

Antropología, literatura y multiculturalismo

JOSÉ ANTONIO MILLÁN ALBA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

A Jesús Cantera, en reconocimiento a
su labor investigadora y docente.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, los autores del llamado *Círculo de Coppet* —principalmente Benjamin Constant y Mme. de Staël— ponían los fundamentos de lo que andando el tiempo se conocería como Literatura Comparada, disciplina de investigación literaria que, como todos los enfoques actuales de lo literario, se encuentra fragmentada en mil aproximaciones diversas y a duras penas logra delimitar la unidad de su objeto. Los planteamientos del Círculo de Coppet, ciertamente tributarios de los ideales de la Revolución y configuradores del movimiento romántico, así como mucho más avanzados que los que posteriormente servirían de base al desarrollo de la filología animada por el historicismo positivista, tenían como punto de partida —y de llegada— de su investigación literaria, una antropología filosófica y literaria general. Esta antropología general, casi inexistente en nuestros días, T. Todorov (1995) la redefine hoy, salvando las enormes distancias de contextos históricos y de pensamiento y salvando asimismo el hecho de que la antropología hoy no es casi nunca general, puesto que tiene por objeto las sociedades particulares o su cultura, en su sentido literal de *conocimiento del hombre*, designando con ello la concepción del ser humano subyacente a las diversas exploraciones por parte de las ciencias humanas, de los discursos morales y políticos y de la filosofía. Se situaría, por tanto, a medio camino entre ciencias humanas y filosofía, sin oponerse ni a la una ni a las otras, sino constituyendo más bien un puente que permitiese su acercamiento, o un espacio intermedio que facilite su articulación. Se distingue de disciplinas como la filología, la psicología, la sociología o la etnología, en que en lugar de centrarse únicamente en la observación de un determinado aspecto de la actividad humana, intenta sacar a la luz la definición de lo humano en sí mismo, esto es, las intuiciones no explícitas de estas ciencias. Esta antropolo-

gía general que, como puede verse —continúa señalando Todorov—, es a la vez general y concreta, conduciría asimismo a liberarnos de la jerga terminológica propia de cada disciplina, o de cada capilla dentro de cada disciplina —jerga cuyo dominio parece en ocasiones constituir la única finalidad de quienes las practican, constituyendo un metalenguaje enteramente formal, muchas veces vacío y que en no pocas ocasiones esconde, en círculos intelectuales, una irritante búsqueda de poder político. Aspirando a desgajar lo que es común a campos de investigación separados, esta antropología se encontraría fatalmente empujada a buscar, también ella, un lenguaje común. El establecimiento de esta antropología general así planteada, su fundamentación y desarrollo, me parece hoy en día tarea enteramente necesaria y en gran medida urgente. Si, en efecto, y considerado ahora bajo otra perspectiva, el estudio de los textos literarios no desemboca en una antropología, me parece una tarea ciertamente ociosa, en la peor acepción de este término: y conviene tener en cuenta a este respecto que existe una antropología específicamente literaria, distinta de otras formulaciones de esta ciencia, todavía poco desarrollada.

Los autores del Círculo de Coppet y una buena parte de sus seguidores del movimiento romántico, en la medida que se plantearon la necesidad del estudio de la religión, de las leyes y de la etnología en el entramado lingüístico y literario, en una dirección muy distinta a la autonomía absoluta que para el creador y la obra literaria recabaría buena parte del romanticismo y del idealismo alemanes, acuñaron una noción clave en el posterior desarrollo cultural de Europa: la noción de cosmopolitismo, que engloba la de multiculturalismo y, puesto que la primera es su fundamento, conviene examinarla. Ellos fueron a su vez los primeros en acuñar el eje norte-sur de Europa, y en sentar las bases, por su estancia —en ocasiones debido al exilio político— y sus contactos permanentes con Alemania, Inglaterra, Austria, Hungría, Suiza, Rusia, del proyecto común que después se conocería como *Mittel-Europa*, con el alemán como *lingua franca*: una nación espiritual, un mundo interior, ha observado Steiner, que supo conciliar con un peculiar talento los hechizos del desenraizamiento con la floración de culturas minoritarias en el seno de un conjunto federado que modeló un cierto modo de ser en común. De aquí la barrera intelectual que pudo oponer a la tiranía comunista y la nostalgia que aún despierta entre muchos intelectuales como antídoto tanto a la histeria étnica actual cuanto a la misma hegemonía alemana hoy día en Europa.

Más o menos por la misma época, otro autor que igualmente prefiguraba el movimiento romántico y del que la contemporaneidad es claramente deudora, Juan Jacobo Rousseau, describía en la segunda de sus *Ensoñaciones del paseante solitario* una formidable caída que daría con todos sus huesos por tierra, producto del ataque de un tremendo can, caída análoga a la descrita dos siglos antes por Montaigne, esta última algo más noble, puesto que en aquella ocasión se trataba de un esbelto equino, y que es el eje central de uno de sus ensayos más importantes, de temática análoga a la de Rousseau: *De l'exercitation*. En el relato que sigue a su caída, Rousseau configura los rasgos de una nueva identidad, libre de toda memoria y, por lo tanto, de toda *vinculación histórica*, individual y colectiva, en la exultación gozosa, más allá de cualquier placer hasta entonces experimentado, de una natura-

leza humana captada en el origen mismo de su plenitud vital. El concepto de *autenticidad* como criterio axiológico casi único, analizado por Taylor (1991), que se deriva de este pasaje, se va a delimitar en la ensoñación número cinco en un movimiento de fusión con el mundo natural circundante, movimiento que alcanzará su paroxismo literario un siglo después y que continúa vigente, con otra morfología, en nuestros días. Pero en esa misma obra, Rousseau, aunque siempre haya en sus textos un movimiento de vaivén, da un paso más, haciendo radicar el carácter axiológico de esta autenticidad en la propia fisiología corporal; es, por lo tanto, *la vida del cuerpo* y su plenitud orgánica, el gozo que sigue al buen funcionamiento de un mecanismo fisiológico sano, lo que sirve de modelo a este criterio, que a la vez afirma el valor único de la pulsión sensorial sin trabas de ningún género, y su consumo. Que la fragmentación pulsional, carente en sí misma de un poder de cohesión —ni cultural, ni histórica ni social—, y que el presente absoluto de los movimientos sensoriales, en cuya base se encuentra la vivencia del cuerpo son, junto a otros rasgos, el modelo que rige una buena parte de la expresión artística contemporánea, cabe verlo en el hecho de la misma fragmentación, considerada ahora bajo un aspecto estrictamente formal, que rige la mayor parte de las obras literarias, pictóricas y escultóricas contemporáneas: este asunto es fundamental; y cabe asimismo apreciarlo en la pérdida de los valores temporales en favor de los procesos de espacialización, que van desde el valor prioritario otorgado a los procesos descriptivos —en detrimento de los narrativos propiamente dichos, que han dejado de ser la necesaria mediación reflexiva para que un acontecimiento se presente ante la conciencia en toda su magnitud: de aquí que para una parte de la sensibilidad contemporánea los procesos rituales, ceremoniales y litúrgicos carezcan de sentido—, pasando por el dominio de los criterios de contigüidad en el plano retórico y más en concreto de la retórica amorosa, hasta llegar a distintos mecanismos de determinación lingüística; la historia, tanto en su dimensión regresiva como proyectiva, deja de tener otro sentido que el de un permanente retorno concebido no como un hecho físico, sino como un anhelo, y la vida, esa línea con un reconocible principio y un concreto final, en la que nos redimimos o nos condenamos, que corta en horizontal un universo en el que todo lo que se mueve lo hace en circular, diría un renacentista, queda reducida a una colección heteróclita de fragmentos de presente, mientras el organismo fisiológico, camino de una decrepitud fatal considerada hoy como culpable, esté lo suficientemente sano. La relación con el otro así planteada se encuentra incapacitada para tener en cuenta su dimensión temporal, ni hacia atrás, ni cara a un proyecto de vida, sino que se encuentra regida por el simple hecho de que los hombres vivamos juntos, de que compartamos una misma contigüidad topográfica; pero ello no constituye ningún rasgo de sociabilidad propiamente dicho, de la misma forma que la vida del cuerpo y su consumo tampoco puede engendrar verdaderos contactos interpersonales por muy natural que se presente; como muy bien sabe la publicidad actual, que gira fundamentalmente sobre la vida del cuerpo y su consumo (la fama, por cierto, es algo que también cabe consumir), naturalidad equivale hoy en día a mostrarlo todo. La mayor parte de la literatura amorosa que hoy podemos leer, gira en torno a esta contigüidad fisiológica

indicada; de la misma forma, un Departamento de Universidad no lo es por habitar en él distintos miembros de la comunidad universitaria agrupados bajo esa denominación; sólo lo es cuando se tejen verdaderos lazos entre ellos, cuando cada uno, desde su posición única, contribuye a un proyecto intelectual común. Como contrapunto a este hecho, el odio, por ejemplo, del que en su momento hicieron gala los Jemeres rojos arrasando las ciudades, o el más reciente del ejército serbio bombardeando Vukobar, Dubrovnik o Sarajevo, recuerda al castigo que se daba al criminal en el medioevo, donde éste no sólo era expulsado de la comuna, sino que se quemaban su casa y sus tierras, mostrando así, por vía de inversión, la necesidad que de un lado tiene el hombre de pertenecer a algún suelo y, en nuestro caso, cómo nuestro proyecto de vida, nuestro mismo concepto de patria, es de otro lado fundamentalmente topográfico —en detrimento de su dimensión temporal— y más en concreto ciudadano —lo que, dicho sea de pasada, tiene también unas consecuencias nada desdeñables cara a la literatura de las que ahora no voy a ocuparme; baste decir que la ciudad moderna, frente a una naturaleza considerada antaño como el hogar del hombre, es el nuevo espacio que el hombre en su inmanencia reclamada ha querido darse a sí mismo; que el mito del nuevo hombre socialista está directamente vinculado a la experiencia de la ciudad industrial, y ello hasta el punto, por parte de Stalin, de llevar a cabo un sistemático genocidio del campesinado. Por lo demás, en el caso de la antigua Yugoslavia, llama la atención cómo en nombre del principio de unidad, las cancillerías occidentales tardaron mucho en condenar el horror que allí se estaba viviendo, lo que muestra la dificultad que todavía experimenta el hombre contemporáneo a la hora de aceptar lo distinto y lo diverso, lo plural, en suma, y cómo este principio de unidad, aun cuando en determinadas situaciones sea inviable o claramente perverso, continúa a la fuerza vigente en nuestros días. La pluralidad no es necesariamente una herida, sino expresión de que no es el hombre, sino los hombres, quienes pueblan la tierra, y de que éstos son capaces de establecer vínculos entre sí, configurando proyectos de vida comunes; abrirse a otro, abandonar, para enriquecerlo, el comfortable hogar personal o cultural, puede ser en ocasiones doloroso, pero implica siempre un acto de amor y de respeto casi ilimitado. Por otra parte, la participación de destacados miembros de la comunidad literaria en el horror mencionado, muestra cómo la literatura no es capaz por sí sola de erradicar el fondo de barbarie de la especie humana; uno no se abre al otro por leer su literatura, de la misma forma que no se es más universal, ni más cosmopolita, por comer cuscús, tacos mexicanos o nudels orientales.

Un tercer rasgo que, dada su magnitud, ahora sólo voy a enunciar, es la experiencia del mal, de un mal cuya morfología es variadísima, y que sirve de contrapunto o de referencia permanente a todo el devenir artístico desde la modernidad, y respecto del cual la conciencia individual incrementa su singularización a semejanza de cómo desde un fondo de negrura el blanco se destaca como luz pura o absoluta (así da comienzo la misma obra de Rousseau a la que me he referido). Sí quiero de todas formas señalar cómo esta vivencia del mal entraña históricamente un proceso de anulación de la interna urdimbre de cualquier orden de realidad que no sea el referido al propio yo y su libertad; así concebida, aquélla resulta masa amorfa e

indiferenciada, pura plasticidad para el ejercicio del poder puro —tal cual la concibieran en su quehacer artístico algunos románticos alemanes y frente a lo que reacciona cierta fenomenología contemporánea de la expresión poética—. Como señala Berger (1985), durante el transcurso de los años, los surrealistas, Picasso, De Chirico, Miró, Klee, Dubuffet, los expresionistas abstractos y muchos otros, por no hacer referencia sino al mundo de la pintura, se incluyen en la misma tradición, la tradición cuyo objetivo consiste en estafar al mundo sus vacíos triunfos y en desvelar su dolor. Cada vez se afirma de una forma más categórica que, en este ámbito, la *tradición moderna* se inicia con Jarry, Duchamp y los dadaístas, lo que confiere legitimidad a las recientes apariciones del neo-dadaísmo, el arte autodestructivo, los *happenings*, etc. La afirmación implica que lo que separa el arte característico del siglo xx del arte de todos los siglos anteriores es su aceptación de la sinrazón, su desesperación social, su extremo subjetivismo y su dependencia forzosa de la experiencia existencial, y ésta ha adquirido los rasgos de una brutal desconfianza en la razón humana, tachada de megalómana, y substituida por una entrega casi total al subconsciente. Sería una locura infravalorar los logros del arte contemporáneo; no obstante, es justo decir que el arte a partir de esos momentos ha estado cargado de ansiedad y subjetivismo, lo que no equivale a decir que la ansiedad y el subjetivismo extremo constituyan la naturaleza del arte moderno (Berger: 1985); constituyen la naturaleza del arte en un período de extremada confusión religiosa —pues, en última instancia, la realidad sólo es admisible si Dios es su garante—, de confusión ideológica y de frustración política casi permanente.

Esta experiencia del mal influye igualmente en el concreto tratamiento de los aspectos artísticos formales. Y aquí quiero detenerme unos instantes. En los inicios del Renacimiento, el objetivo del arte, y más en concreto de la pintura, era la imitación de la naturaleza, y el modelo metafórico de la función de la pintura es el espejo; el espejo representa las apariencias de la naturaleza y simultáneamente las deja en manos del hombre; el hombre era el ojo para el que la realidad había sido hecha visual, el ojo ideal, el ojo del punto de vista de la perspectiva renacentista, y su grandeza residía en su capacidad para reflejar y contener, como en un espejo, lo que existía. La revolución copernicana, el triunfo del Protestantismo y parcialmente la contrarreforma echaron por tierra esta visión, y con ellos nace el subjetivismo moderno, que ahora mismo cabe caracterizar como aquella visión por la cual el estado del mundo es considerado por cada hombre como el estado de su propia existencia; el secularismo tiene, sin duda, un precio, el de obligar a cada hombre a una permanente elección en un mundo en el que la estructura y sus funciones, independientes del subjetivo bienestar o malestar de quien las lleva a cabo, han dejado en apariencia de ser relevantes; y digo *en apariencia*, puesto que se trata de un problema en absoluto resuelto por las sociedades contemporáneas, las cuales, a la vez que argumentan el valor de la naturalidad como criterio casi único de conducta, piden en la misma medida el correcto funcionamiento de la estructura que esa naturalidad al menos pone en entredicho (¿por qué ha de ser el juez justo y juzgar conforme a derecho, cuando lo natural en él tal vez sea la arbitrariedad?; y bajo el punto de vista de la naturalidad, hay, desde luego, muchas más razones en favor de la arbitrariedad que de su contrario).

Hasta la Revolución francesa, el escenario teatral pasó a ser el modelo metafórico del arte, potenciando su artificialidad, o la creación de tipos con valor universalizable. El artista llega a ser el responsable no sólo de los medios de transmitir la verdad, sino también la verdad misma; de aquí que el arte pase a formar parte de las ciencias morales. A partir de la Revolución y de lo que sigue a la Ilustración, el modelo metafórico vuelve a cambiar, y ahora es el del testimonio personal; la naturaleza ha dejado de engrandecer al artista cuando la estudia; tampoco interesa la creación de ejemplos, pues éstos dependen del reconocimiento común de ciertos valores morales; ahora está solo, rodeado por una naturaleza de la que le separa su propia experiencia; la naturaleza será lo visto a través de su experiencia, y su intento, el hacer su experiencia tan real como la naturaleza; el sufrimiento considerable de una gran parte de los artistas del XIX surge de esta contradicción; puesto que estaban alienados de la naturaleza tenían que presentarse a los otros como naturaleza (nuevamente en este punto surge el nombre de Rousseau y su sentimiento de impotencia muestra el problemático sustento de esta fusión). El modelo que inaugura el cubismo y que es, desde luego, nuevo, aunque Baudelaire ya lo hubiera prefigurado, es el diagrama (Berger, 1985), una representación visible, simbólica, de procesos, fuerzas y estructuras invisibles, que trata simbólicamente los aspectos de las cosas como signos y no como imitaciones o recreaciones. El modelo del diagrama difiere del del espejo en cuanto que sugiere un interés por lo que no es evidente en sí mismo. Se diferencia del modelo del escenario teatral en cuanto que no tiene que concentrarse en los momentos culminantes, sino que puede revelar un continuo. Y es diferente del del testimonio personal porque su objetivo es una verdad general; el problema radica aquí en saber si lo que así se expresa no son sólo puros constructos mentales, y cabe pensar que la última forma de una *naturaleza* así concebida es hoy el psicoanálisis. La nueva relación entre el hombre y la naturaleza que expresaron los cubistas consistió en la ruptura de la continuidad del espacio tridimensional, funcionando la superficie de la imagen como una constante que permite apreciar las variables. En segundo lugar, en el hecho de que las formas interpretadas nunca se presentan como totalidad, sino como fragmento, puesto que la totalidad es la superficie de la pintura, que ha pasado a ser el origen y la suma de todo lo que uno ve.

No encuentro mejor expresión de la actual concepción del multiculturalismo, que hoy en día se presenta a nosotros carente del necesario peso y profundidad, que este modelo diagramático que acabo de mostrar. Goytisolo, que se ha ocupado de esta cuestión, se equivoca, bajo mi punto de vista, cuando afirma que una cultura no es sino la suma de los mestizajes y de las influencias que ha sufrido. Al argumentar así, toma el término de cultura en una acepción puramente extensiva, como superficie —origen y suma de lo que se ve—, pero lo vacía justamente de su *profundidad* histórica —en su acepción baudeleriana—: el resultado está perfectamente expresado en el *Zelig* de Woody Allen, una marioneta mimética zarandeada por el caos de la exterioridad.

Generalmente se entiende el término multicultural en su acepción extensiva y espacial, olvidando a la vez el hecho de que en todo proceso cultural hay movi-

mientos de clausura y de diferenciación tan necesarios como los de apertura y unión. ¿Por qué no tomarlo también temporalmente, hacia atrás y hacia adelante, con la apertura a la imprevisible novedad que este movimiento implica? Sin una tradición que me vincule a los otros, difícilmente puedo ser otra cosa que un camaleón. Existen en cada cultura zonas de sombra irreductibles, esos *intraducibles del lenguaje* (Del Prado, 1994), producto de razones étnicas, de un concreto imaginario y de herencia cultural, y para eliminarlas haría falta destruir lo que las suscita: la extrañeza, la extranjería del otro, que es preciso aceptar y respetar radicalmente, y no sólo *tolerar*, eufemismo contemporáneo en el que cabe sospechar una alergia a la diversidad, la misma fobia que hacia el extraño parecen profesar los nacionalistas, al que prefieren anular mediante un proceso de inclusión. Todas las culturas son iguales, ninguna es más valiosa que otra, se nos predica hoy en día como uno de los dogmas de lo políticamente correcto; y el amor de la alteridad desemboca así en la indiferencia, en la que sólo cuenta su colección o su almacenamiento; dando un paso más allá, el nuevo hombre multicultural termina por convertirse en un moderno Tartufo que incorpora a su metabolismo cuanta materia cultural sea capaz de triturar.

Decía que no sólo hacia atrás, sino también hacia adelante; en la confianza de que los hombres tenemos una condición que compartimos no sólo entre nosotros, sino también con los demás seres que pueblan la tierra. Y en la confianza también en las capacidades de una razón hacia la que hoy en día profesamos una radical sospecha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, J. (1985): *The Sense of Sight*. Pantheon Books.
DEL PRADO, J. (1994): «Intraducibles», en *Littérales*, n.º 15.
TAYLOR, Ch. (1991): *The malaise of modernity*. House of Ananci Press Limited.
TODOROV, T. (1995): *La vie commune*. París: Seuil.