedo* (Isaac Rosa) arrancan respectivamente de una misma intromisión inaceptable, de una disfunción o un dislate que debe ser corregido cuanto antes para que la normalidad sea restablecida.

De repente, un trabajador ecuatoriano de un supermercado irrumpe en la vida de una mujer de clase media y le demuestra que es responsable de su despido, de su situación desesperada por lo que a partir de ese momento él estará siempre ahí, delante de su casa y de su familia hasta que resuelva la situación (Gopegui).

De repente, una trabajadora doméstica marroquí aparece acompañada de su hermano en el portal de casa de una familia de clase media que la ha despedido injustamente y ahora por su culpa nadie la quiere contratar. Ellos permanecerán allí hasta que la mujer sea nuevamente readmitida (Rosa).

La bendita clase media pues, almas bellas del firmamento: la ilusión de tranquilidad y apacible orden que proporciona el ejercicio de una violencia anónima y estructural.

¿Qué pasa cuándo esta ilusión se rompe?

El personaje de Gopegui reacciona así: *“En la vida de la clase media apenas había acontecimientos. El ecuatoriano había sido uno, algo que había alterado el curso normal de las cosas. Los accidentes, las pérdidas de dinero, las enfermedades también eran acontecimientos, pero ya estaban codificados. La visita del ecuatoriano no lo estaba. Y Manuela necesitaba colocarla en algún lugar, que pasara a formar parte de su vida, que no se quedara como algo extraño y amenazante.”*

El de Rosa así: *“Entre sus temores, en un lugar destacado, el miedo a los resentidos y a los desesperados, sobre todo a los que acumulan ambas situaciones (...) Carlos siempre ha pensado que algún día dejaría de funcionar la distancia convencional que los mendigos han asumido como natural, y se levantarían del suelo dispuestos a todo, a pedir, a insistir, a coger, a redistribuir.”*

A partir de aquí los senderos se bifurcan y en la “novela-ensayo” de Isaac Rosa asistimos a un inventario pormenorizado de todas las representaciones que alimentan la industria del miedo y permiten parcelar, jerarquizar y disciplinar el espacio social. Y es que, como nos muestra Isaac Rosa, la privatización y desintegración del espacio público; la pérdida de legitimidad de un Estado socialmente inexistente sólo puede ser recuperada a través del miedo sobre el que luego se levantará el estado securitario. Éste es el verdadero “proyecto civilizatorio”, el único consenso, la única fuente de legitimidad que, sobre todo desde 2001, gobierna el “nuevo orden internacional”.

La novela de Gopegui escoge otro camino, pero complementario con el anterior: hecho el “inventario” hay que buscar la salida del atolladero. La configuración de una alternativa civilizatoria y la construcción de una subjetividad

política capaz de dar credibilidad a esta alternativa es sondeada magistralmente por Gopegui a través de un ejercicio *bajtiniano* de discursos contrapuestos entre la esperanza y la resignación que sin llegar a resolución, van abriendo cuña, sin embargo, en el ámbito de lo posible.

Así, siguiendo un dialogismo propio de Dostoievski (los personajes y sus razones adquieren autonomía, se le escapan de las manos a la autora) e intentando resolver el enigma de Pessoa desde una perspectiva materialista (*Cuando hablo francamente no sé desde qué franqueza hablo*), Gopegui recupera para la literatura la posibilidad de una prospectiva revolucionaria. Como dice la misma autora en una entrevista a propósito de su novela: “(...) *Debería decirse: se me piensa: en cualquier proyecto revolucionario, ya sea en el lenguaje, ya sea en la realidad (¿y cómo puede revolucionarse el lenguaje sin revolucionar la realidad?) hay que entrar en conflicto con lo que nos piensa, la necesidad de preguntar a las ideas, a las nuestras también a las más íntimas: ¿a quién servís?*.”

De este modo las novelas de Gopegui aparecen pobladas por personajes “disfuncionales”, es decir por personajes que intentan romper con su destino social a través de la subjetivación política. Es decir, que rompen con la lógica de la “policía”, “*la lógica que asigna a la gente a sus lugares y sus identidades sociales que les hace idénticos a sus funciones.*” (Kristin Ross).

Por poner dos ejemplos: Manuela, la profesora de filosofía, en una emulación ciertamente romántica y parcial de Simone Weil, rompe con toda su base material y afectiva e intenta pensar el mundo desde la experiencia de los desheredados; Eloísa, una investigadora trabajadora de una multinacional, arriesga su estabilidad y futuro profesional e intenta realizar “aquí y ahora” a través de su compromiso colectivo, el viejo sueño de un trabajo no alienado: “*No incidir sólo en las condiciones en que se trabaja, sino además en lo que se hace cuando se trabaja. ¿Por qué no podemos intervenir en la elección de los bienes que van a producirse? ¿Por qué permitimos que una minoría se apropie de esa elección y de los bienes? Hasta ahora habíamos dejado estas preguntas para un futuro lejísimo.*”

En resumen, para Belén Gopegui es nuestra misma práctica social y material dentro del capitalismo la que obstaculiza la comprensión de nuestra propia situación dentro de él y, en consecuencia, si queremos romper con el capitalismo (que otras ideas y otras concepciones avancen), tendremos que cambiar estas mismas prácticas. En una espectacular lección de “epistemología lukacsiana” contra tosco empirismo burgués, Gopegui lo resume así en su novela:

Por eso cuando los sujetos individuales utilizan argumentos del tipo: tú no vivirías en Cuba, yo experimento un estado más cercano a la nostalgia que al fervor. Nostalgia de estar tomando café con esos sujetos, y poder contarles que el juego de la vida no es el del Monopoly, no son parcelas lo que se reparte, vivir

aquí, vivir allí, sino ondas que lo llenan todo y resulta que vivir aquí, en Europa, es una onda que se expande hasta las fábricas de México, de Tailandia, de Marruecos, hasta los yacimientos minerales de la República Democrática del Congo, porque cuando el excedente no vuelve a quién lo produjo desaparecen los compartimentos, y vivir aquí comprende tanto el zumo de naranja con cruasán y lectura de periódico como las instalaciones, guerras, fábricas, dolor que han permitido el excedente para cuya obtención existen las empresas constructoras del edificio en donde se desayuna y conversa. ¿Vivirías aquí, es decir, en cualquier punto de las montañas, las llanuras, las escuelas, las prisiones, las maquilas, las aldeas devastadas del imperio?.

Códigos demasiado conocidos: memoria y literatura en "El vano ayer"

"La novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede 'representar' son nuestras ideas y estereotipos del pasado (que en virtud de ello deviene en el mismo acto 'historia pop')."

Frederic Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

No es necesario compartir al cien por cien el diagnóstico de Jameson para darse cuenta que, en términos generales, nuestra relación con el pasado ha sufrido en los últimos tiempos una transformación "espectacular" ("*la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil*." Guy Debord).

Sin duda los conceptos utilizados por el mismo Jameson para describir este fenómeno –*simulacro* (copia idéntica de la que no existe original) y *nostalgia* (aflicción por un pasado sólo estéticamente recuperable)– son de una gran potencia explicativa y le vienen inevitablemente a uno a la mente cuando se acurruca en el sofá para ver *Cuéntame* o para leer la última novela de Javier Cercas o Muñoz Molina.

Es evidente, por ejemplo, que cuando uno se aproxima a obras como la de *Sefarad* de Muñoz Molina no se aproxima a la "memoria de las víctimas" sino a un prospecto de maquetación ideológico donde el pasado es una simple excusa para hacer una apología obscena del presente, del "fin de la historia" que nos ha llevado al *happy end* del liberalismo.

Poco importa que para hacer esto tenga que colocar al mismo nivel víctimas y verdugos, vencedores y vencidos; poco importa que tenga que silenciar el historial sangriento y criminal (colonialismo, represión obrera, connivencia con el fascismo...) de un liberalismo que surge impoluto de las ruinas del muro de Berlín y la guerra fría. Lo importante es que para Muñoz Molina el presente, es decir, el *crematorio* de Chirbes, es el mejor de los mundos posibles.

Por eso la estrategia literaria de Isaac Rosa en *El vano ayer* es tan importante, porque al puro estilo de Brecht y Dos Passos nos muestra lo que hay tras

las bambalinas: el proceso de construcción y codificación de las imágenes de la mal llamada *Transición* que pueblan nuestro imaginario colectivo. Pero este proceso de deconstrucción no está al servicio de una caída libre semiótica, sino que encuentra su centro de gravedad en la voluntad de rescatar la experiencia de un pasado donde la represión, la tortura, el envilecimiento de la vida pública y privada bajo el régimen franquista nos ofrece una perfecta fotografía sobre un presente que ha integrado ese régimen como un paso engorroso pero necesario para el “florecimiento de la democracia”.

Atrás queda pues, la memoria de los vencidos, sus proyectos, los caminos no cotejados que su lucha abrió. Y es en este contexto donde como dice Enzo Traverso: “*la tentación ilusoria y mistificada de una memoria reconciliada bien ilustrada por la decisión gubernamental, en octubre de 2004, de hacer desfilar juntos durante la fiesta nacional a un viejo exiliado republicano y a un ex miembro de la División Azul*” resulta criminal. Pues poner al mismo nivel víctimas y verdugos, vencedores y vencidos perpetúa la estigmatización de los vencidos y la criminalización de sus ideas por parte de la memoria colectiva que encarna en este caso el poder institucional y político.

Siguiendo otra vez a Traverso: “*Hablar de ‘reconciliación’ significa, entonces, rehabilitar a los culpables en una época en la que ‘la supervivencia del nazismo en la democracia presenta más peligros potenciales que la supervivencia de tendencias fascistas dirigidas contra la democracia’ (Adorno). Jean Améry reivindica su ‘resentimiento’ cuando ‘el tiempo ha hecho su trabajo, con toda tranquilidad’, y ‘la generación de los exterminadores’ envejece apaciblemente, ‘rodeada del respeto general’. En tal contexto, concluye, es él quien ‘lleva el peso de la culpa colectiva’ y no ellos, ‘el mundo que perdona y olvida’.*”

De esta culpa que, encima, deben soportar los vencidos, habla precisamente *Verano* de Manuel Rico, pero esa sería otra lectura...

Marc Casanovas es militante de Revolta Global-Esquerra Anticapitalista.

Referencias bibliográficas:

- Benjamin, W. (1974) *Haschisch*. Madrid: Taurus.
- Carroll, L. (1992) *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo*. Madrid: Cátedra.
- Chirbes, R. (2007) *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, B. (2007) *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Rancièere, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rico, M. (2008) *Verano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosa, I. (2008) *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, I. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- Ross, K. (2008) *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*. Madrid: Acuarela.
- Traverso, E. (2007) *El pasado, instrucciones de uso*. Madrid: Marcial Pons.