Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España

FERNANDO ROMERA GALÁN

UNED, Grupo de investigación del SELITENAT
Travesía de San Nicolás, 7
05002 Ávila
fernandoromera@mac.com

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

ANTIMODERNIDAD Y AUTOBIOGRAFÍA

Las obras más recientes de Antoine Compagnon y de Alain Finkielkraut, entre otras, han venido a insistir en la falta de un estudio profundo sobre la antimodernidad literaria en nuestro país. Y, sin embargo, podríamos hacer una amplia nómina de autores cuyas obras pueden ser consideradas abiertamente antimodernas. Definir lo antimoderno no es sencillo. Desde las primeras críticas hacia los filósofos franceses, ya a finales del XVIII, hasta el antimodernismo que tiñó la Europa del siglo xx y, en especial, la España franquista, el concepto de antimodernidad ha ido traducándose en muy distintas maneras de oponerse a la “modernidad”. La aseveración de Compagnon de que a los antimodernos pertenece un grupo amplio en el que caben formas de pensamiento premodernas y ultramodernas en esencia, demostraría “una resistencia, al modernismo, al mundo moderno, al culto al progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo. Significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple” (14).

La modernidad encerraría, pues, la ambivalencia y la paradoja de poner de relieve precisamente lo que pretende negar: la necesidad del pasado, su belleza y su tradición, de manera que lo antimoderno deviene en una expresión auténticamente moderna. Sus consecuencias estéticas son evidentes y revelan

una oposición a “lo moderno” que recorrerá diferentes experiencias sociales y políticas, como el conservadurismo o el tradicionalismo. Siguiendo las palabras de Habermas: “Los ‘jóvenes conservadores’ recuperan la experiencia básica de la modernidad estética (...) Sobre la base de actitudes modernistas justifican un irreconciliable antimodernismo” (62). Todo ello mientras, por otro lado, “los viejos conservadores no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de los medios del arte moderno” (62).

Hay que observar, aunque sería objeto de un estudio más amplio que éste, que la antimodernidad en la literatura española habría estado teñida por matices algo diferentes de los que caracterizaron a la francesa, más aún en los casos más recientes, como los que vamos a tratar. Pero, de entre todos los que cita Compagnon, sí podríamos descifrar que el pesimismo y la anti-ilustración son obvios. Y aunque sí es cierto que, en la literatura finisecular española, la actitud es muy variopinta, tendría como criterio unificador el mismo que el de la literatura vecina: “un ir a tientas en busca del dios negado o perdido, en todo caso un disgustado retraerse del mundo que lo ha exiliado” (Allegra 94). Así ocurre en la literatura finisecular, en casos como el de Baroja o el muy antimoderno Unamuno. Y en Cataluña, el grupo de *Quatre Gats*, que se reúnen en este café, inauguran una tradición modernista y anti-moderna (Allegra 101) que tendrá su repercusión en Pla, a quien estudiaremos más adelante.

Lo que resulta más llamativo en los autores antimodernos es la utilización en muchos casos de los géneros autobiográficos para protestar por esa modernidad y para tratar de sobreponerse a ella. Ya ocurre en los textos de Baudelaire, pero, aquí en España podemos citar la voluminosa obra autobiográfica de Baroja (aunque dejaremos para otra ocasión la posibilidad de considerar a Baroja como antimoderno), la de Unamuno (conscientes de la dificultad que conlleva una consideración estrictamente autobiográfica de gran parte de su obra), del propio Rusiñol, etc., en un país tan escasa y tradicionalmente dado a estos géneros. Parece que existe una necesidad de contraponer el “yo” moderno, individualista y egocéntrico, cartesiano e ilustrado, frente al “yo” del Antiguo Régimen, o, al menos, frente a los valores de la filosofía originada en la interpretación del pensamiento de Descartes, un “yo” valorado en su dignidad humana por un pensamiento dualista en el que Dios sería quien otorga valor a la identidad del hombre.

Todo esto encierra, incluso, una nueva paradoja. La crítica contra el “yo moderno”, contra los excesos del “yo ilustrado”, provienen, precisamente, de los géneros más profundamente autobiográficos. Y no es un hecho necesariamente nuevo, pues ya desde los comienzos de lo que consideramos antimodernidad, la generación de textos literarios de carácter crítico se apoyó en géneros nuevos o en formulaciones renovadas de otros antiguos, como la autobiografía en formas diarísticas, memorialísticas o, incluso, ensayísticas.

Si nos retrotraemos a sus inicios, la antimodernidad se funda en las primeras oposiciones a los movimientos ilustrados y, sobre todo, a la Revolución Francesa y a sus primeras consecuencias que podemos resumir en tres aspectos que inciden de manera trascendente en la configuración de una suerte de identidad antimoderna.

En términos puramente ilustrados, la revuelta antimoderna se dirige contra el origen mismo del filosofismo del XVIII, contra el “pensamiento abstracto”. Este método se superpondría a cualquier tipo de ley o derecho previo a la convención resultante de su aplicación, imponiendo abstracciones como los “derechos del hombre”, formulación que impide cualquier actitud contraria, sea justa o injusta y colocando la identidad del hombre en términos de creación de un “hombre nuevo” haciendo *tabula rasa* de las convenciones de tiempos anteriores. En un segundo momento, la antimodernidad se dirigirá contra otro de los pilares de la ilustración: la fe ciega en el progreso, creencia que Baudelaire considerará una “doctrina de perezosos” (63). Cualquier teoría del progreso que sitúe todo avance histórico en un progreso sin límites colocaría al hombre fuera de la historia, pues ésta se haría sola y, por tanto, cualquier transformación social que evolucione en términos de justicia, excluirá al hombre de tal consecución y se convertirá en un suceso de carácter mecánico. Y, por supuesto, la fe ciega en la razón, esencialmente egocéntrica, niega la experiencia histórica y los logros de los precedentes de la tradición. La sociedad y, en ella la literatura, exige cambios extraordinariamente rápidos, fórmulas personales que sean capaces de romper con la última fórmula de éxito.

El “yo” moderno, pues, para cualquier autor antimoderno, sería un “yo” que habría roto con su pasado tradicional, que basaría su identidad en criterios nuevos a-históricos en los que apenas intervendría y que sufriría la necesidad de cambios continuados para adaptarse a una historia en continua transición.

La consecuencia estética que acarrea la aparición de ese “yo” sin historia ni tradición es que la modernidad se encuentra ante una representación artística que produce, a un tiempo, dolor y pena. El artista encuentra que la razón

puede superar la mera representación, lo que, para un ilustrado es una forma de placer estético. Pero, por otro lado, la imaginación no puede alcanzar el concepto que se ha de representar, fuente, por ello, de dolor artístico. El “yo” moderno se vuelve nostálgico por esa dualidad. Lyotard afirma esta condición de la modernidad, aunque, creemos, es de una condición distinta de la nostalgia antimoderna, nacida del hecho de que sea la razón, precisamente, la superadora de la representación y no la imaginación creadora. Y el propio Lyotard lleva esta idea hasta los límites de nuestro tiempo, añadiendo que la posmodernidad llega más allá en esta sensibilidad nostálgica de lo moderno. Para la posmodernidad, simplemente hay algo meramente irrepresentable y a lo que no es aplicable ningún tipo de sensibilidad artística, por lo que escapa a cualquier definición de belleza: “un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a ese texto, a esa obra, de categorías conocidas” (73). El hecho de trabajar sin reglas para crear unas reglas nuevas para esa obra presupone también esa continua transición que no permite un anclaje histórico, una tradición para la obra.¹ El autor antimoderno se enfrenta, pues, a la búsqueda de esa tradición que ya no es útil, de una belleza que no se puede hallar en la realidad porque, simplemente, esa realidad no es objeto del artista: “es preciso dejar claro que no nos corresponde *dar realidad*, sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado” (73).

En lo que afecta a la propia vida y a la visión de la propia vida, esas alusiones también alertan de su falta de consistencia: el discurso sobre el “yo” también creará sus propias reglas y huirá de las fórmulas para relatarla más allá de las categorías tradicionales. La autoficción, como propone Manuel Alberca (2007), permite la exclusión del “yo” de su autobiografía y su inclusión en géneros de ficción, lo que supone una nueva experiencia identitaria que, a nuestro entender, está esencialmente vinculada a la experiencia de una identidad diluida en la ficción más que en la sociedad, la memoria o la historia. En esa posibilidad que apuntaba Lejeune de que el protagonista de una novela tuviese el mismo nombre que el autor podría encontrarse también la razón de que las autobiografías antimodernas recuperasen formas autobiográficas vinculadas a ese “pacto autobiográfico” y, por supuesto lejanas a ese “pacto ambiguo”.

En esta falta de anclaje histórico, en esa independencia o individualidad absoluta, la propia vida se alza como materia de arte, y, por esta misma falta

de reglamentación de la que habla Lyotard, puede reconvertirse en obra de arte, porque su representación “realista” no es, sencillamente, necesaria.

Bauman ha definido esta forma de vida posmoderna como la “posmodernidad líquida” por cuanto no puede permanecer siempre ceñida a una misma forma y ha de ser vivida siempre en condiciones de precariedad y cambio:

Las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez y son ya obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente. De ahí que haya dejado de ser aconsejable aprender de la experiencia para confiarse a estrategias y movimientos tácticos que fueron empleados con éxito en el pasado: las pruebas anteriores resultan inútiles para dar cuenta de los vertiginosos e imprevistos (en su mayor parte, y puede incluso que impredecibles) cambios de circunstancias. (2006, 9)

La ruptura con esa experiencia histórica ha roto también con una tradición que definía la vida en contraposición con una eternidad ya inexistente. Por lo tanto, la experiencia de “vivir muchas vidas” en ésta asegura esa sensación de reencarnación permanente y nos pone en contacto con una nueva forma de experiencia de trascendencia:

Si nos movemos con la suficiente rapidez y no nos detenemos a mirar atrás para hacer un recuento de las ganancias y las pérdidas, podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (...). A fin de cuentas, la “identidad” significa (al igual que antaño significaban la reencarnación y la resurrección) la posibilidad de “volver a nacer”, es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía. (2006, 17-8)

Sin embargo, los antimodernos contemplarán su identidad sobre una sucesión de pérdidas. Pérdida de herencia moral, pérdida de “experiencia” social y política, de experiencia histórica. Compagnon recoge esta sucesión, en su recorrido por la antimodernidad francesa y explica que los primeros antimodernos franceses son seguidores, si no todos, al menos gran número de ellos, de Pascal y de las doctrinas jansenistas y partidarios todos de la sociedad pre-revolucionaria; y, si nos retrotraemos algo más, del propio Montaigne. Así, Burke, tan sólo un año después de la Revolución niega la posibilidad de un progreso

moral y, por ende, político; lo que supone el primer gran argumento antimoderno en Francia. Por supuesto, Joseph de Maistre, quien, ya en 1797 condena la Revolución por inmoral y la democracia como fuente de desórdenes sociales. Toda la política democrática ulterior a la Revolución es pura “política especulativa” frente a la “política experimental”, de carácter histórico. La negación de la experiencia es, pues, el mayor vicio de la Revolución y aboca, necesariamente, al desastre; las leyes fundamentales no pueden escribirse *a priori*, pues provienen de algo exterior al propio hombre. Y ese fue el principio de los males para un antimoderno, el haber sido considerada, desde el siglo XVIII, la historia como una *tabula rasa*.

Y en esta línea de pérdidas está la identificación entre política y religión o política y cristianismo. No son pocos los antimodernos que reivindican la unión de Estado e Iglesia: De Maistre, Bonald e incluso Balzac. La religión sería la única instancia capaz de proteger al hombre contra sí mismo, de realizar la ablución de los excesos individualistas de los “filósofos”.

La modernidad, pues, revelaría el desvalimiento humano ante la nueva situación: el hombre ha caído en brazos de la razón y la autosuficiencia y esto ha creado una suerte de melancolía tras la que se esconde la pérdida de su historia y sus vínculos al pasado. Y, por supuesto, desde entonces, la identidad habría perdido el hilván con los significados de un mundo que, en cierta manera, aún pervive en los restos de aquel pasado, en las ciudades viejas y en los antiguos monumentos que se conservan en las nuevas y remodeladas ciudades, y que no es comprendido en absoluto.

Es interesante cómo José Jiménez Lozano (1988) desentraña la aparición de una iconicidad nueva en los objetos del pasado que se nos muestran en cada casa, en cada espacio de modernidad: un simple objeto del pasado que, habiendo dejado atrás toda profundidad histórica se revela como una señal de memoria carente de todo significado afectivo y personal. Esta relación del hombre con los nuevos iconos ya habría tenido su eco en otro antimoderno francés, Roger Caillois (2004), para quien el hombre acaba de escapar de la mitología religiosa pero vive aún dominado por sus representaciones. Para Caillois la religión tiene, sin embargo una potencialidad de cohesión de la sociedad que también se habría perdido y cargará contra ciertas formas de democracia que, como la francesa, facilitaron o no se opusieron al desarrollo de regímenes fascistas. Caillois, como Bataille o, en otro orden, Adorno y la escuela de Frankfurt, desvelan estas relaciones entre el liderazgo político y el avance de ciertas formas de autoritarismo que pierde de vista al individuo.

Estas críticas, también presentes en la obra de Jiménez Lozano establecen que el hombre, aunque ha logrado desvincularse de una dimensión metafísica, en la práctica actúa como si esto no fuera así, aún sometido a esa forma de “verdad universal”. Esa dimensión metafísica ha quedado a través del tiempo en lo que se denominaron “grandes relatos”, en palabras de Lyotard, verdades únicas que, a través de las ideologías, exteriores al propio hombre, han venido actuando como verdaderos sustitutos de aquella. O lo que es lo mismo; aún pervive un reducto dualista frente al monismo del hombre moderno. El “yo”, pues, no ha dejado de pertenecerle o estar sometido o dirigido por algo externo. En el antiguo régimen se podría hablar de lo trascendente; pero hoy en día podemos encontrar sustitutos como el futuro, el porvenir de la humanidad o la “sociedad que viene” y que se realizaría en nuevas perspectivas dinámicas como la conciencia ecológica que nos mantiene vinculados a un mundo posterior a nuestra muerte y, por ello, igualmente trascendente. O los principios democráticos que han de ser transmitidos a las siguientes generaciones por medio de nuevos marcos ideológicos y pedagógicos que transfieran la importancia de la “voluntad general”. Lógicamente, la metafísica existiría en nuestra sociedad o como creencia en un Dios o como uno de esos “grandes relatos” ideológicos que nos mantienen unidos al futuro.

Ante todo ello, la vindicación de un marco personal en el que el “yo” no caiga en los preceptos de lo que Rousseau denominaba la “voluntad general” y en el que pueda soslayarse el efecto pernicioso de esa sociedad de nuevos valores, pasaría, necesariamente, por una nueva formulación del “yo” personal y, por ende, una transcripción autobiográfica igualmente nueva.

Claro que el “yo” que se maneja en ese “mundo líquido” e inestable no se mueve, siquiera, en un espacio de valores, puesto que ninguno de ellos es capaz de permanecer inamovible durante mucho tiempo. El “yo” está requerido por “modelos” de actuación mudables y transitorios como los del éxito o la fama. Y, a pesar de esas tendencias monistas de este mundo posmoderno, se sigue confiando en un factor situado más allá de nuestra propia intervención en nuestra vida: la suerte, el destino capaz de sacar al autor de su anonimato y convertirle en un éxito de ventas:

Hoy, las historias populares de célebres artistas visuales o de performances minimizan la cuestión del tipo de actividad a que uno se dedica y la manera en que lo hace; en un mundo moderno líquido, al fin y al cabo, ninguna actividad digna conserva durante mucho tiempo su dignidad. Las

historias modernas líquidas suelen centrarse más bien en el principio general de que, en un compuesto del destino benevolente, cualquier ingrediente añadido al azar, por común, sencillo e insignificante que sea, puede hacer que los cristales relucientes del éxito sedimenten en la turbia solución llamada “vida”. (Bauman 2006, 89)

Pero para quienes aún hoy conservan la certeza de que la modernidad no puede diluir las fronteras clásicas o tradicionales del “yo”, determinadas fórmulas autobiográficas son de extraordinaria utilidad, porque sirven para fijar una identidad difícil de disolver en esa vida líquida y, por ende, difícil de encajar en las nuevas fórmulas de éxito inmediato y efímero.

Ya explicamos en otro lugar cómo la autobiografía moderna nace vinculada a la aparición de nuevos espacios urbanos, las grandes ciudades (Romera Galán 196). Autobiografía que, por un lado narra esa vida del “yo” profundo del escritor en un lugar en el que, paradójicamente, se va diluyendo su identidad en la masa informe de los “ciudadanos”. Y es también, claro está, en las grandes ciudades modernas donde el sentimiento de antimodernidad nacerá unido a esas formas de autobiografía. Por un lado porque, como apuntábamos anteriormente, la historia, convertida en *tabula rasa*, necesita de nuevos textos en los que escribirse; por otro, porque el hombre, privado de una explicación íntima y a la vez histórica de los conceptos de belleza, melancolía o moral, ha de reinventarlos.

La necesidad de la propia historia o de un discurso del “yo” que lo identifique en oposición a los demás discursos en los que se mueve obliga, por una parte, a elegir la escritura autobiográfica como género propio pero, por otro, a la fijación de la propia vida a través de la misma literatura, lo cual dará forma a nuevos textos en los que ficción y realidad se mezclarán para realizar ese proceso de creación del “yo”.

La antimodernidad necesitará de la autobiografía porque la tradición se ve empujada por la razón y el “yo” se ve disuelto en procesos de restricción continua en diferentes capítulos de su vida, como apuntábamos antes, que irían desde las nuevas formas de relación sexual hasta la disolución de núcleos tradicionales de cohesión, como el de la familia en un mundo en el que los vínculos históricos se van diluyendo. Adorno, en alguno de sus artículos, lo explica diciendo que “el momento específico de renuncia que hoy mutila a los individuos y restringe su individuación ya no es la prohibición familiar, sino la frialdad, que crece con el ahuecamiento de la familia” (310).

Ante estos retos, la autobiografía es, de alguna manera, un asidero. Sobre todo en aquellos países en los que no había tenido especial repercusión y en los que, además, la identificación con formas tradicionales católicas han tenido mayor relevancia, caso de la literatura española. Más aún cuando el tránsito a una sociedad posmoderna ha acarreado conflictos sociales de consideración, como el hecho de pensar la escritura de un texto autobiográfico como una suerte de “publicidad” egotista.

La consideración de una vida y de una modernidad “líquidas” implica que cualquier forma de conseguir una identidad fuerte en un mundo en continua transformación es, no una autoafirmación, sino una exigencia de la propia sociedad. La sociedad exige la existencia de individuos independientes para consolidar el cambio continuado en su forma. La sociedad líquida exige que la búsqueda de la identidad sea un proceso continuo de insatisfacción con uno mismo: “La vida líquida significa un autoescrutinio, una autocrítica y una autocensura constantes. La vida líquida se alimenta de la insatisfacción del yo *consigo* mismo” (Bauman 2006, 21).

¿Qué trascendencia tiene todo esto que hemos esbozado para la generación de nuevos textos autobiográficos? De entrada, podemos tener en cuenta las siguientes consideraciones. La primera de ellas es la importancia que han tomado fórmulas híbridas como la autoficción como “ficción del yo”, es decir, como una de esas nuevas maneras de construir una identidad sobre bases ficcionales y que parte de esa idea de la posibilidad de crearse una identidad amoldable a una sociedad en continuo cambio en géneros híbridos entre la novela y la escritura del “yo” y de las que hablábamos antes citando la obra de Manuel Alberca.

En segundo lugar, la vindicación de un “yo” realista que se muestra a partir, no de la ficción del “yo”, sino de la expresión del discurso externo, del entorno, de la ruptura con la ficción. Personajes que se presentan en su autobiografía, no como el personaje que son, sino como el personaje que “piensa que ha de ser”, lo que nos devuelve a las tesis de Paul de Man, para quien lo autobiográfico no es un problema genérico, sino un modo de lectura en el que el sujeto del autor y el del personaje se determinan uno a otro.

Cada autoconcepción no es sino una representación, una especie de máscara o rol que es actuante, es decir, que gobierna la conducta en todas sus dimensiones. Así, los protagonistas de los cuentos *robmerianos* habrían hecho de sí mismos a través de la narración, que no es sino una forma de

autorrepresentación, esos personajes cuyo rol gobierna la conducta real del sí mismo que son. El personaje que representan es el personaje que piensan que han de desempeñar, pues corresponde a la imagen de sí mismos que se han construido. (Vega Encabo 35)

El profesor Vega Encabo, en su interesante artículo sobre los “Cuentos Morales” de Eric Rohmer, señala cómo:

Romper la fascinación de la ficción es un modo de volver a la realidad de la vida. La ambigüedad de la imagen ha de conducir a un reconocimiento de la ambivalencia de los acontecimientos; a pesar de la insistencia del narrador, es posible que *nada* haya tenido lugar. (42)

“Yo” realista del que, sin embargo, no podemos, en absoluto, fiarnos. Pues la confusión ficción-realidad en los textos autobiográficos y, más aún, en los autoficticios, implica esa “ambivalencia de los acontecimientos”. La realidad es mutable o, lo que es peor, no sabemos muy bien a qué atenernos con ella, pues los propios textos, sabemos, implican un engaño que se encuentra en la relación del narrador, el autor y el personaje, relación identitaria que se basa en una identificación que se mueve como un líquido. El realismo, como emulación lingüística de la realidad, como engaño o tropo literario, es hoy más claro que nunca.

Lo que nos lleva a una tercera consideración: todas aquellas cosas que se aproximen más a la realidad y que sean capaces de estabilizar el referente, como la fotografía o el cine

permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por tanto, llegar sin problemas a la conciencia de la propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que así recibe por parte de los demás ya que estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se quiere, las fantasías del realismo. (Lyotard 68)

Lo que, aplicado a la autobiografía, facilitaría, de igual manera la consolidación de esa “conciencia de identidad”. Pero lo que denominamos realidad, en nuestro tiempo, es tan mutable que esa identidad se vuelve difícil de consoli-

dar cuando lo que denominamos “vida” y que habría de suponer el argumento de una autobiografía, también ha adoptado una forma líquida.

La vida, como obra de arte, no es más que la conformación de una formulación literaria del mundo en el que, una simple conjunción del azar puede modificar el transcurso de la vida, como si la influencia, no ya de un Dios interventor, sino de un narrador caprichoso, ha de conseguir lo que se denomina habitualmente “éxito”. Un “yo fuerte” no es sinónimo de éxito; el *cursus honorum* que garantizaba, en cierta medida, la consecución de un “yo” eficaz socialmente, ha perdido todo su valor porque todo el mundo tiene derecho a sus quince minutos de gloria. La identidad, pues, se vierte, no en un molde que hay que continuar a lo largo del tiempo, sino en una infinidad de recipientes a los que adaptarse, porque, en alguno de ellos puede estar ese momento de gloria, de suerte o de esplendor. No podemos, pues, estudiar la autobiografía actual a la manera clásica; no podemos entender unas memorias como un “albergue” literario de una vida, porque no se ha vivido una vida, sino muchas. Un diario ha de convertirse en algo tan evanescente y efímero como un “blog”, en el que se complica el problema de la identidad, de la realidad, sometidas a los conflictos de lo “virtual”, pues:

Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una “obra de arte”, equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido hasta ahora. (Bauman 2009, 92)

Las autobiografías de tintes más o menos antimodernos procurarán, pues, forzar la imagen realista de la vida propia de manera que su apariencia sea la de un texto que evite el “yo”, a medida en que ese “yo” que se vive a partir de la experiencia ilustrada, formula una identidad que les es (o quisiera ser) ajena.

LAS OBRAS DE JOSEP PLA Y JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO COMO EJEMPLOS DE AUTOBIOGRAFÍAS ANTIMODERNAS

Caillois (1998) y otros antimodernos se declararon abiertamente partidarios del clasicismo como fórmula equilibradora de la búsqueda personal artística y del beneficio y participación social en el arte en los que el arte pueda reconocerse como tal. Pero, claro está, la antimodernidad no es el clasicismo, por mu-

cho que lo pueda llegar a integrar. Esa voluntad integradora del clasicismo es observable en literaturas ilustradas en las que, con mayor o menor fortuna, se repiten ciertas fórmulas clásicas. Pero sí es cierto que todo antimoderno reivindica el clasicismo por cuanto tiene de hilván con un pasado que no ha de ser borrado de la cultura contemporánea. Un simplismo crítico suele catalogarlos a unos y otros, antimodernos y clásicos bajo términos más o menos despectivos: reaccionarios, conservadores, tradicionalistas, escritores de derechas... Pero esta reducción, como todas, impide apreciar las serias diferencias que separan a unos y otros. Que un escritor se declare discípulo de Montaigne, Schopenhauer o Chateaubriand no le convierte, necesariamente en un antimoderno. De ser así, los del 98 lo hubieran sido en gran parte. Y si añadimos a Baudelaire o Proust, habría de sumar un largo etcétera a la nómina de los antimodernos en el siglo XX.

Hoy en día la polémica cultural suele presentarse en los medios de comunicación. No es antigua la crítica que se le viene haciendo a pensadores franceses ligados al pensamiento antimoderno, caso, por ejemplo, de Alain Finkielkraut. Pero no hay que irse más allá de los Pirineos para descubrirlas en el pensamiento y la literatura españolas. Y no es un caso reciente. Ya Unamuno hablaba de la superstición científica, por no hablar de las dudas democráticas de no pocos autores de fin de siglo, de los exabruptos políticos de Baroja o de las conversiones políticas de Azorín. El fin de siglo y el modernismo en él, es un complejo antimoderno de tintes rústicos y de ciudades muertas. Los románticos de segunda generación, simbolistas casi todos, retoman la lucha contra el enciclopedismo que terminará enarbolando el mismísimo Franco cuando declara: “Nosotros tenemos ahora que cerrar la frivolidad de un siglo. Que desterrar hasta los últimos vestigios del espíritu de la Enciclopedia”.² Y los primeros años de la literatura franquista promoverán esa vuelta a los metros, los temas y las fórmulas más clásicas. El hecho de que el modernismo español pueda considerarse como un movimiento antimoderno, como ya indicó Giovanni Allegra (1981) explica cómo Europa se le había vuelto “romanesca” y medieval a España cuando ésta había comenzado a aceptar “las luces”.

Este clima cultural español finisecular, pareció ocultarse durante el régimen franquista porque, sencillamente, había triunfado una visión aparentemente antimoderna. De hecho, como señala Romera Castillo (2000, 37), “una buena parte de la bibliografía sobre la guerra (in)civil española –por otra parte tan amplia– se ha construido sobre testimonios autobiográficos de diferente cariz”. Pero en los últimos años, y me estoy refiriendo a esta década del siglo

XXI, las tentaciones antimodernas han tomado nuevos bríos, al menos en algunas posturas revisionistas de los años franquistas, pero también en la reclamación de no pocas obras de autores abiertamente fascistas. La polémica pivota, en España, más en círculos periodísticos que literarios o filosóficos. Resulta aún difícil reivindicar obras como las de Josep Pla, Rosales o Vivanco (por poner algunos ejemplos), al mismo tiempo que vemos el eco que tienen las reediciones de los textos autobiográficos de Ridruejo.

El caso concreto de Pla es digno de un estudio independiente de más amplias miras que el que nos ocupa. Durante años, los propios estudios provenientes del ámbito catalán han obviado su obra, siendo, como era, uno de los defensores más fervientes de su propia lengua. Pero no nos cabe duda de que Pla puede entrar dentro de una definición clara de “antimodernidad”, sin negarle un ápice de clasicismo y tradicionalismo.

El Pla que renegaba de sus estudios y reclamaba haber sido un payés, como tantos del Empordá; el que criticaba sin ambages el desmantelamiento del patrimonio histórico de los pueblos de Cataluña para decorar la casa de los burgueses de Barcelona está definiendo la conversión de ese pasado en un icono de la modernidad, explicando cómo aquellos vestigios se han “incrustado” en la nueva arquitectura de su tiempo cuyas casas “contienen, enganchadas como una pegatina en un banco, las piedras de su lugar” (130). La vieja ventana gótica o la piedra conservada en la nueva casa se convierte en un icono del pasado, un hilván hacia unos tiempos que se dan por muertos en la sociedad moderna y urbana. Pero para Pla, el tradicionalismo de los payeses es “una imagen que hemos heredado de la civilización romana” (126). Lo que nos interesa de esta visión del tradicionalismo planiano es que la tradición es un tramsunto cultural, una creación lírica más que un hecho puramente histórico: “La tradición es una creación de la cultura, de la memoria histórica, de la poesía. Es, en definitiva, una elaboración de los hombres de letras” (127). Y, por supuesto, a la conversión en icono de aquellas piedras del pasado en las construcciones modernas, hay que oponerle la “iconoclastia” del payés como síntoma de un antiguo régimen en clara disolución. Jiménez Lozano ha venido considerando esa misma iconicidad del pasado en sus obras autobiográficas y en algún ensayo, como *Los ojos del Icono* (1988). Como apuntábamos en la primera parte de este estudio, la ruptura, por un lado del transcurso temporal de los nuevos tiempos, de la modernidad, con el viejo régimen, ha provocado una nueva concepción de lo antiguo que el hombre sigue necesitando. Pero la modernidad exige que ese hilván venga de un nuevo tipo de memoria que no ha-

bita en los términos clásicos de familia, historia o vinculación generacional con el pasado. Por lo tanto, la inclusión de los elementos de la antigüedad en nuestra vida moderna, como lo que expresaba Pla, hace que esos elementos se conviertan en iconos que, sin embargo, se presentan mudos: el pasado se ha convertido en un símbolo de lo ignoto o, al menos, de lo interpretable, de lo mutable. Y puesto que la tradición es una creación de la cultura, esa misma cultura ha convertido sus objetos en señales de modernidad, trasmutando su significado más en un escenario de lo bello que de lo propio, de la experiencia de un “yo histórico”.

Para Josep Pla, la experiencia de belleza en ese viejo mundo que es su país, no es propia de la modernidad, es prerromántica y ajena a una perspectiva interior: “el paisaje es hermoso o simplemente bonito en la medida en que sea un pretexto para imaginar o redondear un contrato de compraventa” (38). Este mundo al que dice pertenecer es contemplado, sin embargo, con ojos críticos porque la educación que ha recibido y de la que en algunas ocasiones reniega, ha ido transmitiendo los nuevos valores generación tras generación, ha ido creando un nuevo mundo acorde con los principios filosóficos heredados del “Siglo de las Luces”. O, lo que es lo mismo, se contraponen dos tradiciones, la tradición de la modernidad, transmitida a partir de lo que Pla denomina irónicamente como “El bachillerato”, y la otra, la antimoderna, que aún pervive en su mundo ampurdanés, construida sobre individuos y no sobre una colectividad a la que, sin embargo, Pla no renuncia: las mujeres y hombres que no se preocupan de sus tradiciones porque “el pueblo no existe como tal (...) Las cosas que se refieren a la administración colectiva les importan un comino” (257).

Podemos hablar, pues, de un Josep Pla antimoderno, pero de una antimodernidad “crítica”. La crítica se reparte igualmente hacia la burguesía barcelonesa y sus principios estéticos y la falta de esos principios por parte del *payès*. Cuando se pregunta por la tradición, está reclamando un estricto respeto por una herencia premoderna, incluso retrotrayéndose a la época feudal. No es una tradición inspirada por una ideología política clara, sino por un principio estético y simbólico, el mismo que podía mover, por ejemplo, a Baudelaire cuando contempla la expansión de la moderna París por sus viejos barrios pobres (599).

En este sentido, los textos de Pla son autobiográficos, fundamentalmente la obra concreta que venimos citando en este artículo. Está hablando de los payeses, porque está hablando de su propia herencia y, por lo tanto, de un “yo” social que ha desaparecido. Esa dimensión social propia de la modernidad y que incide en la individualidad absoluta, en la creación de un “yo propio” crea

una nueva forma de autobiografía, como ya hemos apuntado. Pero en su propia obra, Pla reivindica su propia biografía en la de sus propias tradiciones. Ese tradicionalismo que forja un “yo” y cuya devastación habría sido el principal mérito de la modernidad, forma la escritura de su propia vida. Considerar, por lo tanto, que no podemos cifrar como autobiográficos algunos textos de ciertos autores antimodernos es un sofisma por cuanto estamos considerando un “yo” único y moderno, capaz de crearse a sí mismo, cuando muchos autores no han entrado aún en la discusión de si pertenecen o no a esa definición de “sí mismos”. O por decirlo de otra manera: hay una forma de autobiografía moderna y otra antimoderna, basada esta última en la idea de que el “yo” no es explicable sólo desde una concepción individual en el que el individuo es su firma, o su currículum o el creador de su propia existencia. ¿Podemos, pues, en toda regla, reclamar una forma de autobiografía en la que el autor que habla en primera persona lo hace tanto de sí mismo como del entorno, de sus compatriotas, de sus vecinos? ¿Qué hace Pla en tantos retratos de personajes de su época sino estar permanentemente explicándose, diagnosticando su “yo”? *El payés y su mundo* es, esencialmente autobiográfico, pero pretendidamente antimoderno. Pla quiere abandonar su “yo” egocéntrico y hablar de cómo se ha conformado un modo de vida y una forma de comportamiento y de pensamiento que es esencialmente suyo. Algunos textos diarísticos, como *El cuaderno gris*, el resto de su obra, como *Viaje en autobús*, o *Viaje a la Cataluña vieja* se han venido catalogando –él mismo prefiere el termino “glosario”, de mayor evanescencia personal- como “diarios”. Pero esta opción, que no excluye la autobiografía, nos muestra la preocupación de un autor por que su obra no sea egotista. El abandono del “yo” moderno en sus textos es muy osado en una literatura que, salvo honrosas excepciones como la de Eugenio D’Ors (1990) y su personal *Glosari*, no ha derrochado tiempo en la creación de este tipo de obras. Si comparamos sus textos con, por ejemplo, los de un autor de su época, admirado por el propio Pla, y de un ego autobiográfico infinitamente mayor, como es el caso de Baroja, la diferencia es la de un escritor que se explica a partir de la experiencia de la tradición y cuya referencia no es él mismo como objeto de exploración, sino la herencia cultural aprehendida del entorno.

En un caso similar se encuentra la obra de José Jiménez Lozano. En este caso, las aportaciones autobiográficas toman la forma de lo que él denomina “los que podrían llamarse de algún modo mis *Diarios*” (2003, 11). Para el autor castellano, no es tanto el espacio, el país o la ciudad la que mueve a considerar

la oposición a los principios de la modernidad, sino el propio pensamiento posmoderno y la experiencia de los denominados “grandes relatos”, según expresión de Lyotard, en la historia reciente europea. Hablar de ciertos autores escorados hacia la “derecha” política sería un error y correríamos el riesgo, como decíamos al principio, de no diferenciar muy bien qué se esconde tras una obra antimoderna que no sea algo más allá de la propia idea política. El antimoderno es, ante todo, un solitario frente a un sistema ideológico uniformador; es un escritor que reclama no pertenecer a una clase, a un tipo, a una antología; que renuncia al estereotipo del autor vinculado a una tendencia, que intenta parecer “un individuo” ajeno a la uniformidad cultural y, en estos supuestos, se presenta ante sus lectores de forma íntima y pretendidamente alejada de modas. La forma autobiográfica suele ser un buen punto de partida para mostrar al autor. Porque una cosa es la “persona del autor”, importante y necesaria para comprender una obra y otra muy distinta el “ego” de ese mismo autor, preciso únicamente para publicitar su *cursus honorum*: “He hablado de la importancia que parece conservar allí, para todo enunciado, la persona del autor; no para señalar eventualmente el carácter subjetivo de toda verdad, sino también para no hacer perder, en lo universal, la maravilla y luz de lo personal, para no transformar el dominio de lo verdadero en reino del anonimato” (2006, 175).

No es lo mismo. No es lo mismo, para Jiménez Lozano, la persona, el individuo, que el “yo”. En la persona entran en juego aquellas funciones que lo conforman como miembro de la especie humana, del conjunto de la comunidad, alguien que puede escapar del peso de su propio “ego” y de una identidad “líquida”; es decir, no es lo que separa la identidad propia del grupo, sino aquellos rasgos que la unen. Es la vieja idea de Baudelaire que citábamos anteriormente “Sólo puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) en el individuo y gracias al individuo mismo. Pero el mundo se compone de personas que sólo pueden pensar en común, en bandos” (63).

En relación con esta diferencia sustancial de concebirse como persona y como escritor, Alain Finkielkraut, el controvertido pensador francés, mantiene una diferencia entre el escritor que es capaz de sobreponerse a esa tendencia y el puro *écrivain*:

¿Y qué es un escritor verdaderamente moderno, plenamente vivo? Es precisamente un escritor (*écrivain*) y no *alguien que escribe (écrivain)*. Mientras que el segundo atestigua, protesta, explica, enseña, en resumidas cuentas: escribe algo, el escritor, por su parte, escribe. Su actividad es in-

transitiva. Como dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, rompe con una elocuencia tendente por completo hacia una finalidad exterior al lenguaje a favor de un discurso que “no tiene otra cosa que sí mismo para decir, que no tiene otra cosa que hacer más que centellear con el brillo de su ser”. (27)

Digamos que es el triunfo de un tipo concreto de “literatura”, del que no vamos a hablar ahora, por consabido. Pero, sobre todo, la proscripción de otra que habríamos de considerar, entonces, como la literatura “clásica” o “tradicional”, situada en la transitividad del “escribir”. El antimoderno reclama para sí esa tradición frente a la abundancia de escritor de nuestro tiempo líquido donde cualquiera puede tener sus quince minutos de gloria literaria. ¿Dónde está pues la importancia del autor, del sujeto que firma su obra?: “El sujeto artista saluda a los artistas. Y después, se corrige: si todo hombre es artista, ¿por qué hemos de ensalzar a los artistas por encima de la humanidad común? Si a cada uno incumbe realizar sus virtualidades poéticas, ¿por qué hemos de alabar a los poetas?” (34), nos dice Finkelkraut; máxime cuando los autores, los artistas han de definirse continuamente en una carrera por el éxito que obliga a reinventarse en cada obra, a superarse en su poética, hacer, ya lo decíamos, arte de la propia vida.

Podemos preguntarnos, pues, dónde se sitúa la identidad del artista moderno y dónde la del antimoderno, qué conlleva la “autobiografía antimoderna” frente a las nuevas formas de escritura del “yo”. La necesidad de retratarse a partir, no del “sí mismo”, sino de los demás, de la obra precedente, conduce al clasicismo. Jiménez Lozano lo reclama así en su poema “Los señores de las letras” o en buen número de textos de sus diarios. En sus textos poéticos no aparece prácticamente nunca el “yo” del autor, pero sí la persona de Jiménez Lozano, construida a partir de las experiencias vitales y de la tradición histórica y cultural: lecturas, diálogos, paisaje o religión conforman el discurso del “yo” antimoderno que busca en la dialéctica con el clasicismo el afianzamiento del discurso autobiográfico.

Parte de la labor autobiográfica de ciertas formas de antimodernidad consiste en borrar esa idea de la “vida como obra de arte”. Tanto en el caso de Pla como en el de Jiménez Lozano, provenientes ambos de dos formas distintas de enfrentamiento a la modernidad, la propia vida está muy lejos de esa concepción. Sus fórmulas autobiográficas son, por lo tanto, un buen ejemplo de cómo la “autobiografía antimoderna” trata de elaborar una identidad literaria muy

distinta de otras fórmulas de escritura del “yo”. En este sentido, y sin poder entrar en más detalle que dejaremos para otras ocasiones, creemos que la identidad como trasunto literario adquiere fórmulas diferentes según la perspectiva sobre la modernidad con la que se aborde. Pretender mostrar una única forma de escritura autobiográfica en relación con el “yo” del autor dependerá mucho de en qué punto de la búsqueda de la propia identidad se sitúe el escritor. Y, aunque no podemos estar muy seguros de la existencia de una autobiografía “antimoderna”, sí podemos decir que la identidad que se señala en las obras de estos autores suele mostrarse en términos muy distintos de los actuales.

Notas

1. La modernidad sería pues, disgregadora, pues separa al hombre de sus arraigos y tradiciones, a la par que lo socializa y se olvida de él en cuanto ser concreto que ha de aprender en un mundo nuevo por construir. Como consecuencia, la posmodernidad es un movimiento transigente que trata al hombre moderno como un infantil aprendiz en su adolescente gusto por las apariencias. El problema es que sigue existiendo aquella tradición en el hombre, previa a la aparición de la propia modernidad. Y aquí es donde entra en juego la antimodernidad como el deseo de volver a un mundo hecho a sí mismo, sin operaciones filosóficas mediante y donde lo espiritual y lo humano ocupaban su sitio. Es por ello que la obra de arte que podemos considerar posmoderna ha de construirse como un juego de niños, como una obra alejada de todo conocimiento previo y gestionada desde su propia explicación, fuera de tradición alguna, cosa que reclamaría un antimoderno. Por ello, la antimodernidad se presentará bajo fórmulas distintas que no la representan del todo: tradicionalismo, conservadurismo...
2. Palabras pronunciadas por Franco en el Desfile de la Victoria, el día 19 de mayo de 1939, al serle impuesta la Gran Cruz Laureada de San Fernando. Tomo el texto de Trapiello (2010).

Obras citadas

- Adorno, Theodor L. *Obra completa*. vol. 20. Madrid: Akal, 2010.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Allegra, Giovanni. “Del Modernismo como antimodernidad”. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 36 (1981): 90-103.
- Baudelaire, Charles. *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *El arte de la vida: la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acontilado, 2007.
- D’Ors, Eugeni. *Glosari (1915-1917)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- Finkelkraut, Alain. *Nosotros, los modernos*. Madrid: Encuentro, 2006.
- Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica, 2004. 53-65.
- Jiménez Lozano, José. *Advenimientos*. Valencia: Pretextos, 2006.
- . *El tiempo de Eurídice*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996.
- . *Los ojos del icono*. Salamanca: Caja de ahorros de Salamanca, 1988.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.
- Liotard, Jean F. “Qué era la modernidad”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica, 2004. 65-75.
- Pla, Josep. *El payés y su mundo*. Barcelona: Destino, 1990.
- Romera Castillo, José. “Tres tipos de discurso autobiográfico: sobre la guerra (in)civil española (Portela Valladares, Azaña e Indalecio Prieto)”. *I linguaggi della guerra: la guerra civile spagnola*. Ed. M. Camilla Bianchini. Padua: Unipress, 2000. 37-51.
- Romera Galán, Fernando. *El espacio urbano en la escritura autobiográfica. El ejemplo de Ávila. Pagina web del SELITEN@T*. (2009).

<<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/fernandoromera.pdf>>.

Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta, 2010.

Vega Encabo, Jesús. “Ficciones de sí mismo: anotaciones filosóficas a *les Contes Moraux* de Éric Rohmer”. *La Balsa de la Medusa* 1 (2010): 19-44.