



LARS IYER

LA SITUACIÓN DE LA LITERATURA AMERICANA

Publicada el 6 de enero de 2012 en el magazine FULL STOP

En 1939, *The Partisan Review* envió un cuestionario a una serie de escritores famosos, con preguntas sobre literatura, política y asuntos personales. En tanto que aquel cuestionario no ha sido aún completamente olvidado, teníamos la sensación de que estas cuestiones específicamente políticas rara vez se les planteaban a nuestros escritores. Considerando que 2011 fue un año de agitación global, creímos que sería particularmente relevante actualizar las preguntas de *The Partisan Review*.

Lars Iyer vive y trabaja en Newcastle upon Tyne, Reino Unido. Su primera novela, *Magma* (*Spurious*), fue publicada por Melville House en 2011; la continuará una secuela, *Dogma*, que será publicada

en 2012, y una segunda secuela, *Exodus*, en 2013. Hablamos con Iyer sobre *Magma* esta pasada primavera.

2011 fue el año de la Primavera Árabe. Ha habido también protestas masivas en Grecia, España, Gran Bretaña y, más recientemente, en Estados Unidos. ¿Tiene la literatura la responsabilidad de responder a las revueltas populares?

¿Literatura y responsabilidad? Habitualmente entendemos la responsabilidad en términos de nuestro compromiso como seres humanos: soy responsable de mis acciones si éstas lo son por elección propia, si soy su causa y fundamento. Gran parte del pensamiento post-nietzscheano en la tradición

“continental” de la filosofía ha puesto en duda el modelo del ser humano como agente libre asumido en esta noción de responsabilidad. La mera noción de un ser humano libre ha estado bajo escrutinio, y de ahí la idea de que ser responsable de mis acciones implica haberlas tomado. Diferentes tradiciones filosóficas europeas enriquecen el concepto de responsabilidad, modelándolo sobre una especie de reactividad, sobre una especie de actitud receptiva.

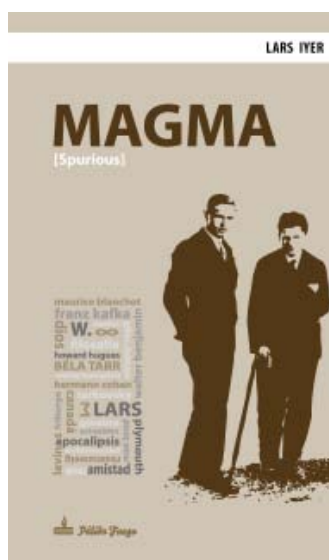
¿De qué trataría esta reactividad? Existe una fuerte conexión entre ésta y ciertas prácticas de escritura. Podríamos pensar aquí en la obra de Clarice Lispector. Su *La pasión según G.H.*, con el relato de la relación entre una narradora y una cucaracha, desplaza un modelo antropocéntrico de responsabilidad y dramatiza el “complejo placer” de ser responsable de circunstancias totalmente extrañas, totalmente ajenas. Si lo tomamos como modelo de responsabilidad, podríamos decir que la responsabilidad literaria implica una reactividad premeditada, una actitud receptiva premeditada. De hecho, Hélène Cixous, en *Vivir la naranja*, que es su respuesta a la obra de Lispector, se permite ser interrumpida por una llamada telefónica que le recuerda a la narradora la situación apremiante de las mujeres en Irán. “Sonó la tormenta mundial”; “El teléfono lloraba”: no es el momento de prestar

atención al acercamiento de la cucaracha ni al acercamiento paralelo de Cixous a la naranja.

“Una cosa es no olvidarse de la naranja. Otra, ponerse a salvo dentro de la naranja. Pero otra es no olvidarse de Irán. [...] hay un momento para dejar que las cosas luchen con la indiferencia que reciben al ser oídas. Hay un momento para la desgarradora llamada de Irán. Uno no resuena sin el otro.”

Hay una separación entre responsabilidad literaria y política, tiene que haberla. Pero la reactividad literaria tiene sus propias consecuencias éticas y políticas. No se trata aquí de presentar valores o normas particulares, ni de presentar moralidad alguna, sino de que la literatura puede ensanchar el ámbito de lo que denominamos ética y política.

¿Qué relación tiene esto con la Primavera Árabe y las protestas en Grecia, España, Gran Bretaña y Estados Unidos? Todas estas revueltas plantean la cuestión de qué se considera política, de los políticos como tales. Esta cuestión se plantea por medio de lo que se denomina una “resistencia popular”; por medio de la creación de un pueblo, de la creación de una comunidad. Y es ahí donde, para mí, comienza la política, la política de verdad: en



ISBN: 978-84-940529-2-7

Páginas: 165

P.V.P.: 14,90

Publicación: 04/03/2013

Formato: rústica 22,9 x 13,5

LARS IYER es profesor de filosofía en la Universidad de Newcastle. Es autor de dos libros sobre Maurice Blanchot: *Blanchot's Communism: Art, Philosophy, Politics* y *Blanchot's Vigilance: Phenomenology, Literature, Ethics*.

Magma (*Spurious*) ha sido ya traducida en Italia, Croacia, Turquía e Israel, y es la primera parte de una trilogía que continúa con las novelas *Dogma* y *Exodus*.

SINOPSIS: En un brillante debut que evoca las legendarias comedias radiofónicas británicas de *The Goon Show*, el escritor y filósofo Lars Iyer narra en *Magma* (titulada *Spurious* en su edición anglosajona) la historia de alguien muy parecido a sí mismo junto a W., su amigo «ligeramente más exitoso», y sus viajes en busca de conferencias literarias «aceptables» donde se sirva la mejor ginebra.

Combinado literario influenciado por Bernhard, Beckett, Bolaño y Vila-Matas, y salpicado del humor absurdisto de los Monty Python, *Magma* es la primera parte de una obra que ya ha sido

calificada en medios británicos y estadounidenses como una de las más brillantes de la década.

«Una pequeña maravilla cómicamente sombría.»

The Guardian

«Brutalmente divertida.»

San Francisco Chronicle

«Una sátira mordaz sobre las deficiencias y la estupidez en general de la, así llamada, vida intelectual. Resulta tremendamente divertida.»

The Washington Post

la apertura de un espacio en el que podamos *ser* políticos. Esto difiere bastante de la imagen habitual que tenemos de la democracia liberal. La política se renueva en las calles, en las plazas, al aire libre. Pienso que hay en esto algo similar a la reactividad que encontramos en la obra de Lispector y Cixous.

¿Piensas que escribes para un público definido? En caso afirmativo, ¿cómo describirías a ese público? ¿Dirías que el público de la literatura sería americana ha crecido en los últimos diez años, o ha disminuido?

El filósofo Hans-Georg Gadamer dice en algún sitio que el artista moderno se encuentra en la misma situación que el

traba extremadamente perturbadoras. Promocionarme ante una audiencia agrupada de amigos y ajenos: ¡qué aberración!

Esto me recuerda bastante a la época en que intentaba conseguir un trabajo de jornada completa en el mundo académico. “Prostituirse”, lo llamábamos. En aquella época, tenía la excusa de que trataba de sobrevivir en un mundo turbulento. Con mis actuales actividades de autopromoción, no tengo esa excusa. Naturalmente, puedo decirme que todo es por la promoción del libro. Me imagino a la novela flotando por encima de mis esfuerzos a su favor, con un perfecto desinterés, con una perfecta autonomía. Me ocupo de representar al autor —sea lo que sea que pudiera significar eso en un mundo socialmente conectado donde la literatura

que ellos nunca están del todo convencidos de su empeño, yo tampoco lo estoy del mío. Igual que ellos son hombres desfados, que anhelan convertirse en filósofos de la Vieja Europa cuyo pensamiento formara parte de una rica tradición cultural aun cuando son conscientes de que nunca se convertirán en filósofos de la Vieja Europa, podría decirse que yo, también, anhele anacrónicamente convertirme en un autor literario cuando tal rol pertenece al pasado. La época de los personajes de la Vieja Europa pasó. Por tanto, también, para mí, ha pasado la época de la *literatura*, y una de las formas en que este hecho se pone de manifiesto es en la necesidad de que hoy el autor se autopromocione.

Me pregunto si la dramatización de las condiciones de la escritura, como en *Magma*, tiene ahora que formar parte

De *fingir* ser Lispector, o *fingir* ser Cixous. Pero hay otra opción: la de fingir la falta de fe de la literatura *en ella misma*. De presentar nuestro fingimiento como lo que es.

Esta cuestión podría extenderse al *público* literario. ¿Podrían ellos, también, ser acusados de representar su papel como público? Quizá, pero no del todo. La respuesta a *Magma* ha sido variable. Una cosa que muchos lectores han advertido es que la novela no es “literaria”; que bastante del humor que contiene es tranquilizadamente “vulgar”. *Magma* puede ser disfrutada directamente: no es esotérica, no es inaccesible. No es en absoluto “meta-”: no trae a un primer plano de un modo experimental lo “ficcionalizable” del mundo textual, ni frustra las expectativas convencionales respecto de la trama y los personajes. Hay un pequeño elemento de innovación formal en *Magma* —el lector necesita realizar un pequeño ajuste—, pero está escrita de un modo sencillamente legible. Se supone que no es “literaria”. De ahí que haya muchos lectores que la encuentren divertida del mismo modo que encuentran divertida *Withnail y yo* u otros ejemplos de comedias británicas basadas en personajes. Les gusta su melancolía, su humor “vulgar”, sus payasadas intelectuales, las cuales colocan a *Magma* en la tradición de, por ejemplo, Derek y Clive, los personajes de Peter Cook y Dudley Moore. La novela puede pasar como una sucesión de viñetas, como la actuación de un dúo cómico. ¡Llama la atención la cantidad de lectores que quieren que les haga dibujos obscenos cuando me piden que les firme sus ejemplares de la novela!

Pero *Magma* apela a otros lectores por un motivo diferente. En su representación de dos académicos fracasados —o más bien de dos académicos que se ven a sí mismos como fracasados—, dramatiza la sensación de no dar la talla, de una carencia de éxito. Estoy pensando en algo que dijo



artista viajero de la pre-Ilustración, escribiendo no para una comunidad ya establecida sino más bien en la esperanza de *constituir* una comunidad. Constituir una comunidad: eso es lo que he estado haciendo el año pasado, asistiendo a mi editorial y “construyendo una marca” en entrevistas, tweets, lecturas en librerías, y escribiendo un manifiesto. Las redes sociales eran algo nuevo para mí, y al principio las encon-

tiene una importancia decreciente—, pero pienso en la novela *en sí* como en algo inmóvil y real. Sin embargo no funciona. El libro va de personas que quieren ser filósofos, pensadores, escritores; va de autopromotores en otro sentido (se promocionan a sí mismos ante ellos mismos, y quizá ante otra persona). En *Magma* los personajes *representan* papeles de filósofos, pensadores y escritores igual que yo *represento* el papel de autor literario en mi incesante autopromoción. E igual

de una obra de ficción *genuinamente* sensible. Lispector escribe sobre una cucaracha, Cixous sobre una naranja (y sobre la tensión entre la respuesta a la naranja y la respuesta a las mujeres de Irán). Pero ¿qué pasa cuando las condiciones bajo las que Lispector y Cixous escribieron literatura han comenzado a desaparecer? ¿Qué pasa cuando ya no *creemos* en la literatura, tal y como queríamos creer en ella? Existe la opción de *representar* el papel de autor literario, eso está claro.

Naipaul: “Escribir no es deporte para una persona joven. Es para el maduro, el atribulado, el herido; para gente que necesita explicación”. Quiero extender esta cuestión también a la lectura. A aquellos lectores que sufren de un modo relevante, que se sienten *heridos*, *Magma* les supone una especie de apósito. Estos lectores se ríen ante los vehementes insultos que W. le lanza a Lars, y ante las auto-críticas de W., aunque se sientan incluidos en esos insultos y esas críticas. Sienten hacia ellos mismos, de algún modo, lo que W. siente hacia Lars y hacia sí mismo. Para estos lectores, *Magma* supone una especie de placer masoquista que quizá no sea meramente personal. Pues los insultos y las críticas en cuestión están también relacionados con la distancia entre W. y Lars y esa cultura de la Vieja Europa que ellos admiran y que otorga sentido a sus empeños intelectuales. Una distancia de la que, así lo veo yo, el lector de narrativa literaria no puede dejar de ser consciente, en la medida en que parece convertirse en literatura por sí misma de algún modo póstumo.

Y en lo que respecta a la literatura formal americana, la verdad es que no conozco a nadie que la lea. América parece estar en todos lados; vivimos en una realidad americana. Lo cual hace que quiera leer *cualquier cosa excepto* narrativa americana, no obstante lo ignorante que suene esto. Admito tener, también, muy poco interés en la narrativa británica. Me parece que toda la narrativa viva de hoy día llega vía traducciones.

¿Otorgas mucho valor a la crítica que ha recibido tu obra? Durante la década anterior hemos asistido a una serie de recortes en las revistas y suplementos literarios predominantes, y, en respuesta, la crítica se ha trasladado a Internet. ¿Piensas que este desplazamiento al terreno no profesional ha hecho de la crítica literaria un culto más o menos aislado?

Desde luego que valoro la crítica que ha recibido mi trabajo. Me impresiona el mero hecho de que tal crítica exista. *Magma* ha recibido muchas reseñas favorables, incluyendo las de varias docenas de lectores de todo tipo que han escrito una breve crítica de la novela para votarla en el premio Not the Booker en *The Guardian*. Por todo ello, he de admitir, me gustaría ver una reacción violenta a *Dogma*, la cual se publica en febrero [de 2012]. Sueño con un derribo pormenorizado a cargo de Michael Hoffman, como ya hizo con Stefan Zweig [con *El mundo de ayer*, en la *London Review of Books*] tiempo atrás, algo de veras *cruel*... Tengo el deseo de que se me *repanda*, de que *no se me permita salirme con la mía*. El deseo de que el orden del mundo sea restaurado, aun cuando sé que aquél no puede ser restaurado. Este, naturalmente, es en realidad el deseo de un mundo literario más antiguo, un mundo de tradiciones y seguridad del que me siento completamente distanciado. Se trata en realidad de una sensación de nostalgia y duelo, que en última instancia es, naturalmente, de lo que trata en sí *Magma*. Anhele un mundo en el que *Magma* no existiera, y en el que nunca se me permitiera situarme como autor literario.

Me preguntas sobre la crítica en Internet. ¡En realidad creo que en toda mi vida sólo he leído crítica en Internet! Durante mucho tiempo he evitado los suplementos dominicales; aunque haya excepciones entre las reseñas, en general éstas exhiben, para mi gusto, una especie de “sentido común” de lo que es loable, meritorio, etc. que me aliena de las cosas que me gustan. Tienes que ser muy fuerte para resistir el atractivo de este sentido común, pienso. De una u otra forma —e Internet te lo permite—, tienes que encontrar tu propio camino a través de la cultura contemporánea. Tienes que excavar tu propia madriguera, siguiendo diferentes conexiones transversales entre las cosas.

Hace bastantes años, la bi-

blioteca me ofrecía ejemplares del *Times Literary Supplement*, que de otra manera habrían tirado a la basura. Yo los guardaba en una caja grande debajo de la cama, y los leía por la noche. Al final, llegué a encontrarlos opresivos. Era por el tono. La uniformidad de estilo. La seriedad. Esa sensación de que todo trabajo analizado, toda obra, podía entretejerse en la malla de la cultura. Qué poco razonable era mi punto de vista: el *TLS* es magnífico, impecable; deberíamos dar gracias por su existencia, naturalmente que deberíamos darlas. Pero encontraba el periódico opresivo, y todavía hoy me aproximo a él con cautela. Si aparece una reseña de la biografía de Handke, de acuerdo, compraré el *TLS* y leeré el artículo. Pero mientras lo leo soy consciente de la necesidad de hallar una vía de escape a través del periódico. ¡Necesito seguir perdido! Leeré la reseña, pero no mucho más. No dejaré el *TLS* en casa. Me libraré de él, aliviado, y me dirigiré de nuevo a Internet, de vuelta a los blogs en que confío y a las reseñas online de publicaciones literarias. La

Hay algo espléndido en la escritura nocturna de Kafka. Algo maravilloso en su oscuridad, en el hecho de que publicara tan poco cuando sus amigos publicaron tanto

situación es mucho peor con los periódicos de gran formato: los reseñistas de renombre y las reseñas, las “grandes bestias” literarias reseñándose entre ellos. Jamás compraría *The Guardian* ni *The Independent* un viernes, cuando cubren las noticias de arte y cultura. Y leo artículos suyos sólo si vienen recomendados por una fuente online merecedora de confianza. Entrar y salir. No quedarse pega-

do a las páginas de reseñas. No internalizar el “tono” de esas publicaciones. No hacer caso de sus juicios. Cultivar en su lugar una especie de barbarismo ilustrado...

Me preguntas si la crítica online ha convertido a la literatura en un culto más o menos aislado. En realidad no, creo que la literatura ya se estaba convirtiendo *por sí misma* en un culto aislado. Bernardo Soares, heterónimo de Pessoa en *El libro del desasosiego*, escribe, “Hoy soy un ascético de mi propia religión. Una taza de café, un cigarrillo, y mis sueños bien pueden reemplazar al cielo y sus estrellas, al trabajo, al amor e incluso a la belleza de la gloria. No tengo, por así decir, necesidad de estimulantes. Mi opio ya lo encuentro en mi alma”. Cuando de literatura se trata, muchos de nosotros tenemos nuestros propios cultos, nuestras propias religiones, nuestros propios cielos y estrellas literarias. Pero esto tiene un lado triste, pienso. Nuestras estrellas son estrellas de juguete, como las que brillan en el techo del dormitorio de un niño. Estamos aislados; leemos en islas independientes. Y la lectura, para nosotros, es un hobby, un pasatiempo, y poco más que eso, incluso si una vez *significó* mucho más que eso.

Nietzsche dijo que Dios ha muerto. Su personaje ficcional, Zaratustra, no puede creer que el viejo ermitaño adore todavía a Dios en su bosque. Bien, en lo que a mí respecta, la literatura ha muerto. Y no me creo que los escritores y los reseñistas, ya sean de Internet o de fuera de ésta, adoren a la literatura en sus bosques...

¿Has descubierto si es posible ganarse la vida escribiendo el tipo de cosas que escribes, sin tener otro trabajo? ¿Crees que hay espacio en nuestro actual sistema y clima económi-

cos para la literatura como profesión?

¿Ganarme la vida escribiendo? ¡No! Tengo un empleo, y escribir es una actividad al margen, un *hobby*. Uso esta palabra despectiva a propósito. Mi empeño literario no da más que calderilla... En cierto modo, merezco la burla, no porque continúe escribiendo literatura sin comprender su carácter póstumo, ¡sino porque sigo *pese* a las pruebas materiales de su carácter póstumo!

Hay algo espléndido en la escritura nocturna de Kafka en su habitación del piso de sus padres. Algo maravilloso en su oscuridad, en el hecho de que publicara tan poco cuando sus amigos publicaron tanto. Leemos sus diarios y cartas y pensamos: ¡aquí tenemos a un hombre íntegro! Sin embargo nuestra impresión se basa en el éxito final de Kafka, y en una cultura, la suya, en la que siempre hubo un público potencial para su trabajo.

Por contraste, hay algo patético en mi oscuridad. El blog *Writers No One Reads* [Escritores a los que nadie lee] celebra escritores olvidados cuya obra es casi desconocida en el mundo angloparlante. Pero yo ya soy un escritor al que nadie lee, cuya obra no arraigó lo suficientemente en la cultura general como para *ser* olvidada. Digo esto sin autocompasión, más bien con cierto regocijo. No obstante, es bastante *lamentable*. En realidad estoy *perdiendo el tiempo*... ¿Por qué molestarse?, me pregunto. Pero el reto estriba en plantearle esa pregunta a la obra en sí.

Esto significa, para mí, la puesta de manifiesto de una especie de impostura, no sólo en lo que los personajes dicen o hacen, sino también en la *forma* de la novela. Según lo veo yo, mis novelas no deben *parecer* literatura en el viejo sentido de la palabra. No pretendo pro-

ducir metaficción a la manera de, digamos, los “elevados” posmodernistas de los 60. Su obra, para mí, muestra todavía fe en la novela. Todavía se apoya en la fantasía colectiva de la novela, de la “literatura”. Había todavía un público ante el cual escenificaban sus festines. Los experimentalistas produjeron perversiones tolerables de la aún sagrada Novela, y sus obras todavía podían enseñarse en la universidad.

Pienso que lo que necesita ser desenmascarado, desacralizado, es la ficción de la autonomía literaria, de *l'art pour l'art*. Pienso que la novela literaria es una ficción *en sí misma*, que existe mediante una especie de fantasía colectiva. En nuestra época, la novela literaria tiene que mostrar los esfuerzos que hace por ser ella misma; su *sudor*, por así decirlo. La novela literaria debe mostrar la urgencia hacia sí misma, promocionarse a sí misma. Pues cada vez es más evidente que tal “sí misma” no existe, que la fantasía colectiva que sostenía la novela se ha derrumbado.

Podría objetarse que este derrumbe revela lo que siempre fue el caso: que la escritura de novelas ha supuesto siempre una representación de la escritura de novelas: un acto de fe, una especie de rito por parte de los críticos literarios, los editores literarios, etc. Esto es verdad. Pero, aun así, este es el momento en que la fantasía se deja ver, el momento decisivo en que se derrumba. Pienso que esto es lo que ha ocurrido desde la “alta” posmodernidad de la década de 1960, cuando se ha puesto de manifiesto que todo el ludismo del mundo no puede por sí mismo desenmascarar la impostura literaria. Hay una melancolía terrible en este reconocimiento, pienso. No se abre a un nuevo horizonte, a ningún nuevo mundo que la literatura pueda conquistar. Se ha perdido algo enorme...

Esto es lo que, según lo veo yo, los novelistas literarios profesionales, los cuales entienden la literatura como una profesión, no reconocen nunca.

Creen en lo que escriben, y sus editores creen en lo que venden, y los críticos creen en lo que reseñan. ¡Les deseo buena suerte a todos ellos! Las actuales condiciones y clima económicos les permitirán prosperar durante algún tiempo más...

En retrospectiva, ¿encuentras que tu escritura demuestra fidelidad a algún grupo, clase, organización, zona, religión o sistema de pensamiento, o la concibes principalmente como expresión tuya propia en tanto que individuo?

¿Existe de verdad una tensión entre la expresión de uno mismo como individuo, y el

la cucaracha de Lispector, o en la naranja de Cixous, o en la humedad de *Magma*... A veces pienso que la “base de realidad” de *Magma* se encuentra en el nivel de la humedad. La humedad es más real que cualquier otra cosa.

Pero, según lo veo yo, hay algo más que también reclama expresión literaria. Todos sabemos que la literatura ha tenido, desde el romanticismo hasta el modernismo, la tarea de abolir el sentido común de nuestra realidad, de hacer algo más que representar fielmente aquello que tomamos como real. Esta tarea se convierte en especialmente crucial cuando las inestabilidades de nuestra realidad se tornan tan grandes que ya



reflejo del grupo, religión o sistema de pensamiento al que perteneces? El individuo es un producto; aparece; es constituido. Lo que importa es asistir al proceso de esta constitución, al proceso de individualización.

Esto es de Michel Butor:

“... el escritor no es el único autor de su obra. Él es una especie de punto de coagulación, un nudo en el tejido social y lingüístico”.

Por lo que a mí respecta, la responsabilidad literaria debe asimilar aquellas fuerzas que nos constituyen como individuos: fuerzas políticas, sociales, económicas, filosóficas, de clases, psicológicas, fisiológicas y *lingüísticas*. Lo que pensamos cuando decimos “autoexpresión” implica todas estas fuerzas. Y, naturalmente, hay también otros tipos de individuos —los no humanos, los no sensitivos— que claman por algún tipo de expresión. Piénsese en

no pueden registrarse por los viejos y seguros medios. Y la tarea alcanza el punto crítico cuando la literatura en sí, en todas sus formas, se demuestra insuficiente ante lo que sucede a nuestro alrededor.

El crítico [Mijaíl] Bajrín sostiene que hacia finales de la antigüedad clásica aparece un nuevo ámbito literario. Además de los géneros “formales” de la tragedia, la épica y la historia, emerge una especie de sátira “serio-cómica”, basada en nuestra incapacidad como seres humanos para conocer o sofocar nuestro destino. Esta sátira carece de tipo alguno de autoridad prescriptiva, pues le falta confianza en el poder regulador de las normas sociales. A diferencia de los géneros “serios”, la sátira serio-cómica se contenta con *describir* un mundo derrotado e impredecible, donde parte de la comedia descansa en la consciencia de la misma impostura y ridiculidad de la escritura literaria. Pero, natu-

ralmente, una sátira así es *meta-satírica*, desde el momento en que se apoya sobre los medios de la misma sátira, sobre la posibilidad de una representación literaria exitosa de la sátira. Tal sátira se toma a sí misma como su propio objeto. Se desgarrar a sí misma.

¿Cómo describirías la tendencia política de la escritura americana, en general, desde 2001? ¿Cómo la ves en ti mismo? Durante los últimos diez años, América ha estado en constante estado de guerra contra un enemigo nebuloso. Esta guerra se ha extendido en frentes por todo el mundo. ¿Qué opinas sobre una guerra interminable contra el terrorismo? ¿Cuáles crees que son, en general, las responsabilidades de

los escritores en medio de una guerra interminable?

Responderé a estas preguntas conjuntamente, si me lo permites.

Daniel Davis Wood ha defendido recientemente que el 11-S requiere una ruptura con el realismo convencional, con la verosimilitud convencional. Nuestra nueva realidad, afirma Wood, demanda un nuevo modo de reconocer “la irrecuperabilidad de la realidad”, y de “escribir esa irrecuperabilidad desde su propia estética”. Podemos entender esa idea en términos de responsabilidad literaria, de reactividad literaria: como una continua renegociación del contrato entre la ficción y el mundo. Pero ¿qué ocurre cuando las formas literarias fracasan? Los libros reactivos de nuestra época son, para

mi gusto, libros *quebrantados*: libros con una especie de condición autoinmune a través de la cual *atacan su propia literariedad*. ¿Por qué ha ocurrido esto? ¿Qué ha sucedido? Esto va más allá del ámbito de una entrevista. Yo me dirigiría a David Harvey para saber sobre neoliberalismo. Me dirigiría a Frederic Jameson para saber de la debilidad de fronteras entre formatos de “alta” y “baja” cultura y del fin del arte “heroico”, del triunfo del populismo en lo que él llama “posmodernismo”. Echaría mano de las consideraciones de Adam Phillips sobre el hedonismo del consumismo.

Pienso que la crisis a la que responden los libros quebrantados de nuestro tiempo va más allá de la ocasionada por el 11-S o el terrorismo. Es más grande que el “estado de emergencia”

aparentemente inmutable y que los nuevos e infames eufemismos que hemos aprendido: “interrogatorio mejorado”, “rendición extraordinaria”, “centros clandestinos de detención”. Los muertos civiles en los países invadidos, la desintegración del orden en Iraq, las bravuconadas de Bush y sus compinches, la exculpación de Blair el lacayo y sus amigos, la disminución del sentido de la política que ha resultado de todo ello: estos horrores flotan ya en aguas embravecidas, tienen lugar en el contexto de un “estado de emergencia” permanente en el que la gestión de los estados antaño democráticos se ha entregado a los dictados de los mercados. ■

3:AM MAGAZINE

WHATEVER IT IS, WE'RE AGAINST IT.

LITERATURA IMPOSIBLE

Lars Iyer entrevistado por Antônio Xerxenesky. Originalmente publicada en portugués con motivo de la publicación del manifiesto de Iyer, *Desnudo en la bañera, asomado al abismo*, en el número 12 del magazine Serrote. Publicada en *3:AM Magazine* el 6 de febrero de 2013.

3:AM: Además de ensayista, también eres escritor de ficción. ¿Se conecta tu manifiesto con tu ficción?, ¿piensas que aquél puede ayudar a explicar tu enfoque de la escritura de novelas?

Lars Iyer: A veces es al decir estupideces, cosas simples que normalmente nunca te permitirías decir, cuando dices algo valioso. Intenté decir algo simple, algo estúpido, en mi manifiesto; algo que yo sentía de un modo intenso, y que me preguntaba si alguien más sentiría también. En cuanto a mis novelas... siempre he querido lograr la clase de estupidez a la que Beckett se refirió en su única entrevista. “Inventé a Molloy y a los demás el día que comprendí lo estúpido que había sido. Entonces comencé a escribir las cosas que siento...” Estoy seguro de que reconocerás que aquella fue una estupidez maravillosamente *propicia*...

Michelet escribe en algún sitio sobre ser un “eslabón de tiempo”; de la brecha entre el pasado y el presente, y de mantener esa relación pese a la tendencia a olvidar y seguir adelante. Tanto mi manifiesto como mis novelas tienen la intención de poner de relieve la dificultad de mantener esa conexión entre el pasado y el presente, entre el capitalismo neoliberal y el modernismo europeo. Según lo veo yo, el neoliberalismo nos ha privado de las condiciones bajo las que determinada literatura — en particular la del modernismo — prosperó. Las vanguardias han desaparecido porque no hay nadie en particular a quien ofender. La ficción literaria continúa existiendo, pero se ha convertido, en su mayor parte, en una especie de *kitsch*, dependiente de los modos más esquemáticos de presentación de los personajes, la trama, etc.; de un “realismo”, un sistema

estandarizado de representación completamente al servicio de los modelos genéricos de gusto de los que dependen el marketing y la publicidad.

¿Pero no ha sido siempre así?, podría decirse. ¿No ha habido siempre buena y mala literatura? ¿No hay todavía escritores a los que merece la pena salir a buscar? ¿No se publican libros notables todos los años? ¿Por qué hablar de “literatura” de esa forma y en general? ¿Por qué no “literaturas”? ¿De la ficción literaria de tal o cual país? ¿De la ficción literaria que se dirige a esta o aquella minoría? ¿Qué absurdo resulta pensar que la palabra “literatura” pudiera connotar algo que pudiera dejarse atrás! ¿No ha sobrevivido la literatura a cada supuesta muerte suya?

Andrew Gallix distingue sugerentemente entre dos tipos de extemporaneidad. Está la extemporaneidad ya presente en *Don Quijote*: la novela

como una forma vencida, que viene siguiendo los pasos de formas más antiguas. Y está el sueño romántico y moderno del “Absoluto Literario”, que expresa extemporaneidad con respecto a la obra de arte *total* — como la concepción de El Libro de Mallarmé, por ejemplo—. Tal extemporaneidad, para mí, mantiene en particular a aquellas vanguardias modernistas que buscaban vincular de algún modo el arte con la política, que buscaban cambiar la vida, cambiar el mundo. Como argumento en mi manifiesto, las condiciones para que tales vanguardias existan se han desvanecido, y con ellas el sueño en su conjunto de la Literatura, con “L” mayúscula.

¡Buena!, podría decirse. ¡No necesitamos esos viejos idealismos!, ¡esos viejos marxismos y anarquismos!, ¡esa experimentación y ese vanguar-

dismo sin salidas! ¡La literatura no puede cambiar el mundo, y resulta absurdo pensar lo contrario! ¡El arte literario, a fin de cuentas, no tiene nada que ver con la política! ¡La historia se ha acabado, y por tanto, también, determinados sueños de en qué podría convertirse la literatura! ¡De en qué podría convertirse el arte! Ahora somos más *modestos*, podría decirse. Esperamos menos de la vida, y menos de la literatura.

Freud comparó la lamentación con la melancolía. Puedes buscar soluciones a la lamentación, admite, reintegrando en un nuevo conjunto las pérdidas que has padecido. El modernismo se *lamentaba* de ser absorbido en el periodo que sea en el que vivamos —posmodernismo o post-posmodernismo—. Pero éste puede estudiarse, diseccionarse, sus autores ser retratados en los suplementos dominicales. Su recuerdo puede reactivarse: ¿por qué no deberían las técnicas modernistas informar la novela moderna? ¿No puede la ficción literaria contemporánea incorporar las enseñanzas del pasado? Sin embargo la melancolía, según Freud, continúa indefinidamente, y no promete ninguna nueva integración. Y yo siento *melancolía* de nuestra relación con el modernismo. El modernismo es mudo, en cierto sentido. No se comunica con nosotros. La conexión entre el pasado y el presente se ha roto. La literatura sobrevive hoy en la ficción literaria, lo que implica que la literatura ya no sobrevive, o que sobrevive bajo enmienda. El “realismo” de la ficción literaria encuentra continuación en lo que Mark Fisher ha denominado “realismo capitalista”: la sensación de que nuestro presente neoliberal es el resultado natural de la evolución social, que aquél es eterno, que este mundo es el único posible.

3:AM: En tu ensayo ejerces una sólida defensa de los artefactos metaliterarios de Vila-Matas, de que éste, al escribir sobre la imposibilidad de escribir, crea una de las únicas formas de literatura posibles hoy día. No obstante, ¿no crees que este tipo de artefactos pueden llegar a fatigar?, y ¿no está Vila-Matas destinado a repetirse a sí mismo?

L.I.: Escribir sobre la imposibilidad de escribir: ¿eso suena bastante estéril y académico! También suena estereotipado: ¿no es eso lo que escribió Blanchot en el prólogo a *Falsos pasos*? ¿No es eso lo que le dijo Beckett a Duthuit en sus diálogos? Sin embargo hay una diferencia crucial entre la imposibilidad de escribir en la década de 1940 y hoy. En pocas palabras: la experiencia modernista de la imposibilidad de escribir se enmarca y valida aún en, y como, la imposibilidad de escribir algo que merezca la pena; sin embargo aquellos tiempos han pasado, como razono en mi manifiesto. En la novela de Vila-Matas, Montano vive en una época en la que ya no se le concede a la literatura su antiguo prestigio. Hay algo grotesco en el anacronismo de la relación de Montano con la literatura, que no coincide con los de Blanchot o Beckett. El problema de Montano no es la imposibilidad de escribir, sino la imposibilidad de experimentar la imposibilidad de escribir. Montano reconoce sólo *a medias* que ha llegado demasiado tarde a la literatura. *Por poco* la alcanza. Aunque para nosotros, lectores de Vila-Matas, así como para el mismo Vila-Matas, la situación está totalmente clara: el sentimiento de melancolía literaria de Montano es ridículo, aun cuando nosotros, también, compartamos algo de esta experiencia. Naturalmente, no estoy afirmando que todos deberíamos escribir como Vila-Matas. Sino que ha sido él quien nos ha mostrado la situación que hereda el escritor de ficción literaria, y la tarea que esta situación nos deja: la de registrar, en la propia obra

literaria, lo que le ha sucedido a la literatura; la tarea de escribir sin ingenuidad.

¿Se repetirá Vila-Matas? No lo ha hecho en los libros traducidos al inglés que le he leído. ¿Se harán tediosos sus artefactos? No en la medida en que sigan negociando nuestra relación con el modernismo con tanta destreza como lo vienen haciendo.



3:AM: Scott Esposito, en su réplica a tu ensayo, afirma que este tipo de discurso tan sólo proyecta sus propias limitaciones. ¿Cómo responderías a eso?

L.I.: El ensayo de Esposito es interesante, pero discrepo de la forma en que él encuadra mi argumento: yo no me quejo de la fragmentación de la novela; no busco una obra que venza la fragmentación de nuestra civilización, ¡ni mucho menos! Y discrepo de la consideración de Esposito acerca de *Los detectives salvajes* de Bolaño: no creo que esa novela “se regocije demasiado en su marginalización intencional para aspirar a un público mundial”. La novela de Bolaño, como la de Vila-Matas, se burla de la imposibilidad de la literatura en nuestros tiempos. De su impostura. Y de la impostura de comenzar de nuevo: de seguir escribiendo entre las ruinas... Muestra una melancolía exuberante muy alejada de la “resignación marchita” que Esposito encuentra en mi manifiesto...

3:AM: Aun creando una conexión entre Roberto Bolaño, Vila-Matas y [Thomas] Bernhard en tu ensayo, se trata de novelistas muy diferentes entre sí. La ficción de Bolaño es sumamente política, y su crítica de la literatura está muy rela-

cionada con el hecho de que el arte (y la literatura) no tienen la capacidad de detener las dictaduras y la violencia. ¿Pienzas que el enfoque de Bolaño sobre la cuestión del fin de la literatura es significativamente diferente de los de Vila-Matas y Bernhard?

L.I.: ¿Qué conexión hay entre estos autores? Un distanciamiento de la literatura como algo que *nos* es factible. Un distanciamiento de determinado modernismo, distanciamiento que se modula de modo diferente en cada autor.

En periodos de revolución, dice Marx, los revolucionarios conjuran los fantasmas del pasado para que les ayuden. Se saquean los vestuarios y cajas de disfraces de la historia, y se comprueba la adecuación de los nombres, las consignas y los trajes. El riesgo es que los revolucionarios repitan lo acontecido como si fuera una farsa, meramente parodiando lo sucedido con anterioridad. Los tres autores que menciono hacen más que simples parodias de viejas glorias. Ellos comprenden que el gesto literario *en sí* es paródico.

Bolaño, quizá más que Vila-Matas y Bernhard, pone de relieve lo grotesco de esta parodia. Los realistas literarios viscerales no parecen sino unos farsantes cuando se dirigen contra los horrores del Chile de Pinochet, contra el laboratorio del neoliberalismo. Sus pretensiones políticas parecen especialmente patéticas. Sin embargo esta parodia tiene su *belleza*. Bolaño no es uno de los Últimos Hombres literarios. Para él la historia no ha acabado del todo. En *Los detectives salvajes*, quizá más que en la obra de Vila-Matas y Bernhard, la melancolía se transforma en una especie de promesa. La disyuntiva entre el modernismo y el presente, entre Literatura, con L mayúscula, y Política, con P mayúscula, deviene totalmente insoportable. Esa insoportabilidad le permite a la Literatura aparecer como imposibilidad, como una especie de *ausente presente*, como una especie de

desaparición, y junto al desvanecido legado del modernismo.

Permíteme que lo exprese de un modo programático. Sin una relación con el modernismo, no hay futuro. Sin reconocer que la relación con el modernismo es totalmente imposible, no hay futuro. Sin reconocer que no hay futuro, no hay futuro. ■



GENTE ESTÚPIDA EN PISOS LLENOS DE MOHO

Crítica de David Morris a las novelas *Magma*, *Dogma* y *Éxodo*. Publicada en *Los Angeles Review of Books* el 29 de enero de 2013.

Hace poco apareció en las noticias locales del Reino Unido una noticia sobre un académico acusado de rayar con una llave 24 coches en una calle pudiente del norte de Inglaterra. Según las informaciones, los residentes despertaron para encontrarse que durante la noche, en los laterales de sus vehículos de lujo, habían sido grabadas palabras tales como “ridículo”, “pésimo” y “arbitrario”. Cuando oí esta historia, las acciones del profesor —honestas, quijotescas, probablemente producto de la ebriedad— me hicieron pensar inmediatamente en Lars Iyer. “Espurio” habría sido una buena incorporación a aquel rastro de grafitis.

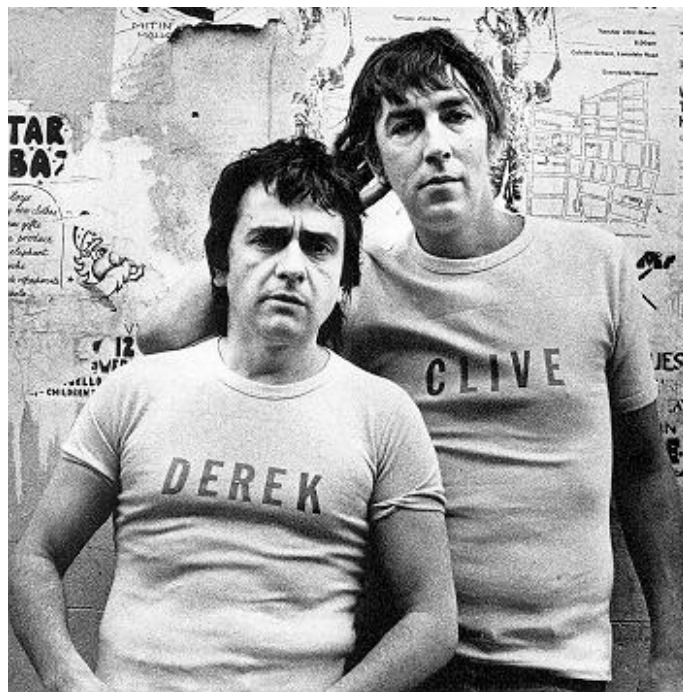
Los libros de Iyer comenzaron como un blog que do-

cumentaba las aventuras y desventuras de Lars y W., dos profesores de filosofía que trabajan en el Reino Unido. Su afecto mutuo se transmite ante todo por medio de insultos, un arte que practican con dedicación y creatividad. Además del frecuentemente citado linaje de dúos cómicos (Don Quijote y Sancho Panza, Vladimir y Estragon, Huck Finn y Tom Sawyer), la relación entre ellos es deudora de las amistades antagónicas de la televisión británica, en particular de la de Peter Cook y Dudley Moore, e incluso de series actuales como *Peep Show*. Iyer es rotundo respecto al entretenimiento que proveen sus libros, pero Lars y W. son mejores que sus precedentes intelectuales. Nietzsche provee una de las muchas máximas de la pareja: “En su amigo, uno debería tener a su mejor enemigo”.

Éxodo es el último capítulo de la trilogía, aunque el final llevaba cerniéndose sobre el proyecto de Iyer desde sus inicios. Como W. observa en un momento dado, “El lenguaje de los Últimos Días se adecúa completamente a nuestros tiempos”. La charla apocalíptica del dúo es continua, y cerca del final de *Dogma*, publicada en 2012, aún están armándose de valor para lo inevitable. Aún siguen decepcionados: “Es hora de morir, dice W. Pero la muerte no llega”. ¿Qué clase de calamidad les esperará en *Éxodo*, auténtico descanso en paz de los W. y Lars de Iyer? Iyer construye sus historias apoyándose en anticlímax, y por tanto los seguidores de la serie pueden asumir que el final de este mundo de ficción va a consistir más en gimoteos que en estallidos. Sin embargo, de alguna manera, se las arregla para conseguir ambas cosas.

Magma [*Spurious*], inicio de la serie, es deliberadamente un libro acerca de nada. Nuestros héroes discuten, beben ginebra, hablan del fin del mundo; experimentan los síntomas de algún gran derrumbe, tratan de responder con sinceridad

a esa sensación apocalíptica, y discuten un poco más. La humedad que afecta al piso de Lars provee parte de la tensión narrativa; se trata de un hongo que en ocasiones alcanza una belleza alucinógena pero principalmente da lugar a que el sitio apeste y sea inhabitable. En cualquier caso allí vive Lars, metaforizando la humedad, o viceversa: a ambos se les representa como fuerzas de la naturaleza ominosas, estúpidas e incomprensibles. W. nota el mesianismo tanto en su amigo como en el hongo, sin entender en realidad en qué consiste



el mesianismo. Aguardan la catástrofe, aunque al final, por supuesto, no ocurre nada.

Magma presenta también la singular construcción de los libros de Iyer. Lars es el narrador, pero su discurso consiste principalmente en reportar lo dicho por W., o de qué modo le ha insultado éste. A menudo las voces se confunden entre sí. En este aspecto, la escritura de Iyer evoca un linaje alternativo de experimentación estilística en la historia de la filosofía: las fábulas neobíblicas de Nietzsche, los sujetos divididos y las discusiones con alter-egos de Kierkegaard, las ficciones de Blanchot y la promiscuidad de otros escritores. Todas ellas son innovaciones con

finés no literarios, dirigidas a producir más que a transmitir pensamiento, y a poner en práctica proyectos intelectuales específicos. Y aunque Iyer parodia la grandiosidad de tales sujetos, en cierta medida él forma parte de esta tribu.

Magma tiene una calidad aforística que contradice ligeramente su profundidad. En uno de sus libros Deleuze menciona (también vía Nietzsche) la extravagancia del ascetismo: “El filósofo

se aproxima a las virtudes ascéticas —humildad, pobreza, castidad— y las pone al servicio de sus propios fines, fines extraordinarios que, de hecho, no son en absoluto ascéticos”. Es decir: la grandeza puede provenir de hombres estúpidos en pisos llenos de moho que comen sándwiches rancios. Parafraseando otra máxima de Lars y W.: en un mundo que se ha ido a la mierda, periferízate. Sintiendo ya bastante periférico, se amonesta entre ellos por su estupidez, su insignificancia, sus fracasos, sus libros espantosos. Lo gracioso de algunas de estas cosas radica en que son ciertas, y una genuina desesperación por

ellos mismos y por su mundo colorea estas risas. Y lo mismo que se deleitan augurando el fin, se sienten estúpidos por hacerlo, estúpidos por creer en éste, y se debilitan y empujan mutuamente hacia la periferia.

Un tanto como la primera ola de artistas visuales conceptuales, Iyer es hábil teorizando su propia obra. Tales conceptos a menudo exceden lo que aparece sobre la página, o como W. lo expresa: “Un libro debe producir más pensamiento que el contenido en sí mismo”. Incluso un libro acerca de nada; especialmente un libro acerca de nada (por sintonizar con otra de las repeticiones de W.). La repetición es el estilo básico en que se desarrollan los libros de Iyer: Lars y W. frasean interminablemente alrededor de sus temas favoritos, tales como la estupidez (la de ellos), la desesperación (la de ellos), y el apocalipsis (el de ellos y el del mundo). Ello le da a la escritura una especie de musicalidad, una serie de temas y figuras recurrentes que se reproducen por encima del incesante ruido sordo de sus conversaciones. Los insultos se repiten como mantras, con

son numerosos e intensos. El libro no espera que el lector haya leído un montón de textos impenetrables, pero tampoco lo excluye. Los pensamientos son más importantes que sus pensadores: el dj del reggae Prince Far I y el reformador protestante Gerrard Winstanley son citados en la misma frase, diciendo exactamente lo mismo. A pesar de un evidente apego por el humor británico, Lars y W. son unos marginados que reniegan de Gran Bretaña desde dentro: “Los británicos tienen la peor actitud posible hacia la reflexión intelectual, dice W.”. Recuerdo que el escritor Mark Fisher describió una vez la “frivolidad de los pubs” como uno de los síntomas de todo lo que andaba mal en la cultura británica. (Fisher hablaba de la autobiografía de Mark E. Smith, otro maestro de “las tres erres”: repetición, repetición, repetición.) Aunque Iyer se las arregla para que la charla de pub trascienda este detalle: una especie de pretenciosidad, una grandilocuencia fingida, atraviesa la sátira, mientras que de alguna manera mantiene esos nobles ideales. El menosprecio de la clase trabajadora británica llevado a alturas continentales.

Dogma, en 2012, desinfló el mundo autónomo y local

podieran dominar el griego clásico o la teología hindú o las matemáticas avanzadas) en esta ocasión dan con algo. Llamen a su movimiento intelectual “Dogma”, por Dogma 95 [el movimiento filmico vanguardista iniciado por Lars von Trier y Thomas Vintenbergl], y emiten un manifiesto.

A estas alturas otro conjunto de cuestiones, que giran alrededor de lo que sucede en estos libros, entran en conflicto de un modo bastante llamativo. Pues el manifiesto consiste, de nuevo, en un Iyer que teoriza: el movimiento Dogma va a ser sencilla y simplemente hablado, sincero y colaborativo (¿qué otra cosa podría serlo más que documentar conversaciones de pub entre amigos?). Dogma va a estar lleno de pathos; podemos reírnos o, como W. declara, “¡llorar eternamente!”. Puede que las dos cosas. Las subsiguientes presentaciones del grupo Dogma, es decir, de W. y Lars, son cada vez más ebrias y desesperadas, y el manifiesto empieza a descontrolarse. Y este es también el momento en que la sinceridad de Iyer comienza a sobreponerse a sus bromas. El movimiento Dogma es ampuloso y ridículo, pero también posee una extraña

murió hace tiempo, junto con el tipo de cultura en la que escribir manifiestos tenía algún sentido. Todo lo que nos queda —a nosotros, un reducido círculo de amantes de la palabra— es picotear entre los restos y anotar el ocaso.

Por supuesto, resulta significativo que el manifiesto “real”, el manifiesto Dogma, sólo aparezca como ficción. La pretensión de Iyer es precisamente que, fuera de este mundo paródico, los manifiestos están fuera de lugar: como mucho, cabe la posibilidad de un no-manifiesto autodestructivo, puesto al servicio de tu editorial (como Iyer ha comentado en sus entrevistas). Como él mismo escribe en la introducción a uno de sus libros académicos “iletrados y espantosos”: “la obra de Blanchot parece llegarnos desde un lugar situado más allá del mundo que habitamos, desde una época en la que, sorprendentemente, la literatura parecía tener su importancia, en la que grupos de amigos podían garantizar la publicación, promoción y distribución de libros como *El charlatán* [Louis-René des Forêts] y había algo de congruencia en la lucha contra una comodificación del arte que ahora es más o menos total. Si esto parece ahora implausible, utópico o anacrónico, tal fracaso es nuestro”.

Mientras *Dogma* avanza, el insistente apocalipticismo de la pareja se confirma, y se hace más difícil despachar sus deliberadas meteduras de pata intelectuales como meras bromas. La novela sitúa la acción a finales de la década de 2000, con las reformas en favor del libre mercado de Tony Blair y el nuevo laborismo y el colapso económico global que va deteriorando los servicios públicos del Reino Unido. Los departamentos de humanidades están sufriendo recortes y siendo cerrados, W. es amenazado con el despido, y el futuro institucional de las humanidades (la literatura,



nuevas inflexiones y énfasis en cada ocasión: la tragedia es arrastrada hacia la farsa, después de vuelta a la tragedia, luego de nuevo hacia la farsa y así sucesivamente. Por lo general el libro se sitúa en un espacio ente ambas, como observa W.: “¿Después de la farsa? Esto. Nosotros”.

Y los cortes humorísticos

de *Magma* con un poco de actividad: una gira de presentaciones por Estados Unidos. La pareja regresa, sin haber aprendido nada, aunque a la busca de un nuevo proyecto, una tarea que satisfaga el potencial condenado al fracaso de la colaboración entre ellos. Y aunque semejantes vías de escape son una especie de broma habitual (es decir, todo iría bien si tan sólo

dignidad. ¿Es su ferviente fe en la filosofía y la literatura, en las ideas, de verdad tan hilarante?

Por las fechas en que apareció *Dogma*, Iyer publicó un manifiesto por el estilo, “Desnudo en la bañera, asomado al abismo”. Se subtítulo “Un manifiesto literario tras el fin de la literatura y los manifiestos” y se desarrolla a partir de esta premisa general: la literatura

la filosofía: las *ideas*) pinta sombrío. W. anticipa el futuro tragicómico de las instituciones educativas como facultades de deportes privatizadas, que enseñarán “metafísica del lanzamiento de pesos” y “ética del bádminton”. Y en un clima político donde tiene sentido gestionar la educación para obtener un beneficio — por no hablar de la vivienda, de la sanidad, de la asistencia social—, eso constituye una especie de apocalipsis, ¿o no?

Pero entonces arranca *Éxodo* y —como en una buena comedia de situación— todo ha vuelto a la normalidad. La universidad de W. le ha readmitido sobre la base de un tecnicismo legal (la universidad teme la mala imagen) y Lars continúa pudriéndose en su piso. Sin embargo la monotonía es solamente temporal; sin ir más lejos, nuestros héroes empiezan a ser más conscientes de sí mismos, aunque sólo sea un poco. A pesar del atractivo de la conversación sobre el fin del mundo, comienzan a percibir la ridícula posición en la que se encuentran, lo inútil que resulta para las pruebas que se avecinan. Después de una de sus presentaciones, reflexionan: “Fuimos completamente *patéticos* ante nuestro público de Middlesex [...] Nuestro confuso comunismo. Nuestro *pathos mesiánico*: ¿qué necesidad tenían ellos de eso?”. Y gracias a los beneficios de la retrospectiva, sabemos de su infortunio: de un modo escandaloso, el departamento de filosofía de Middlesex fue cerrado a la fuerza en 2012 en medio de un tumulto de encierros y protestas. El contencioso de Lars y W. es constante, pero gracias a éste algunos pensamientos valiosos comienzan a tomar forma.

El ciclo de novelas también comienza a enroscarse sobre sí mismo en este punto, y entra de nuevo en la vida real. La pareja abre un blog común y Lars comienza a postear de modo incesante. En un momento de generosidad W. sugiere publicarlo, por su

“valor sintomático [...] Su monstruosidad”. (Entonces se da cuenta de que éste “es un ejemplo del infinito malo, como lo denominaría Hegel. El infinito espurio ... Tan sólo sigue y sigue ...”) En ocasiones, *Éxodo* también parece considerarse a sí misma como un síntoma, y parece colisionar con el éxito en la vida real de *Magma* y *Dogma*. Lars habla de los libros que ha escrito —“No libros *reales*”, dice—, y su esperanza es que alguien lo apartara de sus fracasos, “pero a nadie le importa”. Aunque Lars se refiere a sus obras académicas, dando lugar a otro meta-remate cómico: ¿cómo de malas deben de ser entonces estas obras para nada serias, estos libros-blogs!

En un ensayo reciente Nicholas Dames identificó una “corriente teórica” de entre la mayoría de autores americanos que incluía a Teju Cole, Jonathan Franzen, Jennifer Egan y Jeffrey Eugenides. En ella describe el contradictorio triunfo de la “Teoría” —“correcta todo el tiempo, pero de todos los modos incorrectos”— en el que se confirmaban todas sus lecciones más crudas y brutales, pero dejaba a sus partidarios políticamente paralizados. Para Iyer proponemos una rama alternativa, de ficción como pensamiento, de autores que intentan pensar *mediante* su narrativa, que utilizan sus propias vidas como ficciones al servicio de alguna idea más grande (en este sentido también me viene a la mente el nombre de Chris Kraus). Como profesores de filosofía, Lars y W. reconocen su posición de un modo estructural, es decir, reconocen su rol como actores dentro de una aglomeración superior de fuerzas sociales y políticas. Se desesperan ante este reconocimiento, el cual constituye una rica fuente de humor a lo largo de los tres libros, en particular debido al dolor de la verdad.

Sin embargo en *Éxodo* los personajes comienzan a acercarse a una especie de

salvación, W. y Lars lideran la huida de posgraduados, su salida del mundo académico y su entrada en el desierto de la Inglaterra neoliberal. Se sienten esperanzados, pero no por ellos mismos: tenían razón respecto del Fin del Mundo, pero se equivocaron sobre lo que vendría a continuación. El libro también proporciona algunos antecedentes: Lars pasó su juventud viajando de mochilero bíblico, sentándose en cuclillas, viviendo con

W. señala en otro momento de lucidez: “Todas las conversaciones profundas lo son sobre cosas ordinarias”

los monjes, y a W. le llegó la mayoría de edad en compañía de un enorme grupo de licenciados en filosofía, “la generación Essex”. Lo cual implica otra decadencia de la vida real: de la “gran generación” de Blanchot y compañía, hasta la “generación Essex” (académicos, filósofos del mundo del arte, escritores de guías de consulta), hasta Iyer, hasta los licenciados jóvenes y condenados al fracaso. Pero ¿y si, en contra de la tesis de Iyer sobre la decadencia general, los chicos se están moviendo en una dirección diferente? En lugar de hacia un comunismo vago y un *pathos mesiánico*, la generación condenada podría poner su atención en otros lugares, en la inclusión en los libros de cuestiones relacionadas con la amistad, las políticas específicas, la solidaridad, la colaboración y el no heroísmo, además de, simplemente, poner al descubierto la infamia.

De modo que si *Éxodo* resulta una novedad respecto de los otros libros, y es menos irónica que esos otros libros (aún así sigue siendo muy divertida, tal vez la más

divertida de todas), lo es en orden a manifestar esta idea. Igualmente importante, y apropiado, resulta que la confrontación culminante sea también banal: la huida de los personajes acaba siendo ignorada, la policía no llega nunca, y aun así ellos continúan a lo suyo. La política es siempre más aburrida que heroica, y es el acto banal lo que salva a la pareja de sus grandes ambiciones, y de la desesperación que nunca les resulta gratificante. Su poder se encuentra en el nivel de lo ordinario, del día a día, como W. señala en otro momento de lucidez: “Todas las conversaciones profundas lo son sobre cosas ordinarias”.

A las 6:02 a.m., hacia el final de *Éxodo*, habiéndose quedado levantado toda la noche en el encierro de Essex, borracho pero todavía lúcido, W. le dice a su amigo: “Pensar es extraviarse. Pensar es equivocarse desmesuradamente: ¿quién dijo eso? [...] Bueno, hay equivocaciones y *equivocaciones*. Hay extravíos y *extravíos*”. Y esta medio broma parece ser el quid de todo el asunto, el punto en que la divinidad se encuentra con la idiotez, el pensamiento/equivocación se encuentra con la *equivocación*, hasta que es imposible diferenciarlas. Como Lars, la trilogía de Iyer es tan estúpida como sublime. Un exitoso ciclo de libros “acerca de nada” debería terminar igual que comenzó, de un modo sencillo. Por otra parte, hay libros acerca de nada y libros acerca de *nada*. ■