

# Notas sobre literatura y utopía. A propósito de Theodor W. Adorno

*Nuestro mundo no es el mismo que el de Othello.  
No se pueden hacer automóviles sin acero y no se  
pueden hacer tragedias sin inestabilidad social.  
El mundo es estable ahora. Las gentes son felices;  
tienen cuanto desean y no desean nunca lo  
que no pueden tener.*

Aldous Huxley, *Un mundo feliz*

## RESUMEN

A partir de algunos ensayos de Theodor W. Adorno, el autor desarrolla algunas observaciones sobre la forma en que la literatura moderna contiene elementos utópicos. El pretexto inicial de la exposición es la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, entendida como una versión ingenua de una utopía negativa. A continuación, se exponen algunos de los presupuestos sobre la literatura formulados por Adorno, que permiten entender las obras literarias como ambiguas "promesas de felicidad". Finalmente, el autor se detiene en otras anti-utopías literarias, como la de Kafka, en la que la literatura se convierte en el emblema de un mundo sin literatura.

## ABSTRACT

*Notes on Literature and Utopia,  
Regarding Theodor W. Adorno*

Based on Theodor W. Adorno's essays on literature, the author makes some remarks about how utopian elements permeate modern literature. The starting point of this article is Aldous Huxley's *Brave New World*, which is considered a naïve version of a negative utopia. Then, the author presents some of the basic elements of Adorno's considerations on literature, particularly those which help us understand literary works as ambiguous "promises of happiness". Lastly, he presents other literary dystopia, such as Kafka's, in which literature becomes the emblem of a world without literature.

## PALABRAS CLAVES:

Literatura moderna, utopía, Theodor W. Adorno, Aldous Huxley, Franz Kafka, literatura y sociedad.

## EL AUTOR:

Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional y Magíster en Literatura de la Universidad de Londres. Ha publicado artículos sobre Franz Kafka, Samuel Beckett y sobre teoría literaria. Actualmente es profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional, sede Bogotá, en las áreas de Literatura europea y Teoría literaria. E-mail: wdiazv@unal.edu.co

## 1

**E**l epígrafe corresponde a las palabras de uno de los dirigentes del mundo administrado de la novela de Huxley. La ausencia de tragedias y, en general, de arte y literatura está grandemente compensada en *Un mundo feliz*: La dicha alcanzada por los seres humanos en esta pesadilla utópica se manifiesta como la cruda complacencia de los deseos más elementales. En efecto, en la novela los individuos son condicionados desde niños para que satisfagan sus deseos. En primer lugar, se les entrena para que adquieran artefactos con los que se sentirán más cómodos y felices, desde veloces helicópteros hasta funciones de "cine sensible"; en segundo lugar, se les condiciona para que tengan contacto sexual con quienes deseen y donde quieran –ateniéndose, por supuesto, a ciertas normas de higiene y de control de la natalidad–, pues, se dice, la no satisfacción del deseo conduce a la infelicidad, y la infelicidad a la inestabilidad social. Si el consumo impulsivo o el sexo seguro no funcionan como barreras contra el sufrimiento, se puede recurrir al *soma*, un alucinógeno sintético que permite a los individuos refugiarse en los paraísos artificiales del sueño placentero.

En esta novela, Huxley proyecta hacia el futuro ciertas tendencias históricas que él percibía en la primera mitad del siglo XX. En ese futuro imaginario, ellas se petrifican bajo la forma de un mundo enteramen-

te administrado en el que el sueño de la utopía aparece, a través de los recursos de la sátira, como su contrario: la pesadilla de la alienación programada. La felicidad de este mundo está asociada, en última instancia, con el hecho de haber alcanzado un eterno equilibrio social. Junto a las grandes novedades que anuncian las industrias del entretenimiento y del ocio, el mundo de la novela ha encontrado en la química y la biología la fórmula mágica que evitará las revoluciones sociales. Por medio de manipulaciones celulares, todos los seres humanos han dejado de ser vivíparos. Se han creado grandes masas de gemelos idénticos que han sido genéticamente condicionados para ser trabajadores o jefes en áreas específicas sin hacer mayores demandas. Así, por ejemplo, ciertos embriones humanos –cuyo crecimiento se controla en botellas de vidrio– son sometidos a la ausencia de oxígeno para que trabajen, cuando adultos, en las minas subterráneas o los lugares poco salubres, mientras que otros son nutridos para que pertenezcan a las castas dirigentes. El sistema de castas de este mundo feliz es el producto y el reproductor de la utopía de un darwinismo social controlado.

Por lo general, la utopía se concibe como un mundo sin fisuras y, en ese sentido, un mundo estable y en equilibrio. Como el dirigente del mundo feliz, los legisladores de los países de Jauja inventados por Platón y Moro le temen al cambio. De hecho, la idea de que no hay lugar para las tragedias en un mundo estable tiene cierto aire de familia con las afirmaciones de Sócrates acerca de la expulsión de los poetas de la república justa. El personaje de Platón, quien hace las veces de legislador de su república imaginaria, y el *world manager* de la novela de Huxley coinciden en que, por el bien de la estabilidad social, lo más conveniente es que los poetas guarden sus liras y callen. Sin embargo, estos dos legisladores se diferencian en la justificación que le dan a su decisión. Mientras que para Platón era evidente que los poetas debían ser expulsados porque la representación de la realidad que ellos hacen no se acerca a la verdad –entendida como la idea en sí de las cosas–, para el *manager* la renuncia a *Othello* y en general a la poesía y la literatura es el precio que hay que pagar por la estabilidad social. En otras palabras, mientras que para Platón el mundo utópico es estable porque es la expresión de un estado de cosas verdadero –un estado en el que se realiza la idea de la justicia–, en la sátira de Huxley ese mundo no es más que una máscara cuya única meta es la ciega defensa del *statu quo*. De hecho, uno de los lemas que más se repiten en el entrenamiento hipnopédico que reciben los sujetos del mundo feliz es que el funcionamiento de la sociedad lo es todo

y el individuo no es nada. En el mundo de Huxley, aquello que podríamos llamar la racionalidad de los fines se petrifica en una pura racionalidad de los medios, de manera que la realidad, organizada y planificada hasta el último detalle, se convierte en su opuesto, que es la pura irracionalidad.

Al tomar como base esta diferencia, se podría justificar la expulsión de los poetas en la utopía platónica y rechazar los motivos que presenta el *world manager* en la antiutopía de Huxley. En efecto, la utopía de *La República*, a pesar de su contenido represivo y reaccionario, no deja espacio para los poetas porque en ella se ha realizado la idea de la verdad y la justicia. En otras palabras, se ha logrado el sueño del filósofo en el que el ser de las cosas coincide con su deber ser. Allí, toda imagen falsa del mundo que aspire a representarlo tal y como es se pone en evidencia como mentira, y por eso toda obra de un artista que no coincide con la realidad y que se presente a sí misma como una forma del deber ser es un engaño. En *Un mundo feliz*, en cambio, la realidad se torna repugnante, pues el equilibrio alcanzado no está ligado a la verdad, sino a la pura reproducción de un orden injusto. En este orden social alienado, la literatura no se le aparece al lector como una mentira sino como todo lo contrario: es rechazada precisamente porque ella desenmascara el engaño general que obra sobre los individuos. Por eso, aquello que Huxley contrapone –con bastante ingenuidad– a la realidad alienada de su mundo feliz es una visión de la literatura, y en particular de la obra de Shakespeare, como la expresión del ideal.

En todo caso, la sátira de Huxley parece corroer todas las utopías, incluyendo la de Platón. Junto al mundo de la superficial felicidad de los placeres satisfechos, cualquier otro sueño de una realidad más justa aparece como una imposición. Podemos acudir a las diferencias histórico-filosóficas de los dos escritores para explicar este efecto y decir, por ejemplo, que mientras Platón vivía en un mundo que todavía creía en la verdad, el siglo XX que le correspondió vivir a Huxley descansa sobre el relativismo y la ausencia de una patria trascendental estable. Así, toda utopía que se fundamente en principios estáticos está condenada a ser una mentira, cuando se la mira desde una perspectiva que desconfía a priori de lo eterno. El sueño de un mundo lleno de sentido en la modernidad suele terminar en el totalitarismo.

En este punto yace el logro de Huxley como escritor, así como sus inmensas limitaciones. En un ensayo de 1958 a propósito de su novela, decía Huxley con bastante frescura que la civilización estaba acercándose con más seguridad al retrato de *Un*

*mundo feliz* que al de 1984, novela también futurista, de George Orwell. Según Huxley, mientras que la realidad social de Orwell corresponde a un campo de terror en el que todos los individuos son vigilados y castigados o amenazados con la guerra y el caos, la suya es un campo de aparente felicidad en el que el condicionamiento a través de los premios elimina la vigilancia, el castigo y el terror. En esa medida, sugiere Huxley, la deshumanización que muestra su obra se acerca más a la realidad del capitalismo avanzado que la de Orwell. Hoy, más de setenta años después de la publicación de *Un mundo feliz* y casi cincuenta años después de estas afirmaciones, se hace más evidente la ingenuidad de Huxley. Tal ingenuidad no se debe a la veracidad o la falsedad de sus afirmaciones, sino al supuesto, un poco vanidoso, de que la penetración en la realidad de una novela futurista puede medirse por su capacidad para anticipar los hechos del futuro. El mundo contemporáneo es tan orwelliano como huxleyano, y al mismo tiempo no es ninguno de los dos. En el estado actual del capitalismo, el condicionamiento hacia la felicidad del consumo es tan evidente como el terror generado por la amenaza real o imaginaria de una guerra y, al mismo tiempo, la realidad social no es ni un gigantesco campo de concentración ni un falso país de Jauja.

Con esto, lo que quiero señalar es que la realidad social es mucho más compleja de lo que Huxley y Orwell pudieron mostrar. La gran limitación de Huxley se encuentra precisamente en la falta de dinamismo de las fuerzas que se contraponen en su mundo armónico. En un ensayo sobre *Un mundo feliz* titulado "Aldous Huxley y la utopía", Theodor Adorno insiste en que este autor recae en el positivismo científico que su novela quiere atacar por medio de la sátira. En efecto, *Un mundo feliz* se atiene tercamente a los puros datos externos y no intenta comprenderlos en su movimiento. Así, lo que se contrapone al estado de la civilización tecnocrática es una imagen estática del "salvaje", en quien aún sobreviven los rasgos puros de la humanidad bajo la forma del canto ciego a la individualidad. En el "salvaje" quiere Huxley encarnar el ideal de la soledad, pero ese deseo se opone a una sociedad que se basa en el principio de que la única manera de asegurar la supervivencia del orden externo es la identificación inmediata con la colectividad. Así, lo que ocurre en la novela es que la sociedad y el individuo se ponen una frente al otro como dos realidades absolutas, eternas e inviolables. La novela no resiste la idea de que la individualidad es social en su configuración, que no se es individuo sino en la sociedad.

Más aún, la oposición entre individuo y sociedad se da en Huxley como una contradicción irreconciliable entre la naturaleza humana y la vida artificial. Huxley quiere hacer del salvaje que anhela la soledad la encarnación de la naturaleza pura que protesta contra la dura caparazón del mundo civilizado. Hay una escena de la novela que muestra cómo ese deseo de Huxley se convierte precisamente en su contrario, es decir, en una protesta contra la ética luterana de Huxley. Se trata del pasaje en el que el salvaje John y Lenina, una mujer "civilizada" del mundo feliz, encaran el amor que sienten el uno por el otro. Lenina, quien está adaptada a la satisfacción inmediata de sus deseos, se lanza sobre el salvaje pidiéndole que la posea. A pesar del amor que siente por ella, John la rechaza con odio y terror, pues no quiere mancillar el objeto de su amor. La escena se torna ridículamente mojigata cuando John golpea a la mujer desnuda y le grita que es una puta –"¡Impudica ramera!", grita John, repitiendo las palabras de Othello a Desdémona–. Con mucha agudeza, Adorno muestra que esa encarnación sublime de la naturaleza que quiere ver Huxley en John sería, a los ojos de Freud, la imagen de un neurótico que tiene una homosexualidad reprimida. "El 'salvaje' insulta a la 'puta' como el hipócrita que tiembla de cólera santa contra aquello que él no puede hacer", dice Adorno. Desde este punto de vista, la desfachatez de Lenina no es una muestra de inhumanidad, sino su contrario: la apertura a un mundo en el que el deseo sexual ha dejado de ser un tabú. Al mismo tiempo, la reacción del salvaje no es una protesta de la naturaleza en contra de la cosificación de la libido, sino el resultado de un proceso de represión que ha hecho del deseo sexual un fetiche.

Según Adorno, la respuesta a la alienación del mundo feliz no se encuentra en la confianza en el retorno a una naturaleza humana idealizada –y, por supuesto, inexistente–, sino en el reconocimiento de las contradicciones de esa alienación. Por eso, la idealización de Shakespeare a través del salvaje se da en un plano abstracto y moralista. Para Huxley, Shakespeare representa la cristalización de los más universales deseos del espíritu humano. Se trata, por supuesto, de una justificación tautológica de la literatura: Shakespeare es eterno porque dice verdades eternas, verdades que están más allá de cualquier tiempo, lugar e individuo. En este sentido, la posición de la literatura frente al mundo alienado es similar a la que le otorga el norteamericano Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*, otra utopía negativa acerca del futuro. Huxley y Bradbury comparten la esperanza de que algún día lo único que podrá salvar a la humanidad

de la barbarie de la civilización es la literatura. Sin embargo, hay una interesante diferencia en esta sobreestimación de la literatura por parte de estos dos autores: mientras que la literatura de Huxley es un bien abstracto que, por así decir, planea libremente sobre una sociedad alienada, en Bradbury la literatura es como un virus que hay que eliminar, pues en ella lo que los hombres ven reflejado no es un mundo universal pero inútil, sino el espejo de su propio pasado. La literatura tiene en *Fahrenheit 451* el papel de la memoria, pues a través de ella podemos ver las esperanzas de nuestros antepasados y el dolor que ha costado el llegar a ser lo que somos. Podría decirse, pues, que en la realidad alienada de Bradbury la literatura es atacada porque está viva aunque provenga del pasado, mientras que en la de Huxley esa misma literatura es una voz que quiere justificarse por encima de la realidad porque está muerta.

## 2

La literatura parece, pues, un bien innecesario o peligroso en una sociedad que se pretende utópica. Semejante idea no es nueva. El comunismo soviético y el fascismo alemán atacaban casi todas las formas de arte y defendían una versión previamente desinfectada de la literatura como la única expresión válida de una sociedad sana. Estos Estados han repetido, en la forma de una horrible caricatura, lo que presentaba Platón para la poesía: ellos ya no eran la verdad hecha realidad, como lo era la república ideal, pero sus dirigentes querían que sí lo fuera a los ojos de sus súbditos. La propaganda política hacía grandes esfuerzos para demostrar que el mundo había llegado por fin al sueño de una sociedad justa, y por eso no había lugar para ninguna expresión humana que se atreviera a mostrar lo contrario. En esta medida, la literatura tenía un valor semejante al que había adquirido en *Fahrenheit 451* y en *Un mundo feliz*, es decir, era una voz de protesta contra la deshumanización general.

Pero esta oposición que suele hacer la literatura al mundo totalitario ha conducido a muchos a confiar ciegamente en su poder crítico o a otorgarle funciones de las que la literatura carece. A menudo se cree que la literatura tiene como deber oponerse a los discursos dominantes, apelar al individuo cuando se alaba la colectividad, o convertir en barro los ídolos de acero. Al hacer de la literatura un polo de resistencia política o ideológica, estas posturas recaen en el universalismo moralista de Huxley. Hoy son famosas las posturas teóricas que, a partir de ciertos presupuestos morales, dividen el campo de la literatura entre discursos progresistas y reaccionarios. La lógica de estos

discursos señala, por ejemplo, que una obra es progresista cuando defiende los intereses de los dominados, y reaccionaria cuando defiende los de los opresores. Del mismo modo, se supone que la literatura ha sido el producto directo de una campaña de silenciamiento de las voces disidentes por el bien de las ideologías dominantes. Desde este punto de vista, las obras de mujeres, indígenas, esclavos y homosexuales han sido acalladas para que sólo se pudiese hablar en favor de los hombres blancos heterosexuales de clase media. En otras palabras, obras como *The Waste Land* (*La tierra baldía*) de T. S. Eliot se han impuesto en la literatura inglesa porque se han acallado las voces de los negros esclavos y del proletariado miserable que hicieron posible la revolución industrial, esa misma revolución cuyos efectos son los que Eliot se permite criticar en su poema.

Las razones por las cuales una obra es leída o no, o por las cuales una obra alcanza cierto valor en el campo literario o no, son mucho más complejas de lo que estos modernos moralistas creen, y una exposición detallada de este asunto sería el tema de otro ensayo. En el contexto del problema que me ocupa, es importante señalar que aquello que sus críticos llaman la "gran literatura", no es tan homogénea ni está siempre ligada a las ideologías imperantes. Una obra literaria no es la expresión directa de una ideología dominante ni es el retrato directo del mundo. Así, las obras literarias no son ni "correctas" ni "incorrectas" ideológicamente, sino que su valor está más allá de los problemas del compromiso con una postura política o un grupo social.

Adorno se ocupó de este asunto en muchos de sus ensayos, desde los trabajos de crítica literaria hasta su inacabada *Teoría estética*. En un ensayo de 1957, titulado "Discurso sobre lírica y sociedad", Adorno insiste en que la lírica –como la literatura en general– no está ubicada en un espacio habitado por las musas pero ajeno a la realidad, como parecen creer Huxley y, en alguna medida, Bradbury. Al contrario, la poesía es profundamente social, incluso en aquellos casos en los que, como el de Mallarmé, el poeta busca negar toda posible significación. El carácter social de la poesía tiene sus raíces en el hecho de que su material básico es el lenguaje, que es social en su configuración.

Por otro lado, la poesía es social porque aspira a la universalidad. Sin embargo, la universalidad de la lírica no se debe a que ella presente contenidos generales y onmocomprendibles, es decir, mensajes que cualquiera, en cualquier momento y lugar, puede entender. La poesía no nos dice aquello que todos pensamos y que no habíamos podido poner en palabras, como suele pen-

sarse. La universalidad de la poesía se encuentra, para Adorno, en el hecho de que ella pone de manifiesto "algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido" por la racionalidad de los medios y los fines. Aquí se encuentra la participación de la poesía en la utopía de un mundo redimido, pues ella anticipa un estado en el que lo humano todavía no está sometido a ninguna generalización falsa.

Sin embargo, ello no hace de la poesía una entidad trascendente y suprahistórica. Para Adorno, la poesía no es una fuerza abstracta que atraviesa todas las eras, sino la cristalización de fuerzas históricas en un momento determinado. Por ejemplo, la idea misma de poesía lírica como expresión de la subjetividad es profundamente moderna. La afirmación del yo en la poesía moderna está determinada como contraposición a lo colectivo. El yo lírico no se hace uno con la naturaleza, sino que, precisamente en la modernidad, se muestra a sí mismo como separado de ella. La voz del poeta intenta recobrar la unidad perdida al animar –o como diría Benjamin, al dotar de aura– a los objetos naturales. La poesía moderna se caracteriza, pues, por el intento de humanizar una naturaleza que ha sido alienada por el dominio y la explotación. Esto ocurre, dice Adorno, incluso en poemas como la "Canción nocturna del caminante" de Goethe, en donde se presenta una armonía sin fisuras entre el yo y la naturaleza. En este poema, la calma de la naturaleza anticipa un momento en el que el poeta podrá por fin descansar junto a ella:

Sobre todas las cumbres  
hay calma,  
en todas las copas de los árboles  
percibes  
apenas un hálico;  
los pajarillos cantan en el bosque.  
¡Espera un instante!  
pronto descansarás tú también<sup>1</sup>.

De la misma manera puede leerse gran parte de la poesía del siglo XX. En un momento en el que las relaciones entre las mercancías dominan con más fuerza que antes las relaciones entre los hombres, los poemas-objeto de Rilke constituyen una respuesta a esta cosificación opresiva. Rilke responde a la cosificación externa con una mayor concentración en las cualidades objetivas de los artefactos humanos –Adorno lo califica de "culto por las cosas"–. Quiero poner como ejemplo el siguiente poema de Rilke, titulado "El tiovivo":

Con un tejado y con su sombra gira  
un breve rato el conjunto  
de caballos de colores, todos del país,  
que vacila mucho antes de desaparecer.  
Aunque algunos están enganchados a un  
coche, todos tienen valor en su ademán;  
un león rojo y malo va con ellos  
y, de cuando en cuando, un elefante blanco.

Hay incluso un ciervo, igual que en el bosque, sólo que lleva silla, y encima una niña, sujetada con correas.

Y en el león cabalga, blanco, un niño  
y se agarra con su manita caliente  
mientras muestra el león los dientes y la lengua.  
Y, de cuando en cuando, un elefante blanco.

Y sobre los caballos pasan niñas  
claras, también, ya casi demasiado crecidas  
para estas cabriolas; en medio del impulso  
alzan la mirada, a cualquier parte, hacia aquí...

Y, de cuando en cuando, un elefante blanco.

Y esto avanza y se apresura por acabar  
y gira y sólo da vueltas y no tiene rumbo.  
Un rojo, un verde, un gris, que están pasando,  
un pequeño perfil, apenas comenzado...  
Y una sonrisa a veces, vuelta hacia aquí,  
dichosa, que deslumbra y se disipa  
en el vertiginoso y ciego juego...<sup>2</sup>

Los niños que juegan entre los animales congelados del tiovivo hacen recordar las imágenes inocentes del paraíso terrenal. Como en una estampa de una revista evangélica, un niño cabalga sobre un león blanco que muestra sus dientes y su lengua y no le hace daño. De hecho, el infinito movimiento circular del tiovivo, el aparecer y desaparecer de los mismos animales, está marcado por el ritmo cíclico del paraíso. Este ritmo, cuyo emblema es el imposible elefante blanco que aparece una y otra vez, señala un avance sin rumbo, la repetición de la alegría infantil observada desde fuera. En este caso, el yo poético no se identifica con el carrusel. Al contrario, él se sabe ajeno a ese ritmo de juego, alegría y comunión con la naturaleza. Los niños alzan su mirada y sólo por azar, de vez en cuando, ven al poeta que está detenido frente a ellos. Para el poeta, que ya no puede participar de esa dicha perdida, el juego de los niños es ciego y vertiginoso.

El poema de Rilke cristaliza el recuerdo de un paraíso perdido en medio de los objetos humanos. No obstante, en él no se encuentra ningún compromiso con cualquier utopía política concreta. Este poema no está comprometido con una ideología explícita, ni se preocupa por el problema de los requisitos de la corrección política. Al contrario, se opone a la cosificación externa asumiéndola como su principio formal. El poeta no pretende explicar cuál es el sentido político del tiovivo. Sin embargo, al detenerse en las puras imágenes visuales de este juego infantil –los rostros de los niños, los rasgos de los animales, los colores que pasan–, el poeta denuncia la enorme distancia que separa al hombre de las cosas. De este modo la alienación, abierta desde dentro, se condensa en el poema como principio formal.

Por otro lado, Adorno es consciente de que ni la poesía ni la literatura tienen una acción positiva e inmediata sobre el mundo.

<sup>1</sup> Über allen Gilfeln / Ist Ruh', / In allen Wipfeln / Spür'est Du / Kaum einem Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde./Warte nur! Balde/Ruhest Du auch.

<sup>2</sup> Mit einem dach und seinem Schatten dreht / sich eine kleine Weile der Bestand / von Bunten Pferden, alle aus dem Land, / das lange zögert, eh es untergeht./Zwar manche sind an Wagen angespannt, / doch alle haben Mut in ihren Mienen; / ein böser roter Löwe geht mit ihnen / und dann und wann ein weißer Elefant. // Sogar ein Hirsh ist da, ganz wie im Wald, / nur daß er einen Sattel trägt und drüber / ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt. // Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge / und hält sich mit der kleinen heißen Hand, / dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge. // Und dann und wann ein weißer Elefant. // Und auf den Pferden kommen sie vorüber, / auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprung / fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge/schauen sie auf, ingerdwohin, herüber – // Und dann und wann ein weißer Elefant. // Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich und hat kein Ziel. / Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet, / ein kleines kaum begonnenes Profil –. / Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet, / ein seliges, das blendet und werschendet / an dieses atemlose blinde Spiel...

Las contradicciones reales que vivimos los seres humanos en el mundo capitalista deben solucionarse en la práctica, y no en el plano simbólico de la literatura. Puesto en términos un poco toscos, podríamos decir que los derechos de los oprimidos no se redimen en obras literarias que hablen bien de ellos, sino en un Estado en el que la opresión material y efectiva sobre los hombres sea superada. La poesía, como todas las artes, está insertada en una contradicción: ella anuncia un mundo previo a la cosificación, pero al mismo tiempo está limitada por sus condiciones externas, es decir, está cosificada. La obra de arte es una unidad paradigmática en la medida en que la "promesa de felicidad" que ella encarna es, al mismo tiempo, un objeto hecho mercancía. En otras palabras, incluso las obras literarias más vanguardistas son el producto de un trabajo concreto, aplicado sobre un material concreto y sometido a canales de venta y distribución concretos. Por eso, toda obra está insertada en una serie de mediaciones sociales de las que no puede escapar –pues, si lo hiciera, dejaría de ser una obra-. A menudo se olvida este hecho y se le pide a la literatura que salve al mundo. Pues bien, es preciso contrarrestar estas demandas con la comprensión del hecho de que la literatura no puede hacerlo, pues la utopía que ella promete no surge necesariamente de una propuesta política, sino de la unidad de su configuración formal.

### 3

Para cerrar el círculo que describe este ensayo, quisiera volver al epígrafe. El *world manager* de la novela de Huxley dice que sin inestabilidad no hay literatura. Es posible que la literatura tenga su origen en las necesidades y las angustias propias de los hombres en circunstancias determinadas. Al fin y al cabo, Adorno ha dicho que las obras literarias cristalizan momentos sociales en su configuración formal. En todo caso, sería ocioso discutir sobre la necesidad de la literatura en un mundo utópico, pues ese mundo no se ha realizado y, como lo muestra nuestra vejada modernidad, su realización puede conducir a la barbarie del totalitarismo. La novela de Huxley es, en efecto, una advertencia contra la utopía de la estabilidad social por la estabilidad social.

Lo que parece un hecho es que la fragmentación de la modernidad ha cerrado las puertas a la estabilidad y a la formulación de una utopía totalizadora. En un mundo hecho jirones por el impulso secularizado de la competencia, el mercado y el interés privado, las fuerzas que alimentan la utopía se encuentran en pequeños rincones olvidados, y no en los grandes proyectos políticos. Esos rincones se

encuentran, posiblemente, más allá de toda literatura. Kafka, un autor interesado en la comprensión de esas fuerzas, decía que somos como los grajos que se lanzan al cielo para conquistarla, aun a sabiendas de que el cielo es la imposibilidad de los grajos. De manera similar, un personaje de Beckett –heredero de Kafka en muchos aspectos– dice que no puede seguir y que, sin embargo, debe hacerlo. Estos dos autores también son conocidos por sus utopías negativas, por la creación de mundos carentes de sentido en los que se hace evidente la deshumanización moderna. No obstante sus utopías no eran, como la de Huxley, ingenuos retratos del futuro pintados con el recurso ya agotado de la sátira, sino tercas búsquedas de algo que se encuentra más allá de lo que la literatura puede decir. Su mundo es sombrío, como el de Huxley, Orwell y Bradbury, pero la esperanza, para Kafka y Beckett, se encuentra en el silencio y no en la literatura. Las obras de Kafka y Beckett encarnan una literatura que no se pone como un ideal ingenuo, sino una literatura que, conocedora de sus límites, se interroga a sí misma. Así ocurre, por ejemplo, en el siguiente fragmento de Kafka, titulado "La verdad sobre Sancho Panza":

Sancho Panza, que por lo demás, nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, componiendo una gran cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de Don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras; las cuales, empero, por falta de un objeto pre-determinado, que precisamente hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaron a nadie. Sancho Panza, hombre libre, quizás por cierto sentido de responsabilidad, siguió impasible a ese Don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello grande y útil esparcimiento hasta su fin.

En este caso, toda la historia de Cervantes es dislocada de tal modo que el escudero Sancho se convierte en su verdadero artifice. Don Quijote es el producto de la imaginación de su escudero, y adquiere tal densidad que se separa de él, para convertirse en la figura que conocemos hoy. Sin embargo, las locuras de Don Quijote no le hacen daño a nadie, pues al fin y al cabo pertenecen al espacio de la literatura. Y Sancho, que es ante todo un hombre libre, ha decidido acompañarlo para divertirse. Aquí se realiza la utopía de una obra que, aunque separada de su productor, le permite a éste seguirla y pasar un buen rato con ella. Don Quijote se ha separado de su autor, Sancho, pero ha escapado a la cosificación. Sancho se reconoce tanto junto a su amo como se reconoce a sí mismo, y por eso Kafka señala que el escudero ha optado libremente por seguir a Don Quijote.

Esta versión de la historia de Sancho es el emblema de una literatura imposible que ha escapado a sus propias limitaciones. La obra de Kafka es una respuesta a la cosificación de la literatura, a su integración en el mundo del mercado. Sin embargo, esta respuesta es ambigua, pues no puede escapar totalmente a esa cosificación: al fin y al cabo, este pequeño relato no deja de ser literatura, y estar sometido a las limitaciones de su configuración como objeto de consumo. En esta ambigüedad radica gran parte del poder de Kafka como escritor. Sus relatos apuntan a una realidad literaria que se encuentra más allá del lenguaje y, al mismo tiempo, más cerca de la humanidad. Sin embargo, ya que el lenguaje actúa como el cerco del que ninguna obra literaria puede escapar, la aspiración máxima de Kafka es el silencio.

Por supuesto, todo intento de una literatura que supere las barreras de la literatura está condenado al fracaso. En este sentido, Kafka es uno de los primeros autores que pusieron el fracaso como meta de la obra literaria. En su ensayo titulado "La posición del narrador en la novela contemporánea", Adorno dice que las novelas vanguardistas son epopeyas negativas: ellas buscan fundar un nuevo lenguaje literario que parta de la exploración de las posibilidades del lenguaje cosificado del tráfico de las mercancías, de la publicidad y de la moda. Con ello, estas obras no buscan el sentido positivo que yace debajo de la alienación gene-

ral, sino que exponen y hacen explotar dicha alienación, de modo que se convierten en "el testimonio de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo". Sin duda Kafka es uno de los exponentes de esta tendencia, pero también lo son Proust, Joyce, Beckett y Virginia Woolf. Esta tendencia de la literatura moderna no nos puede dejar en claro si la historia que vivimos se dirige a la barbarie, o si, en cambio, estas obras invitan a la realización de la humanidad. Para Adorno, este problema está ligado a compromisos políticos explícitos, y la literatura está más allá de ellos. Lo que es un hecho es que estas obras buscan encarar con sinceridad el mudo horror del mundo, y en esa contemplación está en juego la libertad. Por otra parte, el hecho de que estas obras deban capitular ante la realidad circundante nos indica que esa realidad no puede ser transfigurada simplemente en su imagen, sino que la única manera de cambiar el mundo es de un modo concreto, en las condiciones materiales de existencia.

#### OBRAS CITADAS

- TH. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.  
 A. HUXLEY, *Un mundo feliz*, México, Porrúa, 1990.  
 F. KAFKA, *La muralla china*, Madrid, Alianza, 1973.  
 R. M. RILKE, *Nuevos poemas I*, Madrid, Hiperión, 1991.