

letterature straniere

¿Hasta dónde llega la 'deshonestidad' del escritor neovanguardista?

di Maria Antonia Yélamos Martínez

Das *l'art pour l'art* stellt zweifellos das widerspruchsvollste Problem der Ästhetik dar. Nichts bringt die dualistische, innerlich geteilte Natur der ästhetischen Haltung so scharf zum Ausdruck. Ist die Kunst sich selbst Ziel und Zweck oder ist sie nur Mittel zu einem Zweck? [...] Der Sinn des Kunstwerks schwankt beständig zwischen diesen beiden Aspekten, zwischen einem immanenten, vom Leben und jeder werkjenseitigen Wirklichkeit abgeschnürten Sein, und einer durch das Leben, die Gesellschaft, die Praxis bedingten Funktion¹.

A pesar de las largas y a veces estériles disquisiciones sobre la 'utilidad' o 'inutilidad' de la escritura y, como consecuencia de ello, del escritor, para 'fines' que le son ajenos, y de forma especial del género narrativo 'tradicional', en un periodo histórico marcado por una profunda crisis, el tema no ha sido aún resuelto de manera satisfactoria. La función social que había caracterizado durante siglos a la figura del escritor, es decir, el «arte social» empieza a tambalearse a partir de 1830 (como señala Hauser en su *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) con lo que se denominó el «art pour l'art», por una parte como respuesta a esa división del trabajo que generó la masiva industrialización, por otra como defensa del arte ante el peligro de ser absorbido por la vida industrializada y mecanizada. Esa deseada «autonomía» del arte con respecto a la vida representa un desencanto y una limitación por parte del arte, pero al mismo tiempo lo salvaguarda de su propia naturaleza y espontaneidad. Si bien antes de 1830 la misma burguesía se sirve del arte para sus fines

* *Presentato dall'Istituto di Lingue.*

¹ Cfr. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1953, p. 772.

de propaganda política (no existen escritores que no hagan política, ni políticos que no hagan uso de la palabra escrita), después de esa fecha empieza a vislumbrar el peligro que el arte puede representar para sus fines. Se retoma la idea de la autonomía y del carácter desinteresado del arte de la filosofía kantiana.

Das Bürgertum macht sich das *l'art pour l'art* zu eigen; es betont die ideale Natur der Kunst und den hohen, über den politischen Parteien stehenden Rang des Künstlers. Es sperrt ihn in einen goldenen Käfig ein².

En cualquier caso, el «art pour l'art» no es la única corriente artística dominante en torno a 1830; con ella conviven el «arte social» y «l'école de bon sens» en una relación las más de las veces contradictoria. El artista no define de forma exclusiva su 'papel social'.

El desarrollo de los acontecimientos que siguieron a la completa emancipación de la burguesía y al consiguiente inicio de la lucha política de la clase obrera va a obligar al artista a cuestionarse de manera decisiva un tema que hasta entonces había sido parte integrante de su labor intelectual y que en el futuro ya no lo abandonaría: ¿la escritura debe estar ligada a la vida social y política o puede avanzar al margen de ella?

Siguiendo esta breve introducción histórica llegamos a un aspecto de fundamental interés que R. Barthes analiza en su prólogo a *El grado cero de la escritura*³:

[...] la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos) la forma no podía ser desgarrada, ya que la conciencia no lo era; y que, por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces la escritura clásica es-

² *Ibid.*, p. 771.

³ Cfr. R. Barthes, *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI 1992 (12ª edic.), p. 4. (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil 1953, 1972).

talló y la literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje.

Esa «problemática de lenguaje» en que se ha convertido la escritura de la que habla Barthes será de ahora en adelante una cuestión que acompañará a toda la producción literaria del siglo XX. Como apuntaba anteriormente, no se ha llegado, y probablemente no se llegará nunca, a resolver de manera definitiva la cuestión de la completa «autonomía» o a-ideología del arte. Las diversas posturas ante este problema son numerosas y a menudo opuestas. Dentro del cuadro general de la literatura de este siglo, en que predomina la tesis en favor de la literatura 'puramente literaria', me gustaría llamar la atención sobre una de las figuras más destacadas del pensamiento del siglo XX para el que una literatura ausente de ideología resulta inaceptable. En un discurso que tuvo lugar en París en 1934, recogido más tarde en el volumen *Schriften*⁴, W. Benjamin distinguía dos tipos de escritores: por una parte el escritor burgués de literatura amena entregado al servicio de la burguesía; por otra un tipo de escritor más avanzado que acepta la responsabilidad de su compromiso social. Este último, según Benjamin, ha de llevar a cabo su labor guiado por la utilidad que el proletariado puede obtener en favor de la lucha de clase. Para Benjamin la tendencia de una poesía puede ser políticamente adecuada sólo si es adecuada literariamente, y precisamente esa tendencia literaria es la que constituye la calidad de la obra.

Evidentemente Benjamin, dada su marcada conciencia social, no podía dejar de exigir al escritor una reflexión, una meditación sobre el lugar que ocupa su obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Éste ha de tomar una posición de compromiso y de lucha dentro del proceso productivo.

Pero pasemos a la realidad italiana. En Italia, la situación política y social de la post-guerra, concluido el largo periodo fascista, impulsa al escritor (y de forma general al artista) a distanciarse de la problemática social en favor de una literatura, si se puede decir, más pura. Se sigue hablando a favor y en contra

⁴ Cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1967.

de una dicotomía entre 'arte' y 'vida', de una 'autonomía' del arte con respecto a la vida, de una «ideología» (término que se utilizaba a menudo con cierto tono de pesantez) de y en la literatura, pero en ningún caso se llega a una respuesta conciliadora entre las partes.

Durante los años '60 los dos extremos de la 'polémica' (si así se puede llamar) se enfrentan incluso dentro de una misma corriente. Así ocurre con el «Gruppo 63» y la que fue denominada la «Neo-avanguardia» italiana que, si bien no constituye la totalidad de la producción artística de esos años, sí es un importante representante. A. Barbato analiza las dos tendencias en las que se dividió la neo-vanguardia en sus *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*⁵. Por una parte está la tesis de A. Guglielmi que defiende que:

La linea 'viscerale' della cultura contemporanea in cui è da riconoscere l'unica avanguardia oggi possibile è a-ideologica, disimpegnata, astorica, in una parola atemporale; non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale [...] Suo scopo è quello di recuperare il reale nella sua intattezza: ciò che può fare sottraendolo alla storia, scoprendolo nella sua accezione più neutra, nella sua versione più imparziale, al grado zero⁶.

Por otra, la tesis de Sanguineti:

Ora io ho la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente, verificabile nel linguaggio... L'avanguardia esprime in generale la coscienza del rapporto fra l'intellettuale e la società borghese, ed esprime contemporaneamente la coscienza del rapporto fra ideologia e linguaggio⁷.

Es cierto que la vanguardia italiana llevó a cabo una importante labor en el campo de la forma a través del estudio de las infinitas posibilidades que el lenguaje le ofrecía, pero es también cierto que ni Sanguineti ni ninguno de los que con él trataron

⁵ Cfr. A Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, en AA.VV., *Avanguardia e Neoavanguardia*, Milano, Sugar 1966.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.

de imprimir un fondo ideológico a su investigación sobre el lenguaje lo consiguieron plenamente.

Comunque, di ideologia si trattava, cioè di un'impegnativa presa di posizione generale sul modo di vivere, di porsi in un certo contesto storico: un'ideologia capace anche di sfidare l'altra apparentemente vincente, fondata sul primato 'strutturale' dei momenti politico-economici della produzione, come voleva il marxismo ufficiale⁸.

Ciertamente la neo-vanguardia veía la necesidad de una mayor o menor «ideologización», sin embargo se limitaba a negar la ideología marxista sin ofrecer propuestas alternativas.

Nel presente aveva ragione Guglielmi: se l'ideologia era quel complesso di valori o postulati predicati dal marxismo ortodosso allora dominante sui partiti della sinistra ufficiale (PCI, PSI), e su tanta parte degli intellettuali italiani, quel matrimonio non si doveva fare, anzi, si doveva evitare ogni collusione con esso, e con le sue tesi disastrose secondo cui le avanguardie storiche erano state funzionali al crollo della borghesia, mentre l'emersione della classe proletaria doveva comportare una reintroduzione di un linguaggio rappresentativo, verosimile. Sanguineti non aveva torto, sul piano teorico, nel predicare l'inevitabilità di un'ossatura ideologica, ma, come già si è notato, egli mancava del tutto nell'indicare quali lineamenti avrebbero dovuto caratterizzare una concezione politico-economica alternativa rispetto all'imperante vulgata marxista⁹.

Esto explica la razón por la que la vanguardia fue tan duramente criticada por los grupos de izquierda. Se le acusaba por una parte de moverse dentro de la industria cultural del neo-capitalismo usando sus mismos instrumentos y aprovechándose de las ofertas editoriales y periodísticas que ésta le ofrecía; y por otra parte se le acusaba de dar demasiada importancia a la investigación lingüística y estructural dejando de lado el contenido político y social de la novela y de la poesía. Esta falta de ideología (o al menos de una ideología uniforme) era bastante evidente, sobre todo durante los primeros años de vida del Grupo '63,

⁸ Cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, Bologna, Il Mulino 1995, p. 219.

⁹ *Ibid.*, pp. 214-215.

pero, en cualquier caso, no se le podía quitar a la neo-vanguardia el mérito de haber comprendido esa gran metamorfosis que representaba la nueva sociedad neo-capitalista, si bien, como declara Barilli, se había limitado a fotografiarla pasivamente dando de ella una simple visión mecánica y pasiva.

Si stava ammettendo [...] che la neoavanguardia avesse diagnosticato giusto, ma in un clima di generale resa al trionfo del regime neocapitalista, con tutti i rischi di perdita dei tradizionali valori umanistici¹⁰.

Dos años después, en las reuniones de Palermo de 1965, M. Spinella trató de acercar la cultura marxista oficial a las 'bases' de la vanguardia. Éste sugería como función preeminente del grupo la protesta social y la oposición a las instituciones. De este modo, la vanguardia trataba de superar, sin conseguirlo, su mayor debilidad: el escaso compromiso político. Pero evidentemente la situación no experimentó cambios importantes. La neo-vanguardia italiana era fundamentalmente formalista, perseguía una transformación lingüística, rechazaba el anquilosado lenguaje literario de sus antecesores buscando desesperadamente nuevas formas de expresión.

Esa carencia ideológica, que ha caracterizado no sólo a la vanguardia italiana de los años '60, sino a gran parte de la literatura que se estaba creando en ese periodo, ha sido perfectamente analizada por P. P. Pasolini en su artículo *La fine dell'avanguardia*¹¹. Según Pasolini, el compromiso político durante el periodo de la reconstrucción burguesa en Italia no fue más que una simple representación de la problemática imperante. En cambio, continúa:

Oggi l'impegno è un alibi inutile per la coscienza della borghesia italiana, che ha superato la miseria e ha valicato il primo traguardo dell'industrializzazione: e la caduta dell'impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematicità tout court: la contestazione, l'individuo che protesta, l'anormale, il Diverso ecc. [...] La nuova

¹⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

¹¹ Cfr. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, «Nuovi argomenti» 1-4, 1966.

'coscienza collettiva', in Italia, esclude i problemi. La sua ideologia, è ben noto, è il 'declino dell'ideologia'¹².

En lo que se refiere de manera particular a la vanguardia italiana las críticas de Pasolini se hacen aún más duras:

Poiché tutto è cominciato da parte loro, con un colpo di scena: cioè con la dichiarazione della propria dissociazione tra il fare linguistico e l'essere nella vita. Il fare linguistico consisteva in una pura e semplice battaglia linguistica contro la borghesia, l'essere nella vita consisteva in un comportamento naturalmente e tipicamente borghese¹³.

Algunos autores trataron de 'justificar' la posición de la neo-vanguardia italiana haciendo un estudio retrospectivo comparativo entre las primeras vanguardias históricas y el momento en que nacieron y la vanguardia italiana de los años '60. F. Curi recuerda en *Proposta per una storia delle avanguardie*¹⁴ que las vanguardias históricas surgen precisamente en el momento de mayor expansión del mundo burgués como un rechazo al conformismo y a la falsedad que éste representaba. El artista siente esa situación oprimiente y trata de desvincularse de ella encerrándose en la poesía, buscando su soledad. A partir de este momento se transformará la relación entre la literatura y el mundo o entre la lengua y la realidad que ésta evoca. Se investigan nuevas formas lingüísticas tratando de recuperar la pureza semántica y la funcionalidad de los recursos lingüísticos, de unas estructuras auténticas de la realidad. La formación de un sistema formal intacto coincide para el artista con la formación de un mundo de valores intactos.

L'impegno sulla parola, il riscatto della parola, tendono a farsi impegno sull'uomo, riscatto dell'uomo. Il momento di massima autonomia dell'arte risulta così, di fatto, il momento di massima assunzione di responsabilità da parte dell'arte. Si tratta di un'autonomia inclusiva, che quanto più svincola l'arte dagli altri settori operativi, tanto più la

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ Cfr. F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, «Il Verri» 8, 1963.

porta non ad assorbire in sé gli strumenti e i modi di essi, ma ad includere in sé il loro orizzonte di verità¹⁵.

En cambio, continúa Curi, la neo-vanguardia italiana ha surgido en un momento histórico completamente diverso. El artista de vanguardia ha perdido toda connotación asocial. Entre el arte de la neo-vanguardia y la sociedad neo-capitalista no existe ya esa neta disociación que existía entre vanguardia y sociedad burguesa. Los autores de la neo-vanguardia no defienden ya la completa autonomía del arte, es más, declaran la necesidad de establecer una continua relación «heterónoma» con otras disciplinas, siempre que ésta no implique una relación de dependencia entre ellas¹⁶. Renato Barilli expresa su punto de vista de la siguiente manera:

Per noi, infatti, se l'arte doveva sentirsi pronta a collaborare con l'altro, nelle sue varie facce, doveva trattarsi appunto, di collaborazione, e non di cedimento, di rinuncia a recare un contributo, ma nel rispetto delle proprie peculiarità¹⁷.

El arte, por tanto, no ha de cerrarse a todo aquello que la realidad le puede ofrecer, pero sí ha de tomar ante ella una posición diferente. Como analiza A. Guglielmi en su ensayo *Il nuovo «realismo»*¹⁸, el mundo no ofrece un repertorio cerrado de objetos, no existe una realidad absoluta, sino una infinidad de formas, las formas que cada sujeto modela a partir de los datos de la realidad. No existe una única representación posible de la realidad, sino muchas posibles representaciones de una misma cosa. A través de la forma es como se descubre la realidad.

Guglielmi insiste en *La narrativa italiana tra romanzo e racconto*¹⁹ sobre ese 'nuevo' modo en que ha de comportarse el escritor. Según el autor, tras la crisis de valores, iniciada desde hacía más de cincuenta años (el texto de Guglielmi es del '64), se produjo en la realidad un divorcio entre los aspectos sustan-

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ Cfr. L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti 1976, 1992.

¹⁷ Vid. nota 8, p. 206.

¹⁸ *Op. cit.*, en *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli 1964.

¹⁹ *Op. cit.*, vid. nota 18.

ciales y los aparentes, quedando estos últimos vacíos de significado. La apariencia de las «cosas», perdido su valor ideológico, se presenta nuevamente desnuda a los ojos del escritor vanguardista que deberá esforzarse por ir más allá de la falsa apariencia para descubrirla en su estado primigenio, en un estado «puro». Como *Conclusione* de la obra que estamos comentando Guglielmi se plantea la siguiente cuestión:

[...] dunque essendo l'arte rimasta priva di scopi rappresentativi (privazione intervenuta con la crisi della storia e quella connessa delle ideologie), quali altri scopi, quali altre mete può essa porre a suo obiettivo?²⁰

La respuesta parece ser sólo una: «l'arte è morta».

Certamente è morta l'idea di arte che ci ha fin qui accompagnati. È morta l'arte che si risolve interamente in valore estetico, è morta l'arte in quanto valore autonomo e distinto, è morta l'arte come conoscenza intuitiva, come visione sintetica e comprensiva della totalità del reale²¹.

Y puesto que el arte no puede sustituir a la ideología en su función interpretativa de la realidad lo único que le queda es eliminar las incrustaciones en las que se envuelve y esconde a través de una serie de artificios formales. En este sentido Guglielmi propone dos soluciones:

[...] o trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore di processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale; oppure, continuando a rimanere all'esterno della realtà, porre tra se stessa e questa un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi²².

En las reuniones de Palermo de año '65 se volvió a tratar este tema apuntando entonces al lugar que ocupaba la novela contemporánea y a su posible «morte» como género literario.

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, pp. 81-82.

²² Cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, vid. nota 18, p. 57.

Por una parte se encontraban los que sostenían que la novela había roto todos sus vínculos con la realidad. Para éstos su único objetivo era producir mecanismos verbales, autónomos y artificiales, sin ninguna ambición cognoscitiva. Por otra, los que se resistían a renunciar a una estructura histórica y a una adherencia con la realidad.

En Palermo aún se discutía sobre las posibilidades experimentales de la novela, pero se trataba más bien de una experimentación basada en la 'forma' y no ya en el 'contenido'. El narrador de vanguardia deja de interesarse por los contenidos para dedicarse enteramente a la forma. Nace, como fruto de ello, una nueva ciencia: la narratología.

Hacia 1965 la estética de vanguardia, según algunos autores, se mueve algo frenéticamente entre estos dos extremos:

a) il romanzo che nessuno dovrà o potrà leggere, il romanzo che legge se stesso, perfetta macchina autoriflessiva e metaletteraria, e b) il best-seller che tutti leggeranno, perfetta macchina da preda, esca e trappola fatale per centinaia di migliaia di lettori.

L'impressione finale che si può ricavare dalla teorizzazione neo-avanguardistica e neo-formalistica degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in area francese e italiana, è che l'anti-letteratura e l'anti-romanzo siano stati, anzitutto, la feticizzazione negativa di modelli irrigiditi²³.

Pues bien, en este ámbito histórico y cultural, que hemos presentado sucintamente, surge la figura de Giorgio Manganelli, autor que, si en un primer momento formó parte del Gruppo 63, más tarde fue desvinculándose de las investigaciones que éste estaba llevando a cabo.

Durante esos años en los que Italia está viviendo un periodo de enorme desarrollo económico y en los que están surgiendo importantes movimientos culturales, la vanguardia italiana – y con ella otros autores que no pertenecían directamente a la vanguardia – trata de salvar a la novela, y en general al género narrativo, de la «crisis» en que se encuentra buscando para ello

²³ Cfr. A. Berardinelli, F. Brioschi, C. di Girolamo, N. Merola, *La letteratura aveva ragione?*, en *Letteratura tra consumo e ricerca*, edición de L. Russo, Bologna, Il Mulino 1984, p. 73.

nuevas formas de expresión; formas que, me permito afirmar, se resuelven a menudo en auténticos despropósitos lingüísticos.

Pero esa «crisis» de la novela como género literario no es más que el resultado de la negación de la situación social que la creó, de la negación de una estructura social caduca. Para algunos autores ya no queda nada que merezca la pena ser contado. El mundo es siempre igual a sí mismo, la literatura es tautológica, narrar es una tarea insensata, imposible, demencial.

Manganelli, convencido de esa imposibilidad de narrar, opta por el juego lingüístico, casi obsesivo, de descomponer en mil pedazos un mismo objeto 'narrativo' (¿o tal vez sea inadecuado utilizar ese término para Manganelli?) para después contarlo de mil formas diversas (¿o iguales?). A. Guglielmi habla del «inferno linguistico di Manganelli»²⁴, de una «allucinante operazione» lingüística en la que todo se monta y se desmonta de manera vertiginosa.

Resulta evidente, incluso para un lector poco atento, que la escritura de Manganelli no sigue una línea estructural continua o, para ser más exactos, no sigue línea estructural alguna. El autor toma como punto de referencia un dato real, una experiencia propia o ajena, elementos que no son más que un pretexto para esa descomposición desenfrenada en la que, de manera inesperada, se transforma el texto.

Para Manganelli las cosas no tienen un valor intrínseco; en ningún caso son representación de la realidad. El único valor que les es posible adquirir les viene dado a través de la escritura. Ésta las aísla de la realidad para introducirlas en su «universo lingüístico». Es precisamente en este «universo» donde las cosas asumen su verdadero sentido.

El contacto entre el escritor y la realidad no es sino pura formalidad. La realidad no le ofrece un material 'narrable' ya estructurado; ésta no existe y, en todo caso, no constituye una realidad absoluta, sino cientos de artificios diversos. El mundo real le sirve únicamente como pretexto para una construcción de «menzogne» lingüísticas. De ahí que Manganelli dé a la trama

²⁴ Cfr. A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «Il Verri» 14, 1964, pp. 88-91.

argumental tan poca importancia, en favor del puro artificio lingüístico.

La artificiosidad de la prosa es precisamente la característica esencial de la obra de Manganelli. Un aparente (y a veces no tan aparente) hecho o dato real le sirve como pretexto para ese frenético divagar sin principio ni fin en que se convierte su narrativa. En ella se disponen los elementos cual entramado de casillas que encajan a modo de muñecas rusas.

La «menzogna» lingüística, único medio por el que, según el autor, puede expresarse aún la literatura, «menzogna» que se resuelve en un puro artificio lingüístico), es fruto de la postura que el mismo autor adopta ante la escritura. En su intervención en *Il romanzo sperimentale* Manganelli, hablando del escritor, afirma:

Corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'illare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario²⁵.

Manganelli insiste en diversas ocasiones en la necesidad de un distanciamiento por parte del escritor en primer lugar con respecto a su escritura y en segundo lugar de ésta con respecto a la realidad. En una entrevista que le hizo E. Battisti, tras la reunión del Gruppo 63 en Reggio Emilia (año 1964), ante la pregunta de cómo veía la situación de la vanguardia con vistas a lo que iba a ser el año del pop-art (es decir, 1965), Manganelli respondía que la vanguardia, por el momento, no era más que una colección de desiderata, de indicaciones; que tal vez se estaba ofreciendo al público algo que le podía crear perplejidad o que simplemente asimilaría con un cierto retraso. La única opción aún posible para el escritor, añade Manganelli, es el cinismo; pero no sólo en relación con su propia obra, sino también con respecto al concepto mismo de literatura.

Quando io intendo dire cinismo, devo intendere proprio questo: che la sussunzione di un certo atteggiamento che noi possiamo chiamare 've-

²⁵ Cfr. Gruppo 63, edición de N. Balestrini, *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli 1976, p. 173.

rità' è in tutto assimilabile ad una figura retorica. [...] Se io utilizzo la così detta 'verità' come un momento privilegiato cui ancorare l'intero discorso che mi accingo a fare, il risultato sarà un insolente e onesto didattismo, e niente più dell'onestà ideologica è esiziale alla letteratura²⁶.

Ante la relación que se establece entre el escritor y la «verità» narrable, según el autor, el narrador no asume, ni debe asumir, el papel de reproductor de verdades; en la literatura contemporánea, el escritor no ha de ir más allá de la pura literariedad. Al margen de pretender establecer un contacto con la realidad, tarea que no es competencia del escritor, éste debe únicamente extraer de ella el material necesario para reutilizarlo en una escritura estrictamente literaria, es decir, en una escritura que ha de situarse a un nivel de autonomía con respecto a la realidad.

Cioè lo scrittore può utilizzare quella che chiamavo prima la propria verità, solo se l'affronta con totale cinismo; lo scrittore deve avere per se stesso mancanza di rispetto, irrisione, dileggio metodologico. Io posso adoperare le mie lacrime letterarie, soltanto se nelle mie lacrime mi ci ritolo²⁷.

La literatura, continúa Manganelli, no representa a la realidad, de la misma manera que el escritor no representa a la persona social:

il discorso dello scrittore si riconduce sempre ad un rifiuto della socialità. Direi che il momento iniziale dello scrittore è il rifiuto della socialità, non della comunicazione, ma di essere strumento, comunque inserito e integrato, di un discorso collettivo. Quindi è un disubbidiente, un refrattario, quello che elude, è un pochino sulla frangia, e mi pare che questo spieghi una delle tragedie della storia della letteratura, il tentativo continuo di farla diventare un'attività onesta. [...] E non è possibile farla diventare onesta, perché muore subito; non è possibile dimostrare che è già onesta perché non lo è, perché la sua ricchezza sta proprio nell'essere ambigua, disonesta, losca piena di significati molto di più di quanto lei stessa sappia, di essere portatrice di disubbidienze,

²⁶ Cfr. entrevista de E. Battisti a G. Manganelli, *Gli amici dissidenti. Il gruppo 63 a Reggio Emilia*, «Marcatré» 11-12-13, 1965, p. 47.

²⁷ *Ibid.*

di estri, di bacilli, di cose non riducibili assolutamente ad un'accezione sociale, collettiva²⁸.

De esta manera el autor expresa su anticonformismo y al mismo tiempo su negación a contribuir a la falsa idea de la literatura como exaltación de la realidad. La literatura, afirma Manganelli en su ensayo *La letteratura come menzogna*, es 'únicamente' literatura; sus pretensiones no han de ir más allá de la pura lengua literaria, su mayor y única riqueza:

L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente. Nella sua fragile, incorruttibile carne non nasconde alcun tumore di *Weltanschauung*²⁹.

Todos estos elementos teóricos, expuestos por el autor en diversas entrevistas y ensayos críticos, concurren de manera casi obsesiva en *Encomio del tiranno*, obra que merece un análisis más detenido. La narración se abre de la siguiente manera:

Egregio editore,
ecco mi davanti alla macchina da scrivere, intento a realizzare un mio antico sogno; scrivere un libro il cui scopo è esattamente indicato dal titolo³⁰.

Y el título completo es precisamente *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, título con el que el autor, incluso antes de iniciar la narración, pone cínicamente de manifiesto esa 'deshonestidad de la literatura' de la que hablábamos anteriormente. Y, desde luego, ¿qué mejor medio que «i soldi» para evidenciar la 'deshonestidad' del escritor?

En *Encomio del tiranno*, el escritor (único verdadero prota-

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ Cfr. G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi 1985, p. 221.

³⁰ Cfr. G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi 1990, p. 9.

gonista/narrador en primera persona – inmediatamente identificado con la figura del «buffone» – y el editor (más tarde «tiranno»), ‘conversan’ en un monólogo en el que el escritor (casi siempre en forma de reflexión monologada, pero con cierta presencia del discurso directo), insiste en declarar que no tiene absolutamente nada que contar, que su único objetivo es el de «fare dei soldi» y que la escritura (o el simple uso de la palabra) no es más que un medio como cualquier otro para conseguirlo. No dejará de admitir, no obstante, que el escritor (como el «buffone») o el «buffone» (como el escritor), ha de desarrollar un enorme ingenio para, sin tener nada que contar, ganarse la vida escribiendo.

Y, como el primero, el segundo capítulo se va escribiendo a sí mismo a medida que la narración va avanzando:

Capitolo secondo; ha visto, egregio editore, come, pian piano, chiacchierando, sbadigliando, sussurrando, proclamando, argomentando, insinuando, si procede di capitolo in capitolo³¹.

Pues bien, el objetivo parece perfectamente claro; pero ¿de qué manera piensa Manganelli mantener la atención y el interés del lector a lo largo de estas 137 páginas?, ¿simplemente pasando ‘casualmente’ de un capítulo a otro?... Y no obstante, no podemos negar que en *Encomio del tiranno* los capítulos se van sucediendo de la manera sorprendentemente ágil a pesar de no seguir una línea argumental definida, de no ocurrir absolutamente nada y de no aparecer, a excepción del «buffone» y del «tiranno» imaginario, ningún otro personaje.

La narración (monólogo interior en el que el «buffone» / «scrittore» establece un diálogo ‘imaginario’ con el «tiranno» / «editore») se va entretejiendo, a medida que se avanza en la lectura, en un complicado entramado de narraciones que se van superponiendo y alternando. La narración principal (si realmente se puede hablar de una narración principal) se interrumpe constantemente para ir introduciendo (y nunca desarrollando) una serie de posibles «historias» que se truncan apenas iniciadas.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

La narración no es sino un continuo divagar por medio del cual el autor expone, con cierta continuidad, pero también con cierto desorden, una serie de reflexiones sobre la escritura (o la palabra hablada, en el caso del «buffone») y sobre el escritor (o «buffone»). Se trata más bien de un tratado, de un tipo de meta-literatura en el que la escritura se va haciendo a sí misma, una escritura que existe únicamente en la propia escritura, porque fuera de ella perdería toda validez.

En el capítulo 15, donde la narración en primera persona da entrada al discurso directo, introduciendo así la voz del tirano – que aparece en poquísimas ocasiones –, el narrador presta una especial atención en primer lugar al término mismo de «scrittore»:

Ti diffido dall'usare quella parola, 'scrittore'. Questa parola non è stata mai da me usata, e non la userò; amo che la gente con cui parlo non la usi mai, detesto le improprietà, e tale sarebbe, compiute per mera distrazione. Se io usassi questa parola tu saresti niente più che quello che sei, un editore; ma solo in quanto io ho scelto una parola più propria e insieme più insidiosa, tu sei altro, sei tiranno, signore, monarca, [...] ³².

En segundo lugar, a lo que ha sido considerada la función propia del escritor, es decir, contar historias. Le dice el tirano al bufón:

«Se vuoi fare soldi, perché non scrivi romanzi? Le storie si vendono, non le divagazioni sull'anima» ³³.

Y éste le responde:

Lo so; ma io non so raccontare storie. Amo leggere le storie, per puro sadismo. Non posso non ammirare la ferocia con cui il narratore di storie rinuncia a raccontare storie. Ciò che apprezzo nella storia è solo la sua tirannia insensata. [...] Inoltre, le storie raccontano dei fatti, come se ci fossero fatti; le storie hanno perfino dei personaggi: una cosa che rasenta l'immoralità, tanto è educativa ³⁴.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ *Ibid.*

Pero finalmente el bufón sucumbe a los deseos del tirano que sigue insistiendo:

«Vorrei che tu mi raccontassi una storia».

«Una storia che non scriverò».

«Una storia da non scrivere».

«Ci proverò»³⁵.

A partir de aquí se rompe, como ya apuntábamos, la narración principal (es decir, el 'diálogo' «buffone» / «tiranno») y se van introduciendo una serie de historias que, de forma casi automática, van dando paso a nuevas historias. Estas historias esbozadas y nunca acabadas, estas historias que son diversas y a la vez iguales, no son otra cosa que ese «voler dire tutto e dunque niente» del que hablábamos anteriormente.

Pero volvamos al inicio del *Encomio*:

[...] io al presente mi glorio, o almeno ambisco con tutte le mie forze, ad essere un pennivendolo, uno sciantoso delle lettere, e dichiaro solennemente di non aver riguardo né ai concetti, né all'utilità per le cose umane, né alla generale virtù, ma solo allo scopo che è chiaramente indicato dal titolo³⁶.

Manganelli reivindica con su no tener «riguardo né ai concetti, né all'utilità per le cose umane» una cierta, si no total, autonomía de la literatura y de sus instrumentos específicos; con ello trata de eliminar la antigua plenitud y verdad humana con la que se ha caracterizado a la literatura a lo largo de la historia. Efectivamente en *Encomio del tiranno* no existe más que un personaje – el bufón – que sirve de hilo conductor a la narración. Con su constante apelación a un interlocutor imaginario – el editor/tirano – el bufón simplemente discurre sobre todo y sobre nada, pero de ninguna manera sobre «le cose umane». Éstas tienen cabida en la narración únicamente como pretexto para una pura divagación.

Analizando detenidamente este punto no podemos no plantearnos una cuestión que a cualquiera le parecería obvia: una

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

obra en la que los personajes no existen, las cuestiones humanas no tienen ningún interés, y las ideas y conceptos son considerados de una gran vulgaridad, ¿qué interés puede tener para un lector?, ¿qué le puede ofrecer el autor, sólo «chiacchiere»? En efecto, esa misma reflexión se hace del bufón.

Avevo supposto che lei, egregio editore, mi chiedesse in che modo mai io mi proponessi di tener fede al titolo del libro. Forse con codeste sterminate chiacchiere? Perché, lei non crede che possano bastare?³⁷.

Y continúa:

Faccia attenzione; parlare sanno anche i predicatori, a modo loro, ma quelli hanno qualcosa di cui parlare; ma così, a braccio, senza avere nulla affatto da dire, crede lei, egregio editore, che sia una faccenda da tutti? Perché si sa che qualcosa da dire ce l'hanno tutti; ma così, nulla affatto, e già non è facile, ma poi, di questo niente, parlare, che dice lei, è cosa facile?³⁸.

Ciertamente no parece posible que con estas premisas el autor pueda ni tan siquiera captar la atención del lector y, sin embargo, la narración transcurre con enorme ligereza de un capítulo a otro sin que ocurra nada, sin que se cuente nada, simplemente charlando distraídamente sobre la posibilidad o imposibilidad de escribir un libro sin argumento, sin personajes, sin ideas geniales que exponer. No es ningún mérito, dirá el bufón, tener ideas:

No, signore, non ho idee; non voglio averle, perché nulla è più agevole di codesto avere idee. Oh, non mi costerebbe nulla avere idee; quanto costa un giornale? Un giornale è pieno di idee³⁹.

El mérito no está en las ideas, sino en saber explotar las ilimitadas posibilidades que el lenguaje ofrece, en dejar que las palabras se vayan haciendo a sí mismas:

[...] io, in quanto buffone, trovo le parole da dire solo chiacchierando; solo andando a caso, il che posso fare non avendo idee, non avendo

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

nulla da dire, a questo modo, dico, io parlando a caso in qualche modo esisto; [...] perché negare che mi diverto a interporre, tra me e le parole che mi sono proposto di dire, altre infinite parole, un dedalo, un labirinto, un intrico di parole, così che accada questo: ciò che volevo dire si riduca ad essere niente altro che un minuscolo gioco di parole⁴⁰.

Desde luego, si hemos de atender a las características que Manganelli atribuye al escritor, nadie mejor que el bufón podría identificarse con él, ya que, al igual que éste, el bufón posee todas las cualidades necesarias para poder dedicarse a la 'deshonesta' labor literaria. Y precisamente la de bufón está entre las posibles profesiones del narrador, porque, según él, el bufón pertenece a...

una razza che non s'è al tutto dispersa ma piuttosto travestita nella gran folla degli scrittori, di coloro che come me si trastullano con le sonorità ambigue delle parole, gente incline ai giochi di parola, gli scherzi palindromi, i rebus, [...] ⁴¹.

La analogía entre el escritor – y la 'inutilidad' de su trabajo – y el bufón – el ser inútil por excelencia – ya había sido apuntada en *La letteratura come menzogna*:

Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l'antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore ⁴².

Manganelli, en cuanto escritor, es consciente de su 'inutilidad' social y por ello opta por la única vía que le queda abierta: la escritura en cuanto escritura; una escritura que se escribe a sí misma, una escritura cuya razón y fin no están más que en ella misma. De ahí que el escritor, según el autor, deba mantener

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 218.

con respecto a su obra una cierta distancia. Ni el propio escritor ni cualquier lector que se aproxime al texto debe pretender descifrar su contenido; su único contenido está en las palabras mismas, no detrás de ellas.

En la entrevista que le hizo E. Battisti, y de la que ya hemos señalado algunas notas, Manganelli afirmaba que:

[...] lo scrittore deve avere nei confronti della propria opera, e degli eventuali momenti psicologici che la sollecitano, un atteggiamento non solo di estremo distacco, ma direi [...] di malafede. La malafede è semplicemente la capacità dello scrittore di non essere ridotto in servitù dalla sua materia, la capacità di giocare col proprio soggetto, di eluderlo. Lo scrittore è aggredito dalla materia, e la materia non è educata, non è colta, non è discreta, non ha fatto gli studi e lo aggredisce in una maniera brutale e sommaria. Il rapporto tra lo scrittore e il proprio soggetto è uno dei temi tragici della letteratura⁴³.

E insiste en *La letteratura come menzogna*:

Dunque, l'autore non sa, non deve sapere sul suo lavoro neppure quanto ne sanno gli altri. Di più: egli ha l'oscura sensazione che quell'ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la calliditas corporale e l'eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire. E sebbene sappia di averlo destinato allo stupro fin dall'inizio, il pensiero che si voglia spiegare 'che cosa vuol dire' lo riempie di istintivo orrore⁴⁴.

Me gustaría abrir aquí un breve paréntesis para apuntar algunas de las críticas que G. Ferroni le hizo a dos obras en las que para Manganelli no debía buscarse un sentido profundo que trascendiera las simples palabras. Ferroni trata de descubrir en *La menzogna mentita di G. Manganelli* precisamente todo aquello que parece inexistente o irrelevante en la obra del Manganelli, pero que, según el crítico, constituye su base fundamental. Tomando como referencia *Hilarotragoedia* y *Nuovo commento* Ferroni afirma que:

Basterà scendere un po' di più all'interno della poetica di Manganelli e

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ Vid. nota 29, p. 221.

della struttura della sua opera per rendersi conto di come, nonostante la sua disposizione a giocare sul filo di 'differenze', a tramare sottili incastri artificiali, egli sia completamente lontano da un simile uso 'carnevalesco' e relativizzante della maschera, e tenda invece (proprio lui, beffardo irrisore di valori 'umanistici') a risolvere alla fine la propria opera nella ricerca metafisica di un punto centrale e 'profondo', nella sacrale riaffermazione di un valore pieno (per quanto negativo e distorto), privilegiando enfaticamente la propria voce di artista e di virtuoso retorico⁴⁵.

Siguiendo la tesis de Ferroni, Manganelli, en contra de lo que él mismo afirma, se acercaría a la escritura y a la ficción sólo a través de una ideología perfectamente consistente:

La letteratura è per Manganelli pura gratuità, anarchica e fantastica libertà: ma la sua ideologia la condanna poi a rimuginare dolorosamente sulle sfoglie avvelenate dell'universo, a rimasticare un dato iniziale tautologico e senza uscita; dosi di odio, di rabbia, di livore vi si aggiungono a tutti i livelli⁴⁶.

Ferroni insiste en afirmar que detrás de la «máscara» se esconde «l'altro», es decir, la muerte, el elemento clave de las dos obras anteriormente citadas.

Dietro il narrare di Manganelli c'è sempre nascosto l' 'altro': e non intendiamo l' 'altro' relativo e parziale prodotto dal gioco delle maschere, che ogni volta si rinnova e rovescia, ma un 'Altro' iniziale, profondo, instauratore di tutto il discorso. [...]

La finzione di Manganelli è una menzogna sacrale: finzione falsa, trucco mentito, che sembra promettere il piacere di una 'menzogna' vuota e senza profondità, e invece aspira alla 'verità' della metafisica e della morte⁴⁷.

Tal vez el tema de la «morte» subyazca en obras como *Hilastrogoedia* o *Nuovo commento*, sin embargo sería difícil hacer referencia a la muerte en obras como *Encomio del tiranno* o *Es-*

⁴⁵ Cfr. G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, «Il Ponte» 9-12, 1973, p. 1264.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 1265 y 1271.

perimento con l'India, donde la narración es mucho más 'ligera' y mucho menos 'ambiciosa'.

En cualquier caso, lo que he pretendido subrayar con las citas de Ferroni no es tanto el caso particular de esas dos obras, sino el hecho de que Manganelli es un autor que requiere una lectura y un estudio extremadamente atentos; en primer lugar por la dificultad de su escritura, no sólo a nivel léxico sino también estructural; y en segundo lugar por la forma en que el autor trata de arrastrar al lector hacia ese doble juego en el que lo hace participar.

Manganelli, directa o indirectamente, invita al lector a entrar en el laberinto de su narración. Éste se ve obligado a seguir instintivamente las pautas que el autor le va marcando, de manera que queda atrapado en un juego narrativo difícil de eludir. El lector de Manganelli ha de participar en su juego – sin él su prosa no encontraría respuesta ni razón de ser –, pero además, ha de ser en todo momento consciente de que no es más que una marioneta en manos del autor. Éste propone (o impone) las reglas del juego; el lector debe simplemente respetarlas.

Manganelli, como afirma en *La letteratura come menzogna*, no escribe para un lector específico:

Scrivere letteratura non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche lettori impossibili⁴⁸.

Sin embargo, es evidente que ese lector atemporal o inexistente ha de valorar la escritura de Manganelli precisamente en lo que de atemporal e inexistente posee. No existe un espacio y un tiempo para la prosa de Manganelli, de igual manera que no existe un espacio y un tiempo para el lector. Éste debe por tanto escapar del contexto en que se encuentra para introducirse de forma absoluta en la escritura.

Una lectura rápida y poco atenta de la obra narrativa de nuestro autor podría inducir a pensar que se trata de una mera concatenación fortuita de episodios, sin embargo no debemos olvidar que en Manganelli no es la estructura del contenido lo que

⁴⁸ Vid. nota 29, p. 219.

constituye la piedra de toque de su trabajo (es más, se podría decir que carece completamente de importancia), sino la estructura lingüística. Es cierto que a menudo la narración se pierde en un juego lingüístico *ad infinitum* que parece no llegar nunca a un punto concreto, pero es precisamente eso lo que invita al lector a tomar parte en el juego.