

INTENTO DE DESCRIBIR EL OTRO LADO DE LA SOCIEDAD

An Attempt to Describe the Other Side of Society

ELISABETH LENK*

En recuerdo de Johannes Hübner

En mi opinión, la sociología de la literatura ha fracasado hasta hoy a la hora de interpretar la modernidad porque siempre ha intentado clasificar sus fenómenos singulares en una teoría de la sociedad ya formulada de antemano, mientras que es precisamente la modernidad literaria la que demanda una nueva sociología, que en cierto sentido la prefigura. Mi propósito es esbozar algo que la modernidad ha vuelto a hacer visible: una dimensión distinta de la sociedad cuya estructura puede delinearse a través de una arqueología de la sociedad, pero que en el curso de la historia se ha visto desfigurada y distorsionada hasta volverla irreconocible. A esa dimensión le corresponde una forma, la forma del sueño (la estructura de la subjetividad humana), que ha sido sustituida por la forma de la razón, pero que sigue existiendo como la sombra de ésta.

I

Los seres humanos se distinguen de los animales porque en ellos la fuerza de la naturaleza se libera de los grilletes de la coerción natural. Lo que caracteriza a la naturaleza humana, como se dice con razón desde Reimarus, es su carácter indeterminado, determinable, mientras que la naturaleza de todo animal se encuentra determinada de antemano. La fuerza natural que se libera en el ser humano es lo que denomino, con Bataille, subjetividad. A lo largo de la historia se la ha llamado también lo demoníaco, lo orgiástico, el genio. En comparación con el orden natural, la subjetividad humana es desorden divino. Es lo ilimitado, lo siniestro, lo maravilloso. Es la fuerza para superar la legalidad de la naturaleza. Gracias a la subjetividad, el ser humano es la excepción, sabe que su subjetividad es su dimensión divina y se siente superior a la naturaleza en su conjunto. Pero al mismo tiempo es inferior a la naturaleza, pues en ella todo ser vivo tiene su lugar, vive desde el primer momento aquello que se ha dispuesto en él como su a priori, como aquello para lo que ha

* Ensayista, teórica de la literatura y socióloga alemana. Profesora emérita de la Universidad Leibniz de Hannover, fallecida en junio de 2022.

sido determinado, mientras que el ser humano no sabe a priori qué debe hacer, cómo ha de vivir. Esta ambivalencia está representada de un modo hermoso en el mito de los indios de Winnebago sobre el “pícaro divino”. La superioridad divina del pícaro se debe a su inteligencia lúdica, con la que imita a todos los seres vivos. Su inferioridad reside en la torpeza sin instinto que hace que incluso los animales se rían de él. “Toda clase de animalitos malvados comenzaron a divertirse a su costa y a atormentarlo hasta que se sentó y admitió para sí mismo que no era capaz de llevar nada a cabo” (Radin, Kerény y Jung, 1954: 32).

Los seres humanos han reaccionado al despertar de la subjetividad con gran temor y con una alegría llena de pánico. Esa debilidad y falta de instinto no es sino el reverso de una sensación de vértigo que ya experimentaron los seres humanos arcaicos, como si el mundo se les saliera de quicio.

Solo cabe decir que esta fuerza natural desatada, la subjetividad humana, es el material del que están hechas las sociedades humanas; o mejor: es el sustrato tambaleante, por así decir volcánico, sobre el que se asientan los órdenes humanos. Comprender esto implica a su vez tomar conciencia de la labilidad fundamental y constitutiva (la “capacidad de ser molestado” [Störbarkeit], diría Gehlen) de todos los órdenes humanos. Esa fuerza ilimitada de la naturaleza, representada en la figura anárquica e indeterminada del pícaro, es lo informe; sin embargo, las sociedades humanas necesitan una forma.

En la relación con lo no humano, pero también con la naturaleza humana que constituye la sociedad misma, la forma del sueño ha desempeñado un papel primordial. Pues el sueño es el lugar en el que la naturaleza misma se vuelve espíritu, o donde se permite entrar a la subjetividad. El sueño es el otro escenario, de modo que la energía vital vuela por un momento fuera de los contextos sociales hacia otro lugar, hacia un espacio imaginario. Es el lugar en el que lo que ha sido formado se desprende de su forma y regresa al no ser: al lugar de la no-acción. En las sociedades arcaicas, en las que la subjetividad no existía solo en el interior, sino en todas partes, el escenario del sueño y el escenario colectivo tendían a coincidir en el ritual. De modo que lo que hoy se denomina el interior del ser humano constituyó una vez el centro de la sociedad. Había dos mundos, pero no es que uno fuera más irreal que el otro: el mundo de lo invisible, de los espíritus, era tan próximo como el mundo visible. Resulta significativo que los etnólogos coincidan en señalar la función del sueño en estas sociedades prehistóricas, y es que tenía una función integradora. El centro que integraba la sociedad profana y visible era, se-

gún esto, una sociedad sacra e invisible en la que no solo participaban los seres humanos, sino todos los seres vivos como dobles y sombras. Roheim habla, por ejemplo, de un festival anual de sueños de los iroqueses, cuyo acto de clausura constituía en que todos se ponían máscaras y encarnaban a un espíritu que habían soñado. Esta peculiar reunión se llamaba “la sociedad de los falsos espíritus”.

Estos tiempos dichosos del materialismo risueño, como lo denomina Engels, en los que la materia aún vivía dado que la subjetividad humana no estaba separada del mundo –el ser humano insuflaba vida a todo aquello a lo que ponía nombre–, están separados de nosotros por una catástrofe. Esa catástrofe es el comienzo de la historia. Filósofos, sociólogos y literatos modernos lo han descrito una y otra vez. Beckett, en su ensayo temprano sobre Proust, lo denominaba “la catástrofe central del momento”, y Mallarmé dice en su poema en prosa *L’Action restreinte*: “A causa de la catástrofe que describiré no hay presente alguno”. Es la catástrofe del desprendimiento de las palabras de las cosas, la separación del espíritu del tiempo vivo. El filósofo Theodor Lessing, por ejemplo, se refiere a este proceso de la siguiente manera: “A través de su separación de la temporalidad, el espíritu obtiene aquello en lo que se basa todo su poder: la cosa que sigue existiendo inalienablemente en su propio concepto”.

El escenario del sueño y el escenario colectivo ya no son el mismo.

La conciencia despierta ha ocupado el centro de la sociedad. En lugar de la forma del sueño aparece la forma de la razón, de la que Hölderlin dijo que se había formado “en la calma terrible de un tiempo trágico”. Desde entonces los seres humanos han de experimentar su interior como algo extraño, excluido de la sociedad humana. Es cierto que el mundo invisible y cercano sigue existiendo. Pero ahora se llama lo imaginario, es decir, lo irreal. Solo es real lo que tiene lugar de forma visible, pero lejana en el escenario de la historia. La pluralidad de dioses cercanos a los hombres se ve reemplazada por un dios lejano, que sustituye la pluralidad de los espíritus por un solo espíritu. Lo que resta de subjetividad mágica, capaz de insuflar vida, lo que un día fuera lo divino en la religión natural, se ve ahora demonizado. Todas las religiones lo combaten con toda su fuerza en tanto que demoníaco u orgiástico¹.

¹ Aún la idea prefabricada de un encuentro en el aquelarre recuerda a algo parecido a un encuentro secreto en el otro escenario de una sociedad de ensueño. “En el aquelarre”, se dice, “los invitados se sientan ante mesas ricamente dispuestas, solo que los manjares son solo platos de exhibición (Klages, 1914: 427).

A la subjetividad, que ha encogido hasta no ser sino algo imaginario, no se la reconoce ninguna realidad, ninguna autonomía. Lo imaginario se ve acompañado por un discurso constante que, desde Platón hasta Freud, siempre desemboca en la destrucción de la estructura de la subjetividad, descomponiéndola en partes aisladas, de modo que eso que molesta, que es anárquico, rebelde, pueda ser de nuevo “integrado” en la forma de la razón. Ya en la primera frase de su *Interpretación de los sueños*, Freud se precia de que su método es el adecuado para comprender el sueño como una figura psíquica “que ha de situarse en una posición adecuada en la actividad psíquica de la vigilia”. La subjetividad se ve así acompañada por un discurso constante que la somete al mundo de la acción. A éste debe servir.

II

Sin embargo, de aquellas dimensiones de la subjetividad que se resistían a esa integración había de ocuparse de ahora en adelante el arte. El sueño y la acción llegaron a un acuerdo en el arte. Lo que se produjo aquí puede ilustrarse a partir del destino de la máscara y el coro, los dos elementos fundamentales de la religión natural pagana. El secreto del ritual pagano era el desdoblamiento, que cobraba expresión en la máscara. En la máscara resulta claro que originariamente los seres humanos veneran lo que es extraño a la sociedad, lo indomeñable, lo que amenazaba la existencia del orden dominante: la subjetividad como la violencia soberana que deroga el orden natural y al mismo tiempo establece y supera el orden de la sociedad. Al ponerse la máscara los seres humanos se transforman en aquello que temen. Aún en los desfiles de máscaras de los letones, que se celebraron hasta principios del siglo XX, había un resto arcaico que recordaba a esta verdad. Una vez al año los campesinos se convertían, no en espíritus, pero sí en vendedores ambulantes, judíos, es decir, en aquellas criaturas amenazantes de las que tenían miedo. En la máscara cobra expresión el secreto del desdoblamiento: “soy otro, y otro es yo”. A través de la máscara se suspende por un momento la identidad, y con ella se suspende también la terrible equiparación entre individuo y sociedad. Ahora los hombres pueden ir a toda velocidad, ser obscenos, bailar y revolcarse como no lo hace ningún animal. Gracias a la máscara la presión social sobre el individuo se suspende por un instante. Es otro el que siente, el que habla (siempre con la voz distorsionada), el que canta, actúa, sufre y muere en su lugar.

Y del mismo modo originariamente el coro no era la voz del mundo moral y humano, de la “sustancialidad moral”, como creía Hegel. La ecuación no cuadra. Los miembros del coro llevan máscaras. La tragedia surgió del coro de sátiros. En este coro sus miembros no cantaban como hombres socializados, sino como hombres hechizados. Fingían ser criaturas naturales. Regresaban por un momento a un estado previo a toda civilización. Nietzsche escribe al respecto: “El consuelo metafísico [...] de que en el fondo de las cosas, y pese a la transformación de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de criaturas naturales que, por así decir, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, pese al cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos” (Nietzsche, 1872: cap. 7).

El primer paso en el sometimiento de la subjetividad fue el de integrar el coro y la máscara en la forma de la tragedia, de modo que se suprimió el ritual en el que todos estaban implicados. En lugar de ello comenzó a escenificarse un espectáculo ante espectadores sentados. El proceso de romper las ataduras ya no tenía lugar en la realidad, sino en un espacio imaginario ante unos espectadores fascinados en sus asientos. En este volverse imaginario puede apreciarse la transición de la subjetividad desde la realidad profano-religiosa hacia el arte. El episodio de las sirenas en la *Odisea* puede interpretarse como una parábola de esta transición en términos de filosofía de la historia, y así lo leyeron ya Adorno y Horkheimer: como una parábola del surgimiento del arte (1947:51). El coro de los seres naturales era la repetición ritual del primer despertar de la subjetividad y, con ello, de la naturaleza que se libera en el ser humano, que pierde su carácter mudo y se libera de sus cadenas. Por el contrario, en el episodio de las sirenas los seres humanos ya no se desdoblean a sí mismos, ya no tienen lo extraño, lo otro, como algo interno a ellos mismos o, lo que es lo mismo, ya no se reconocen a sí mismos como el poder capaz de insuflar vida a la naturaleza externa. El racionalismo triunfa. Odiseo, como héroe trágico, no se confronta con el orden establecido por los hombres, sino que se identifica con él, hasta tal punto que, al hacer frente a la naturaleza aún animada, que aún canta, no reconoce en ella sino algo extraño y terrible. Desencantamiento quiere decir que el ser humano, el hombre, priva de alma a la misma naturaleza a la que él mismo había animado mediante la subjetividad humana. Curiosa astucia. Pues en el fondo solo se teme, se combate y se desencanta a sí mismo. Mata la materia viva en sí mismo, que a partir de ahora queda en manos del tratamiento obje-

tivo. El ser humano, que como sátiro disfrazado y a través de la magia había invitado a su propia naturaleza y a la naturaleza entera a una danza vacilante, se encuentra ahora atado al lazo de una nueva ley, una ley que ahora no le impone la naturaleza, sino la sociedad. Los otros lo atan, hostiles a la naturaleza y el arte, con los oídos tapados. Pero él ha dado su consentimiento de antemano. Es razonable. Lo que oye es tan solo arte. “Desde entonces la música ha enfermado”, se dice en *Dialéctica de la Ilustración* (1947: 78). Pero habría que añadir: solo desde entonces hay música propiamente hablando. Solo desde entonces hay arte y algo que ya no tiene un lugar social preciso: lo imaginario. En la realidad domina ya un único poder: la razón social. Los compañeros de Odiseo reman rápidamente con los oídos tapados dejando atrás el peligro. Son pura corporalidad sorda. Pero el cuerpo de Odiseo está atado. Solo la razón social puede aún tener poder sobre el cuerpo. Ella es la que mueve, la que actúa, y su acción es el trabajo.

Para la subjetividad expulsada de la naturaleza y de la acción humana se erige por tanto un mundo aparente: lo imaginario. Los espíritus naturales son ahora lo fantástico. La sensualidad encadenada se dirige a ellos anhelante. A partir de lo que el individuo encadenado ya solo puede ver, oír y leer, pero ya no vivir, construye un mundo imaginario. El sometimiento de la subjetividad al mundo de la acción llega a su término en el momento en que no se permite que accedan al escenario imaginario más que criaturas que pertenecen al mundo de la acción. De modo que también los espíritus del sueño, esas sombras móviles, se ven obligadas a adoptar figura humana.

El cristianismo ha condensado este proceso de desencantamiento del mundo en una fórmula sencilla, que también puede aplicarse al ser humano: “y dios se hizo hombre”. El ser humano, el hombre blanco, comienza su campaña de conquista y somete a la tierra.

Aquí solo puedo señalar brevemente los estadios que ha ido recorriendo el escenario imaginario a lo largo de la historia: el lugar de los espíritus lo ocuparon en primer lugar los exorcistas, es decir, los que expulsaban a los espíritus y mataban dragones, los héroes que fundaban un orden y asesinaban: Hércules, Teseo, Odiseo. Cuando éstos habían concluido su obra podía dar comienzo también en el arte la era de los reyes, los príncipes, los comandantes y la nobleza; hasta que también ellos tuvieron que retirarse –siempre con un retraso considerable respecto a la realidad histórica– y dio comienzo el drama burgués, que aún hoy resplandece ante nosotros en las pantallas de televisión; ya se nos muestre la infinitamente aburrida

vida interior de los hombres de negocios y sus arlequines, los “poetas”, o la vida mecánica de las mercancías. Por otra parte, la expulsión de los espíritus del escenario del arte nunca se ha logrado del todo. Desde Shakespeare hasta el “Teatro natural de Oklahoma” de Kafka, una y otra vez puede apreciarse cómo en la interacción de los personajes participa también el entorno, incluso el paisaje, “o los propios espíritus de los fallecidos y otras criaturas supraterráneas” (Auerbach, 1946: 307).

Pero aquí, como ya he dicho, quiero ante todo arrojar luz sobre el acontecimiento de la modernidad en el arte, que la conciencia colectiva apenas ha percibido, y que se caracteriza por una ruptura radical con el arte normado. Hasta cierto punto se trata de revocar el sometimiento de la subjetividad al mundo de la acción: de romper el pacto milenario entre sueño y acción...

Verlaine (1866) ha descrito este acontecimiento en el célebre prólogo a los *Poèmes Saturniens*:

L’Action et le Rêve ont brisé
Le pacte primitive par les siècles usé
Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce
De l’harmonie immense et bleu de la forcé²

Esa grieta se anunciaba ya en Hamlet, que por ello es considerado con buenos motivos como el primer héroe de la modernidad en sentido específico.

Ahora la máscara ha desaparecido, y también el coro, pero han permanecido la extrañeza, el desdoblamiento, y también el placer en la extrañeza y en el desdoblamiento. El conflicto se traslada ahora al interior del héroe. El interior es ahora el otro escenario, y no coincide con el escenario afuera. Por eso ahora el individuo lleva ahora en su interior la máscara de la divinidad animal, de modo que se asusta de sí mismo, no se reconoce, se enfrenta a sí mismo como a un extraño. “Yo es otro”, dirá más tarde Rimbaud (1871) dando nombre a esta experiencia. Y al igual que la *physis* y el *nomos* en la tragedia antigua, ahora, en la tragedia moderna que tiene lugar en el interior del individuo, la acción y el sueño se escinden. La disonancia es irreconciliable, inmediata. El que sueña y el que actúa no se conocen, aun cuando desde fuera parecen seres humanos. No es que Hamlet no sea capaz de actuar, de hecho, actúa, pero lo hace como escindido de la persona pensante y

² La traducción española de Emilio Carrere lo formula de la siguiente manera: “Hoy la Acción y el Ensueño su pacto han quebrantado, / El pacto por los viejos siglos santificado, / Y algunos se conducen del divorcio fatal / de la fuerza y la azul armonía inmortal”. [N. del t.].

soñante que él también es. Y como soñador sabe tanto, ve con tanta profundidad en el fondo de las cosas, que es indiferente si actúa o no. Con Hamlet llega a su fin la era de los héroes y los matadores de dragones. Del héroe histórico Hamlet solo preserva la forma externa. La venganza se lleva a cabo de forma casi mecánica, como por sí misma, por azar, mientras que Hamlet todavía está ahí:

Su espada parecía suspendida en el aire
Y como enajenada de su meta y su voluntad
No hizo nada

Lo que sucede en la modernidad es el renacimiento del sueño a partir del arte y con ello la liberación del sueño de ese discurso que le ha acompañado durante milenios encadenándolo al mundo de la acción. Así se liberó el arte de la obligación de tener que ser una institución moral.

III

Solo a partir de ahora puede reconocerse la forma del sueño como una alternativa a la forma de la razón. Esta estructura permite observar lo heterogéneo junto con toda la sociedad homogénea descrita por la ciencia³.

El discurso sobre lo imaginario creía tener que interpretar esto; pero en realidad no hizo sino desintegrar la estructura de la subjetividad, al igual que la civilización ha desintegrado la estructura de las sociedades prehistóricas. Lo que ahora sale a la luz con el redescubrimiento de esta estructura es que el sueño mismo es una interpretación del mundo. No es cierto, y es solo una de las muchas leyendas de la razón, que el discurso estuviera ahí primero, es decir, que el sueño se limita a condensar y desplazar un texto en prosa existente de antemano. Es exactamente al revés: la conciencia que despierta y lo vigila todo ha desgarrado algo que antes estaba unido, y eso se experimenta verdaderamente como una explosión, como un despedazamiento; y las formas de representación del sueño solo pueden aparecer como desplazamiento porque el mundo de la vigilia de la conciencia ha ocupado el centro de la sociedad, de modo que ahora en el centro –como describe Foucault (1975)– está la torre de control de la vigilancia. En esta nueva constitución la subjetividad volvería a recuperar su realidad, y lo haría desde el punto de vista de un materialismo radical, desde el cual todos los demás materialismos –el histórico, el dialéctico, el mecánico– aparecen como versiones enmascaradas del idealismo.

³ Utilizo aquí dos conceptos de Bataille que utiliza en *La estructura psicológica del fascismo* (1978).

Según estos solo es real la materia viva. Mi cuerpo no es sino el tiempo que me ha sido dado. Nada en la subjetividad tiene realidad, además de lo que se refleja en este cuerpo, lo que se percibe de él, lo que él anima. Como ya enseñaba Leibniz, solo gracias a mi cuerpo puedo orientarme. De él depende la posición del individuo en el cosmos. En este sentido Balzac ha definido la materia viva como “una diminuta partícula en el cosmos que se nos ha concedido en esta infinitud sin nombre, que es común a todas las esferas y que llamamos el tiempo, este minuto de existencia digno de compasión” (Balzac, 1831).

Y el físico Hinton dice: “La materia viva, es decir el cuerpo, ha tenido una extensión en la cuarta dimensión, en el tiempo. Lo que para la conciencia tridimensional son los minutos, son en esta cuarta dimensión los periodos” (cit. en Dunne, 1927: 99)⁴.

En la subjetividad no hay principio ni fin. Solo la transición es abrupta. La catástrofe que se espera para el futuro hace tiempo que ha tenido lugar y acontece de nuevo una y otra vez. Es la catástrofe del despertar. Los espacios temporales, que a la conciencia despierta que cuenta los minutos le parecen infinitamente largos, pueden correr de prisa y de forma lúdica en la dimensión de la subjetividad, que es la dimensión del verdadero tiempo. De ahí las extrañas anomalías temporales: que en el sueño se pueda hacer frente a un acontecimiento que hace tiempo que ya se ha experimentado; que uno se prepare para viajar a un país en el que vive desde hace años. Es como si todas las criaturas estuvieran hechas del mismo material del que está hecho el tiempo. Uno escucha las voces que antes se atribuían a las criaturas naturales, y se las puede ver balancearse de un lado a otro “entre la medida humana y una dimensión gigantesca” (Curtius, 1948: 115).

La elaboración secundaria de lo real se revoca de nuevo, ese trabajo de idealización, de completar, redondear. Por todas partes pueden verse los desgarros y grietas que la conciencia despierta había intentado remendar. Allí donde antes parecía haber una escalera se abre ahora un abismo. Conforme uno se acerca, el puente se revela completamente quebradizo. Se necesitan años para poder recorrer la vivienda.

La subjetividad tiene historia, pero por otra parte solo la tiene en la medida en que padece la historia de forma pasiva. Todo ser humano es ambas cosas: por una parte, un ser que actúa, por otra una criatura sufriente. Desde el nacimiento de Cristo, o al menos desde hace unos tres siglos, concebimos la historia como una

⁴ El libro de Hinton al que Dunne se refiere aquí se llama *Qué es la cuarta dimensión* (Hinton, 1887).

línea recta a través de la cual pensamos la sucesión irreversible de los sucesos pasados y futuros uno detrás de otro. Llamamos a cada suceso único, y consideramos el tiempo como si tuviera una dirección teleológica. Este proceso se nos presenta como una constante acumulación de tiempo pasado. El lenguaje consolida esta visión del mundo constantemente.

Se trata de la imagen del tiempo que se ha formado en la conciencia occidental, que aparece como algo coagulado, cosificado: un flujo plúmbeo de dinero que atraviesa las venas de la sociedad. Desde la perspectiva de la subjetividad este mismo proceso aparece como un proceso de despedazamiento. La historia como ciencia ha sustituido al mito. Hace tiempo que ha huido del sueño. Con la historia comenzó el discurso sobre el sueño, que no era sino el intento de hacer pedazos la estructura de la subjetividad. Este método de despedazamiento es algo que comparten Freud y los libros populares sobre el sueño.

Y sin embargo soñamos. En medio del galope sin aliento de la historia nos detenemos. De modo que la historia tiene que aceptar que el sueño la represente, que la represente cada noche. La historia aparece entonces como un sueño dentro del sueño, como una pesadilla.

“Se agita en vano en ese siglo al que se ha visto arrojado; siente que en él no está en su sitio, y sin embargo no puede salir de él. ¡Terrible prisión!” (Lautréamont, 1869).

La historia es la pesadilla de la que quisiéramos despertar. Se nos presenta como un espacio perfectamente sellado, un espacio en el que resulta que las ventanas están amuralladas. No hay ventanas, solo espejos. Estos espejos son sin embargo pantallas. Solo hay dos programas en ellas: el pasado y el futuro. El presente no existe en la historia. Ha sido proscrito. A cada instante se espera la evasión, la crisis de nervios, como Kierkegaard la ha representado en la mesa del comedor familiar. El marido se levanta de un salto, corre hacia la ventana y grita: “Es posible, ¡o me ahogo!”. Pero no hay ventanas. Aquí de nuevo ha sido el arte moderno quien ha hecho visible el sueño moderno. Las ventanas de Beckett no son ventanas. No solo es que estas ventanas no dan a nada (o que solo se aboquen a una marea que sube), están cubiertas por cortinas, y eso vale también para las otras ventanas, las ventanas del alma, como se suele decir: para los ojos. La cabeza está cubierta por un paño, y bajo el paño aparecen dos parches negros sobre los ojos. Pese a todo no hay nada que ocultar, puesto que los ojos están ciegos. Solo en el interior, muy adentro, logra Hamm ver algo de vez en cuando: el sueño le recuerda que fuera de

esta pesadilla de la historia hubo una vez otra cosa: margaritas, un río, incluso árboles en toda su majestuosa independencia.

Desde la perspectiva de esta parte del ser humano que padece la historia, su carácter continuo, en línea recta, parece algo que ha sido extirpado a la materia viva: el fantasma de la piel que ha sido cortada para poder cubrir con ella la mayor extensión posible de tierra, o incluso el mundo entero: “Miller encuentra el tema de la adquisición de tierras mediante una piel de vaca que se corta en tiras estrechas para poder cubrir con ella un terreno lo más grande posible en la leyenda clásica de Dido que utilizó Virgilio, después en tres leyendas indias, en una indonesia, una bizantina y una turca sobre la construcción de una fortaleza en las orillas del Bósforo, en una leyenda serbia, en la leyenda islandesa de Ivar, el hijo de Ragnar Lodbrok, en la historia de Dinamarca de Saxo Grammaticus del siglo XII, en la crónica de Gottfried del mismo siglo, en una leyenda transmitida por Dionysius Fabricius sobre la fundación de Riga, en una leyenda sobre la fundación del Monasterio de Cirilo junto al Lago Blanco (con desenlace trágico), en la leyenda popular de la ciudad de Pskov sobre la construcción de las murallas del monasterio de Pecerskij en la era de Iván el terrible, en un cuento ruso de la región de Cerníkov sobre Pedro el Grande, en la leyenda ziriana sobre la fundación de Moscú, en la leyenda cabardiana sobre la fundación del asentamiento de Kudnetov (aquí el héroe es un judío) y finalmente en las narraciones de las tribus indígenas de América del Norte de los colonialistas europeos, que se apropiaron de terrenos de forma fraudulenta” (Shklovski, 1966: 33).

Lo que sin embargo no resuena aún en estas viejas leyendas es el fantasma moderno: que esta piel sea la subjetividad humana, que esa segunda piel mágica que se ha retirado de las cosas con el desencanto del mundo y que ahora vive sin su contenido, que ha de vivir por sí misma, sin el cuerpo que la corresponde. Cortar esta piel da lugar a un laberinto: el hilo viviente que a veces comienza a resplandecer por la noche, como el río del inframundo en el Juicio Final de Miguel Ángel que ilumina a los condenados⁵.

⁵ También en Miguel Ángel puede encontrarse el fantasma de la piel que ha sido retirada. San Bartolomeo muestra el cuchillo con el que ha sido despellejado y la piel misma, que claramente presenta los rasgos de Miguel Ángel. Y, en su soneto sobre el gusano de seda, al artista se le ha arrancado la piel de su cuerpo vivo.

IV

Los sociólogos de la literatura tal vez se han apresurado al afirmar que la tragedia ha desaparecido de la modernidad y que en ella no queda sino el drama burgués lacrimógeno y sin fin. Esta afirmación vale sin duda para el mundo de los negocios, para las lágrimas de cocodrilo de los funerales de estado y para las caricaturas en los escenarios de los teatros estatales. Pero no puede aplicarse a ese otro escenario interno, tabuizado, en el que la criatura sufriente se representa a sí misma. En el sueño lo trágico reprimido retorna de forma innegable.

Ahora quisiera argumentarlo a partir de un ejemplo, a partir de la utilización de la forma del sueño en el fragmentario ciclo de novelas de Ingeborg Bachmann, *Todesarten*. No es casual que elija una mujer, y menos una mujer como esta. La obra de Ingeborg Bachmann, sobre todo la obra tardía, no es demasiado apreciada entre los críticos masculinos, porque la autora se permitió tomar un rumbo que nadie esperaba de ella; pero se eximen de toda responsabilidad al respecto otorgando el premio Ingeborg Bachmann. Un crítico nos explica que lo que queda de Bachmann no son sino un par de versos; otro advierte de esta prosa a todo lector que quiera estar a la última: es demasiado poco vanguardista, demasiado poco experimental, queda por detrás de Schönberg y nos devuelve al siglo XIX. Pero hay algo importante: Las mujeres fueron y son las primeras víctimas de ese despellejamiento, de ese terrible proceso de desprendimiento de la subjetividad respecto al mundo. Pero también han protestado contra ello desde el principio. Ese proceso se visualiza y se transmite en la historia del diluvio, del fin del mundo. Lo terrible en esa historia no fue el diluvio mismo, ni siquiera el fin del mundo, sino la idea sistemática y sin duda masculina del arca. Es decir: del hundimiento del mundo, de toda la naturaleza animada, se salvaron las palabras, los conceptos y con ellos la inalienable cosa que debe ser transmitida. Desde entonces las palabras ya no insuflan vida al mundo. Desde entonces el ser humano vive en su lengua como en una casa o, mejor aún, como en una prisión. Hay una variante gnóstica de esta historia del arca, recogida en el *Panarion* de Epifanio: “Los gnósticos inventaron un libro, al que llamaron Noira, y esta Noira es la mujer de Noé. Aunque Noira quiso entrar el arca junto con Noé, no se le permitió, pues dicen que el Arconte que había creado el mundo quería destruirla en el diluvio con todos los demás. Pero dicen que ella se colocó sobre el arca y la quemó, una, dos y hasta tres veces. De ahí que la construcción del arca de Noé se alargara muchos años, pues ella la prendió fuego varias

veces. Se dice que Noé obedecía al Arconte, pero Noira hizo una revelación a las potencias superiores y al Barbelo, que desciende de ellas y se enfrentaba al Arconte, como también a otras potencias, mostrándolos que era necesario volver a reunir lo que había sido robado a la Madre Suprema por el Arconte y por los otros dioses, ángeles y demonios que estaban con él” (Epiphanius, 1987). Noira, desconsolada por el hundimiento del mundo vivo, ha retrasado la construcción del arca, pero no ha podido evitarla.

Pero volvamos a Ingeborg Bachmann. En su prosa tardía hay un tiempo distinto, que denomina el tiempo de los cuentos. Es un tiempo antes de la historia, de la catástrofe, un espacio-tiempo paradisiaco, un país en el que aún no había fronteras y en el que todas las montañas carecían de nombre. Para plantear un diagnóstico de la fallida evolución de Occidente –pues el ciclo de novelas es también “ocasión para un intrépido ensayo de filosofía de la historia que se ha extraviado en la literatura”–, para poder determinar con precisión el punto en el que comenzó esa evolución fallida, hay que desprender a las figuras a partir de las cuales se articula la historia–en la obra tardía se trata sin excepción de mujeres– del momento presente y emplazarlas milenios atrás, en un momento en el que la mujer aún no estaba sometida.

Según Ingeborg Bachmann escribir no consiste en narrar el tiempo, sino en desgastarlo. “He desgastado los años porque no he logrado llegar a la desgracia”. La desgracia ya no tiene lugar en la conciencia de los seres humanos, y se la ha desterrado incluso de la literatura. Ingeborg Bachmann quiere retratar algo que de vez en cuando resplandece a través de la superficie social, de las medidas de precaución de los implicados, de las preocupaciones e hipocresías, pero que, sin embargo, precisamente a causa de las múltiples medidas de precaución, resulta muy difícil de captar: que el pensamiento institucionalizado en el discurso científico, que solo en apariencia es neutral, normal, lleva al crimen, y las heridas internas que produce llevan a la muerte. En todos sus textos, pero sobre todo en los últimos, Ingeborg Bachmann presenta de una forma insólita, subversiva, su crítica de la ciencia, que también puede caracterizarse como una crítica al sadismo coagulado en las formas llamadas “objetivas” del pensamiento occidental. La desgracia yace enterrada bajo los espesos copos de los años, una doble desgracia, porque ya ni siquiera se la permite representarse, no se la permite gritar, ni lamentarse con toda clase de sonidos, porque no se la permite narrar su propia historia oscura, que acompaña a la historia de la luz como una sombra. “No es cierto que vivamos en una época sin

dramas. No es cierto que ya no haya grandes conmociones, simplemente se guarda silencio al respecto”.

En la imagen que nuestra sociedad tiene de sí misma no está prevista la desgracia. Si pese a todo se produce un contratiempo en el camino hacia la felicidad general, existe un consenso tácito de que, al menos, debe evitarse su *dramatización* a toda costa. En *Todesarten* Ingeborg Bachmann parte de esa dramatización convertida en tabú, cuyas implicaciones sociales descifra perfectamente como el optimismo obligado de la burguesía. También ella representa la cotidianeidad cotidiana tan querida en la literatura de finales de los sesenta y principios de los setenta, solo que aquí –una pequeña desviación– la perspectiva es femenina. La cotidianeidad con sus problemas, con la coacción a tener que elegir entre Bosch y AEG, depilarse las cejas rápidamente y tener que cortar bien fina la cebolla. En *Malina* denomina “hoy” a esa cotidianeidad cotidiana. Pero de repente aparecen grietas en esa costra, que es también una costra de lenguaje, y a través de estas grietas se vuelve visible la realidad de la desgracia. La prosa no deja de ser prosa, pero abandona el “hoy”, que es como el ojo de una aguja, por el que pasaría antes un camello que el amor que se espera con tanto anhelo. En este hoy no hay sino relaciones sin corazón y abstinentes. Así la prosa abandona el hoy y se adentra en el sueño, donde descubre los efectos devastadores que no capta la conciencia diurna. En el sueño vuelve a encontrar lo trágico reprimido, la desgracia en la forma de su dramatización y su desmesura, y también encuentra –al principio de forma titubeante y en silencio, luego cada vez más fuerte, casi con júbilo– el lenguaje, todo un regimiento de voces para expresarlo. Presenta el mundo cotidiano desde la perspectiva de una persona que está al final de sus días, una persona cuya conciencia del mundo se ha ensombrecido, porque en la conciencia de todo moribundo el mundo se hunde. Representa un mundo que se tambalea. Y de repente todo apremia a tomar una decisión. Poder evitar por fin lo que ocurre cada día. Esa gente que coloca sus pies sobre un paso de cebra, que se sienta a la mesa mientras la mesa comienza a dar vueltas. Todo el restaurante da vueltas. Solo pueden reconocerse los contornos de las caras. Pero también estos rostros con ojos muy abiertos se ven atrapados en la vorágine, y en algún lugar en el interior se produce una explosión. Los recuerdos corrientes comienzan a desdibujarse, pero emergen los recuerdos silenciados. Las cosas pierden sus atributos, no hay nada más que retorne que pueda denominarse algo que siempre retorne.

El ciclo de novelas *Todesarten* contiene una acusación terrible. Esta acusación es de asesinato. El reproche no se plantea en términos psicologistas. No se dirige contra un hombre determinado, ni tampoco es “un ataque traumático a una figura paterna”, como pretende un crítico. Es cierto que la víctima es siempre una mujer concreta. Pero el sufrimiento por el que perece es universal. Es la sustancia gris de un pensamiento solo aparentemente neutral, que anida en el interior de los seres humanos y los destruye de forma imperceptible, que les arrebatada su segunda piel, su capa protectora, que necesitan para respirar. Los seres humanos acaban y perecen en el calabozo de la irrealidad cotidiana.

Resulta patente que Ingeborg Bachmann ha querido confrontar, no solo la figura femenina como *Malina*, sino también de las “heroínas” de los fragmentos inacabados del ciclo de novelas con sus propios sueños. “He llegado a mis propios sueños”, dice Franza, y: “De repente, tu sueño se recompone y hace la gran jugada, un Shakespeare le ha echado una mano, un Goya le ha pintado los decorados, de modo que se alza sobre los bajos fondos de tu banalidad y te muestra tu gran drama”. En el sueño, en medio del sueño, se abre, como si fuera una cortina, una ventana “más grande que todas las demás ventanas”. Y de pronto estas mujeres, que parecen ser puras víctimas, se dan cuenta de que estaban encerradas en el día como en un compartimento o una prisión y que, para vivir, hubieran tenido que destruir esa prisión.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis*, Berna y Múnich: Francke.
 BACHMANN, Ingeborg (1971), *Malina*, Fráncfort: Suhrkamp.
 BACHMANN, Ingeborg (1995), *Todesarten-Projekt*, Múnich: Piper.
 BALZAC, Honoré de (1831), *La peau de chagrin*, París: Presses Pocket, 2020.
 BATAILLE, Georges (1978), *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, Múnich: Matthes-Seltz.
 CURTIUS, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna y Múnich: Francke.
 DUNNE, J. W. (1927), *An Experiment With Time*, Londres: Faber & Faber.
 EPIPHANIUS OF SALAMIS (1987), *Pannarion of Epiphanius of Salamis*, Leiden: Brill.
 FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*, París: Gallimard.

- HINTON, C. Howard (1887), *What is the Fourth Dimension*, Londres: George Allen & Co., 1912.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1947), *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981.
- KLAGES, Ludwig (1914), "Vom Traumbewusstsein", *Zeitschrift für Pathopsychologie*, III. Band, Heft I.
- LAUTREAMONT (1868), *Les chats de Maldoror*, París: Flammarion, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Das Geburt der Tragödie*, Stuttgart, Kröner, 2014.
- RADIN, Paul, KERÉNY, Karl y Jung, C. G. (1954), *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zurich: Rhein Verlag.
- RIMBAUD, Arthur (1871), *Lettres du voyant*, París: Editions de Londres, 2011.
- SHAKESPEARE, William (1603): *Hamlet. Prince of Danemark*, Londres: Pan Books, 1972
- SHKLOVSKI, Viktor (1966): *Theorie der Prosa*, Fráncfort, Fischer.
- VERLAINE, Paul (1866): *Poèmes saturnienes*, París: Alphonse Lemerre.