
Susan Sontag

Contra la interpretación

Traducción de Horacio Vázquez Rial

ALFAGUARA

The logo for Alfaguara, featuring a stylized, circular emblem with intricate, interlocking lines.

Texto de coexistencia

ALFAGUARA



Título original: *Against Interpretation*

© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1996, Susan Sontag

© De la traducción: Horacio Vázquez Rial

© 1996, Santillana S. A.

© De esta edición: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. 1996
Leandro N. Alem 720, (1001) Ciudad de Buenos Aires

ISBN: 987-04-0081-7

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

Primera edición: junio de 1996

Primera reimpresión: febrero de 2005

Diseño: Proyecto de Enric Satué

© Ilustración de cubierta: Gráfica futura

Foto: Annie Leibovitz

Una editorial del Grupo Santillana que edita en:

Argentina - Bolivia - Brasil - Colombia - Costa Rica - Chile -

Ecuador - El Salvador - España - EE.UU. - Guatemala -

Honduras - México - Panamá - Paraguay - Perú - Portugal -

Puerto Rico - República Dominicana - Uruguay - Venezuela

Sontag, Susan.

Contra la interpretación. - 1a ed. - Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005.

392p. : 22x13 cm.

Traducido por: Horacio Vázquez Rial.

ISBN 987-04-0081-7

I. Ensayo Estadoundense. I. Vázquez Rial, Horacio, trad. II. Título.
CDD 813

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Índice

Treinta años después... 11

Una nota y algunos
agradecimientos 19

I

Contra la interpretación 25

Sobre el estilo 40

II

El artista como sufridor ejemplar 71

Simone Weil 83

Los *Carnets* de Camus 86

L'âge d'homme, de Michel Leiris 96

El antropólogo como héroe 105

La crítica literaria
de György Lukács 121

Saint Genet, de Sartre 134

Nathalie Sarraute y la novela 142

III

Ionesco 159

Reflexiones sobre *El vicario* 170

La muerte de la tragedia 180

Yendo al teatro, etc.	190
Marat/Sade/Artaud	219

IV

Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson	235
<i>Vivre sa vie</i> , de Godard	258
La imaginación del desastre	274
<i>Flaming Creatures</i> , de Jack Smith	296
<i>Muriel</i> , de Resnais	303
Una nota sobre novelas y películas	315

V

Piedad sin contenido	323
Psicoanálisis y <i>Eros y Tánatos</i> de Norman O. Brown	331
Los <i>happenings</i> : un arte de yuxtaposición radical	340
Notas sobre lo <i>camp</i>	355
Una cultura y la nueva sensibilidad	377

Para Paul Thek

Treinta años después...

Mirar hacia atrás, a escritos de hace treinta años o más, no es un ejercicio saludable. Mi energía como escritora me impulsa a mirar hacia delante, a sentir, aún, que estoy empezando, ciertamente empezando ahora, lo que hace difícil refrenar mi impaciencia ante aquella escritora incipiente que una vez fui en el sentido literal.

Contra la interpretación, mi segundo libro, se publicó en 1966, pero algunos textos datan de 1961, cuando aún estaba escribiendo *El benefactor*. Había llegado a Nueva York al principio de los años sesenta... no para inventarme a mí misma sino para poner en funcionamiento a la escritora que me había prometido, desde la adolescencia, llegar a ser. Mi idea de un escritor: alguien que se interesa por todo. Estar interesada por todo siempre me había resultado algo natural, como era natural para mí concebir así la vocación de un escritor. Y natural suponer que tal ardor encontraría una esfera de acción mayor en una gran metrópoli que en cualquier variante de vida de provincias, incluyendo las excelentes universidades en las que había cursado estudios. La única sorpresa fue que no había más gente como yo.

Soy consciente de que *Contra la interpretación* se ve como un texto que es la quintaesencia de aquella era, ya mítica, conocida como los años sesenta. Evoco la etiqueta con renuencia, puesto que no me entusiasma la omnipresente convención de empaquetar la vida de uno, la vida de la época de uno, en décadas. Y no fueron los años sesenta, entonces. Para mí fue básicamente el tiempo en que, al fin, escribí una novela que me gustó lo bastante como para publicarla, y empecé a descargar parte

de la carga de ideas sobre arte y cultura y de la empresa propia del conocimiento que me habían distraído de escribir obras de ficción. Estaba llena de celo evangélico.

El cambio radical que había llevado a cabo en mi propia vida, un cambio íntimamente relacionado con mi traslado a Nueva York, era que ya no pensaba instalarme como académica: plantaría mi tienda fuera de la seductora, pétrea seguridad del mundo universitario. Sin duda, había nuevas licencias en el aire, y antiguas jerarquías se habían ablandado, ya estaban maduras para derribarlas... pero no porque yo fuera consciente de ello hasta después de la época (de 1961 a 1965) en que escribí estos ensayos. Las libertades con las que me casaba, los fervores por los que abogaba, me parecían —aún me parecen— bastante tradicionales. Me veía como una combatiente de nuevo cuño en una batalla muy antigua: contra la hipocresía, contra la superficialidad y la indiferencia éticas y estéticas. Y nunca hubiera podido imaginar que tanto Nueva York, donde acababa de llegar para vivir después de mi largo aprendizaje académico (Berkeley, Chicago, Harvard), y París, donde había empezado a pasar los veranos, con asistencia diaria a la Cinemathèque, se encontraban en las primeras etapas de agitación de un periodo que era, que se juzgaría, como irrepetiblemente vital. Allí estaban, Nueva York y París, como yo las había imaginado: llenas de descubrimientos, inspiraciones, del sentido de la posibilidad. La dedicación y osadía y ausencia de venalidad de los artistas cuyas obras me importaban parecían, claro, normales. Consideraba normal que se dieran nuevas obras maestras cada mes, por encima de todo en forma de filmes y espectáculos de danza, pero también en el mundo del teatro marginal, en las galerías y en los espacios artísticos improvisados, en los escritos de ciertos poetas y de otros, escritores en prosa de clasificación menos fácil. Pensaba estar volando, consiguiendo una visión por encima, en ocasiones lanzándome en picado para acercarme.

Albergaba tantas admiraciones: había tanto que admirar. Miraba alrededor y veía muchas cosas importantes a las que no se les estaba rindiendo lo que se merecían.

Quizás yo estuviera bien equipada para ver lo que vi, para comprender lo que comprendí, debido a mi amor por los libros, mi eurofilia y mi reverencia ante las artes. No obstante, me sorprendió, en un principio, que la gente encontrara nuevo lo que yo decía (no era nuevo para mí), que se me considerara en la vanguardia de la sensibilidad y, ya desde la aparición de mis primeros ensayos, se me considerara un árbitro del gusto. Naturalmente, estaba encantada de ser, en apariencia, la primera que prestaba una atención exhaustiva a algunos de los temas sobre los que escribía, pero a veces no podía creer en mi buena suerte, que hubieran esperado a mi persona para tratarlos. (¿Qué raro, pensaba yo, que W. H. Auden no hubiera escrito algo como mis «Notas sobre lo *camp*»?) Era —según creía— meramente extender a cierto material nuevo el punto de vista del esteta que yo había adoptado, cuando era una joven estudiante de filosofía y de literatura, partiendo de los escritos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (el Ortega de *La deshumanización del arte*) y James Joyce.

Yo era una esteta beligerante, naturalmente, y una moralista apenas disimulada. No me había propuesto escribir tantos manifiestos, pero mi irrefrenable gusto por la afirmación aforística conspiraba con mis intenciones firmemente contrarias en formas que, en ocasiones, me sorprendían. En los escritos recogidos en *Contra la interpretación* esto es lo que más me gusta: la tenacidad, lo sucinto (supongo que aquí debería hablar de que aún considero correctas la mayoría de las posiciones que adopté); esto y la justicia de ciertos juicios psicológicos y morales en, digamos, los ensayos sobre Simone Weil, Camus, Pavese y Michel Leiris. Lo que no me gusta son aquellos pasajes en los que, como lo veo ahora, mi impulso pedagógico se cruzó en el camino de mi prosa. ¡Todas aquellas listas, recomendaciones! Supongo que aún son útiles, pero ahora me molestan.

Las jerarquías (alto/bajo) y polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento), que desafiaba, eran las que inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que yo admiraba. Inevitablemente, esto me alumbraba el tra-

bajo de los contemporáneos, a pesar de que no sentía un compromiso programático hacia lo moderno o lo nuevo. Adoptar la causa de la obra nueva, en especial la obra que había sido minusvalorada o ignorada o incomprendida, me parecía más útil que escribir sobre añejas predilecciones. (Quizás, también, me motivaba el deseo de abrir un camino nuevo para mí misma y no meramente hacerme eco de las pasiones de mis días universitarios.) Al escribir sobre la obra nueva que admiraba, di por descontados los tesoros del pasado. Las transgresiones que aplaudía me parecían saludables en conjunto, dado lo que yo consideraba que era la fuerza intacta de antiguos tabúes. La obra nueva que yo ensalzaba (y utilizaba como una plataforma para relanzar mis ideas sobre la creación y el conocimiento del arte) no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más. Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada *happening* no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba —estoy— a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces ¿ninguna jerarquía? Ciertamente, hay una jerarquía. Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces —naturalmente— elegiré Dostoievski. Pero ¿tengo que elegir?

Para mí, la gran revelación había sido el cine: me consideraba especialmente marcada por los filmes de Godard y Bresson. Escribí más sobre cine que sobre literatura, no porque me gustaran más las películas que las novelas, sino porque me gustaban más los nuevos filmes que las nuevas novelas. Naturalmente, di por descontada la supremacía de la mejor literatura. (Y asumí que también mis lectores lo hacían.) Pero me resultaba claro que los realizadores cinematográficos que yo admiraba eran, sencillamente, unos artistas mejores y más originales que casi todos los novelistas más aclamados; que, en verdad, ningún otro arte se practicaba tan ampliamente a un nivel así de alto. Uno de mis más felices logros en los años en que estaba escribiendo lo que recogí en *Contra la interpretación* es que no pasaba día sin que viera, por lo menos uno, a veces dos o tres, filmes. La mayoría eran

antiguos. Mi ávida absorción en la historia del cine sólo reforzaba mi gratitud hacia ciertas películas nuevas que (junto con mi lista de favoritas de la época del cine mudo y de los años treinta) veía una y otra vez, tan encomiásticos me parecían por su libertad e inventiva de método narrativo, su sensualidad y gravedad y belleza.

El cine era el arte ejemplar durante la época en que escribí estos ensayos, pero también había sorpresas en otras artes. Soplaban vientos nuevos por doquier. Los artistas volvían a ser insolentes, como lo habían sido después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo posmoderno.) Y no he dicho nada aquí sobre las luchas políticas que tomaron forma alrededor del tiempo en que escribí el último de estos ensayos: me refiero al naciente movimiento que se oponía a la guerra norteamericana contra Vietnam, que consumiría una gran parte de mi vida desde 1965 hasta principios de los años setenta. (Aquel tiempo también fue; supongo, aún los años sesenta.) En retrospectiva, qué maravilloso parece todo esto. Cómo una desearía que hubiera sobrevivido parte de su atrevimiento, su optimismo, su desdén por el comercio. Los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía. Quizás la característica más interesante de la época hoy etiquetada como los años sesenta era que existía muy poca nostalgia. En este sentido, fue ciertamente un momento utópico.

El mundo en que escribí estos ensayos ya no existe.

En vez de un momento utópico, vivimos en una época que se experimenta como el fin —más exactamente, como justo después del fin— de todo ideal. (Y, en consecuencia, de la cultura: no hay posibilidad de una verdadera cultura sin altruismo.) Una ilusión del fin, quizás; y nada más ilusorio que la convicción de hace treinta años de que nos encontrábamos en el umbral de una gran transformación real de la cultura y de la sociedad. No, no una ilusión, creo.

No es sólo que se hayan repudiado los años sesenta, y se haya sofocado el espíritu disidente, incluso cuando se han convertido en objeto de intensa nostalgia. Los siempre más triunfantes valores que promueve el capitalismo consumista —ciertamente, los imponen—, las mezclas culturales y la insolencia y la defensa del placer por los que yo abogaba por razones bastante distintas. No hay recomendaciones fuera de un escenario cierto. Las recomendaciones y entusiasmos expresados en los ensayos recogidos en *Contra la interpretación* son ahora propiedad de mucha gente. Pero, en la medida en que mis puntos de vista, hasta un cierto punto, triunfaron, no fue sólo por el carácter persuasivo de mi libro. Algo en la cultura en su conjunto operaba para hacer que estos puntos de vista marginales resultaran más aceptables, algo de lo que yo no tenía ningún indicio; y si yo hubiera comprendido mejor mi época, aquella época, llámenla por el nombre de la década, si quieren, me habría hecho más prudente. Algo que no sería una exageración llamar una transformación en la naturaleza de toda la cultura, un trasvase de valores, para el que hay muchos nombres. Barbarie es un nombre para lo que llegaba después. Utilicemos el término de Nietzsche: habíamos entrado, en verdad entrado, en la época del nihilismo.

En consecuencia, no puedo dejar de ver los escritos recogidos en *Contra la interpretación* con cierta ironía. Aún me gustan la mayoría de los ensayos y unos pocos, tales como «Notas sobre lo *camp*» y «Sobre el estilo», mucho. (Ciertamente, hay sólo una cosa en la colección que no me gusta en absoluto y eliminaría si pudiera: dos crónicas de teatro, resultado de un encargo de una revista literaria con la que estaba relacionada, que acepté, durante un breve tiempo, contra mi juicio más sensato.) A quién no le encantaría que una colección de ensayos y reseñas escritos hace más de tres décadas continúe importando a nuevas generaciones de lectores: en inglés el libro ha permanecido en la calle continuamente en muchas ediciones y se ha publicado en más de una ocasión en muchas lenguas extranjeras. No obstante, apremio al

lector a que no pierda de vista —puede que le exija cierto esfuerzo de imaginación— el contexto más amplio de admiraciones en el que se escribieron estos ensayos. Apelar a una «erótica del arte» no significa menospreciar el papel del intelecto crítico. Ensalzar una obra a la que se condesciende, en consecuencia, como cultura «popular» no significaba conspirar en el repudio de la alta cultura y su peso de seriedad, de profundidad. Cuando denuncié (por ejemplo, en los ensayos sobre filmes de ciencia ficción y sobre Lukács) cierto tipo de fácil moralización, era en nombre de una seriedad más alerta, menos complaciente. Lo que yo no comprendía (seguramente no era la persona correcta para comprenderlo) era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas. Al cabo de treinta años, la socavación de los estándares de seriedad es casi completa, con la ascendencia de una cultura cuyos valores más inteligibles, más persuasivos se sacan de las industrias del espectáculo. Ahora, la idea misma de lo serio (y de lo honorable) le parece anticuada, poco realista, a la mayoría de la gente y, cuando se les permite, una decisión arbitraria de temperamento, probablemente poco sana, también.

Supongo que no es un error que se lea ahora *Contra la interpretación*, o se relea, como un documento influyente, pionero, de una época pasada. Pero no es como yo lo leo, o —tambaleándome desde la nostalgia hacia la utopía— deseo que se lea. Mi esperanza es que la reedición ahora, junto con la adquisición de una nueva generación de lectores, pueda contribuir a la tarea quijotesca de intentar apuntalar los valores a partir de los cuales se escribieron estos ensayos y reseñas. Puede que los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan triunfado. Pero no los valores subyacentes a estos juicios.

Nueva York, 1996

SUSAN SONTAG

(Traducción de Marta Pessarrodona)

Una nota y algunos agradecimientos

Los artículos y reseñas aquí reunidos constituyen buena parte de la crítica que escribí entre 1962 y 1965, una época de mi vida claramente delimitada. A principios de 1962 terminé mi primera novela, *El benefactor*. A finales de 1965 comencé una segunda novela. La energía y la ansiedad que volqué en la crítica tuvieron un principio y un final. Aquel período de búsqueda, reflexión y descubrimiento parecía ya algo remoto en la época en que apareció *Contra la interpretación* en Estados Unidos, y lo parece aún más ahora, un año después, cuando el conjunto de escritos está a punto de ser reeditado en *paperback*.

Si bien en estos ensayos hablo mucho acerca de obras de arte determinadas e, implícitamente, de las tareas del crítico, soy consciente de que es poco lo que, de cuanto se ha reunido en volumen, cuenta en tanto crítica propiamente dicha. Con excepción de algunos fragmentos periodísticos, en su mayor parte se trata de lo que quizá pudiese llamarse metacrítica —si tal término no resulta demasiado elevado—. Escribí, con apasionada parcialidad, acerca de «problemas» que se me plantearon ante obras de arte, principalmente contemporáneas, de diversos géneros: quería revelar y poner en claro los supuestos teóricos que sustentan criterios y gustos concretos. Aun cuando no era mi propósito crear una «posición», fuese ésta respecto de las artes, fuese respecto de lo moderno, algo semejante a una posición general comenzó, al parecer, a cobrar forma y a expresarse por sí mismo de manera cada vez más perentoria, cualquiera que fuese la obra sobre la que escribiera.

Actualmente disiento de una parte de lo que escribí; pero se trata de una disensión de las que permiten cambios o revisiones parciales. A pesar de que creo haber sobrestimado, o subestimado, las cualidades de algunas de las obras sobre las cuales hablé, mi desacuerdo presente se debe en muy pequeña parte a modificaciones de juicios particulares. De todos modos, lo que estos ensayos puedan tener de valioso, la medida en que sean algo más que muestras clínicas de *mi* sensibilidad en evolución, no depende de las apreciaciones específicas hechas en ellos, sino del interés de los problemas expuestos. En última instancia, lo que me interesa no es ponerles nota a las obras de arte (razón por la cual he dejado pasar casi todas las oportunidades de escribir sobre cosas que no admiraba). Escribí desde el entusiasmo y el partidismo —y, me parece ahora, con cierta ingenuidad—. No comprendía el enorme efecto que el escribir acerca de actividades artísticas nuevas o poco conocidas podía surtir en la era de la «comunicación» instantánea. No sabía —y tuve que aprenderlo, dolorosamente— a qué velocidad un voluminoso ensayo publicado en la *Partisan Review* se convierte en una apuesta segura en *Time*. A pesar de mi tono exhortatorio, no estaba tratando de conducir a nadie, sino a mí misma, a la Tierra Prometida.

En cuanto a mí, los ensayos cumplieron su misión. Veo el mundo de forma diferente, con ojos más despejados; mi concepción de mis labores como novelista cambió radicalmente. Puedo describir el proceso así: antes de escribir los ensayos, no estaba convencida de muchas de las ideas expuestas en ellos; cuando los escribí, me convencí de lo que había escrito; posteriormente, he llegado nuevamente a perder mi adhesión a algunas de esas mismas ideas —aunque desde un punto de vista nuevo, que incorpora y se nutre de lo que es cierto en los razonamientos correspondientes a los ensayos—. La crítica me demostró ser un acto tanto de descarga como de autoexpresión intelectual. Tengo la impresión, no tanto

de haber resuelto para mí misma un cierto número de tentadores e inquietantes problemas, como de haberlos agotado. Pero indudablemente esto es ilusorio. Los problemas siguen estando allí, es mucho lo que queda por decir sobre ellos a otras personas reflexivas y curiosas, y tal vez esta colección de algunos pensamientos nuevos en torno de las artes sea de cierta utilidad para ello.

«*Saint Genet*, de Sartre», «La muerte de la tragedia», «Nathalie Sarraute y la novela», «Yendo al teatro, etc.», «Notas sobre lo *camp*». «Marat/Sade/Artaud» y «Sobre el estilo» aparecieron originariamente en *Partisan Review*. «Simone Weil», «Los *Carnets* de Camus», «*L'âge d'homme*, de Michel Leiris», «El antropólogo como héroe» y «Ionesco» aparecieron en *The New York Review of Books*. «La crítica literaria de György Lukács» y «Reflexiones sobre *El Vicario*», en *Book Week*; «Contra la interpretación» en *Evergreen Review*; «Piedad sin contenido», «El artista como sufridor ejemplar» y «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical», en *The Second Coming*; «*Vivre sa vie*, de Godard», en *Moviegoer*; «Una cultura y la nueva sensibilidad» (en forma abreviada), en *Mademoiselle*; «*Flaming Creatures*, de Jack Smith», en *The Nation*; «Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson», en *The Seventh Art*; «Una nota sobre novelas y películas» y «Psicoanálisis y *Eros y Tánatos* de Norman O. Brown», en *The Supplement (Columbia Spectator)*; «La imaginación del desastre», en *Comentary*. (Algunos artículos aparecieron bajo títulos distintos.) Agradezco a los editores de estas revistas su permiso para reimprimirlos.

Es una satisfacción tener la oportunidad de agradecer a William Phillips su generoso aliento, aunque a menudo discrepara de lo que yo afirmaba; a Anette Michelson, que me hizo partícipe de su erudición y su gusto en muchas conversaciones durante los últimos siete años; y a Richard Howard, que muy amablemente repasó la mayoría de mis ensayos y me indicó varios errores de expresión y composición.

Por último, mi agradecimiento también a la Rockefeller Foundation por una beca de la que disfruté el pasado año que, por primera vez en mi vida, me permitió escribir libremente: durante ese lapso escribí, entre otras cosas, algunos de los ensayos recopilados en este libro.

S. S.
1996

Contra la interpretación

El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fognazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.

WILLEM DE KOONING, en una entrevista.

Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

OSCAR WILDE, en una carta.

1

La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etcétera). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un

cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, médicamente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesorio la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte es su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición,

dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etcétera, etcétera).

2

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Éste es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, sólo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebrea como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar

por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero

significado: el *contenido latente*. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de signifi-

cados. Es convertir *el mundo* en *este mundo* (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en transformar los elementos del poema, el drama, la novela o la narración en otra cosa. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castra-

ción, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide..., podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado Deseo*), se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible; se trataba de *algo*: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que el director Elia Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *La sangre de un poeta* y de *Orpheo*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y, sin embargo, debiéramos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, pudiera ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *El silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque sólo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en Estados Unidos, claro. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de una vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejan ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetua la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, las más vívida, la más emocionante, las más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena: Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a inter-

pretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble pseudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *À bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido atropelladas por los interpretadores es, en parte, debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas.

Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas*. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye, «A Conspectus of Dramatic Genres» y el ensayo de Pierre Francastel, «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes, *Racine*, y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos en *Mimesis*, de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odiseo», son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Walter Benjamin, «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente válidos serían los actos de crítica que proporcionarían una descripción verdaderamente cer-

* Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello por lo que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario... Nos falta, sin embargo, aún, una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

tera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy Van Ghent «The Dickens Worlds: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

Hoy en día, el valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica de hoy— es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de Ozu, y de *La regla del juego* de Renoir.

En otros tiempos (en Dante, por ejemplo) debió de haber sido un acto creador y revolucionario el concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), debió de haber sido un acto creador y revolucionario el interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura ba-

sada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

(1964)

Sobre el estilo

Sería ardua tarea, en nuestros días, descubrir algún crítico literario afamado a quien no le importase que le cogieran defendiendo *como idea* la antigua oposición entre estilo y contenido. En este punto, prevalece una conformidad beata. Todos se apresuran a declarar que estilo y contenido son inseparables, que el estilo personal característico de un autor importante constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente «decorativo».

Y, sin embargo, en la práctica de la crítica esta vieja antítesis perdura, virtualmente inatacada. La casi totalidad de estos mismos críticos que, de paso, rechazan la idea de que el estilo es accesorio al contenido, mantiene la dicotomía a la hora de aplicarse a obras literarias concretas. Después de todo, no resulta tan fácil liberarse de una distinción que en la práctica sostiene la estructura del discurso crítico, y sirve para perpetuar determinadas aspiraciones intelectuales y determinados intereses creados que, ellos sí, continúan intactos y que no cederían fácilmente sin un sustituto funcional completamente articulado.

En realidad, referirse al estilo de una novela o un poema determinados simplemente como «estilo», sin implicar, de manera voluntaria o no, que el estilo es algo meramente decorativo, accesorio, resulta en extremo difícil. Sencillamente porque, al manejar este concepto, se está casi en la obligación de invocar, aun implícitamente, la antítesis entre estilo y algo más. Pero muchos críticos, al parecer, no lo advierten así. Se creen lo bastante

respaldados por un rechazo teórico de la noción vulgar según la cual el estilo trasciende del contenido, mientras sus juicios continúan reforzando precisamente lo que, en el plano teórico, se apresuran a negar.

*

La frecuencia con que son defendidas, como buenas, obras de arte, ciertamente muy respetables, aunque en ellas se advierta que su mal llamado estilo es crudo o poco pulido, es un síntoma más de la pervivencia en la práctica de la crítica, en los juicios concretos, de la vieja dualidad. Otro síntoma es la frecuencia con que un estilo muy complejo es considerado con una ambivalencia mal disimulada. Escritores y artistas contemporáneos de un estilo intrincado, hermético y exigente —por no hablar ya de «hermoso»— reciben su parte de ilimitadas alabanzas. Y sin embargo, no se nos escapa que a menudo un estilo así sólo revela una cierta forma de insinceridad; prueba de la intrusión del artista en sus materiales, a los que hubiera debido presentar en estado puro.

Whitman, en el prefacio a la edición de 1855 de *Hojas de hierba*, expresa su disconformidad con el «estilo» que, en la mayoría de las artes desde el siglo pasado, es una treta corriente, destinada a introducir un nuevo vocabulario estilístico. «El mejor poeta tiende a preocuparse menos por el estilo que por ser un libre canal para sí mismo», lo que grandes y muy amanerados poetas discuten. «A su arte le dice: no seré entrometido, no habrá en mi escritura ninguna elegancia, efecto u originalidad que cuelgue entre mi persona y los demás como un cortinaje. No colgaré nada, ni los cortinajes más ricos. Lo que digo lo digo como precisamente es.»

Naturalmente, como todos saben, o pretenden saber, no existe un estilo neutro, absolutamente transparente. Sartre ha mostrado en su excelente comentario de *El extranjero*, cómo el célebre «estilo blanco» de la nove-

la de Camus —impersonal, expositivo, lúcido, rotundo— es a su vez vehículo de la imagen del mundo de Meursault (como construida a partir de momentos absurdos, fortuitos). Lo que Roland Barthes denomina «grado cero de la escritura» resulta, precisamente por antimetafórico y deshumanizado, tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura. No obstante, la noción de un arte transparente, sin estilo, es una de las más tenaces fantasías de la cultura moderna. Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad. Aun así, la aspiración resiste, como una permanente disidencia del arte moderno, con su vorágine de *cambios* de estilo.

*

Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden.

Consideremos por ejemplo la muy material metáfora de Whitman. Al comparar el estilo a un cortinaje, ha confundido evidentemente estilo con decoración, y ello bastaría para convertirlo en blanco propicio de las censuras de una mayoría de los críticos. El concebir el estilo como un apéndice decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de apartar el cortinaje y revelar la materia; o, modificando ligeramente la metáfora, la posibilidad de hacer transparente el cortinaje. Pero no es ésta la única implicación errónea de la metáfora. La metáfora sugiere también que el estilo es cuestión de más o menos (cantidad), de espesor o finura (densidad). Y, aunque no resulte tan obvio, esto es evidentemente tan falso como la fantasía de que el artista puede, en principio, optar entre tener o no tener un estilo. El estilo no es cuantitativo, sino en la medida en que es aditamento. Una convención estilística más compleja —por ejemplo, una que

llevara la prosa bastante más allá de la dicción y las cadencias del habla ordinaria— no significaría «más» estilo en la obra.

Es más: prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como escribe Cocteau: «El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo.» Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como «manera de nuestra expresión», ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el «verdadero» ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro.

Sin embargo, me interesa aclarar que cuanto he dicho sobre metáforas peligrosas no excluye el uso de metáforas limitadas y concretas para describir el impacto de un determinado estilo. Parece inofensivo hablar de un estilo a partir de la cruda terminología que se usa para describir sensaciones físicas y hablar de un estilo «cargante», o «pesado», o «aburrido», o «insulso» o, para utilizar la imagen con que se suelen calificar algunos argumentos, «inconsistente».

La antipatía respecto del «estilo» es siempre una antipatía respecto de un estilo determinado. No existen obras sin estilo, sino, solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas.

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, tiene un significado específico, histórico. No se trata únicamente de que el estilo pertenezca a un tiempo y a un espacio, y de que nuestra percepción del estilo de una obra de arte determinada esté siempre marcada por una conciencia de la historicidad

de la obra, de su lugar en una cronología. Es más: la posibilidad de diferenciar estilos es en sí misma un producto de la conciencia histórica. De no ser por la ruptura o por la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas, nunca podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más todavía: la misma noción de «estilo» tiene que ser comprendida históricamente. La concepción del estilo como elemento problemático y aislable de una obra de arte ha surgido en el público de arte sólo en determinados momentos históricos, y ello como una fachada tras la cual se están debatiendo otras cuestiones, en último término, éticas y políticas. La idea de «tener un estilo» es una de las soluciones que han dado pie, intermitentemente desde el Renacimiento, a las crisis que han amenazado antiguos conceptos de verdad, de rectitud moral e incluso de naturalidad.

Pero imaginemos por un momento que todo esto está ya admitido. Que toda representación se considere encarnada en un estilo determinado (fácil de decir). Que, por ende, no existe, en sentido estricto, nada parecido al realismo, a menos que se lo considere una convención estilística especial (ya más difícil). Sin embargo, hay estilos y estilos. Nadie ignora la existencia de movimientos artísticos que no se limitan simplemente a tener un «estilo» —dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el *art nouveau* en pintura, arquitectura, mobiliario y objetos domésticos—. Artistas como Parmigianino, como Pontorno, como Rosso, como Bronzino, o como Gaudí, como Guimard, como Beardsley y como Tiffany, cultivaron un estilo de modo evidente. Se mostraron preocupados por cuestiones estilísticas y, en verdad, pusieron el acento no tanto en lo que decían cuanto en la manera de decirlo.

Para habérmolas con un arte de este tipo, que parece exigir la distinción que tanto he recomendado abandonar, haría falta un término como «estilización» o su

equivalente. «Estilización» es lo que está presente en una obra de arte precisamente cuando el artista recae en esta distinción, en modo alguno inevitable, entre materia y manera, tema y forma. Cuando así sucede, cuando así se distingue estilo y tema, es decir, cuando se los enfrenta, puede hablarse legítimamente de temas tratados (o maltratados) en un cierto estilo. El mal trato creador suele ser la norma. En efecto, cuando se concibe el material del arte como «tema», se lo concibe también como algo susceptible de agotarse. Y como se estima que los temas han ido bastante lejos en este proceso de agotamiento, se los ve necesitados de más y más estilización.

Compárense, por ejemplo, ciertas películas mudas de Sternberg, *Salvation Hunters*, *Underworld* (*La ley del hampa*), *The Docks of New York* (*Los muelles de Nueva York*), con las seis películas norteamericanas que realizó en los años treinta con Marlene Dietrich. Los mejores de los primeros filmes de Sternberg tenían rasgos estilísticos muy pronunciados, una superficie estética perfeccionada. Pero no percibíamos en el relato del marinero y la prostituta de *The Docks of New York* lo que en las aventuras del personaje de la Dietrich en *Blonde Venus* (*La Venus rubia*) o *The Scarlett Empress* (*Capricho imperial*), que es un ejercicio de estilo. Lo que informa estos filmes posteriores de Sternberg es su actitud irónica hacia el tema (el amor romántico, la *femme fatale*), un juicio sobre el tema, interesante sólo en la medida en que éste es transformado mediante la exageración; en una palabra: estilizado... La pintura cubista, o la escultura de Giacometti, no serían ejemplos de «estilización», entendido este término como distinto de «estilo» en el arte; por extremadas que sean las distorsiones del rostro y de la figura humana, éstas no han sido introducidas para hacer el rostro y la figura *interesantes*. Pero las pinturas de Crivelli y de Georges de la Tour son ejemplos de lo que quiero decir.

La «estilización» en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a

desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización. Pero por lo común la obra de arte resulta excesivamente estrecha y reiterativa, o sus diferentes elementos aparecen deslavazados, disociados. (Un ejemplo de esto último es la relación entre el desenlace, visualmente brillante, de *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*), de Orson Welles, y el resto de la película.) A no dudar, en una cultura comprometida con la utilidad (particularmente la utilidad moral) del arte, y cargada con la estéril necesidad de discernir el arte solemne de las artes que engendran diversión, las excentricidades del arte estilizado proporcionan una nueva satisfacción, válida y valiosa. En otro ensayo, refiriéndome al gusto *camp*, he descrito ya estas satisfacciones. No obstante, es evidente que este arte estilizado, palpablemente un arte del exceso, falto de armonía, nunca podrá ser un arte verdaderamente grande.

Lo que constantemente hallamos en el uso contemporáneo de la noción de estilo es esta supuesta oposición entre contenido y forma. ¿Cómo exorcizar el sentimiento de que el «estilo», que funciona como la noción de forma, subvierte el contenido? Pero hay algo al parecer cierto. Ninguna afirmación de la relación orgánica entre estilo y contenido podrá de hecho convencer —o guiar a los críticos que hacen esta afirmación hacia la reconsideración de su modelo lógico— hasta tanto no haya sido debidamente delimitada la noción del contenido.

La mayoría de los críticos convendría en que la obra de arte no «contiene» una cantidad determinada de contenido (o función, como en el caso de la arquitectura) embellecido por el «estilo». Pero pocos atienden a las consecuencias positivas de aquello que, al parecer, han convalidado. ¿Qué es el «contenido»? O, más concretamente, ¿qué queda de la noción de contenido una vez superada

la antítesis de estilo (o forma) y contenido? Parte de la respuesta reside en el hecho de que el que una obra de arte tenga «contenido» implica ya una convención estilística bastante singular. A la teoría crítica queda la enorme tarea de examinar en detalle la función *formal* del tema.

Es inevitable que los críticos continúen, hasta tanto sea reconocida y debidamente estudiada esta función, tratando las obras de arte como si de «declaraciones» se tratara. (En menor medida, naturalmente, en el caso de aquellas artes que son abstractas o que se acercan considerablemente a lo abstracto, como la música, la pintura o la danza. En estas artes, los críticos no han resuelto el problema; éste les ha sido arrebatado.) Como es natural, cabe considerar a la obra de arte como afirmación; es decir, como respuesta a una pregunta. En el nivel más elemental, el retrato del Duque de Wellington, obra de Goya, podría ser examinado como respuesta a la pregunta: ¿Cómo era físicamente Wellington? *Ana Karenina*, por ejemplo, podría considerarse como una investigación sobre los problemas del amor, el matrimonio y el adulterio. Aunque el tema de la adecuación de la representación artística a la vida ha sido en gran parte abandonado, por ejemplo, en la pintura, esta adecuación sigue constituyendo una arraigada forma de enjuiciar tópica, siendo en la mayoría de los casos un criterio aceptado a la hora de juzgar nuevas novelas, piezas teatrales y películas que cabría calificar de serias. En la teoría crítica, la noción es ciertamente antigua. Al menos desde Diderot, la gran tradición de la crítica en todas las artes, apoyándose en criterios tan diferentes en apariencia como la verosimilitud y la corrección moral, trata en efecto la obra de arte como *una afirmación hecha en la forma de una obra de arte*.

El dar a las obras de arte este tratamiento no está enteramente fuera de lugar. Pero, evidentemente, supone dar al arte un uso, para fines tales como la investigación en la historia de las ideas, el diagnóstico de la cultura

ra contemporánea, o la promoción de la solidaridad social. Semejante tratamiento poco tiene que ver con lo que sucede en la realidad cuando una persona con cierta educación y sensibilidad estética mira a la obra de arte de modo adecuado. La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; *es algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo.

No estoy diciendo que la obra de arte crea un mundo que gira por entero en torno de ella. Como es lógico, las obras de arte (con la importante excepción de la música) están referidas al mundo real; a nuestro conocimiento, a nuestra experiencia, a nuestros valores. Presentan información y valoraciones. Pero su rasgo distintivo consiste en que no dan lugar a un conocimiento conceptual (que *es* el rasgo distintivo del conocimiento discursivo o científico, como la filosofía, la sociología, la psicología o la historia), sino a algo parecido a una emoción, un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio. Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo.

Esto explica la preeminencia del valor de la *expresividad* en la obra de arte; y explica también cómo el valor de la expresividad —es decir, del estilo— precede, y con razón, al contenido (cuando el contenido se halla falsamente aislado del estilo). Las satisfacciones que encontramos en *El paraíso perdido* no proceden de sus concepciones sobre Dios y el hombre, sino de la energía, la vitalidad y la expresividad superiores encarnadas en el poema.

De ahí también la peculiar dependencia que la obra de arte, por expresiva que sea, mantiene respecto de la cooperación de la persona que vive la experiencia. Pues es posible ver qué es «lo dicho» y permanecer impasible,

por aburrimiento o por distracción. El arte es seducción, no violación. La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta.

*

Inevitablemente, los críticos que consideran la obra de arte como afirmación, desconfiarán del «estilo», aun cuando de boquilla rindan tributo a la «imaginación». En todo caso, a decir verdad, la imaginación no pasa de ser para ellos otra cosa que la versión suprasensible de la «realidad». Es esta «realidad» captada por la obra de arte la que continúa llamando su atención, con preferencia al grado de compromiso de la mente suscitado por la obra de arte en determinadas transformaciones.

Pero cuando la metáfora de la obra de arte en cuanto afirmación pierde autoridad, la ambivalencia respecto del «estilo» tendría que disolverse, ya que esta ambivalencia refleja la supuesta tensión entre la afirmación y el modo de afirmar.

A la larga, sin embargo, las actitudes hacia el estilo no pueden reformarse mediante la simple apelación a la manera «apropiativa» (en tanto opuesta a la «utilitaria») de mirar obras de arte. La ambivalencia ante el estilo no arraiga en un simple error —en ese caso sería muy sencillo desarraigarla—, sino en una pasión, la pasión de toda una cultura. Esta pasión consiste en proteger y defender valores tradicionalmente concebidos como «externos» al arte —a saber: verdad y moralidad—, pero que permanecen en perpetuo peligro de ser comprometidos por el arte. Tras la ambivalencia ante el estilo existe, en último término, la confusión histórica occidental sobre la relación entre arte y moralidad, lo estético y lo ético.

Pues, en efecto, el problema de la oposición entre el arte y la moralidad es un seudoproblema. La misma distinción es una trampa; su prolongada verosimilitud se mantiene porque no se pone en duda lo ético, sino sólo lo estético. Argumentar sobre esa base, pretendiendo defender la autonomía de lo estético (y yo misma, con grandes dificultades, así lo he hecho), equivale ya a conceder algo que no debería concederse; a saber: que existen dos tipos independientes de respuesta, la estética y la ética, disputándose nuestra lealtad cuando experimentamos la obra de arte. ¡Como si durante la experiencia tuviéramos realmente que escoger entre una conducta responsable y humana, por una parte, y un placentero estímulo de la conciencia, por otra!

Naturalmente, nunca dispondremos de una respuesta puramente estética ante las obras de arte; ni siquiera ante una pieza teatral o una novela, cuando describen decisiones y actuaciones de seres humanos, ni, aunque esto es ya menos evidente, ante una pintura de Jackson Pollock o un vaso griego (Ruskin ha escrito con agudeza sobre los aspectos morales de las propiedades formales de la pintura). Pero tampoco sería adecuado dar una respuesta moral a algo en una obra de arte, en el mismo sentido en que la daríamos a un acto de la vida real. A no dudar, me indignaría si alguno de mis conocidos asesinara a su esposa y saliera bien librado (psicológica y legalmente), pero difícilmente consigo indignarme, como muchos críticos al parecer lo hacen, cuando el héroe de *An American Dream*, de Norman Mailer, asesina a su esposa y queda impune. Divine, Darling y los demás personajes de *Notre Dame des Fleurs* de Genet no son personas verdaderas, ni se nos exige que decidamos invitarlas o no a pasar a nuestras salas de estar; son figuras de un paisaje imaginario. Este punto puede parecer obvio, pero la persistencia de juicios propios de una moral de buen tono en la crítica literaria (y cinematográfica) contemporánea hace que valga la pena repetirlo una y otra vez.

Para la mayoría de las personas, como Ortega y Gasset subrayara en *La deshumanización del arte*, el placer estético es un estado mental esencialmente indiferenciable de las respuestas a otros estímulos. Por arte, entienden un medio a través del cual entran en contacto con asuntos humanos interesantes. Cuando se estremecen y se regocujan ante los destinos humanos en una pieza teatral, una película o una novela, no se estremecen ni se regocujan de modo diferente a aquel en que lo hacen ante acontecimientos semejantes de la vida real; excepto que la experiencia de los destinos humanos en el arte contiene menos ambivalencia, es relativamente desinteresada, y está libre de consecuencias dolorosas. En cierto sentido, la experiencia es también más intensa; pues cuando sufrimiento y placer son experimentados vicariamente, la gente suele permitirse una cierta avidez. Pero, como Ortega sostiene, «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética»*.

Ortega tiene, a mi entender, toda la razón. Pero no me gustaría abandonar el problema donde él, pues tácitamente aísla la respuesta moral de la estética. El arte está conectado con la moralidad, diría yo. Esta conexión se establece, entre otras vías, por medio del *placer* moral que

* Ortega prosigue diciendo: «Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Isolda y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que un objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real... Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida... Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas... Productos de esta naturaleza (tanto del Romanticismo como del Naturalismo) sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos... Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular... no es arte, sino extracto de vida.»

pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarlos. En el arte, el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia.

En realidad, la «moralidad» implica un tipo habitual o crónico de comportamiento (incluidos sentimientos y actos). La moralidad es un código de actos, de juicios y de sentimientos, por el que reforzamos nuestro hábito de actuar de un modo determinado, que prescribe una norma de conducta o una tendencia a comportarse, para con otros seres humanos *en general* (es decir, a todos los que son reconocidos como humanos) como si nos guiara el amor. Ni que decir tiene, amor es algo que experimentamos o que sentimos en verdad por sólo unos pocos seres humanos individuales, de entre los que conocemos en la realidad y en nuestra imaginación... moralidad es *una forma* de actuar y no un repertorio particular de elecciones.

Si entendemos la moralidad de este modo —como uno de los logros de la voluntad humana, que se impone un modo de actuar y de estar en el mundo— aparece claro que no existe un antagonismo genérico entre esa forma de conciencia, orientada a la acción, que es la moralidad, y la nutrición de la conciencia, que es la experiencia estética. Sólo cuando las obras de arte quedan reducidas a afirmaciones que proponen un contenido específico, y cuando la moralidad se identifica con una moralidad particular (y toda moralidad particular lleva sus subproductos, elementos éstos que sólo están en defensa de intereses sociales y valores de clase limitados), sólo entonces puede la obra de arte considerarse como determinante de la moralidad. Es más, sólo entonces puede prosperar la distinción plena entre lo estético y lo ético.

Pero si entendemos la moralidad en singular, como una decisión genérica por parte de la conciencia, parece entonces que nuestra respuesta al arte es «moral» en la

medida en que, precisamente, es la revivificación de nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Pues, en efecto, nuestra capacidad para la elección moral viene nutrida por la sensibilidad, que a su vez acelera nuestra disposición a actuar, asumiendo el hecho de elegir, prerequisite éste necesario para poder calificar un acto de moral, y para que no seamos simplemente seres ciega e irreflexivamente obedientes. El arte satisface esta misión «moral» porque las cualidades intrínsecas a la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y al objeto estético (gracia, inteligencia, expresividad, energía, sensualidad) son también elementos fundamentales de una respuesta moral a la vida.

En el arte, «el contenido» es, por así decirlo, el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente *formales*.

Esto explica que, en buena conciencia, apreciemos obras de arte que, consideradas en términos de «contenido», sean moralmente dignas de objeción. (La dificultad es del mismo orden que la implicada en la apreciación de obras de arte, tales como la *Divina Comedia*, cuyas premisas nos son intelectualmente ajenas.) Llamar obras maestras a *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*, de Leni Riefenstahl, no supone encubrir la propaganda nazi con tolerancia estética. La propaganda nazi existe. Pero también hay algo más, que rechazamos en nuestro detrimento. Porque proyectan los complejos movimientos de la inteligencia, la gracia y la sensualidad, estas dos películas de la Riefenstahl (únicas entre las obras de los artistas nazis) trascienden las categorías de la propaganda e inclusive del reportaje. Y nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a «Hitler» y no a Hitler, los «Juegos Olímpicos de 1936» y no los Juegos Olímpicos de 1936. A través del genio de cineasta de la Riefenstahl, el «contenido» ha derivado —presumimos inclusive que contra sus intenciones— hacia un papel puramente formal.

La obra de arte, en tanto que obra de arte, no puede —cualesquiera fueren las intenciones personales del artista— abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime. Pensemos en Homero y en Shakespeare, sobre los que generaciones de estudiosos y críticos han trabajado en vano para extraer «concepciones» particulares sobre la naturaleza humana, la moralidad y la sociedad.

Consideremos, una vez más, el caso de Genet, aun cuando aquí se dé una evidencia adicional acorde con lo que intento sostener, pues las intenciones del artista son conocidas. En sus escritos, Genet puede dar la impresión de estar pidiéndonos que aprobemos la crueldad, la traición, el libertinaje y el asesinato. Pero, en la medida en que Genet está haciendo una obra de arte, no aboga por nada en absoluto. Recoge su experiencia, la devora, la transfigura. En los libros de Genet el tema explícito es precisamente este mismo proceso; sus libros no son sólo obras de arte, sino obras sobre el arte. Sin embargo, aun cuando (como suele ser el caso) este proceso no entre en el primer plano de la demostración del artista, sigue siendo el proceso de la experiencia lo que nos llama la atención. Que los personajes de Genet puedan repeleernos en la vida real, no hace al caso. Lo mismo ocurriría con la mayoría de los personajes de *El rey Lear*. El interés de Genet reside precisamente en la manera en que el «contenido» queda aniquilado por la serenidad y la inteligencia de su imaginación.

Aprobar o desaprobamos moralmente lo que «dice» una obra de arte es algo tan extravagante como excitarse sexualmente por una obra de arte. (Ambas cosas, naturalmente, son muy comunes.) Y las razones invocadas contra la propiedad y la conveniencia de lo uno, rezan también para lo otro. Es más: en esta noción de la aniquilación del contenido tenemos quizás el único criterio serio para distinguir qué literatura, qué cine o qué pintura eróticos serán arte y qué (a falta de una palabra

mejor) deberá recibir la denominación de pornografía. La pornografía tiene «un contenido» y tiene por finalidad hacernos conectar (con disgusto, con deseo) con ese contenido. Es un sucedáneo de la vida. En cambio, el arte no excita; o, si lo hace, la excitación se apacigua dentro de los términos de la experiencia estética. Todo gran arte induce a la contemplación, a una contemplación dinámica. No importa hasta qué punto se sienta el lector, el auditor o el espectador, inclinado a una identificación provisional de lo que haya en la obra de arte con la vida real, su reacción última —en la medida en que reaccione ante la obra como obra de arte— debe ser desprendida, reposada, contemplativa, emocionalmente libre, y estar por encima de la indignación y de la aprobación. Es interesante que Genet haya dicho recientemente que ahora piensa que si sus libros despiertan la sexualidad en los lectores, «estarán mal escritos, porque la emoción poética debiera ser tan fuerte que ningún lector tendría que quedar impresionado sexualmente. En la medida en que mis libros sean pornográficos, no los rechazo. Simplemente digo que me faltó elegancia».

Una obra de arte puede contener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuevas actitudes (a veces encomiables). Podemos aprender teología medieval e historia florentina en Dante; podemos hacer nuestra primera experiencia de melancolía apasionada con Chopin; Goya nos puede convencer de la barbarie de la guerra, y *Una tragedia americana*, de la inhumanidad de la pena capital. Pero, en la medida en que tratemos estas obras en cuanto obras de arte, la satisfacción que proporcionen será de otro orden. Será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana.

La objeción de que un análisis de este tipo reduce el arte a mero «formalismo» no se debe admitir. (Ese término debería reservarse a aquellas obras de arte que perpetúan mecánicamente fórmulas estéticas anticuadas o vacuas.) Un análisis que considere las obras de arte

como modelos autónomos, vivientes, de la conciencia, sólo resultará objetable en la medida en que rehusemos superar la endeble distinción entre forma y contenido. Pues el sentido en que una obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Ambos existen. Ninguno de los dos necesita justificación, ni pueden tenerla.

El hiperdesarrollo del estilo, por ejemplo, en la pintura manierista y en el *art nouveau* es una forma enfática de experimentar el mundo como fenómeno estético. Pero sólo una forma particularmente enfática, que se suscita como reacción ante un estilo opresivamente dogmático de realismo. Todo estilo (es decir, todo arte) lo proclama. Y el mundo es, en último extremo, un fenómeno estético. Ello equivale a decir que el mundo (todo lo que es) no puede, en último extremo, ser justificado. La justificación es una operación de la mente que sólo puede realizarse considerando una parte del mundo en relación con otra... no cuando consideramos todo lo que es.

La obra de arte, en la medida en que nos entregamos a ella, ejerce un derecho total o absoluto sobre nosotros. El arte no tiene por finalidad constituirse en auxiliar de la verdad, sea ésta particular e histórica, o eterna. «Si el arte es algo —ha escrito Robbe-Grillet—, es todo; en cuyo caso habrá de ser autosuficiente, y no podrá haber nada más allá de él.»

Pero esta postura es fácil de caricaturizar, pues vivimos en el mundo, y es en el mundo donde se hacen y se disfrutan los objetos de arte. La reivindicación de la autonomía de la obra de arte que he estado haciendo —su libertad de no «significar» nada— no excluye la consideración del efecto, el impacto, o la función del arte, una vez quede entendido que en éste funcionamiento del objeto de arte como objeto de arte, el divorcio entre lo estético y lo ético carece de significado.

Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un «modo de nutrición». El llegar a implicarse en la obra de arte comporta, a no dudar, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos.

*

Raymond Bayer ha escrito: «Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya... Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación, la impronta de una mano que acaricia o que destruye y que es sólo (del artista)». Nosotros podríamos denominarlo fisonomía o ritmo o, lo que a mi entender es preferible, estilo de la obra. Como es lógico, cuando empleamos la noción de estilo históricamente para agrupar las obras de arte en escuelas y períodos, tendemos a difuminar la individualidad de estilos. Pero no es tal nuestra experiencia al enfrentarnos a una obra de arte desde un punto de vista estético (como opuesto a conceptual). Por tanto, en la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, sólo experimentaremos la individualidad y la contingencia del estilo.

Lo mismo ocurre con nuestras vidas. Si las observamos desde fuera, tal como la influencia y la divulgación popular de las ciencias sociales y de la psiquiatría han inducido a la gente a hacer, nos vemos a nosotros mismos como ejemplos de generalidades y, al hacerlo, caemos en una profunda y dolorosa alienación de nuestra propia experiencia y de nuestra humanidad.

Como recientemente ha advertido William Earle, si *Hamlet* «trata» de algo, trata precisamente de Hamlet,

de su situación particular, y no de la condición humana. Una obra de arte es un tipo de demostración, o plasmación, o testimonio, que da forma palpable a la conciencia; su objetivo consiste en tornar explícito algo singular. En la medida en que sea cierto que no podemos juzgar (moral, conceptualmente) a menos que generalicemos, será también cierto que la experiencia de las obras de arte y de lo que en las obras de arte está representado, trasciende el juicio... aunque la obra en sí pueda ser juzgada como arte. ¿No se trata precisamente de reconocer eso como característica del arte superior, como *La Ilíada*, las novelas de Tolstoi y las obras de Shakespeare?; ¿que un arte así no tendrá en cuenta nuestros juicios triviales, nuestro fácil catalogar personas y actos en buenos y malos? Y el que esto pueda ocurrir, sólo es para bien. (Hay en ello, inclusive, una ventaja para la causa de la moralidad.)

La moralidad, a diferencia del arte, *sí* está, en último término, justificada por su utilidad; facilita, o se supone que facilita, una vida más humana y llevadera para todos nosotros. Pero la conciencia —lo que se acostumbraba a llamar, más bien tendenciosamente, facultad de contemplación— puede ser, y es, más amplia y variada que la acción. Tiene su alimento, el arte y el pensamiento especulativos, actividades éstas que pueden ser descritas bien como autojustificativas, o bien como no necesitadas de justificación. La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente, de la obra de arte.

Quizá la mejor manera de esclarecer la naturaleza de nuestra experiencia de las obras de arte, y la relación entre el arte y el resto del sentimiento y del quehacer humanos, consista en invocar la noción de voluntad. Es una noción útil, pues la voluntad no es sólo una postura particular de la conciencia, la conciencia activada.

Es también una actitud ante el mundo, de un sujeto ante el mundo.

Esta clase compleja de voluntarismo, personificada y comunicada en la obra de arte, suprime el mundo a la vez que va a su encuentro de un modo extraordinariamente intenso y especializado. Este doble aspecto de la voluntad en el arte ha sido sucintamente expresado por Bayer al decir que «toda obra de arte nos da la memoria esquematizada y desinteresada de una volición». En la medida en que es esquematizada, desinteresada, una memoria, la voluntad implicada en el arte se sitúa a cierta distancia del mundo.

Todo lo cual nos remonta a la famosa declaración de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: «El arte no es una imitación de la naturaleza, sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder superarla.»

*

Todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que representan. Esta «distancia» es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto punto; porque, para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional, que son funciones de «acercamiento». El estilo de la obra está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento. En último análisis, el «estilo» es arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada.

Pero esta concepción —expuesta por Ortega y Gasset, entre otros— se presta a interpretaciones erróneas, pues parece sugerir que el arte, en la medida en que se propone su propia norma, es una suerte de juguete sin propósito, sin poder. El mismo Ortega contribuye considerablemente a esta confusión, al pasar por alto las diversas relaciones dialécticas entre el yo y el mundo implica-

das en la experimentación de obras de arte. Ortega se concentra demasiado exclusivamente en la concepción de la obra de arte como tipo determinado de objeto, con sus propias pautas de disfrute, espiritualmente aristocráticas. La obra de arte es, antes que nada, un objeto, no una imitación; y es cierto que todo arte superior está fundado en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo. Parecería que Ortega, y aun Robbe-Grillet, un exponente más reciente de esta misma postura, no se hubieran librado por entero del hechizo de la noción de «contenido». Pues, para poder limitar el contenido humano del arte y rechazar ideologías agotadas, como el humanismo o el realismo socialista, que pondrían el arte al servicio de alguna idea moral o social, se creen obligados a ignorar o minimizar la función del arte. Pero el arte no llega a carecer de función ni siquiera cuando, en último análisis, sea concebido como carente de contenido. Pese a todo lo persuasiva que resulta la defensa que Ortega y Robbe-Grillet hacen de la naturaleza formal del arte, el espectro del «contenido» desterrado continúa acechando en los pliegues de su argumentación, dando a la «forma» un aspecto provocativamente anémico, saludablemente eviscerado.

La argumentación nunca estará completa mientras no puedan concebirse «forma» o «estilo» prescindiendo de ese aspecto desterrado, prescindiendo de un sentimiento de pérdida. La atrevida inversión de Valéry —«Literatura. Lo que para los demás es 'forma', para mí es 'contenido'»— apenas resuelve la dificultad. Resulta difícil considerarse a salvo de una distinción tan habitual

y aparentemente axiomática. Esto sólo sería factible si adoptásemos un punto de vista teórico diferente, más orgánico, como el de la noción de voluntad. Lo que se espera de tal punto de vista es que haga justicia a los aspectos gemelos del arte: en cuanto objeto y en cuanto función, en cuanto artífice y en cuanto forma viva de conciencia, en cuanto superación o complemento de la realidad, en cuanto creación autónoma e individual y en cuanto fenómeno histórico dependiente.

El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa o realización, y la incitación o estímulo de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad.

Es más: toda la historia de las distintas artes podría reescribirse como la historia de las diferentes actitudes respecto de la voluntad. Nietzsche y Spengler escribieron estudios sobre el tema que marcaron rumbos. Un valioso intento reciente se encuentra en un libro de Jean Starobinski, *La invención de la libertad*, consagrado sobre todo a la pintura y a la arquitectura del siglo XVIII. Starobinski examina el arte de este período partiendo de las nuevas ideas de autodomínio y dominio del mundo, en cuanto comportan nuevas relaciones entre el yo y el mundo. El arte es concebido como modo de nombrar las emociones. Las emociones, los anhelos, las aspiraciones, así nombrados, son virtualmente inventados y, desde luego, promulgados por el arte; por ejemplo: la «soledad sentimental» provocada por los jardines plantados en el siglo XVIII y por muchas ruinas admiradas.

Así pues, debiera parecer claro que la definición de la autonomía del arte que he venido destacando, en la que he caracterizado el arte como paisaje imaginario o decorado de la voluntad, no sólo no excluye el examen de las obras de arte en cuanto fenómenos históricamente específicos, sino que invita a realizarlo.

Las intrincadas vueltas estilísticas del arte moderno, por ejemplo, son clara función de la extensión *técnica* sin precedentes de la voluntad humana por la tecnología, y del compromiso dominante de la voluntad humana con una forma nueva de orden social y psicológico, basada en el cambio incesante. A esto habría que añadir que la posibilidad misma de la explosión de la tecnología, de las rupturas contemporáneas del yo y de la sociedad, depende de las actitudes hacia la voluntad, parcialmente inventadas y extendidas por obras de arte en un determinado momento histórico, y que luego se presentan como texto «realista» de una naturaleza humana perenne.

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y, como la voluntad humana es capaz de un número indefinido de posiciones, existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte.

Vistas desde fuera, es decir, históricamente, las decisiones estilísticas siempre pueden estar en correlación con algún desarrollo histórico —como la invención de la escritura o de los caracteres de imprenta, la invención o transformación de instrumentos musicales, la disponibilidad de nuevos materiales para escultores o arquitectos—. Pero este modo de considerarlas, pese a su solidez y su valor, cae necesariamente en una visión simplista de las cosas; trata de «períodos» y «tradiciones» y «escuelas».

Vista desde dentro, es decir, cuando examinamos una obra de arte individual e intentamos dar cuenta de su valor y de su efecto, toda decisión estilística contiene un elemento de arbitrariedad, por muy justificable que pueda parecer *propter hoc*. Si el arte es el supremo juego jugado por la voluntad consigo misma, el «estilo» consiste en el conjunto de reglas con arreglo a las cuales se participa en él. Y las reglas son siempre, en último término, un límite artificial y arbitrario, aun cuando sean reglas de forma (como la *terza rima*, o la escala dodecato-

nal o la frontalidad) o presencia de un cierto «contenido». El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido. Desde los comienzos de su quehacer, con la *Poética* de Aristóteles, los críticos se entretuvieron en acentuar la necesidad del arte. (Cuando Aristóteles dijo que la poesía era más filosófica que histórica, estaba justificado en la medida en que pretendía rescatar la poesía, es decir las artes, de la concepción según la cual era una declaración de tipo factual, particular, descriptiva. Pero lo que dijo resultó equívoco en cuanto sugería que el arte proporciona algo semejante a lo que la filosofía da: una argumentación. La metáfora de la obra de arte en cuanto «argumentación», con premisas y conclusiones, ha informado desde entonces la mayor parte de la crítica.) Por lo general, los críticos que quieren ensalzar una obra de arte se creen obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Y todo artista, en lo que respecta a su trabajo, rememorando el papel del azar, de la fatiga y las distracciones externas, sabe que el crítico dice mentiras, sabe que bien pudiera haber sido de otro modo. El sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta, no se halla compuesto por la inevitabilidad o necesidad de sus partes, sino por el todo.

En otras palabras, si algo hay de inevitable en la obra de arte, es el estilo. Reaccionamos, precisamente, ante la cualidad de ese estilo, en la medida en que la obra nos parece correcta, justa, inimaginable de otra manera (sin detrimento ni perjuicio). Las obras de arte más atractivas son las que crean en nosotros la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado como está con su estilo. Compárese lo que hay de forzado, elaborado y sintético en la construcción de *Madame Bovary* y de *Ulises*, con la sencillez y armonía de obras igualmente ambiciosas del tipo de *Las relaciones peligrosas* o *La metamorfosis* de Kafka. Las dos primeras obras mencionadas son verda-

deramente grandes. Pero el arte más grande da la impresión de ser algo segregado, no construido.

Para el estilo del artista, naturalmente, el poseer esta cualidad de dominio, firmeza, coherencia, no basta para situar su obra en el más alto nivel de perfección. Las dos novelas de Radiguet poseen todas estas cualidades en la misma medida que la obra de Bach.

La diferencia que he esbozado entre «estilo» y «estilización» podría ser análoga a la diferencia entre voluntad y voluntariedad.

*

El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las *formas* de su arte. A esta razón obedece el que los problemas planteados por el concepto de «estilo» se superpongan a los planteados por el concepto de «forma», y el que sus soluciones tengan, por tanto, mucho en común.

Por ejemplo, una función del estilo es idéntica, por ser simplemente una especificación más individual, a esa importante función de la forma subrayada por Coleridge y Valéry: preservar las obras de la mente contra el olvido. Esta función queda fácilmente demostrada en el carácter rítmico, algunas veces rimado, de todas las literaturas primitivas, orales. Ritmo y rima, y los más complejos recursos formales de la poesía, como la métrica, la simetría de las figuras, las antítesis, son los medios que las palabras facilitan para crear una memoria de sí mismas antes de la invención de signos materiales (escritura); de aquí que todo cuanto una cultura arcaica deseó legar a la posteridad haya sido expresado en forma poética. «La forma de una obra», dice Valéry, «es la suma de sus características perceptibles cuya acción física obliga al reconocimiento y tiende a resistir a todas aquellas causas

variables de disolución que amenazan las expresiones del pensamiento, como la inatención, el olvido y aun las objeciones que puedan levantarse contra él en la mente.»

Así, la forma —en su idioma específico, el estilo— es un sistema de impresión sensorial, el vehículo para la transacción entre impresión sensual inmediata y memoria (sea ésta individual o cultural). Esta función mnemónica explica por qué todo estilo depende de algún principio de repetición o redundancia, y puede ser analizado a partir de estas categorías.

Esto explica asimismo las dificultades del período contemporáneo de las artes. En la actualidad, los estilos no se desarrollan lentamente ni se suceden unos a otros gradualmente, en largos períodos de tiempo que permitan al público de arte asimilar plenamente los principios de repetición sobre los que la obra de arte está construida; por el contrario, se suceden unos a otros tan rápidamente que parecen no dejar a su público ni siquiera el tiempo necesario para respirar y prepararse. Pues, si no podemos percibir cómo una obra de arte se repite a sí misma, la obra será, casi literalmente, imperceptible y, por ello, simultáneamente, ininteligible. La obra de arte resulta inteligible precisamente por la percepción de repeticiones. Hasta tanto no hayamos aprehendido, no el «contenido», sino los principios de variedad y de redundancia (y el equilibrio entre ellos) del «Winterbranch» de Merce Cunningham, o de un concierto de cámara de Charles Wouronin, o del *Almuerzo desnudo* de Burroughs, o de las pinturas «negras» de Ad Reinhardt, estas obras estarán condenadas a una apariencia aburrida, o fea, o confusa, o las tres cosas a la vez.

El estilo tiene otras funciones, además de la de ser, en el sentido amplio que acabo de indicar, un artilugio mnemotécnico.

Por ejemplo, todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué perci-

bimos. Esto es evidente, sobre todo, en el tímido periodo contemporáneo de las artes, aunque no sea menos cierto para todo el arte. Así, el estilo de las novelas de Robbe-Grillet expresa una visión válida, si bien estrecha, de las relaciones entre personas y cosas: en particular, que las personas también son cosas y que las cosas no son personas. El tratamiento conductista que Robbe-Grillet hace de las personas, y su negativa a «antropomorfizar» las cosas, equivalen a una decisión estilística; a dar una relación exacta de las propiedades visuales y topográficas de las cosas; a excluir, virtualmente, las modalidades sensoriales que no sean la vista, quizá porque el lenguaje que existe para describirlas es menos exacto y menos neutral. El reiterativo estilo circular de *Melanctha*, de Gertrude Stein, expresa su interés por la disolución de la percepción inmediata, obra de la memoria y de la anticipación, lo que ella llama «asociación», y que queda oscurecido en el lenguaje por el sistema de los tiempos gramaticales. La insistencia de la Stein en la inmediatez de la experiencia se identifica con su propósito de adecuarse a los tiempos presentes, de escoger palabras cortas comunes y repetir las en grupos incesantemente, de utilizar una sintaxis sumamente deshilvanada y de abjurar de la mayor parte de la puntuación. Todo estilo es un medio para insistir sobre algo.

Se comprenderá que las decisiones estilísticas, al centrar nuestra atención en determinadas cosas, suponen también un estrechamiento de nuestra atención, una negativa a permitirnos ver otras. Pero el mayor interés de una obra de arte respecto de otra no depende del mayor número de cosas a las que las decisiones estilísticas de esa obra nos permitan atender, sino, más bien, de la intensidad y el dominio y la sabiduría de esa atención, por estrecho que sea su horizonte.

En el sentido más estricto, todos los contenidos de la conciencia son inefables. Aun la más simple de las

sensaciones es, en su totalidad, indescriptible. Por ello, toda obra de arte necesita ser entendida no sólo como algo que nos han entregado, sino también como una cierta manipulación de lo inefable. En el gran arte, siempre somos conscientes de cosas que no pueden decirse (reglas de *decorum*), de la contradicción entre la expresión y la presencia de lo inefable. Las invenciones estilísticas son también técnicas de esquivación. Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios.

Cuanto he dicho sobre el estilo ha estado dirigido principalmente al saneamiento de ciertas concepciones erróneas sobre las obras de arte, y sobre cómo hablar sobre ellas. Pero queda por decir que el estilo es una noción aplicable a toda experiencia (tanto si hablamos de su forma como de sus cualidades). Y así como muchas obras de arte que atraen poderosamente nuestro interés son impuras o mezcladas si se las analiza de acuerdo con las pautas que he estado proponiendo, muchos momentos de nuestra experiencia a los que no cabría calificar de obras de arte poseen algunas de las cualidades de los objetos de arte. Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un «estilo», y como autónomo y ejemplar a un tiempo.

(1965)

El artista como sufridor ejemplar

El más rico de los estilos es la voz sintética del personaje principal.

PAVESE

Cesare Pavese comenzó a escribir alrededor de 1930 y las novelas que han sido traducidas y publicadas en Estados Unidos (*La casa sobre la colina*, *La luna y las fogatas*, *Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas*) fueron escritas entre los años 1947 y 1949; por tal motivo, el lector reducido a traducciones inglesas no puede generalizar sobre la totalidad de su obra. Sin embargo, bastan esas cuatro novelas para percibir que sus principales virtudes de novelista son la delicadeza, la economía y el control. Su estilo es llano, seco, falto de emoción. Pese a que el tema suele ser violento, se percibe frialdad en la ficción de Cesare Pavese. Eso obedece a que el verdadero tema no es nunca el acontecimiento violento (el suicidio en *Entre mujeres solas*, la guerra en *El diablo en las colinas*), sino, más bien, la cauta subjetividad del narrador. El esfuerzo típico del héroe de Pavese es la lucidez; el problema típico es el de la comunicación interrumpida. Sus novelas tratan de crisis de conciencia y de la resistencia a tales crisis. Una cierta atrofia de las emociones, el enervamiento del sentimiento y de la vitalidad corporales, se presupone. La angustia de individuos prematuramente desilusionados, extraordinariamente civilizados, que oscilan entre la ironía y los experimentos melancólicos con sus emociones personales, nos es ya familiar. Pero a diferencia de otras exploraciones de esta tendencia de la sensibilidad moderna —por ejemplo, gran parte de la ficción y la poesía francesas de los últimos ochenta años—, las novelas de Pavese son sosegadas y castas. La acción principal siempre transcurre entre basti-

dores, o en el pasado; y los pasajes eróticos, curiosamente, son evitados.

Pavese, como si quisiera compensarnos por las desenfadadas relaciones de sus personajes, típicamente les atribuye una profunda ligazón con un lugar, de ordinario el ámbito de la ciudad de Turín, donde Pavese siguió estudios universitarios y residió durante la mayor parte de su vida adulta, o la campiña piamontesa circundante, donde nació y pasó su infancia. Este sentido del lugar, y el deseo de hallar y recuperar su significado, no da sin embargo a la obra de Pavese ninguna de las características propias de la ficción regional, y eso explicaría en parte el que sus novelas no hayan despertado mucho entusiasmo en el público anglófono, como ocurrió con las publicaciones de Silone o Moravia, autores éstos menos dotados y originales que Pavese. El sentido del lugar y de la gente de Pavese no es el que cabría esperar de un escritor italiano. Pero no olvidemos que Pavese era un italiano del norte; la Italia del norte no es la Italia de los eslóganes turísticos y Turín es una gran ciudad industrial, a la que falta esa resonancia histórica y esa sensualidad características que atraen a los extranjeros a Italia. En el Turín y el Piamonte pavesianos no encontramos monumentos, ni color local, ni encanto étnico. El lugar está allí, pero como lo inalcanzable, lo anónimo, lo inhumano.

La concepción pavesiana de la relación de la gente con el lugar (la manera en que la gente es penetrada por la fuerza impersonal de un lugar) resultará familiar a cualquiera que haya visto las películas de Alain Resnais y, especialmente, de Michelangelo Antonioni: *Las amigas* (que fue una adaptación de la mejor novela de Pavese, *Entre mujeres solas*), *La aventura* y *La noche*. Pero las virtudes de la ficción de Pavese no son virtudes populares, como tampoco lo son las virtudes, por ejemplo, de las películas de Antonioni. (Los que están en contra de Antonioni califican sus películas de «literarias» y de «demasiado subjetivas».) Las novelas de Pavese, al igual que los fil-

mes de Antonioni, son refinadas, elípticas (aunque nunca oscuras), sosegadas, antidramáticas, recogidas. Pavese no es un gran escritor, en el sentido en que Antonioni es un gran cineasta. Sin embargo, es merecedor de una atención, en Inglaterra y en Estados Unidos, mucho mayor de la que, hasta el momento, le ha sido dispensada*.

*

Recientemente se ha publicado en Inglaterra el diario de Pavese, *El oficio de vivir*, correspondiente a los años 1935 a 1950, cuando, a los cuarenta y dos de su edad, se suicidó. Puede leerse sin un conocimiento previo de las novelas de Pavese, como ejemplo de un género literario moderno por excelencia: el «diario», las «notas» o los «carnets» del escritor.

¿Por qué leemos un diario de escritor? ¿Porque ilumina sus libros? Con frecuencia, no. Más probablemente, porque el diario es material bruto, aun cuando haya sido escrito con miras a una futura publicación. En él, leemos al escritor en primera persona; nos encontramos con un ego desprovisto de las máscaras del ego de las obras del autor. Ningún grado de intimidad en una novela

* Lo mismo ocurre con otro italiano, Tommaso Landolfi, nacido el mismo año que Pavese (1908) pero vivo aún y en actividad, que tiene publicada una importante cantidad de cuentos y novelas. Landolfi, del que hasta el momento sólo se ha traducido al inglés una selección de nueve de sus cuentos cortos, con el título de *Gogol's Wife*, es un escritor muy distinto y, en sus mejores momentos, más fuerte que Pavese. Su mórbida inventiva, su intelectualismo austero y cierto sentido catastrofista más bien surrealista lo acercan a escritores como Borges e Isak Dinesen. Pero él y Pavese tienen en común algo que hace a la obra de ambos distinta de la ficción que se suele escribir actualmente en Inglaterra y en Estados Unidos, y en apariencia sin interés para el público de esta ficción. Su denominador común es el proyecto de una forma de escribir reservada, básicamente neutral. En esta escritura, el acto de relatar la historia es concebido primordialmente como un acto de inteligencia. Narrar es palpablemente emplear la propia inteligencia; la unidad de narración característica de la ficción de

podrá suplirlo, aunque el autor escriba en primera persona o utilice una tercera persona que, transparentemente, le señale. La mayor parte de las novelas de Pavese, incluidas las cuatro traducidas al inglés, están narradas en primera persona. Sin embargo, sabemos que el «yo» de las novelas de Pavese no se identifica con Pavese mismo, como tampoco el «Marcel» que cuenta *En busca del tiempo perdido* se identifica con Proust, ni el «K» de *El proceso* y *El castillo* con el mismo Kafka. No quedamos satisfechos. El público moderno exige la desnudez del autor, como las épocas de fe religiosa exigían el sacrificio humano.

El diario nos presenta el taller del alma del escritor. ¿Y por qué nos interesa el alma del escritor? No porque nos interese el escritor en sí. Sino por la insaciable preocupación moderna por la psicología, el último y más poderoso legado de la tradición cristiana de introspección, abierta por san Pablo y san Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre. Para la conciencia moderna, el artista (que reemplaza al santo) es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es la persona a quien consideramos más capaz de expresar su sufrimiento.

El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freu-

Europa y Latinoamérica es la unidad de la inteligencia del narrador. Pero el escritor de ficción típico de los Estados Unidos de hoy está poco acostumbrado a este uso de la inteligencia, paciente, metódico, recatado. Los escritores norteamericanos prefieren en su mayoría que los hechos se declaren, se interpreten a sí mismos. De haber una voz narradora, será seguramente inmaculadamente estúpida; o extraordinariamente hábil y ruidosa. Así pues, la mayor parte de la producción literaria norteamericana es burdamente retórica (es decir, hay una inflación de medios sin relación con los fines), en contraste con el modo clásico de escribir europeo, que consigue sus efectos mediante un estilo antirretórico —un estilo que se disimula, que apunta en último término a la transparencia neutral—. Tanto Pavese como Landolfi pertenecen por entero a esta tradición antirretórica.

diano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación.

La unidad del diario de Pavese habría que buscarla en sus reflexiones sobre cómo usar el sufrimiento, cómo actuar respecto de él. La literatura es uno de sus usos. Otro, el aislamiento; ambos como técnicas para inspirar y perfeccionar su arte, y como valor en sí mismo. Y el tercero es el suicidio, uso definitivo del sufrimiento, concebido no como fin del sufrimiento, sino como última manera de actuar sobre el sufrimiento.

Así, en un apunte del diario, correspondiente al año 1938, tenemos la siguiente, destacable, sucesión de pensamientos. Pavese escribe: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida. Le dice a la vida: 'Tú no me engañas: sé cómo te comportas, te sigo y preveo tus movimientos, gozo viendo cómo procedes, y robo tu secreto complicándote en ingeniosas construcciones que detienen tu fluir'. Aparte de este juego, la otra defensa contra las cosas es el silencio, en el cual se incuba nuestro relámpago. Pero es necesario que nos lo impongamos nosotros, no permitir que se nos imponga. Ni siquiera por la muerte. El elegir nosotros mal es la única defensa que tenemos contra ese mal. *Esto* significa la aceptación de sufrimiento. No resignación, impulso. Digerir el mal golpe. Tienen ventaja los que, por índole propia, suelen sufrir de modo violento y total: así desarmamos al sufrimiento, lo convertimos en nuestra creación, elección, resignación. Justificación del suicidio.»

La forma moderna del diario del escritor muestra una curiosa evolución cuando examinamos algunos de sus principales ejemplos: Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka, y ahora Pavese. La desinhibida exhibición de egotismo corresponde a la búsqueda heroica de la anulación del yo. Pavese no tiene nada del sentido protestante de la

propia vida como obra de arte que posee Gide, ni su respeto por la ambición personal, ni su confianza en sus sentimientos, ni su amor por sí mismo. Tampoco tiene el compromiso sin simulaciones de Kafka con su propia angustia. Pavese, que con tanta libertad usó el «yo» en sus novelas, suele hablar de sí mismo, en su diario, en segunda persona. No se describe a sí mismo, sino que se dirige a sí mismo. Es el espectador irónico, exhortador y reprochador de sí mismo. La consecuencia final de una concepción del yo así apuntalada no podía, al parecer, ser otra que el suicidio.

Su diario, en efecto, constituye siempre una larga serie de autovaloraciones y autointerrogaciones. No registran nada de la vida cotidiana ni de incidentes observados; no hay descripción alguna de familia, amigos, amantes, compañeros, ni reacción ante acontecimientos públicos (como en el *Journal* de Gide). Lo único que se ajusta al contenido que convencionalmente esperaríamos de un diario de escritor (como los *Notebooks* de Coleridge y el ya citado *Journal* de Gide) son las numerosas reflexiones sobre los problemas generales del estilo y las composiciones literarias, y las copiosas notas sobre las lecturas del autor. Pavese era, en mucho, un «buen europeo», aunque nunca viajó fuera de Italia; su diario revela que conocía al dedillo la literatura y el pensamiento europeos, así como a los escritores norteamericanos, que le merecieron un especial interés. Pavese no era simplemente un novelista, sino un *uomo di cultura*: poeta, novelista, autor de relatos cortos, crítico literario, traductor y redactor de una de las editoriales más importantes de Italia (Einaudi). Este escritor-como-literato ocupa una parte considerable de su diario. Hay comentarios delicados y sutiles sobre una vida de lecturas inmensamente variadas: desde el Rig Veda, Eurípides y Defoe, hasta Corneille, Vico, Kierkegaard y Hemingway. Pero no es éste el aspecto del diario que ahora consideramos, ya que ello no está en la base del interés específico que los diarios de escritores despiertan en el

público moderno. Sin embargo, conviene advertir que cuando Pavese discute sus propios escritos, no lo hace en cuanto autor, sino, por el contrario, como lector o crítico. No hay una discusión del trabajo en gestación, ni planes o esbozos de relatos, novelas o poemas que haya que escribir. El único trabajo discutido es el ya terminado. El diario acusa asimismo otra ausencia: la de toda reflexión sobre el compromiso político de Pavese —ni sus actividades antifascistas, que le valieron en 1935 diez meses de prisión, ni su larga, ambivalente y, al fin, desengañada afiliación al Partido Comunista—.

Puede afirmarse que en el diario hay dos *personae*. Pavese hombre y Pavese crítico y lector. O Pavese pensando prospectivamente, y Pavese pensando retrospectivamente. Hay un análisis autoacusatorio y autoexhortatorio de sus sentimientos y proyectos: el centro de la reflexión lo ocupan sus virtudes de escritor, de amante, y de futuro suicida. Además, está todo el comentario retrospectivo: análisis de algunos de sus libros ya acabados y del lugar de éstos en su obra; notas sobre sus lecturas. Si el «presente» de la vida de Pavese entra en su diario de algún modo, lo hace fundamentalmente bajo la forma de una consideración de sus capacidades y perspectivas.

Aparte de la escritura, hay dos posibilidades a las que Pavese recurre continuamente. Una es la posibilidad del suicidio, que tentó a Pavese al menos desde sus años de universitario (cuando dos de sus amigos íntimos se dieron muerte) y es tema que se encuentra en casi cada página del diario. La otra es la posibilidad del amor romántico y del fracaso erótico. Pavese se muestra atormentado por un profundo sentimiento de inadecuación sexual, escudado en todo tipo de teorías sobre la técnica sexual, la desesperanza del amor y la guerra de los sexos. Sus observaciones sobre la rapacidad y la avidez explotadora de la mujer están entremezcladas con confesiones de su propia incapacidad para amar o para proporcionar satisfacción sexual. Pavese, que nunca se casó, recoge en el diario las

reacciones a una serie de prolongadas relaciones y experiencias sexuales casuales, por lo común vividas en el instante en que se avecinaban complicaciones o cuando ya había fracasado. Las mujeres, por su parte, nunca aparecen descritas; los hechos de la relación ni siquiera son aludidos.

Ambos temas están íntimamente conectados, según la propia experiencia de Pavese. En los últimos meses de su vida, en mitad de unas desafortunadas relaciones con una actriz de cine norteamericana, escribe: «No nos matamos por amor a una mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, nada... En el fondo, en el fondo, ¿caso no he apresado al vuelo esta extraordinaria aventura, esta cosa inesperada y fascinante, para volver a lanzarme sobre mi viejo pensamiento, sobre mi antigua tentación: para tener un pretexto para pensar de nuevo en eso? Amor y muerte: esto es un arquetipo ancestral.» En otra parte, en tono irónico, Pavese observa: «Es posible no pensar en las mujeres, exactamente igual que es posible no pensar en la muerte.» Ni las mujeres ni la muerte dejaron nunca de fascinar a Pavese, y con idéntico grado de angustia y morbosidad, puesto que su principal problema, en ambos casos, consistía en estar a la altura de las circunstancias.

Lo que Pavese tiene que decir sobre el amor constituye la otra cara familiar de la idealización romántica. Pavese redescubre, con Stendhal, que el amor es una ficción esencial; no es que el amor, en ocasiones, cometa errores, sino que es, esencialmente, un error. Lo que se considera afecto por otra persona queda desenmascarado como una danza más del ego solitario. Resulta sencillo comprender hasta qué punto esta visión del amor es peculiarmente congruente con la vocación moderna del escritor. En la tradición aristotélica del arte como imitación, el escritor era el medio o vehículo para describir la verdad de algo que estaba fuera de él. Con la tradición moderna (en líneas generales, desde Rousseau) del arte en cuanto

expresión, el artista dice la verdad sobre sí mismo. Por ello, se hacía inevitable que se insinuara una teoría del amor en cuanto experiencia o revelación del yo, y que fuera presentada con decepción como experiencia o revelación del valor de la persona o el objeto amados. El amor, como el arte, se convierte en medio de autoexpresión. Pero como entenderse con una mujer no es un acto tan solitario como entenderse con una novela o un poema, está condenado al fracaso. Un tema predominante en la literatura y el cine serios de hoy es el fracaso del amor. (Cuando encontramos la afirmación opuesta, como por ejemplo en *El amante de Lady Chatterley* o en la película de Louis Malle *Los amantes*, nos inclinamos a describirlo como un «cuento de hadas».) El amor muere porque su nacimiento fue ya un error. Sin embargo, el error no deja de ser necesario, en la medida en que el mundo se ve, en palabras de Pavese, como una «selva de egoísmo». El ego aislado no cesa de sufrir. «La vida es dolor, y el goce del amor es un anestésico.»

Una consecuencia más de esta moderna fe en la naturaleza ficticia de la unión erótica es la nueva aquiescencia consciente con el inevitable atractivo del amor no correspondido. Y, como el amor es una emoción sentida por el ego solitario y erróneamente proyectada al exterior, la inexpugnabilidad del ego del amado ejerce una hipnótica atracción para la imaginación romántica. La fascinación que ejerce el amor no correspondido radica en la identidad de lo que Pavese llama «un estilo perfecto» y en un ego fuerte, absolutamente aislado, indiferente. «El estilo perfecto... nace de la total indiferencia», escribe Pavese en su diario en 1940. «Por eso amamos siempre locamente a quien nos trata con indiferencia: la indiferencia es estilo, fascinación de clase y amabilidad.»

Muchas de las observaciones de Pavese sobre el amor parecen casos clínicos que apoyan las tesis de Denis de Rougemont y otros historiadores de la imaginación occidental que han tratado la evolución de la imagen

occidental del amor sexual desde Tristán e Isolda como una «agonía romántica», un deseo de muerte. Pero la sorprendente mezcla retórica de los términos «escribir», «sexo» y «suicidio» en el diario de Pavese indica que esta sensibilidad en su forma moderna es más compleja. Las tesis de Rougemont podrán proyectar luz sobre la sobrevaloración occidental del amor, pero no sobre el moderno pesimismo que la rodea: la idea de que el amor y la plenitud sexual son proyectos sin esperanza. Rougemont hubiera podido perfectamente servirse de las palabras del propio Pavese: «El amor es la más barata de las religiones.»

Personalmente, pienso que el moderno culto al amor no forma parte de la historia de una herejía cristiana (gnóstica, maniquea, cátara), como sugiere Rougemont, sino que expresa la preocupación central y peculiarmente moderna por la pérdida del sentimiento. El deseo de cultivar «el arte de mirar en nosotros mismos como en personajes de nuestra novela...», para así situarnos en una posición que nos permita pensar constructivamente, y apoderarnos de los beneficios», muestra a Pavese hablando con optimismo de una situación de alienación de sí que, en otros espacios del diario, es tema de continua lamentación. Porque «la vida empieza en el cuerpo», como Pavese observa en otro apunte; y constantemente da voz al reproche que el cuerpo hace a la mente. Si definiéramos la civilización como aquella fase de la vida humana en la que, objetivamente, el cuerpo pasa a ser un problema, nuestro momento de la civilización podría ser descrito como la etapa en que hemos cobrado conciencia subjetiva, y nos sentimos atrapados por ello, del problema. En la actualidad, aspiramos a la vida del cuerpo y rechazamos las tradiciones ascéticas del judaísmo y el cristianismo, pero continuamos confinados en la sensibilidad generalizada que nos ha legado esta tradición religiosa. Por eso nos quejamos; estamos resignados y desligados de todo; nos quejamos. El constante

ruego de Pavese para que le sea concedida la fortaleza necesaria para llevar una vida en rigurosa reclusión y soledad («Única regla heroica: estar solos, solos, solos»), encaja por entero con sus reiteradas quejas respecto de su incapacidad para sentir. (Valgan por ejemplo sus observaciones sobre su ausencia de sentimientos cuando su mejor amigo, Leone Ginzburg, eminente profesor y líder de la Resistencia, fue torturado hasta la muerte, en el año 1940, por los fascistas.) Es aquí donde aparece el culto moderno del amor: es la principal manera de probar la solidez de nuestros sentimientos, y nos descubrimos deficientes.

Es de todos sabido que nuestra concepción del amor entre los sexos es diferente, mucho más enfática, de la de los antiguos griegos y orientales, y que la concepción moderna del amor es una prolongación del espíritu del cristianismo, todo lo atenuada y secularizada que se quiera. Pero el culto al amor no es, como Rougemont pretende, una *herejía* cristiana. El cristianismo, desde sus inicios (san Pablo), es la religión romántica. El culto al amor en Occidente es un aspecto del culto al sufrimiento, sufrimiento considerado como supremo símbolo de la seriedad (el paradigma de la Cruz). El que en los antiguos hebreos, griegos y orientales no encontremos la misma valoración del amor es debido a que tampoco encontramos la misma valoración positiva del sufrimiento. El sufrimiento no era el sello de la seriedad; por el contrario, la seriedad se medía por la capacidad personal para evadir o trascender el castigo del sufrimiento, por la habilidad personal para conseguir tranquilidad y equilibrio. En cambio, la sensibilidad que hemos heredado identifica la espiritualidad y la seriedad con la turbulencia, el sufrimiento y la pasión. Durante dos mil años, ha estado espiritualmente de moda entre los cristianos y los judíos el padecer dolor. Por tanto, no sobrevaloramos el amor, sino el sufrimiento: más precisamente, los méritos y beneficios espirituales del sufrimiento.

La contribución moderna a esta sensibilidad cristiana ha consistido en descubrir que la elaboración de obras de arte y la aventura del amor sexual eran las dos fuentes de sufrimiento más exquisitas. Eso, y no otra cosa, buscamos en el diario de un escritor, y es lo que Pavese nos proporciona en una abundancia inquietante.

(1962)

Simone Weil

Los héroes de la cultura, en nuestra civilización liberal burguesa, son antiliberales y antiburgueses; son escritores reiterativos, obsesivos y mal educados, que nos impresionan por la fuerza; no simplemente por su tono de autoridad personal y por su ardor intelectual, sino por su carácter de marcado extremismo personal e intelectual. Los fanáticos, los histéricos, los destructores del yo son precisamente los autores que aportan su testimonio a esta época espantosamente pulcra en que vivimos. En la mayoría de los casos es un problema de tono: resulta difícil dar crédito a ideas expresadas en los tonos impersonales de la cordura. Hay determinadas eras demasiado complejas, demasiado ensordecidas por experiencias históricas e intelectuales contradictorias como para escuchar la voz de la cordura. La cordura se torna transigencia, evasión, mentira. La nuestra es una era que persigue conscientemente la salud y, sin embargo, sólo cree en la realidad de la enfermedad. Las verdades que respetamos son las que nacen de la aflicción. Mesuramos la verdad en términos de costo en sufrimientos para el escritor, y no a partir de la pauta de una verdad objetiva, a la que corresponden las palabras del escritor. Todas y cada una de nuestras verdades deben tener un mártir.

Lo que repelió al maduro Goethe del joven Kleist, que presentó sus obras al prominente decano de las letras alemanas «de rodillas en su corazón» —lo mórbido, lo histérico, el sentido de lo insano, la enorme indulgencia para con el sufrimiento que minaban las piezas teatrales y los cuentos de Kleist— es precisamente lo que valora-

mos hoy. Hoy Kleist gusta, mientras la mayor parte de la obra de Goethe ha quedado relegada a tediosos temas escolares. De la misma manera, escritores como Kierkegaard, Nietzsche, Dostoiévski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet —y Simone Weil— tienen autoridad sobre nosotros precisamente por su aire enfermizo. Su morbosidad es su garantía, y es lo que impone convicción.

Quizás haya ciertas épocas que no necesitan tanto de la verdad como de una profundización del sentido de la realidad, un aumento de la imaginación. Personalmente, ninguna duda me cabe de que la concepción sana del mundo es la verdadera. Sin embargo, ¿acaso es la verdad lo que siempre deseamos? La necesidad de verdad no es constante; como tampoco lo es la necesidad de reposo. Una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu, que varían. La verdad es equilibrio, pero quizá lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira.

No obstante, no es mi intención desacreditar una moda intelectual, sino subrayar las motivaciones que se esconden tras el gusto contemporáneo por lo extremo en el arte y el pensamiento. Basta con que no seamos hipócritas, que reconozcamos por qué leemos y admiramos a escritores como Simone Weil. Me resisto a admitir que pasen de un puñado los lectores que realmente compartan sus ideas, de entre las decenas de miles que ganó tras la publicación póstuma de sus libros y ensayos. No es necesario compartir las angustiadas e inconsumadas relaciones afectivas de Simone Weil con la Iglesia católica, ni aceptar su teología agnóstica de la ausencia divina, ni adherir a sus ideales de negación del cuerpo, ni estar de acuerdo con su odio injusto y violento por la civilización romana y los judíos. Lo mismo sucede con Kierkegaard y con Nietzsche; la mayoría de sus admiradores modernos no abrazan sus ideas, ni podrían hacerlo. Leemos a autores de tan virulenta originalidad por su autoridad personal, por el ejemplo de su seriedad, por su mani-

fiesto deseo de sacrificarse por sus verdades, y —sólo de vez en cuando— por sus concepciones. Así como el corrupto Alcibíades siguió a Sócrates, incapaz y sin ganas de cambiar su vida, pero inquieto, rico y cargado de amor, el lector moderno sensible rinde sus respetos a un nivel de realidad espiritual que no es, no podría ser, el suyo propio.

Algunas vidas son ejemplares, otras no; y entre las ejemplares las hay que nos invitan a la imitación, y otras que contemplamos a distancia, con una mezcla de repulsión, piedad y reverencia. Ésta es, en rasgos generales, la diferencia entre el héroe y el santo (si se nos permite usar este último término en un sentido, más que religioso, estético). Una vida así, absurda en sus exageraciones y en su grado de automutilación —como la de Kleist, como la de Kierkegaard—, fue la de Simone Weil. Estoy pensando en el fanático ascetismo de la vida de Simone Weil, en su desprecio del placer y de la felicidad, en sus nobles y ridículos gestos políticos, en sus elaboradas repulsas del ego, en su incansable cortejar a la aflicción; y no olvido su falta de atractivo, su torpeza física, sus jaquecas, su tuberculosis. Nadie que ame la vida quisiera imitar su dedicación al martirio, y no lo desearía para sus hijos ni para ningún otro al que amara. Sin embargo, en la medida en que amamos lo serio, tanto como la vida, nos inquieta, nos alimenta. En el respeto que sentimos por esas vidas, reconocemos la presencia del misterio en el mundo, y el misterio es precisamente lo que desmiente una segura posesión de la verdad, de una verdad objetiva. En este sentido, toda verdad es superficial; y algunas (pero no todas) distorsiones de la verdad, algunas (pero no todas) demencias, alguna (pero no toda) reacción enfermiza, algunas (pero no todas) negaciones de la vida permiten la verdad, producen cordura, crean salud y enaltecen la vida.

(1963)

Los *Carnets* de Camus

Los grandes escritores son maridos o amantes. Algunos escritores reúnen las sólidas virtudes del marido: honestidad, inteligencia, generosidad, decencia. Hay otros escritores en quienes se aprecian los dones de un amante, dones de temperamento, más que de bondad moral. Como es notorio, las mujeres toleran en el amante atributos —malhumor, egoísmo, insinceridad, brutalidad— que nunca consentirían en el marido, porque el amante, a cambio, excita, infunde intensos sentimientos. Del mismo modo, los lectores transigen con la ininteligibilidad, las obsesiones, las verdades dolorosas, las mentiras, la mala sintaxis si, en compensación, el escritor les permite saborear raras emociones y peligrosas sensaciones. Y, en el arte, como en la vida, ambos, maridos y amantes, son necesarios. Es lamentable verse en la obligación de escoger entre ellos.

Y también, en el arte, como en la vida: el amante se ve de ordinario relegado a segundo lugar. En las grandes épocas de la literatura, los maridos han sido más numerosos que los amantes; en todas las grandes épocas de la literatura, excepto en la nuestra. La perversidad es la musa de la literatura moderna. Hoy, la morada de la ficción está repleta de amantes iracundos, alegres violadores, hijos castrados..., pero hay en ella muy pocos maridos. Los maridos tienen mala conciencia: todos quisieran ser amantes. Aun un escritor tan sólido y matrimonial como Thomas Mann estuvo atormentado por su ambivalencia ante la virtud, y siempre anduvo persiguiéndola con la excusa de un conflicto entre el burgués y el artista. Pero la ma-

yoría de los escritores modernos ni siquiera reconocen el problema de Mann. Cada escritor, cada movimiento literario, compite con su predecesor en un gran despliegue de temperamento, obsesión, singularidad. La literatura moderna está sobrecargada de locos geniales. No es, pues, de extrañar que, cuando un escritor inmensamente dotado, cuyas aptitudes no llegan a la genialidad, surge asumiendo con audacia las responsabilidades de la cordura, sea aclamado por consideraciones que exceden sus méritos puramente literarios.

Me refiero, naturalmente, a Albert Camus, el marido ideal de las letras contemporáneas. Como contemporáneo, tuvo que tratar temas de dementes: suicidio, carencia de afecto, culpabilidad, terror absoluto. Pero lo hace con un aire de razonabilidad, *mesura*, fluidez, graciosa impersonalidad, que lo sitúa aparte de los otros. Partiendo de las premisas de un nihilismo popular, mueve al lector —con sólo el poder de su voz y su tono sosegados— a sacar conclusiones humanistas y humanitarias que en nada derivan de sus premisas. Este salto ilógico desde el abismo nihilista es la cualidad que lleva a los lectores a sentirse agradecidos a Camus. Así es como suscitó en sus lectores sentimiento de verdadero afecto. Kafka despierta piedad y terror; Joyce, admiración; Proust y Gide, respeto; pero ningún escritor moderno que yo recuerde, excepto Camus, ha despertado amor. Su muerte en 1960 fue sentida por todos los lectores como una pérdida personal.

Siempre que se habla de Camus hay una mezcla de juicios personales, morales y literarios. Ningún debate sobre Camus deja de incluir, o al menos sugerir, un tributo a su bondad y atractivo humanos. Por ello, escribir sobre Camus obliga a considerar lo que ocurre entre la imagen de un escritor y su mundo, lo cual equivale a considerar la relación entre moralidad y literatura. Pues no se trata simplemente de que Camus lanzara siempre sobre sus lectores el problema moral. (Todas sus narraciones, dramas y novelas refieren el proceso de su

sentimiento responsable, o su ausencia.) Es por esto por lo que su obra, enjuiciada simplemente desde la perspectiva literaria, no es lo bastante importante como para soportar la carga de admiración que algunos lectores desean concederle. *Se pretende* que Camus sea un escritor verdaderamente grande, no sólo un escritor muy bueno. Pero no lo es. Aquí convendría comparar a Camus con George Orwell y James Baldwin, otros dos escritores de estilo matrimonial, que intentan combinar el papel de artista con la conciencia cívica. Tanto Orwell como Baldwin son mejores escritores en sus ensayos que en su ficción. Esta disparidad no la encontramos en Camus, escritor mucho más importante. Pero es verdad que el arte de Camus siempre está al servicio de determinadas concepciones intelectuales que están expresadas con mayor precisión en los ensayos. La ficción de Camus es explicativa, filosófica. Y no tanto por sus personajes —Meursault, Calígula, Jan, Clamence, el Doctor Rieux— como por los problemas de inocencia y culpa, responsabilidad e indiferencia nihilista. Las tres novelas, las narraciones y los dramas, poseen una endeble y en cierto modo esquelética cualidad que, a juzgar por las normas del arte, mantiene su obra a distancia de la primera línea. A diferencia de Kafka, cuyas ficciones más ilustrativas y simbólicas son al mismo tiempo actos autónomos de la imaginación, la ficción de Camus delata continuamente su origen en una inquietud intelectual.

¿Qué decir de los ensayos, los artículos políticos, las conferencias, la crítica literaria, el periodismo de Camus? Es una obra en extremo distinguida. Pero, ¿fue Camus un pensador de importancia? La respuesta es no. Sartre, pese a lo desagradables que algunas de sus simpatías políticas resultan entre su público anglófono, brinda una mentalidad poderosa y original al análisis filosófico, psicológico y literario. Camus, a pesar del atractivo de sus simpatías políticas, no. Los célebres ensayos filosóficos (*El mito de Sísifo*, *El hombre rebelde*) son la obra de un

epígono extraordinariamente talentoso y culto. Lo mismo podría decirse de Camus en cuanto historiador de ideas y crítico literario. Camus se encuentra a sus anchas cuando se descarga del fardo de la cultura existencialista (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoievski, Heidegger, Kafka) y habla en nombre propio. Así sucede en el gran ensayo contra la pena capital, «Reflexiones sobre la pena de muerte», y en escritos ocasionales como los ensayos descriptivos de Argel, Orán y otros lugares mediterráneos.

En Camus no encontramos arte ni pensamiento de primera calidad. La extraordinaria aceptación de su obra sería explicable por una belleza de otro orden, la belleza moral, cualidad ésta descuidada por la mayoría de los escritores de este siglo. Otros escritores han estado más comprometidos, han sido más moralistas. Pero ningún otro aparece con más belleza, con más convicción, en su profesión de interés moral. Desgraciadamente, en el arte, la belleza moral —como en la persona la belleza física— es extremadamente perecedera. No tiene en absoluto tanta duración como la belleza artística o intelectual. La belleza moral tiende a decaer muy rápidamente por sentenciosidad o inadecuación a la época. Eso le sucede con frecuencia especial al escritor, como Camus, cuyo mensaje atiende directamente a una imagen generacional de lo que es ejemplar en un hombre en una situación histórica determinada. Su obra, a menos que posea extraordinarias reservas de originalidad artística, está muy expuesta a que, tras su muerte, parezca de pronto despojada. Para algunos, esta decadencia alcanzó a Camus en vida. Sartre, en el famoso debate que terminó con aquella famosa amistad, advirtió cruel pero certeramente que Camus llevaba consigo «un pedestal portátil». Luego llegó aquel honor letal, el premio Nobel. Y, poco antes de su muerte, un crítico predijo a Camus un destino idéntico al de Arístides: que nos cansaríamos de oírle llamar «el Justo».

Quizá, para el escritor, sea siempre peligroso inspirar gratitud a sus lectores: la gratitud es uno de los sen-

timientos más vehementes, pero también el más efímero. Pero no se puede rechazar estas observaciones tan poco amables como simple venganza del agradecido. Si la entereza moral de Camus en un momento dado cesó de cautivar para comenzar a irritarnos, fue porque en ella había una cierta debilidad intelectual. En Camus, como en James Baldwin, se percibe la presencia de una pasión absolutamente auténtica e históricamente pertinente. Pero, también como en Baldwin, esa pasión pareció transmutarse demasiado rápidamente en lenguaje sentencioso, en una inagotable oratoria autopropagadora. Los imperativos morales —amor, moderación— ofrecidos para paliar intolerables dilemas históricos o metafísicos eran demasiado generales, demasiado abstractos, demasiado retóricos.

Camus fue para toda una generación literaria el escritor que representaba la figura heroica del hombre viviendo en un estado de permanente revolución espiritual. Pero es también el hombre que propuso y defendió esta paradoja: un nihilismo civilizado, una rebeldía absoluta que reconoce límites; y convirtió la paradoja en receta de buena ciudadanía. ¡Qué intrincada bondad, después de todo! En los escritos de Camus, la bondad se ve forzada a escoger simultáneamente el acto apropiado y su razón justificada. Así es la rebelión. En 1939, en medio de unas reflexiones sobre la guerra recién iniciada, el joven Camus se interrumpía en sus *Carnets* para advertir: «Estoy buscando razones para mi rebeldía, hasta el momento no justificada por nada.» Su radicalismo precedía a las razones que lo justificaban. Más de una década después, en 1951, Camus publicaría *El hombre rebelde*. En esta obra, la refutación de la rebeldía era, igualmente, una actitud temperamental, un acto de autopersuasión.

Lo notable, dado el refinado temperamento de Camus, es que le fuera posible actuar, tomar decisiones verdaderamente históricas, tan de corazón como lo hizo. Se recordará que Camus tuvo que tomar al menos tres

decisiones fundamentales en su breve vida —la de participar personalmente en la resistencia francesa, la de abandonar el partido comunista y la de negarse a tomar partido en la revolución argelina— y se comportó de un modo admirable, en mi opinión, en al menos dos de las tres. El problema de Camus en los últimos años de su vida no era que se hubiera convertido a una religión, ni que se inclinara a la humanitaria gravedad burguesa, ni que hubiera perdido su coraje socialista. Ocurrió, más bien, que cayó en la trampa de su propia virtud. El escritor que actúa como conciencia pública necesita un coraje extraordinario y unos reflejos seguros, como un boxeador. Al cabo de un tiempo, estos reflejos inevitablemente se atrofian. Necesita, además, una gran frialdad emocional. Camus carecía de esa frialdad, al menos en el sentido en que Sartre la tiene. No subestimo el valor que implica el repudiar el procomunismo de muchos intelectuales franceses de los últimos años cuarenta. La decisión de Camus, como juicio moral, fue acertada entonces, y desde la muerte de Stalin se lo reivindicó en numerosas ocasiones, inclusive en el sentido político. Pero el juicio moral y el político no siempre coinciden tan felizmente. Su agónica incapacidad para tomar partido en la cuestión argelina —el tema sobre el cual, como francés y como argelino a un tiempo, estaba más calificado que nadie para hablar— fue el desafortunado y definitivo testamento de su virtud moral. En los años cincuenta, Camus declaraba que sus lealtades y simpatías particulares le impedían emitir un juicio político decisivo. «¿Por qué se pedirá tanto de un escritor?», preguntaba quejumbrosamente. Mientras Camus se encerraba en su silencio, Merleau-Ponty, que había abandonado el grupo de *Les Temps Modernes* tras los pasos de Camus a raíz de la cuestión del comunismo, y el mismo Sartre, reunían firmas influyentes para dos manifiestos históricos en protesta contra la continuación de la guerra de Argelia. Es una cruel ironía que Merleau-Ponty, cuyas concepciones políticas y morales se aproximaban

tanto a las de Camus, y Sartre, cuya integridad política Camus había dado, una década antes, la impresión de poder demoler, estuvieran en situación de guiar a los intelectuales franceses con conciencia a la inexcusable actitud, la única, la actitud que todos esperaban que Camus tomara.

En un perspicaz comentario sobre uno de los libros de Camus, hace algunos años, Lionel Abel nos lo presenta como el hombre que encarna el Noble Sentimiento, distinto del Noble Acto. Esto es rigurosamente cierto, y no significa que en la moralidad de Camus hubiera ningún tipo de hipocresía. Significa que la acción no fue el principal móvil de Camus. La capacidad de actuar, o de abstenerse de actuar, ocupa un lugar secundario respecto de la capacidad o incapacidad de sentir. Se trata menos de una posición intelectual elaborada por Camus que de una exhortación al sentimiento, con todos los restos de impotencia política que esto implica. La obra de Camus revela una personalidad en busca de una situación, nobles sentimientos en búsqueda de nobles actos. En efecto, esta disyuntiva es precisamente el tema de la ficción y de los ensayos filosóficos de Camus. En ellos encontramos la prescripción de una actitud (noble, estoica, y al mismo tiempo desinteresada y compasiva) ligada a la descripción de acontecimientos abrumadores. La actitud, el sentimiento noble, no se hallan auténticamente vinculados al acontecimiento. Son, más que una respuesta o una solución, una trascendencia del acontecimiento. La vida y la obra de Camus no tratan tanto de la moralidad como del *pathos* de las posiciones morales. Este *pathos* es la modernidad de Camus. Y su capacidad para sufrir este *pathos* de un modo digno y viril es lo que lleva a sus lectores a amarle y admirarle.

Volvamos al hombre, que fue objeto de tanto amor y al que tan poco se conoció. En la ficción de Camus hay algo de incorpóreo; como lo hay en la voz, fría y serena, de los famosos ensayos. Ello, pese a las involuida-

bles fotografías de su hermosa y desenvuelta presencia. Sus labios sostienen el cigarrillo tanto si lleva trinchera, camisa abierta y jersey, como si lleva traje y corbata. Es, en muchos sentidos, un rostro casi ideal, con aspecto de muchacho, guapo, pero no demasiado, esbelto, firme, de expresión intensa y modesta a un tiempo. Dan ganas de conocer a este hombre.

En los *Carnets, 1935-1942*, el primero de los tres volúmenes publicados, que comprenden los cuadernos en que Camus hizo sus apuntes desde 1935 hasta su muerte, sus admiradores esperaron naturalmente encontrar el generoso sentido del hombre y de la obra que les había conmovido. Lamento tener que decir, antes que nada, que la traducción de Philip Thody es deficiente. Es en muchas partes descuidada, a veces hasta el punto de alterar gravemente el sentido del texto de Camus. Es torpe y no llega a encontrar el equivalente inglés del estilo preciso, desenvuelto y muy elocuente, de Camus. El libro cuenta también con un aparato académico importuno que quizá no fastidie a algunos lectores; a mí, ciertamente, sí. Y sin embargo, no existe traducción, sea fidedigna o inarmónica, que pueda hacer los *Carnets* menos interesantes de lo que son, o aún más interesantes. No son grandes diarios literarios como los de Kafka y Gide. No tienen el brillo intelectual ardiente de los *Diarios* de Kafka. Están faltos de la sofisticación cultural, la diligencia artística, la densidad humana del *Journal* de Gide. Son comparables, por ejemplo, al *Oficio de vivir* de Cesare Pavese, salvo en que carecen del elemento de revelación personal, de intimidad psicológica.

Los *Carnets* de Camus contienen gran variedad de cosas. Son libros de trabajo literario, material en bruto para sus escritos, en donde se fueron esbozando frases, retazos de conversaciones oídas al vuelo, ideas para narraciones, y a veces párrafos enteros incorporados más tarde a novelas y ensayos. Estas secciones de los *Carnets* son mate-

ria de apuntes, y por tal motivo me permito dudar de que resulten terriblemente emocionantes, aun para los aficionados a la ficción de Camus, a pesar de la celosa anotación y correlación con los libros publicados preparada por Mr. Thody. Los *Carnets* contienen también una miscelánea de notas de lectura (Spengler, historia del Renacimiento, etcétera) de nivel más bien limitado —las extensas lecturas que le llevaron a escribir *El hombre rebelde* no están recogidas aquí— y una serie de máximas y reflexiones sobre temas psicológicos y morales. Algunas de estas reflexiones son de una considerable lucidez y finura. Vale la pena leerlas, y podrían ayudar a disipar una imagen habitual de Camus, según la cual sería una especie de Raymond Aron, un hombre trastornado por la filosofía alemana, convertido tardíamente al empirismo anglosajón y al sentido común conocido por el nombre de virtud «mediterránea». Los *Carnets*, al menos su primer volumen, destilan un agradable clima de nietzscheanismo domesticado. El joven Camus escribe como un Nietzsche francés, melancólico donde Nietzsche es salvaje, estoico donde Nietzsche es personal y subjetivo hasta la manía. Y, por último, los *Carnets* están llenos de comentarios personales —declaraciones y resoluciones, sería su mejor descripción— de naturaleza marcadamente impersonal.

La impersonalidad es quizá lo que mejor define los *Carnets* de Camus; tan anti-autobiográficos son. Al leer los *Carnets*, resulta difícil recordar que Camus fue un hombre que llevó una vida muy interesante, una vida (a diferencia de las de muchos escritores) interesante no sólo en el sentido interior sino también en el aparente. Muy poco de esta vida se conserva en los *Carnets*. No hay nada sobre su familia, a la que estuvo profundamente unido. Tampoco hay ninguna mención de los acontecimientos que transcurrieron en este tiempo: su labor con el Théâtre de l'Équipe, su primer y su segundo matrimonio, su pertenencia al partido comunista, su carrera como editor de un periódico argelino de izquierdas.

Como es lógico, no se debe juzgar el diario de un escritor según las mismas pautas que un diario íntimo corriente. Los cuadernos de un escritor cumplen una función muy específica: en ellos se va edificando pieza a pieza la identidad del autor ante sí mismo. Es típico que las notas de los escritores estén plagadas de afirmaciones sobre la voluntad: la voluntad de escribir, la voluntad de amar, la voluntad de renunciar al amor, la voluntad de seguir viviendo. El diario es el lugar en que el escritor actúa heroicamente ante sí mismo. En él existe únicamente como ser que percibe, que sufre, que lucha. Ésa es la razón por la que todos los comentarios personales en los *Carnets* de Camus son de una naturaleza tan impersonal, y excluyen por entero los acontecimientos y las personas de su vida. Camus escribe sobre sí, sólo como solitario: lector solitario, *voyeur*, amante del sol y del mar y caminante en el mundo. En esto se manifiesta toda su humanidad de escritor. La soledad es la metáfora indispensable de la conciencia del escritor moderno, no sólo para los inadaptados emocionales confesos, como Pavese, sino aun para un hombre tan sociable y socialmente consciente como Camus.

Así, los *Carnets*, pese a constituir una lectura absorbente, no responden a la pregunta sobre el carácter habitual de Camus ni contribuyen a un conocimiento más profundo de su persona en cuanto hombre. Camus era, en palabras de Sartre, «la conjunción admirable de un hombre, una acción y una obra». Hoy sólo perdura la obra. Y esta conjunción de hombre, acción y obra, inspire lo que inspire a las mentes y a los corazones de sus miles de lectores y admiradores, no puede ser enteramente reconstruida simplemente por la experiencia de su obra. Hubiera sido una importante y feliz ocurrencia que los *Carnets* de Camus sobrevivieran a su autor para enseñarnos del hombre más de lo que enseñan, pero desafortunadamente no es así.

(1963)

L'âge d'homme, de Michel Leiris

L'âge d'homme, la brillante narración autobiográfica de Michel Leiris, cuya traducción al inglés nos llegó en 1963, resulta en un principio más bien desconcertante. *Manhood*, que así se llama en inglés, aparece sin ninguna nota explicativa. No hay manera de que el lector descubra que Leiris, autor sexagenario de unos veinte libros, ninguno de ellos traducido aún al inglés, es un poeta importante y un superviviente decano de la generación surrealista del París de los años veinte, además de un antropólogo considerablemente eminente. Tampoco explica la edición norteamericana que *L'âge d'homme* no es reciente; que de hecho fue escrita a principios de la década de 1930, publicada por vez primera en 1939, y vuelta a publicar en 1946 con un importante ensayo preliminar, «De la literatura considerada como una tauromaquia», obteniendo un gran *succés d'escandale*. Por más que las autobiografías puedan cautivar, aun cuando no nos interesen demasiado —ni haya razón alguna para que se despierte nuestro interés por el autor—, el hecho de que Leiris sea un desconocido aquí complica las cosas, pues su libro es tanto una parte considerable de la historia de una vida como la obra de una vida.

En 1929, Leiris sufrió una seria crisis mental, que entre otras cosas le llevó a la impotencia sexual, y se sometió a aproximadamente un año de tratamiento psiquiátrico. En 1930, a los treinta y cuatro años, comenzó *L'âge d'homme*. En aquella época, era un poeta, intensamente influido por Apollinaire y por su amigo Max Jacob; para entonces había publicado ya varios volúmenes de

poesía, el primero de los cuales es *Simulacre* (1925); y en el mismo año en que inició *L'âge d'homme*, escribió una notable novela a la manera surrealista, *Aurora*. Pero poco después de iniciar *L'âge d'homme* (no quedó terminada hasta 1935), Leiris empezó una nueva carrera: la de antropólogo. Realizó un viaje de investigación a África (Dakar y Djibouti) en 1931-33, y a su vuelta a París se incorporó al equipo científico del Musée de l'Homme, donde continúa en la actualidad, en un importante puesto directivo. Ninguna huella de este sorprendente cambio —de poeta y bohemio a académico y burócrata de museo— se trasluce en las intimísimas revelaciones de *L'âge d'homme*. Nada se dice en el libro de sus logros como poeta ni como antropólogo. Se ve que no podía ser de otro modo; de haberlos incluido, se hubiera estropeado la sensación de fracaso.

En vez de una historia de su vida, Leiris nos ofrece un catálogo de sus limitaciones. *L'âge d'homme* no comienza con «nací en...», sino con una fría descripción del cuerpo del autor. En las primeras páginas nos enteramos de la prematura calvicie de Leiris, de la inflamación crónica de sus párpados, de su escasa capacidad sexual, de su tendencia a sentarse encorvado y a rascarse la región anal al encontrarse a solas; de una amigdalectomía traumática sufrida en su niñez, de una infección igualmente traumática del pene y, más tarde, de su hipocondría, de su cobardía, aun en las situaciones de menor peligro, de su incapacidad para hablar con fluidez ninguna lengua extranjera, de su ridícula incompetencia para los deportes físicos. Su carácter, también, está descrito desde el punto de vista de la limitación: Leiris lo presenta «corroído» por mórbidas y agresivas fantasías relativas a la carne en general y a las mujeres en particular. *L'âge d'homme* es un manual de abyección: anécdotas y fantasías y asociaciones verbales y sueños son consignados con el tono de un hombre, parcialmente anestesiado, hurgando con curiosidad sus propias heridas.

Podría considerarse el libro de Leiris como ejemplo especialmente representativo de la venerable preocu-

pación por la sinceridad característica de las letras francesas. Desde los *Ensayos* de Montaigne y las *Confesiones* de Rousseau, a las modernas confesiones de Gide, Jouhandeau y Genet, pasando por los diarios de Stendhal, los grandes escritores de Francia se han ocupado, de manera muy singular, de presentar sentimientos íntimos, en particular los conectados con la sexualidad y la ambición. En nombre de la sinceridad, sea en forma autobiográfica o de ficción (como en Constant, en Laclos, en Proust), los escritores franceses se han explorado fríamente las manías eróticas y han especulado en torno de las técnicas de entendimiento emocional. Es esta prolongada preocupación por la sinceridad —por encima y más allá de la expresividad emocional— la que da severidad, inclusive cierto clasicismo, a la mayoría de las obras francesas del periodo romántico. Pero quien considere la obra de Leiris simplemente bajo esta perspectiva comete una injusticia. *L'âge d'homme* es más extraña, más violenta, de lo que tal linaje podría dar a entender. Más allá de cualquier confesión constatable en los grandes documentos autobiográficos franceses sobre sentimientos incestuosos, sadismo, homosexualidad, masoquismo y turbia promiscuidad, lo que Leiris admite es obsceno y repulsivo. No es lo que Leiris ha hecho lo que impresiona. La acción no es su fuerte, y sus vicios corresponden a un temperamento terriblemente frío y sensual: rastreros fracasos y deficiencias en mayor proporción que actos sórdidos. Lo que inquieta es que la actitud de Leiris no se ve matizada por el menor asomo de respeto por sí mismo. Esta falta de estima o respeto por la propia persona resulta obscena. Todas las demás obras confesionales de las letras francesas son producto de la autoestima, y tienen el claro propósito de defender y justificar el yo. Leiris se aborrece, y no puede defenderse ni justificarse. *L'âge d'homme* es un ejercicio de impudicia: una serie de revelaciones íntimas de un temperamento ávido, morboso, corrompido. No resulta fortuito que, en el curso de su narración, Leiris

nos revele lo que de repugnante tiene en sí mismo. La repugnancia es el tema de su libro.

Podríamos preguntar con todo derecho: ¿a quién le importa esto? *L'âge d'homme* tiene a no dudar un cierto valor como documento clínico: está lleno de datos útiles para el estudioso profesional de la aberración mental. Pero el libro no merecería nuestra atención si no tuviera también un valor literario. Y, a mi entender, lo tiene, aunque, al igual que tantas obras literarias modernas, se abre camino como antiliteratura. (Es más, gran parte del movimiento moderno en las artes se presenta a sí mismo como antiarte.) Paradójicamente, es precisamente su talante respecto de la idea de literatura lo que convierte *L'âge d'homme* —un libro cuidadosamente (aunque no hermosamente) escrito y sutilmente elaborado— en literatura interesante. Del mismo modo, es precisamente por medio del rechazo del proyecto racionalista de autocomprensión implícito en *L'âge d'homme* que Leiris realiza su contribución a las letras.

La pregunta a la que Leiris responde en *L'âge d'homme* no es una pregunta intelectual. Es lo que llamaríamos una pregunta psicológica —moral, según los franceses—. Leiris no trata de comprenderse a sí mismo. Ni tampoco ha escrito *L'âge d'homme* para que se le perdone o se le ame. Leiris escribe para aterrorizar, y poder así recibir de sus lectores la dádiva de una fuerte emoción: la emoción necesaria para defenderse a sí mismo contra la indignación y la repugnancia que espera despertar en sus lectores. La literatura se convierte en una forma de psicotécnica. Como él mismo explica en el ensayo que hace las veces de prólogo, «De la literatura considerada como una tauromaquia», no basta ser escritor, hombre de letras. Resulta aburrido, pálido. Carece de peligro. Leiris debe sentir, cuando escribe, el equivalente a la certeza que tiene el torero de arriesgarse a una cogida. Sólo entonces merece la pena escribir. Pero ¿cómo puede el escritor alcanzar esta estimulante sensación de peligro mortal? La respuesta de Leiris es: exponiéndose, no defendiéndose; no mediante

obras de arte, objetivaciones de uno mismo, sino situándose —personalmente— en la línea de fuego. Pero nosotros, los lectores, los espectadores de este acto sangriento, sabemos que cuando esto está bien ejecutado (piénsese en las discusiones sobre las corridas en cuanto acto preeminentemente estético, ceremonial) se convierte, sean cuales fueren los rechazos que se expresen respecto de la literatura, en literatura.

Otro escritor que suscribe un programa semejante al de Leiris en el sentido de crear literatura inadvertidamente, más allá de la autolaceración y el riesgo, es Norman Mailer. De unos años a esta parte, Mailer viene elaborando una concepción del escribir como un deporte sangriento (más frecuentemente bajo la imagen del boxeo que bajo la del toreo), e insistiendo en que el mejor escritor es el hombre más audaz, el que más arriesga. Por esta razón, Mailer se ha tomado, cada vez con más frecuencia, como tema de sus ensayos y su cuasi-ficción. Pero entre Mailer y Leiris hay grandes diferencias, y éstas son reveladoras. En Mailer, el entusiasmo por el peligro aparece casi siempre en una forma vil: como megalomanía y como tediosa competición con otros escritores. En los escritos de Leiris no existe conciencia de un medio literario, de otros escritores, compañeros de toreo que compitan por el peligro más enardecedor. (Por el contrario, Leiris, que ha conocido a prácticamente todo el mundo, tanto a pintores como a escritores, es extremadamente deferente cuando habla de la obra y la persona de sus amigos.) Mailer, en sus escritos, se muestra en último término más interesado por el éxito que por el peligro; el peligro es sólo un medio para conseguir el éxito. Mailer consigna en sus recientes ensayos y apariciones públicas su perfeccionamiento personal como instrumento viril de las letras; se ejercita perpetuamente, se dispone a lanzarse desde su propia plataforma hacia una elevada, hermosa órbita; aun sus fracasos pueden llegar a transformarse en éxitos. Leiris consigna los fracasos de su propia virilidad; completamente incom-

petente en las artes del cuerpo, se ejercita perpetuamente para extinguirse a sí mismo; aun sus éxitos le parecen fracasos. Quizás el contraste esencial entre el carácter optimista, popular, de la mayoría de los escritores norteamericanos y la actitud drásticamente alienada de los mejores escritores europeos se evidencie aquí. Leiris es un escritor mucho más subjetivo, menos ideológico, que Mailer. Mailer nos muestra cómo sus afanes y sus debilidades privados producen la fuerza de su obra pública; y quiere comprometer al lector en ese proceso de transformación. Pero Leiris no ve ninguna continuidad entre su yo público, con todo lo eminente que éste pueda ser, y su debilidad privada. Mientras los motivos que llevan a Mailer a desenmascarse pueden ser descritos como ambición espiritual (por no decir mundana) —un deseo de ponerse a prueba en repetidas ordalías— los motivos de Leiris son más desesperados: desea demostrar, no que es heroico, sino, simplemente, que es. Leiris desprecia su cobardía y su ineptitud física. No obstante, lejos de desear exonerarse de sus feas flaquezas, lo que al parecer desea es convencerse de que ese cuerpo insatisfactorio —y ese indecoroso carácter— realmente existen. Acuciado por una sensación de irrealidad del mundo y, en último término, de sí mismo, Leiris persigue un sentimiento poderoso, inequívoco. Pero, al igual que en un texto romántico corriente, la emoción que Leiris reconoce es la que implica un riesgo de muerte. «Con una amargura que nunca antes sospeché, he comprendido que cuanto necesito para salvarme es un cierto fervor», escribe en *L'âge d'homme*, «pero que en este mundo no hay nada por lo que yo pueda dar mi vida.» Todas las emociones son mortales para Leiris, o no son nada. Lo real es definido como aquello que implica riesgo de muerte. Sabemos por sus libros que Leiris ha intentado repetidas veces el suicidio; podría decirse que, para él, la vida sólo se torna real cuando se sitúa ante la amenaza del suicidio. Lo mismo ocurre con la vocación literaria. En una concepción como la de Leiris, la literatura sólo tiene valor en

cuanto medio de reforzar la virilidad o en cuanto medio de suicidio.

Ni que decir tiene, no consigue lo uno ni lo otro. La literatura suele engendrar literatura. Pese al valor terapéutico de su revelación de sí mismo en *L'âge d'homme*, el modo de operar de Leiris sobre su propia persona no terminó con este libro. La obra literaria que realizó después de la guerra no presenta una solución de los problemas planteados en *L'âge d'homme*, sino nuevos tipos de complicación. Bajo el título general *La règle du jeu*, Leiris ha escrito ensayos sobre recuerdos sensoriales de su infancia, íntimas fantasías de muerte, fantasías sexuales, significados asociativos de ciertas palabras —incursiones autobiográficas más discursivas y más complejas que *L'âge d'homme*—. Han aparecido dos de los tres volúmenes proyectados: *Biffures*, en 1948, y *Fourbis*, en 1961. Los títulos burlescos indican la trama. En *Fourbis* vuelve a aparecer la antigua queja: «Si nada hay en el amor, o en el gusto, que me predisponga a enfrentar la muerte, sólo estoy arañando espacios vacíos y todo se anula a sí mismo, yo incluido.» El mismo tema se prolonga en su reciente *Vivantes cendres, Innommées*, un ciclo de poemas que constituyen un «diario» del intento de suicidio de Leiris en 1958, y que están ilustrados con dibujos a pluma por su amigo Giacometti. Pues, al parecer, el mayor de los problemas con que Leiris se enfrenta es la crónica tenuidad de sus emociones. La vida que vivisecciona en todos sus libros está polarizada entre lo que él llama su «enorme capacidad de aburrimiento, de la que deriva todo lo demás», y una asombrosa carga de fantasías morbosas, recuerdos de heridas de la infancia, miedo al castigo y constante imposibilidad de sentirse cómodo en su propio cuerpo. Al escribir sobre sus debilidades, Leiris corre hacia el castigo al que teme, con la esperanza de que surja en su interior un coraje inaudito. Se tiene la impresión de estar ante un hombre que se flagela únicamente para lograr que sus pulmones acepten recibir aire.

No obstante, el tono de *L'âge d'homme* es cualquier cosa menos vehemente. Leiris se refiere en alguna parte del libro a su preferencia por la ropa inglesa, al estilo sobrio y correcto que finge, «en realidad un tanto rígido y hasta fúnebre, que tan bien se corresponde, a mi entender, con mi temperamento». No es ésta una mala descripción del estilo de su libro. La extrema frialdad de su temperamento sexual, explica, comporta un profundo disgusto por lo femenino, lo líquido, lo emocional: una fantasía que le acompañó durante toda su vida es la de su propio cuerpo petrificado, cristalizado, mineralizado. Todo lo impersonal y frío fascina a Leiris. Por ejemplo, la prostitución le atrae por su carácter ritual: «los burdeles son como museos», explica. Parece ser que su elección de la profesión de antropólogo obedece también al mismo gusto: el extremado *formalismo* de las sociedades primitivas le atrae. Esto resulta evidente en la obra que Leiris escribió sobre sus dos años de viaje de estudios. *L'Afrique fantôme* (1943), así como en varias excelentes monografías antropológicas. El amor de Leiris por el formalismo, reflejado en el frío estilo contenido de *L'âge d'homme*, explica una aparente paradoja. Pues, en efecto, resulta sumamente notable que el hombre que se ha dedicado a este implacable desenmascarse haya escrito una brillante monografía sobre el uso de las máscaras en los ritos religiosos africanos («La posesión y sus aspectos teatrales entre los etíopes de Gondar», 1958); que el hombre que ha llevado la noción de sinceridad a sus límites más dolorosos, se haya también dedicado profesionalmente a la cuestión de los lenguaje secretos («El lenguaje secreto de los dogones de Sangha», 1948).

Esta frialdad de tono —combinada con una gran inteligencia y sutileza acerca de sus motivaciones— hace de *L'âge d'homme* un libro atractivo en un sentido bastante familiar. En cambio, ante sus otras cualidades reaccionaremos con impaciencia, pues violan muchos preconceptos. Dejando de lado el brillante ensayo preliminar,

L'âge d'homme evoluciona por meandros, círculos y retrocesos; no hay razón para que termine donde lo hace; las introspecciones de este tipo son interminables. El libro no tiene movimiento ni dirección y no proporciona culminación ni clímax. *L'âge d'homme* es otro de estos modernísimos libros que sólo son plenamente inteligibles como parte del proyecto de una vida: debemos considerar el libro como un acto que desemboca en otros actos. Este tipo de literatura, considerado puntualmente, antes que retrospectivamente, como parte de la totalidad de la obra, suele ser hermético y opaco, en ocasiones monótono. En la actualidad no es difícil elaborar una defensa del hermetismo y la opacidad en cuanto posibles condiciones de las obras literarias de una densidad extremada. Pero, ¿y el aburrimiento? ¿Puede éste justificarse? A mi entender, en ocasiones, puede. (¿Está obligado el gran arte a ser constantemente interesante? Creo que no.) Debiéramos reconocer determinados usos del aburrimiento como uno de los rasgos de estilo más creadores de la literatura moderna, al igual que reconocemos que lo convencionalmente feo y desaliñado se ha convertido en recurso esencial de la pintura moderna, y el silencio (desde Webern) es un elemento estructural positivo de la música contemporánea.

(1964)

El antropólogo como héroe

La paradoja es irresoluble: cuanto menos se comunica una cultura con otra, más difícil es también que los respectivos emisarios de estas culturas sean capaces de abarcar la riqueza y el significado de su diversidad. La alternativa es inexorable: o soy viajero de las antiguas épocas, y me enfrento con un espectáculo prodigioso que me resultaría casi ininteligible, dejándome expuesto incluso a burla o disgusto; o soy viajero de mi época, precipitándome a la búsqueda de una realidad desvanecida. En ambos casos, salgo perdiendo... pues hoy, mientras voy quejándome entre las sombras, me pierdo inevitablemente el espectáculo que está tomando forma.

De *Tristes trópicos*

El pensamiento más serio de nuestra época se enfrenta con el sentimiento de orfandad. La manifiesta inseguridad de la experiencia humana provocada por la inhumana aceleración del cambio histórico ha dejado a todas las mentes sensibles modernas con la impresión de alguna clase de náusea, de vértigo intelectual. Y al parecer, la única manera de curar esta náusea espiritual consiste, al menos inicialmente, en exacerbarla. El pensamiento moderno está comprometido con una especie de hegelianismo aplicado: buscar el Yo en nuestro Otró. Europa se busca a sí misma en lo exótico: en Asia, en Oriente Medio, entre los pueblos ágrafos en una América mítica; una racionalidad fatigada se busca a sí misma en las energías impersonales del éxtasis sexual o las drogas. La conciencia busca su significado en la inconsciencia; los problemas humanísticos buscan su olvido en la «neutralidad de valores» y la cuantificación científicas. El «otro» es experimentado como una rigurosa purificación del «yo». Pero, a la vez, el «yo» está empeñado en una activa colonización de todos los dominios extraños de la experiencia. La sensibilidad moderna se mueve entre dos tendencias en apariencia contradictorias pero de hecho relacionadas: la capitulación ante lo exótico, lo extraño, lo otro, y la domesticación de lo exótico, principalmente mediante la ciencia.

Aunque los filósofos han contribuido a la manifestación y a la comprensión de esta orfandad intelectual —y, en mi opinión, sólo aquellos filósofos modernos que así lo han hecho merecen nuestra urgente atención—, son principalmente los poetas, los novelistas, y algunos pintores, quienes han *vivido* este torturado impulso espiritual, en el trastorno mental voluntariamente alcanzado y en exilios autoimpuestos y en viajes compulsivos. Pero hay otras profesiones cuyas condiciones de vida han sido hechas para dar testimonio de esta vertiginosa atracción moderna por lo ajeno. Conrad en su ficción, y T. E. Lawrence, Saint-Exupéry y Montherlant, entre otros, en sus vidas como en sus escritos, crearon el oficio de aventurero como vocación espiritual. Hace treinta y cinco años, Malraux escogió la profesión de arqueólogo y se fue a Asia. Más recientemente, Claude Lévi-Strauss ha inventado la profesión de antropólogo como ocupación total, una profesión que implica un compromiso espiritual similar al del artista creador, el aventurero o el psicoanalista.

A diferencia de los escritores antes mencionados, Lévi-Strauss no es hombre de letras. La mayoría de sus escritos son eruditos, y ha estado siempre asociado al mundo académico. En la actualidad, desde 1960, ostenta un importantísimo puesto académico, la recientemente creada cátedra de Antropología Social del Collège de France, y dirige un gran instituto de investigación generosamente dotado. Pero su eminencia académica y sus posibilidades de mecenazgo son magnitudes muy escasamente adecuadas para explicar la inusitada posición que ocupa en la vida intelectual francesa de la actualidad. En Francia, donde existe una mayor conciencia de la aventura, del *riesgo* implicado en la inteligencia, el individuo puede ser a un tiempo especialista y tema de interés y controversia general e intelectual. Difícilmente transcurre en Francia algún mes sin que en algún periódico literario serio aparezca un artículo notable, o sin una conferencia importante, que ensalcen o ataquen las ideas y la influencia de Lévi-Strauss.

Dejando aparte al infatigable Sartre y al virtualmente silencioso Malraux, es la «figura» intelectual más interesante de la Francia de nuestros días.

Hasta el momento, Lévi-Strauss es apenas conocido en Estados Unidos. En el año 1958 apareció una colección de ensayos hasta entonces dispersos sobre los métodos y conceptos de la antropología, titulada *Antropología estructural*, y el año pasado se tradujo *El totemismo en la actualidad* (1962). Está por aparecer otra colección de ensayos de un género más filosófico titulada *El pensamiento salvaje* (1962), un libro publicado por la Unesco en 1962 con el título *Race et Histoire*, y su brillante obra sobre los sistemas de parentesco de los primitivos, *Las estructuras elementales del parentesco* (1949)*. Algunos de estos escritos exigen una familiaridad con la literatura antropológica y con conceptos de lingüística, psicología y sociología, mayor que la que el lector medio suele tener. Pero sería una enorme lástima que la obra de Lévi-Strauss, una vez traducida por entero, no fuera a encontrar en este país más que un público especializado. Pues Lévi-Strauss ha conjugado, partiendo de la ventajosa perspectiva de la antropología, una de las pocas posiciones intelectuales interesantes y posibles —en el sentido más general de la frase—. Y uno de sus libros es una obra maestra. Me refiero al incomparable *Tristes trópicos*, un libro que se convirtió en *best-seller* al ser publicado en Francia en 1955, pero que al ser traducido al inglés y publicado en Estados Unidos en 1961 fue vergonzosamente ignorado. *Tristes trópicos* es uno de los grandes libros de nuestro siglo. Es riguroso, sutil y de pensamiento audaz. Está hermosamente escrito. Y, al igual que todos los grandes libros, lleva un sello absolutamente personal; habla con voz humana.

* En 1965, Lévi-Strauss publicó *Lo crudo y lo cocido*, un extenso estudio de las «mitologías» de la preparación de los alimentos entre los pueblos primitivos.

Ostensiblemente, *Tristes trópicos* es el registro o, mejor dicho, la memoria redactada unos quince años después de los acontecimientos, de la experiencia «de campo» del autor. A los antropólogos les gusta comparar la investigación de campo con la ordalía de pubertad que confiere la condición de iniciados a los miembros de determinadas sociedades primitivas. La ordalía de Lévi-Strauss tuvo lugar en Brasil, antes de la Segunda Guerra Mundial. Nacido en 1908, y perteneciente a la misma generación y el mismo círculo intelectual que influyó a Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty y Paul Nizan, estudió filosofía en los años veinte y, como ellos, enseñó durante un tiempo en un instituto de provincias. Insatisfecho con la filosofía, pronto renunció a su cargo docente, volvió a París a estudiar derecho, luego inició estudios de antropología, y en 1935 fue a São Paulo como profesor de antropología. De 1935 a 1939, durante las largas vacaciones universitarias de noviembre a marzo y durante un período que abarcó más de un año, Lévi-Strauss vivió entre las tribus indígenas del interior de Brasil. *Tristes trópicos* recoge sus encuentros con estas tribus: los nómadas nambikwaras, asesinos de misioneros; los tupikawahibs, a quienes ningún hombre blanco había visto jamás, los materialmente espléndidos bororos, los ceremoniosos caduveos, que producen cantidades ingentes de pintura y escultura abstracta. Pero la grandeza de *Tristes trópicos* no reside simplemente en este delicado reportaje, sino en cómo Lévi-Strauss *utiliza* su experiencia, para reflejarla sobre la naturaleza del paisaje, sobre el sentido del sufrimiento físico, sobre la ciudad del nuevo y del viejo mundo, sobre la idea de viaje, sobre las puestas de sol, sobre la modernidad, sobre la conexión entre poder y alfabetismo. La clave del libro es el capítulo VI, «Cómo llegué a ser antropólogo», donde Lévi-Strauss proporciona, en la historia de su elección personal, un caso para el estudio de los azares espirituales únicos a los que el antropólogo se somete. *Tristes trópicos* es un libro intensamente

personal. Como los *Ensayos* de Montaigne y *La interpretación de los sueños* de Freud, es una autobiografía intelectual, una historia personal ejemplar en donde se elabora toda una concepción de la situación humana, toda una sensibilidad.

La simpatía profundamente inteligente que informa *Tristes trópicos* determina que otras memorias de vida entre pueblos anteriores a la cultura escrita parezcan poco convincentes, defensivas, provincianas. Sin embargo, la simpatía es modulada por una impasibilidad ganada a duras penas. En su autobiografía, Simone de Beauvoir describe a Lévi-Strauss como un joven profesor agregado de filosofía que analizaba «con su voz indiferente, y con expresión monótona... la locura de las pasiones». No en vano *Tristes trópicos* se abre con una cita del *De rerum natura* de Lucrecio. El objetivo de Lévi-Strauss es muy semejante al de Lucrecio, aquel romano helenófilo que recomendó el estudio de las ciencias naturales como forma de psicoterapia ética. Lucrecio no se proponía sólo el conocimiento científico independiente, sino también la reducción de la ansiedad emocional. Lucrecio veía al hombre desgarrado entre el placer del sexo y el dolor de la carencia emocional, atormentado por supersticiones inspiradas por la religión, acosado por el miedo a la decadencia corporal y a la muerte. Aconsejaba el conocimiento científico, que enseña el distanciamiento inteligente, la ecuanimidad. Para él, el conocimiento científico es una forma de gracia psicológica, un modo de aprender a desahogarse.

Lévi-Strauss ve al hombre con un pesimismo lucreciano, y comparte el sentimiento de Lucrecio respecto del conocimiento como consolidación e imprescindible desencanto. Pero, para él, el demonio es la historia, no el cuerpo ni los apetitos. El pasado, con sus estructuras misteriosamente armoniosas, se quiebra y desmorona ante nuestros ojos. De ahí que los trópicos sean *tristes*. Había cerca de veinte mil nambikwaras, desnudos, indi-

gentes, nómadas, apuestos, en 1915, cuando por primera vez los visitaron misioneros blancos; cuando Lévi-Strauss llegó, en 1938, quedaban apenas dos mil; hoy son miserables, feos, sifilíticos, y están en extinción. Con optimismo, la antropología nos aporta una reducción de la ansiedad histórica. Llama la atención el que Lévi-Strauss se describa como ferviente estudioso de Marx desde sus diecisiete años («rara vez enfoco un problema de sociología o de etnología sin antes poner mi mente en marcha con el repaso de una o dos páginas del *18 Brumario de Luis Bonaparte* o de la *Crítica de la economía política*») y que a muchos discípulos de Lévi-Strauss se les tenga por ex marxistas, venidos a ofrendar su piedad en el altar del pasado, al no poder ofrendarla en el del futuro. Antropología es necrología. «Vayamos a estudiar a los primitivos», dicen Lévi-Strauss y sus discípulos, «antes de que desaparezcan.»

Es extraño imaginar a estos ex marxistas —optimistas filosóficos donde los haya— rindiéndose al melancólico espectáculo del desmoronamiento del pasado prehistórico. No sólo se han ido del optimismo al pesimismo, sino de la certeza a la duda sistemática. Pues, según Lévi-Strauss, la investigación de campo, «en donde se inician todas las carreras etnológicas, es madre y nodriza de la duda, la actitud filosófica por excelencia». En el programa de Lévi-Strauss para la práctica antropológica de su *Antropología estructural*, el método cartesiano de la duda se instala como un agnosticismo permanente. «Esta 'duda antropológica' no consiste meramente en saber que no sabemos nada, sino en exponer resueltamente lo que sabemos, incluso la propia ignorancia, ante los insultos y negaciones infligidos a nuestras ideas y nuestros hábitos más queridos por aquellas ideas y hábitos que puedan contradecirlos en el mayor grado.»

Ser antropólogo es, pues, adoptar una posición muy ingeniosa respecto de las dudas propias, de las propias incertidumbres intelectuales. Lévi-Strauss declara

que, para él, ésta es una actitud eminentemente *filosófica*. Simultáneamente, la antropología reconcilia una serie de aspiraciones personales divergentes. Es una de las raras vocaciones intelectuales que no exigen el sacrificio de la propia virilidad. Requiere valor, amor a la aventura y fortaleza física —así como criterio—. También ofrece una solución a ese deprimente subproducto de la inteligencia, la alienación. La antropología conquista la función enajenadora del intelecto, institucionalizándolo. Para el antropólogo, el mundo está profesionalmente dividido en «lo nuestro» y «lo otro», lo doméstico y lo exótico, el mundo urbano académico y los trópicos. El antropólogo no es simplemente un observador neutral. Es un hombre que controla, e incluso explota conscientemente su alienación intelectual. Lévi-Strauss llama a su profesión, en la *Antropología estructural*, una *technique de dépaysement*. Da por supuestas las fórmulas filisteas de la moderna «neutralidad de evaluación» científica. Lo que hace es ofrecer una versión exquisita, aristocrática, de esa neutralidad. El antropólogo en acción se convierte en el modelo mismo de la conciencia del siglo XX: un crítico en «lo nuestro», pero «un conformista en otra parte». Lévi-Strauss reconoce que este paradójico estado espiritual impide al antropólogo el ser ciudadano. El antropólogo, en lo que concierne a su propio país, es políticamente estéril. No puede aspirar al poder, tiene que limitarse a ser una voz crítica en discrepancia. El mismo Lévi-Strauss, aunque en el sentido más genérico y francés sea un hombre de izquierda (firmó el famoso manifiesto de los ciento veintiuno que recomendaba la desobediencia civil en Francia como protesta ante la guerra de Argelia), es para las pautas francesas un apolítico. En la concepción de Lévi-Strauss, la antropología es una técnica de no compromiso político; y la vocación del antropólogo requiere el asumir una indiferencia profunda. «Nunca podrá sentirse 'en casa' en ninguna parte; siempre será, psicológicamente hablando, un mutilado.»

Ciertamente, los primeros visitantes de los pue-

blos de cultura anterior a la escritura estaban muy lejos de sentir indiferencia. Los trabajadores de campo originarios en lo que entonces se llamaba etnología fueron misioneros, llegados para redimir al salvaje de su ignorancia y hacerlo ingresar en la civilización cristiana. Cubrir los senos a las mujeres, ponerles calzones a los hombres y mandarlos a la escuela dominical para que farfullaran el evangelio era el objetivo de un ejército de inexorables solteronas de ojos helados de Yorkshire y de enjutos hijos de granjeros del medio Oeste de Estados Unidos. Más tarde vinieron los humanistas seculares, imparciales, respetuosos, observadores desenvueltos que no fueron a vender a Cristo a los salvajes, sino a predicar, una vez de regreso en su mundo, «razón», «tolerancia» y «pluralismo cultural» a los públicos literarios burgueses. A su regreso les aguardaban los grandes consumidores de datos antropológicos, construyendo modelos racionalistas del mundo, como Frazer y Spencer y Robertson Smith y Freud. Pero la antropología siempre se ha enfrentado a una intensa y fascinada *repulsión* por su tema. El horror a lo primitivo (cánidamente expresado por Frazer y Lévi-Bruhl) nunca está lejos de la conciencia del antropólogo. Lévi-Strauss marca el logro más ambicioso en la conquista de la aversión. El antropólogo a la manera de Lévi-Strauss pertenece a una especie totalmente nueva. No es simplemente, como las generaciones recientes de antropólogos norteamericanos, un modesto «observador» coleccionista de datos. Tampoco actúa guiado por ningún interés —cristiano, racionalista, freudiano o cualquier otro—. Esencialmente, está comprometido en la salvación de su alma, en un curioso y ambicioso acto de catarsis intelectual.

El antropólogo —y en esto, según Lévi-Strauss, radica su esencial diferencia con el sociólogo— es un *testigo ocular*. «Es absolutamente falso que la antropología pueda enseñarse tan sólo teóricamente.» (Cabe preguntarse por qué es lícito que un Max Weber escriba sobre el antiguo judaísmo o la China de Confucio, si no lo es el que

un Frazer describa ritos de evasión de la tribu tagbanua de Filipinas.) ¿Por qué? Porque la antropología, para Lévi-Strauss, es una disciplina intelectual de tipo intensamente personal, como el psicoanálisis. Una temporada de trabajo de campo equivale exactamente al análisis didáctico al que se somete el candidato a psicoanalista. El propósito del trabajo de campo, escribe Lévi-Strauss, consiste en «crear esa revolución psicológica que marca el momento decisivo en la formación del antropólogo». Y ningún examen escrito, sino sólo el criterio de los «miembros expertos de la profesión» que ya han pasado por esta misma ordalía psicológica, puede determinar «sí y cuando» un candidato a antropólogo «ha realizado, de resultas de su trabajo de campo, esa revolución interior que realmente hará de él un nuevo hombre».

Sin embargo, conviene subrayar que esta concepción un tanto literaria de la profesión del antropólogo —aventura espiritual de doble origen, comprometida a un *déracinement* sistemático— está complementada en la mayoría de los escritos de Lévi-Strauss por una insistencia en las técnicas de análisis e investigación menos literarias. Su importante ensayo acerca del mito en *Antropología estructural* esboza una técnica para analizar y tratar los elementos del mito de manera que puedan ser procesados por una computadora. Las contribuciones europeas a las que en Estados Unidos se llaman ciencias sociales tienen entre nosotros una reputación sumamente baja, por su insuficiente documentación empírica, por su debilidad «humanista» por disimular la crítica de la cultura, por su repulsa a conceder a las técnicas de cuantificación su lugar como instrumento esencial de la investigación. Los ensayos de Lévi-Strauss en *Antropología estructural* ciertamente escapan a estos reparos. Es más: Lévi-Strauss, lejos de desdeñar la pasión de los norteamericanos por una precisa medición cuantitativa de problemas tradicionales, cree que no es lo bastante compleja ni metodológicamente rigurosa. A veces, a expensas de la escuela

francesa (Durkheim, Mauss y sus seguidores), a la que está íntimamente ligado, Lévi-Strauss paga pródigo tributo con sus ensayos de *Antropología estructural* a la obra de antropólogos norteamericanos (en particular, Lowie, Boas y Kroeber)*. Pero sus afinidades más estrechas son las que lo unen a las metodologías de vanguardia en la economía, la neurología, la lingüística, y la teoría de los juegos. Para Lévi-Strauss, no cabe duda de que la antropología debe ser, más que un estudio humanista, una ciencia. La única cuestión es cómo. «Durante siglos» escribe, «las humanidades y las ciencias sociales se han resignado a contemplar las ciencias naturales y exactas como una especie de paraíso al que nunca podrían entrar.» Pero recientemente los lingüistas, como Roman Jakobson y su escuela, han abierto una entrada al paraíso. Los lingüistas saben ahora cómo replantear sus problemas de modo de poder «disponer de una máquina construida por un ingeniero y llevar a cabo experimentos enteramente similares a los de

* Lévi-Strauss relata en *Tristes trópicos* que, aunque familiarizado desde hacía tiempo con los escritos de antropólogos y sociólogos franceses, su conversión de la filosofía a la antropología se debió a la lectura, en 1934 o 1935, de *Primitive society* de Lowie. «Así comenzó mi larga intimidad con la antropología angloamericana... comencé a ser un antidurkheimiano confeso y el enemigo de todo intento de prestar la sociología para usos metafísicos.»

Sin embargo, Lévi-Strauss ha dejado claro que se considera heredero legítimo de la tradición Durkheim-Mauss y recientemente no ha dudado en situar su obra en relación con los problemas filosóficos planteados por Marx, Freud y Sartre. Y, en el nivel del análisis técnico, es plenamente consciente de su deuda para con los escritores franceses, en particular por vía de *Essai sur quelques formes primitives de classification* (1901-1902) de Durkheim y Mauss, y del *Essai sur le Don* (1924) de Mauss. Del primer ensayo, Lévi-Strauss hace derivar el punto de partida de los estudios de taxonomía y de la «ciencia concreta» de los primitivos en *El pensamiento salvaje*. Del segundo ensayo, en el que Mauss adelanta la proposición de que las relaciones de parentesco, las relaciones de intercambio económico y ceremonial y las relaciones nihilistas sean fundamentalmente del mismo orden, Lévi-Strauss llega a abordar el tema de manera mucho más ejemplar en *Las estructuras elementales del parentesco* y repetidamente afirma que debe a Durkheim y Mauss esa decisiva concepción de que «la pensée dite primitive était une pensée quantifiée».

una ciencia natural», lo que les confirmará «si la hipótesis es o no válida». Los lingüistas —así como los economistas y los teóricos de los juegos— han mostrado al antropólogo «un camino para salir de la confusión resultante de una dependencia y una familiaridad excesivas con los datos concretos...».

De este modo, el hombre que se somete a lo exótico para confirmar su propia alienación interna como intelectual urbano, termina por proponerse la superación de su materia mediante su traducción a un código puramente formal. Después de todo, la ambivalencia ante lo exótico, lo primitivo, no ha sido vencida, sino únicamente replanteada de una manera compleja. El antropólogo, en cuanto individuo, está comprometido en la salvación de su alma. Pero también lo está en el registro y en la comprensión de su materia mediante un método de análisis formal dinámico —al que Lévi-Strauss llama antropología «estructural»— que borra todas las huellas de su experiencia personal y verdaderamente desdibuja los rasgos humanos de su tema de estudio, una sociedad primitiva determinada.

En *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss califica a su propio pensamiento de «*anecdotique et géométrique*». Los ensayos de *Antropología estructural* muestran fundamentalmente el aspecto geométrico de su pensamiento; son aplicaciones de un formalismo riguroso a temas tradicionales: sistemas de parentesco, totemismo, ritos de pubertad, relación entre mito y ritual, y así sucesivamente. Se procede a una enorme operación de limpieza, y la escoba que lo barre todo a fondo es la noción de «estructura». Lévi-Strauss destaca sus diferencias con lo que él llama la tendencia «naturalista» de la antropología británica, representada por figuras tan descollantes como Malinowski y Radcliffe-Brown. Los antropólogos británicos han sido los defensores más consecuentes del «análisis funcional», que *interpreta* la variedad de costumbres como diferentes estrategias para alcanzar fines sociales universales. De este

modo, Malinowski pensaba que la observación empírica de una única sociedad primitiva haría posible la comprensión de las «motivaciones universales», presentes en todas las sociedades. Esto, para Lévi-Strauss, carece de sentido. La antropología no puede aspirar a comprender nada más que su propio tema. Del material antropológico no puede inferirse nada útil para la psicología o la sociología, pues la antropología posiblemente sea incapaz de un conocimiento completo de las sociedades en estudio. La antropología (estudio comparativo de las «estructuras», más que de las «funciones») no puede ser una ciencia descriptiva ni inductiva; sólo se ocupa de los rasgos formales que diferencian una sociedad de otra. En puridad, no le interesa el fondo biológico, ni el contenido psicológico, ni la función social de instituciones y costumbres. En consecuencia, mientras Malinowski y Radcliffe-Brown arguyen, por ejemplo, que los lazos biológicos son el origen y el modelo de todo lazo de parentesco, los «estructuralistas» como Lévi-Strauss, siguiendo a Kroeber y Lowie, subrayan la artificialidad de las reglas de parentesco. Considerarían el parentesco fundándose en nociones susceptibles de tratamiento matemático. Lévi-Strauss y los estructuralistas, en resumen, enfocarían la sociedad como un juego en que se carece de reglas de participación precisas; diferentes sociedades asignan movimientos diferentes a los jugadores. El antropólogo puede mirar un rito o un tabú simplemente como un conjunto de reglas, prestando escasa atención a «la naturaleza de los participantes (tanto individuos como grupos) cuyo juego se ajusta a la pauta impuesta por estas reglas». La metáfora o modelo que Lévi-Strauss prefiere para analizar instituciones y creencias primitivas es el lenguaje. Y la analogía entre antropología y lingüística es el tema principal de los ensayos de *Antropología estructural*. Todo comportamiento, según Lévi-Strauss, es un lenguaje, un vocabulario y una gramática del orden; la antropología no demuestra nada acerca de la naturaleza humana, salvo la necesidad

de darse un orden. No existe una verdad universal sobre las relaciones entre, por ejemplo, religión y estructura social. Sólo hay modelos que demuestran la variabilidad de una respecto de la otra.

Para el lector ordinario, quizás el ejemplo más sorprendente del agnosticismo teórico de Lévi-Strauss sea su concepción del mito. Trata el mito como una operación mental puramente formal, carente de todo contenido psicológico y de toda conexión necesaria con el rito. Los relatos correspondientes aparecen como diseños lógicos para la descripción, y posiblemente la suavización, de las reglas del juego social cuando éstas dan pie a tensión o contradicción. Para Lévi-Strauss, la lógica del pensamiento mítico tiene el mismo rigor que la de la ciencia moderna. La única diferencia es que esta lógica se aplica a problemas diferentes. Lévi-Strauss, en contra de Mircea Eliade, su más distinguido oponente en la teoría de las religiones primitivas, sostiene que la actividad de la mente al imponer forma al contenido es fundamentalmente la misma en todas las mentalidades, arcaicas y modernas. Lévi-Strauss no ve ninguna diferencia de cualidad entre el pensamiento científico de las modernas sociedades «históricas» y el pensamiento mítico de comunidades prehistóricas.

El carácter demoníaco que la historia y la noción de conciencia histórica tienen para Lévi-Strauss está óptimamente expuesto en su brillante y violento ataque a Sartre, el último capítulo de *El pensamiento salvaje*. No me convencen los argumentos de Lévi-Strauss contra Sartre, pero debo decir que Lévi-Strauss es, desde la muerte de Merleau-Ponty, el crítico más interesante y sugestivo del existencialismo y la fenomenología sartreanos.

Sartre, no sólo por sus ideas, sino por toda su sensibilidad, es la antítesis de Lévi-Strauss. Sartre, con sus dogmatismos filosóficos y políticos, sus inagotables ingenuidad y complejidad, siempre ha tenido los moda-

les (que a veces son malos modales) del entusiasta. Viene muy a cuento decir que ha sido Jean Genet, un escritor barroco, didáctico e insolente, cuyo ego desdibuja toda narración objetiva, cuyos personajes son paradas en una paranda masturbatoria, que es maestro en trucos y artificios, con un estilo rico, demasiado rico, cargado de metáforas y cultismos, el escritor que ha despertado en Sartre mayor entusiasmo. Pero en el pensamiento y en la sensibilidad francesa existe otra tradición: el culto al desapego, *l'esprit géométrique*. Esta tradición está representada, entre los nuevos novelistas, por Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor —que tanto difieren de Genet por su búsqueda de una infinita precisión, sus limitados y deshidratados argumentos y sus estilos fríos, microscópicos— y, entre los realizadores cinematográficos, por Alain Resnais. La fórmula de esta tradición —en la que yo situaría a Lévi-Strauss como sitió a Sartre junto a Genet— es la mezcla de «pathos» y frialdad.

Como en el caso de los formalistas del *nouveau roman* y del cine, el énfasis de Lévi-Strauss en la «estructura», su extremado formalismo y su agnosticismo intelectual, acaban enfrentándose con un inmenso pero concienzudamente sometido «pathos». A veces, el resultado es una obra maestra como *Tristes trópicos*. El título mismo es, en cuanto descripción, insuficiente. Los trópicos no sólo son tristes. Agonizan. El horror a la ruina, a la destrucción definitiva e irrevocable de los pueblos de cultura anterior a la escritura, que hoy tiene lugar en el mundo —verdadero tema del libro de Lévi-Strauss— está narrado desde cierta distancia, la distancia de una experiencia personal de hace quince años, y con una firmeza de sentimientos y una convicción respecto de los hechos que otorgan a las emociones del lector un cauce más bien libre. Pero en el resto de sus obras, el lúcido y angustiado observador ha quedado absorbido, purgado, por la severidad de la teoría.

Exactamente con el mismo espíritu con que Ro-

bbe-Grillet rechaza el contenido empírico tradicional de la novela (psicología, observación social), Lévi-Strauss aplica los métodos del «análisis estructural» a materiales tradicionales de la antropología empírica. Costumbres, ritos, mitos y tabúes son un lenguaje. Como en el lenguaje, en el que los sonidos que forman palabras carecen de significado si los consideramos en sí mismos, las distintas partes de una costumbre, un rito o un mito (según Lévi-Strauss) no significan nada en sí mismas. Analizando el mito de Edipo, insiste en que las partes del mito (el niño perdido, el viejo en la encrucijada de la vida, el matrimonio con la madre, la ceguera, etcétera) no significan nada. Sólo cuando las partes se unen en el contexto total tiene un significado: el significado de un modelo lógico. Este grado de agnosticismo intelectual es indudablemente extraordinario. Y no hace falta adherir a una interpretación freudiana o sociológica de los elementos del mito para refutarlo.

No obstante, todo crítico serio de Lévi-Strauss deberá enfrentarse al hecho de que, en último término, ese extremado formalismo es una elección moral y (lo que aún sorprende más) una concepción de la perfección social. Radicalmente antihistoricista, se niega a diferenciar entre sociedades «primitivas» e «históricas». Los primitivos tienen su historia, pero ésta nos es desconocida. Y la conciencia histórica (de la que carecen) no es —sostiene, atacando a Sartre— un modo privilegiado de conciencia. Solamente existen las que él, de modo revelador, denomina sociedades «calientes» y «frías». Las sociedades calientes son las sociedades modernas, dirigidas por los demonios del progreso histórico. Las sociedades frías son las sociedades primitivas, estáticas, cristalinas, armoniosas. La utopía, para Lévi-Strauss, supondría un enorme descenso de la temperatura histórica. En la conferencia inaugural del Collège de France, Lévi-Strauss esbozó una visión post-marxista de la libertad en la que el hombre terminaría por liberarse de su dependencia

del progreso y «de esa vieja maldición que obligaba a esclavizar a los hombres para hacer posible el progreso». Luego:

la historia quedaría desde entonces abandonada, y la sociedad, situada fuera y por encima de la historia, volvería a ser capaz de asumir esa estructura regular y casi cristalina que, nos enseñan las sociedades primitivas mejor conservadas, no es contradictoria con la humanidad. Es en esa concepción admitidamente utópica donde la antropología social encontraría su justificación suprema, ya que las formas de vida y pensamiento en estudio dejarían de tener un interés meramente histórico y comparativo. Corresponderían a una posibilidad permanente del hombre, sobre el que la antropología social tendría una misión de vigilancia, especialmente en sus horas más oscuras.

El antropólogo no es sólo el plañidero del frío mundo de los primitivos, sino también su custodio. Lamentándose entre las sombras, luchando por distinguir lo arcaico de lo pseudoarcaico, lleva a la práctica un pesimismo moderno heroico, diligente y complejo.

(1963)

La crítica literaria de György Lukács

El filósofo y crítico literario húngaro György Lukács es la más importante de las figuras que, viviendo dentro de los límites del mundo comunista, expresa una forma de marxismo que los no marxistas inteligentes pueden tomar en serio.

No creo (como muchos) que Lukács sea la figura que hoy exprese la forma de marxismo *más* interesante o plausible, y menos aún que sea, como se le ha llamado, «el más grande marxista desde Marx». Pero es indiscutible que posee una especial eminencia y reclama nuestra atención. No sólo es el mentor de las nuevas conmociones intelectuales de Europa oriental y Rusia; Lukács ha tenido también importancia durante largo tiempo fuera de los círculos marxistas. Sus primeros escritos, por ejemplo, son la fuente de muchas de las ideas de Karl Mannheim (sobre la sociología del arte, la cultura y el conocimiento), y, a través de Mannheim, de toda la sociología moderna; ha ejercido también una gran influencia sobre Sartre y, a través de él, sobre el existencialismo francés.

Su nombre completo es György von Lukács, y nació en el seno de una familia de banqueros judíos recién ennoblecida, en Hungría, en 1885. Desde los comienzos, su carrera intelectual fue extraordinaria. Aún adolescente, escribía, pronunciaba conferencias, fundó un teatro y publicó un periódico liberal. Cuando llegó a Alemania para estudiar en las universidades de Berlín y Heidelberg, sorprendió a sus grandes maestros, Max Weber y Georg Simmel, por su brillantez. Interesado fundamentalmente en la literatura, no despreciaba, sin embargo, ningún otro tema.

Su tesis doctoral en 1908 se refirió a *La metafísica de la tragedia*. Su primera obra importante, en 1908, fue una *Historia de la evolución del teatro moderno* en dos volúmenes. En 1911, publicó una colección de ensayos literarios, *El alma y sus formas*; en 1916, la *Teoría de la novela*. En cierta época, durante la Primera Guerra Mundial, pasó del neokantismo, su primera concepción filosófica, a la filosofía de Hegel, y de allí al marxismo. En 1918 se afilió al Partido Comunista (renunciando al *von* de su nombre).

A partir de entonces, la carrera de Lukács es un asombroso testimonio de las dificultades de un intelectual libre comprometido con una concepción de las cosas que iba adquiriendo cada vez más las características de un sistema cerrado y, por añadidura, viviendo en una sociedad que atiende con la mayor preocupación a lo que dicen y escriben los intelectuales. Pues, desde los inicios, la interpretación lukacsiana de la teoría marxista fue amplia, especulativa.

Poco después de ingresar en el partido, Lukács tomó parte, por primera vez en su vida, en una revolución; posteriormente, hubo una segunda ocasión. Vuelto a Hungría, fue nombrado ministro de Educación durante la breve dictadura comunista de Bela Kun en 1919. Tras el derrocamiento del régimen de Kun, huyó a Viena, donde residió durante los siguientes diez años. El más importante de sus libros de este período fue una discusión filosófica de la teoría marxista, la hoy casi legendaria *Historia y conciencia de clase* (1923); de todas sus obras, quizá sea ésta la más apreciada por los no marxistas; por ella fue atacado, violenta e infatigablemente, desde el interior del movimiento comunista.

La controversia sobre este libro marcó la derrota de Lukács en su batalla con Kun por el liderazgo del Partido Comunista húngaro, batalla que se libró en los años de exilio en Viena. Después de ser atacado por todos en el mundo comunista, desde Lenin, Bujarin y Zinoviev para abajo, fue expulsado del comité central del partido hún-

garo y privado del cargo de editor de su revista *Kommunismus*. Pero a lo largo de esa década Lukács defendió sus libros, manteniéndose firme y sin retractarse de nada.

Luego, en 1930, después de pasar un año en Berlín, fue por un año a Moscú para investigar en el equipo del famoso Instituto Marx-Engels (cuyo brillante director, N. Riazanoff, desaparecería en las purgas de los años treinta). Qué le sucedía, subjetivamente, a Lukács en esa época, no se sabe. Los hechos son que, después de volver a Berlín en 1931, regresó a Moscú en 1933, cuando Hitler subió al poder; y el mismo año repudió públicamente en los más abyectos términos *Historia y conciencia de clase* y todos sus escritos anteriores, declarándolos infectados de «idealismo burgués».

Durante los doce años siguientes, Lukács vivió en Moscú como refugiado; aun después de haberse retractado, y de haber hecho numerosos intentos para adecuar más su obra a la línea comunista ortodoxa, continuó en desgracia. No obstante, a diferencia de Riazanoff, sobrevivió a las terribles purgas. Uno de sus mejores libros, *El joven Hegel*, data de este período (fue escrito en 1938, pero no se publicó sino diez años más tarde), así como un vil panfleto simplista contra la filosofía moderna, *El asalto a la razón* (1954). El contraste entre estas dos obras caracteriza las marcadas fluctuaciones de calidad de la obra posterior de Lukács.

En 1945, cuando terminó la guerra y un gobierno comunista tomó el poder en Hungría, Lukács volvió a establecerse en su país natal, para enseñar en la Universidad de Budapest. Entre los libros que escribió en la siguiente década están *Goethe y su época* (1947) y *Thomas Mann* (1949). Luego, a los setenta y un años, Lukács se entregaría a una segunda e increíblemente agitada aventura en la política revolucionaria, emergiendo como uno de los líderes de la revolución de 1956, y siendo nombrado ministro en el gobierno de Imre Nagy. Deportado a Rumania y puesto bajo arresto domiciliario tras el aplastamiento de la revolu-

ción, cuatro meses más tarde se le permitió volver a Budapest para reasumir sus cátedras y continuar publicando, en su país y en Europa occidental. Sólo la edad de Lukács y su inmenso prestigio internacional, cabe suponer, le salvaron del destino de Imre Nagy. En todo caso, ha sido, de todos los líderes de la revolución, el único que no fue juzgado ni se retractó públicamente.

Inmediatamente después de la revolución, publicó *Contra el realismo mal entendido*, subtulado *La presente significación del realismo crítico* (1956), y en 1964 dio por terminada la primera parte, que consta de dos enormes volúmenes, de su largo tiempo esperada *Estética*. Continúa siendo atacado por burócratas de la cultura y viejos críticos comunistas, aunque mucho más, por ejemplo, en Alemania Oriental que en su país, bajo el régimen cada vez más liberal de Kadar. Sus primeros escritos (que todavía repudia acérrimamente) son cada vez más estudiados en Inglaterra, Europa occidental y Latinoamérica —han sido traducidos al francés y al castellano en numerosas oportunidades—, a la luz del nuevo interés por los primeros escritos de Marx; por otra parte, para muchos miembros de la nueva generación de intelectuales de Europa oriental, su obra posterior es la piedra de toque del cauto pero inexorable abandono de las ideas y las prácticas del stalinismo.

Evidentemente, Lukács posee una gran habilidad para sobrevivir personal y políticamente, es decir, para ser muchas cosas ante muchos hombres diferentes. En efecto, ha realizado la difícil hazaña de ser a un tiempo marginal y central en una sociedad que hace casi intolerable la situación del intelectual marginal. Para hacerlo, sin embargo, ha debido pasar gran parte de su vida en una u otra forma de exilio. Del exilio exterior ya he hablado. Pero existe también un tipo de exilio interior, evidenciado en su elección de temas sobre los que escribir. Los escritores favoritos de Lukács son Goethe, Balzac, Scott, Tolstoi. Lukács, gracias a su edad y a que posee una sensibilidad formada

antes del advenimiento del canon de la cultura comunista, ha podido protegerse marchándose (intelectualmente) del presente. Los únicos escritores modernos que reciben su desautorizada aprobación son los que, en lo esencial, continúan la tradición decimonónica de la novela: Mann, Galsworthy, Gorki y Roger Martin du Gard.

Pero este compromiso con la literatura y la filosofía del siglo XIX no es sólo una decisión estética (pues precisamente, en una concepción marxista —o cristiana, o platónica— del arte no caben decisiones puramente estéticas). Lukács juzga el presente con arreglo a una pauta moral, y es notable que esta pauta provenga del pasado. Lo que Lukács entiende por realismo es la visión del pasado en su integridad.

Lukács, en parte, se ha marchado del presente por otra vía: la elección del idioma en que escribe. Sólo sus dos primeros libros son en húngaro. El resto —unos treinta libros y cincuenta ensayos— fue escrito en alemán; y en la Hungría de hoy, el seguir escribiendo en alemán es un acto decididamente polémico. Lukács, al concentrar sus empeños en la literatura decimonónica y mantener tercamente el alemán como idioma para sus escritos, no ha dejado de proponer, como comunista, valores europeos y humanistas —entendidos como opuestos a los nacionalistas y doctrinarios—; al vivir como lo hace en un país comunista y provinciano, ha seguido siendo figura intelectual genuinamente europea. Inútil decir que en nuestro país no es conocido, ni mucho menos, como merece.

Quizá haya que lamentar, por tanto, que las dos obras que aquí presentan a Lukács al público norteamericano sean ambas obras de crítica literaria, y que ambas pertenezcan al Lukács «tardío» más que al «joven» Lukács. *Ensayos sobre el realismo*, una colección de ocho ensayos referentes sobre todo a Balzac, Stendhal, Tolstoi, Zola y Gorki, fue escrito en Rusia a finales de los años treinta, en la época de las purgas, y lleva las cicatrices de aquel horrible período

bajo la forma de varios pasajes de cruda naturaleza política; Lukács lo publicó en 1948. *Contra el realismo mal entendido* es una obra más reducida, escrita en los años cincuenta, de estilo menos académico y de desarrollo más rápido y vivaz; en los tres ensayos, Lukács examina las alternativas que hoy se ofrecen a la literatura y rechaza tanto el «modernismo» como el «realismo socialista», en favor de lo que él denomina «realismo crítico»: en lo esencial, la tradición de la novela del siglo XIX.

Opino que esta selección de libros puede ser desafortunada, pues al encontrarnos aquí con un Lukács muy accesible, no tan difícil de leer como en sus escritos filosóficos, nos vemos obligados a reaccionar ante él simplemente en cuanto crítico literario. ¿Cuál es el valor intrínseco y la calidad de Lukács como crítico literario? Sir Herbert Read no le ha escatimado elogios; Thomas Mann dijo que era «el crítico literario más importante de la actualidad»; George Steiner lo considera «el único gran crítico alemán de nuestra época», y sostiene que «de todos los críticos, sólo Sainte-Beuve y Edmund Wilson han igualado la amplitud de la respuesta de Lukács» a la literatura; Alfred Kazin lo estima, evidentemente, como un guía para las grandes tradiciones de la novela del siglo XIX, muy capacitado, sólido e importante. Pero, ¿acaso los libros que nos ocupan están a la altura de tales afirmaciones? No lo creo. En realidad, tiendo a suponer que la actual boga de Lukács —alimentada por efusiones como las de los ensayos de George Steiner y de Alfred Kazin que hacen las veces de prólogo a las traducciones que comentamos— está motivada, más que por criterios estrictamente literarios, por una buena predisposición cultural.

Resulta sencillo simpatizar con los propagandistas de Lukács. También yo me siento inclinada a conceder a Lukács todo el beneficio de la duda, aunque sólo sea como protesta contra las esterilidades de la guerra fría, que han hecho imposible una discusión seria del marxis-

mo durante al menos los últimos diez años. No obstante, sólo podemos ser generosos con el Lukács «tardío» a costa de no tomarlo totalmente en serio, de favorecerlo sutilmente tratando estéticamente su fervor moral, más como estilo que como idea. Personalmente, me siento inclinada a tomarle la palabra. Entonces, ¿y el hecho de que Lukács rechace a Dostoievski, Proust, Kafka, Beckett, casi toda la literatura moderna? Parece escasamente adecuado señalar, como lo hace Steiner en su introducción, que «Lukács es un moralista radical... como los críticos victorianos. En este gran marxista, hay un puritano a la antigua».

Los comentarios de este tipo, frívolos, maliciosos, mediante los cuales se domestican los radicalismos notorios, equivalen a una rendición de la razón. Es brillante o encantador descubrir que Lukács —como Marx, como Freud— es moralmente convencional, incluso positivamente mojigato, cuando se ha partido del cliché de un coco intelectual. La cuestión es: ¿trata Lukács a la literatura como rama de la disputa moral? ¿Es plausible, eficaz, su manera de hacerlo? ¿Da pie a juicios literarios inteligentes, perspicaces y verdaderos? A mí, por ejemplo, los escritos de Lukács de los años treinta, cuarenta y cincuenta, me parecen seriamente dañados, no por su marxismo, sino por la tosquedad de sus razonamientos.

Todo crítico tiene derecho a equivocarse en sus juicios, como es lógico. Pero algunos errores de juicio revelan la quiebra radical de toda una sensibilidad. Y un escritor que —como Lukács— despacha a Nietzsche como un simple precursor del nazismo, que critica a Conrad «porque no retrata la totalidad de la vida» (Conrad «es, de hecho, más que novelista, un autor de narraciones cortas»), no se limita a cometer errores de juicio aislados, sino que propone modelos que no deberían ser aprobados.

Tampoco puedo estar de acuerdo con que, como Kazin parece sugerir en su introducción, prescindiendo de errores parciales, cuando Lukács acierta lo hace con

rotundidad. Por admirable que pueda ser la tradición realista del siglo XIX en la novela, los modelos de admiración que Lukács propone son innecesariamente toscos. Pues todo depende, en la concepción de Lukács, del hecho de que «la labor del crítico es la relación entre ideología (en el sentido de *Weltanschauung*) y creación artística». Lukács se pronuncia en favor de una versión de la teoría mimética del arte que resulta demasiado vasta. El libro es un «retrato»; «describe», «pinta un cuadro»; el artista es un «portavoz». La gran tradición realista de la novela no necesita que la defiendan en estos términos.

Los dos libros publicados entre nosotros, ambos escritos «tardíos», carecen de sutileza intelectual. De los dos, *Contra el realismo mal entendido* resulta con mucho el mejor. El primer ensayo en particular, «La ideología del modernismo», es un ataque violento y, en muchos sentidos, brillante. La tesis de Lukács consiste en que la literatura modernista (y en esta red recoge a Kafka, Joyce, Moravia, Benn, Beckett y una docena más) es en realidad de carácter alegórico; seguidamente, desarrolla la relación entre la alegoría y el rechazo de la conciencia histórica. El siguiente ensayo, «¿Franz Kafka o Thomas Mann?», es una reafirmación, más tosca y menos interesante, de la misma tesis. El ensayo final, «Realismo crítico y realismo socialista», refuta desde un punto de vista marxista las despreciables doctrinas básicas del arte que fueron parte de la era de Stalin.

Aun así, este libro defrauda en muchos aspectos. La noción de alegoría del primer ensayo está basada en ideas del difunto Walter Benjamin y las citas del ensayo de Benjamin sobre la alegoría destacan como ejemplo de un nivel de escritura y de razonamiento muy superiores al de Lukács. Irónicamente, Benjamin, que murió en 1940, fue uno de los críticos influidos por el «joven» Lukács. Pero ironías aparte, lo cierto es que Benjamin es un gran crítico (es él quien merece el título de «el único gran crítico literario alemán de nuestra época»), y el Lukács «tar-

dío» no lo es. Benjamin nos muestra lo que Lukács hubiera podido ser como crítico literario.

Escritores como Sartre, en Francia, y como los de la escuela alemana de críticos neomarxistas, cuyos miembros más ilustres, además de Benjamin, son Theodor Adorno y Herbert Marcuse, han desarrollado la concepción marxista (más precisamente, el hegelianismo radical) como un modo de análisis filosófico y cultural capaz, entre otras cosas, de hacer al menos justicia a ciertos aspectos de la literatura moderna. Es con estos autores con los que hay que comparar a Lukács, para encontrar sus deficiencias. Simpatizo con las razones y experiencias que subyacen a la sensibilidad estética reaccionaria de Lukács, y respeto inclusive su moralismo crónico y la carga de ideología que valientemente arrastra para ayudarse, en parte, en la doma de su filisteísmo. Pero, como no puedo aceptar las premisas intelectuales del gusto de Lukács ni sus consecuencias, sus reparos fundamentales a las grandes obras de la literatura contemporánea, tampoco se puede pretender que, para mí, todo esto no vicie la totalidad de su obra crítica posterior.

Ante su nuevo público norteamericano, el mejor servicio que se podría prestar a Lukács sería traducir las primeras obras, *El alma y las formas* (que incluye su tesis sobre la tragedia), *la Teoría de la novela*, y, naturalmente, *Historia y conciencia de clase*. Aparte de que el mejor servicio a la vitalidad y a la envergadura propias de la concepción marxista del arte consistiría en traducir a los críticos alemanes y franceses que he mencionado; en especial, Benjamin. Sólo cuando todos los escritos importantes de este grupo sean considerados conjuntamente, podremos a justo título evaluar al marxismo como una importante posición ante el arte y la cultura.

(1964)

Post Scriptum

Karl Mannheim, en su reseña (publicada en 1920) de la *Teoría de la novela* de Lukács, describía la obra como «un intento de interpretar los fenómenos estéticos, particularmente la novela, desde un punto de vista superior, el de la filosofía de la historia». Para Mannheim, «el libro de Lukács marcha en dirección correcta». Dejando de lado los juicios sobre lo correcto y lo incorrecto, yo diría que esta dirección es evidentemente limitadora. Más precisamente, tanto la fuerza como la limitación de la concepción marxista surgen de su compromiso con un «punto de vista superior». En los escritos de los críticos que he citado (el primer Lukács, Benjamin, Adorno, etcétera) para nada se menciona un encajonamiento forzado del arte *per se* al servicio de una tendencia moral o histórica particular. Pero ninguno de estos críticos, ni siquiera en sus mejores fragmentos, se libera de ciertas nociones que a la larga sirven para perpetuar una ideología que, con todos los atractivos que presenta cuando se la considera como catálogo de deberes éticos, no ha logrado incluir más que de un modo dogmático y desaprobador la trama y las cualidades, desde su peculiarmente ventajoso punto de vista, de la sociedad contemporánea. Me refiero al «humanismo». Pese a su compromiso con la noción de progreso histórico, los críticos neomarxistas han demostrado una insensibilidad singular ante la mayoría de los rasgos interesantes y creadores de la cultura contemporánea en países no socialistas. Con su general falta de interés por el arte de vanguardia, con su condena global de estilos contemporáneos de arte y de vida de muy diferente cualidad e importancia («alineados», «deshumanizados», «mecanizados»), revelan un espíritu escasamente diferente del de los grandes críticos conservadores de la modernidad que escribieron en el siglo XIX, como

Arnold, Ruskin y Burckhardt. Es extraño, e inquietante, el que críticos tan marcadamente apolíticos como Marshall McLuhan hayan llegado a una comprensión mucho más honda de la textura de la realidad contemporánea.

La variedad de juicios particulares emitidos por los críticos neomarxistas parecería indicar una sensibilidad menos unánime que aquella a la que me he referido. Pero cuando se advierte la reiteración de los mismos términos de alabanza en todos ellos, las diferencias resultan mínimas. Es verdad que Adorno defiende a Schoenberg en su *Filosofía de la nueva música*, pero lo hace en nombre del «progreso». (Adorno complementa su defensa de Schoenberg con un ataque a Stravinsky, a quien identifica injustamente con un solo periodo, el neoclásico. Por dedicarse al pillaje del pasado, por hacer pastiches musicales —un cargo análogo podría imputarse a Picasso—, Stravinsky recibe la etiqueta de «reaccionario», en definitiva, de «fascista».) Sin embargo, Kafka es atacado por Lukács por cualidades que, *mutatis mutandis*, en la historia de la música hubieran hecho de él, en los términos de Adorno, un «progresista». Kafka es reaccionario por la trama alegórica, es decir, deshistorizada, de sus escritos, así como Mann es progresista por su realismo, es decir, su sentido de la historia. Pero imagino que los escritos de Mann —anticuados en su forma y salpicados de parodia e ironía— podrían, si la discusión fuera planteada de modo diferente, recibir la calificación de reaccionarios. En un caso, el término «reacción» se identifica con una relación inauténtica con el pasado; en el otro, con la abstracción. Utilizando uno u otro modelo —pese a las excepciones permitidas por el gusto individual—, estos críticos tendrán que mostrarse en general hostiles u obtusos ante el arte moderno. En su mayoría, no se acercan a él más que lo imprescindible. El único novelista contemporáneo sobre el que el crítico francés neomarxista Lucien Goldmann ha escrito con cierta extensión es André Malraux. Ni siquiera el extraordinario Benjamin,

que escribió con igual brillantez sobre Goethe, Leskov y Baudelaire, se ocupó de ningún escritor de nuestro siglo. Y el cine, la única forma artística importante de nuestro siglo verdaderamente nueva, a la que consagró la mayor parte de un importante ensayo, fue singularmente mal comprendido y subestimado por Benjamin. (Pensó que el cine encarnaba la abolición de la tradición y de la conciencia histórica, y, por ello, ¡una vez más!, el fascismo.)

Lo que todos los críticos de la cultura que descienden de Hegel y Marx han sido incapaces de admitir es la noción de arte como forma autónoma (susceptible de una interpretación no sólo histórica). Y, como el peculiar espíritu que anima los movimientos modernos en las artes está basado, precisamente, en el redescubrimiento de la fuerza (incluida la fuerza emocional) de las propiedades formales del arte, estos críticos se hallan en desventaja para llegar a una comprensión de las modernas obras de arte, como no sea a través del «contenido». Aun la forma es concebida por los críticos historicistas como un tipo de contenido. Esto está muy claro en la *Teoría de la novela*, donde el análisis de Lukács de los distintos géneros literarios —épica, lírica, novela— parte de una explicación de la actitud hacia el cambio social encarnado en la forma. Un prejuicio similar, menos explícito, pero igualmente omnipresente, aparece en los escritos de muchos críticos literarios norteamericanos, cuyo hegelianismo deriva en parte de Marx, pero fundamentalmente de la sociología.

Indiscutiblemente, en el método historicista hay mucho de aprovechable. Pero si se puede entender la forma como un cierto tipo de contenido, es igualmente cierto (y quizá más conveniente decir ahora) que todo contenido puede ser considerado como un recurso de la forma. Sólo cuando los críticos historicistas y sus descendientes sean capaces de incorporar a sus concepciones una considerable porción de devoción hacia las obras de arte, sobre todo y ante todo en cuanto obras de arte (más

que en cuanto documentos sociológicos, culturales, morales o políticos), se abrirán a más de unas pocas de las muchas grandes obras del arte del siglo XX, y desarrollarán —esto es obligatorio para todo crítico responsable de hoy— un vínculo inteligente con los problemas y objetivos del «modernismo» en las artes.

(1965)

Saint Genet, de Sartre

Saint Genet, como libro, es un cáncer, grotescamente prolijo, con un cargamento de ideas brillantes sostenido por un tono de solemnidad viscosa y por una espantosa reiteratividad. Se sabe que el libro comenzó siendo un ensayo de introducción a la edición completa de las obras de Genet publicada por Gallimard —unas cincuenta páginas quizás— y que, tras alcanzar su extensión actual, fue publicado en 1952 como un volumen separado, el primero, del Genet completo. Para leerlo, seguramente, se hace imprescindible cierta familiaridad con los escritos en prosa de Genet, en su mayoría sin traducir hasta ahora. Y, lo que es más importante, el lector deberá llegar a armarse de simpatía hacia la manera de Sartre de explicar un texto. Sartre rompe todas las reglas de decoro establecidas para el crítico; hace crítica por inmersión, sin líneas directrices. El libro, simplemente, se sumerge en Genet; apenas si se discierna una organización en los razonamientos de Sartre; nada resulta fácil ni claro. Tal vez haya que agradecer a Sartre el que se detenga al cabo de seiscientos veinticinco páginas. El infatigable acto de vivisección literaria y filosófica que realiza sobre Genet hubiera podido prolongarse igualmente hasta el millar de páginas. Y, sin embargo, el exasperante libro de Sartre merece todo nuestro esfuerzo de atención. *Saint Genet* no es uno de esos libros verdaderamente grandes y demenciales; es demasiado largo y de vocabulario demasiado académico para eso. Pero está plagado de ideas profundas y sorprendentes.

Lo que determinó que el libro creciera y creciera fue el hecho de que Sartre, el filósofo, no pudo evitar (por

reverentemente que lo hiciera) brillar más que Genet, el poeta. Lo que comenzó siendo un acto de homenaje crítico y receta de «buen uso» de Genet para el público literario burgués, se tornó en algo más ambicioso. El empeño de Sartre consiste en realidad en exhibir su propio estilo filosófico —compuesto de la tradición fenomenológica que parte de Descartes y pasa por Husserl y Heidegger, más una mezcla liberal de Freud y marxismo revisionista—, so pretexto de escribir sobre una figura específica. En este caso, la persona cuyos actos parecen hechos para dar valor al vocabulario filosófico de Sartre es Genet. En un anterior trabajo de «psicoanálisis existencial», publicado en 1947 y reducido a dimensiones más digeribles, fue Baudelaire. En este anterior ensayo, Sartre se atuvo mucho más a consideraciones específicamente psicológicas, como la relación de Baudelaire con su madre y con sus amantes. El actual estudio sobre Genet es más filosófico porque, para decirlo sin rodeos, Sartre admira a Genet de un modo en que no admira a Baudelaire. Parecería que, para Sartre, Genet tiene derecho a algo más que una aguda psicologización. Merece un diagnóstico filosófico.

Y el dilema filosófico responde a la extensión —y la irrespirabilidad— del libro. Todo pensamiento, como Sartre sabe, universaliza. Sartre quiere ser concreto. Sartre quiere revelarnos a Genet, no simplemente para ejercitar su infatigable facilidad intelectual. Pero no puede. Su empresa es esencialmente imposible. No puede captar al verdadero Genet; regresa constantemente a las categorías de Niño Abandonado, Ladrón, Homosexual, Individuo Lúcido y Libre, Escritor. Sartre, de alguna manera, lo sabe, y ello le atormenta. La extensión y el tono inexorable de *Saint Genet* son en realidad el producto de una agonía intelectual.

La agonía deriva de la obligación del filósofo de poner significado a la acción. La libertad, la noción clave del existencialismo, se revela a sí misma en *Saint Genet*,

aún más claramente que en *El ser y la nada*, como una obligación de asignar significado, una negativa a dejar al mundo en paz. De acuerdo con la fenomenología sartreana de la acción, actuar es cambiar el mundo. El hombre, obsesionado por el mundo, actúa. Actúa para poder modificar el mundo con vistas a un fin, a un ideal. Por ello un acto es intencional, no accidental, y un accidente no debe ser tenido por acto. Ni los gestos de la personalidad ni las obras del artista están simplemente para ser experimentados. Deben ser comprendidos, deben ser interpretados como modificaciones del mundo. De este modo, Sartre, a través de *Saint Genet*, moraliza constantemente. Moraliza sobre los actos de Genet. Y como el libro de Sartre fue escrito en una época en que Genet era principalmente un autor de narraciones en prosa (por entonces, sólo había escrito sus dos primeras piezas teatrales, *Las criadas* y *Mirada de muerte*), y como estas narraciones son todas autobiográficas y están escritas en primera persona, Sartre no necesita separar el acto personal del literario. Aunque Sartre, ocasionalmente, se refiere a cosas que conoce por su amistad con Genet, habla casi exclusivamente del hombre que se desprende de la obra. Es una figura monstruosa, real y surreal a la vez, cuyos actos todos son analizados por Sartre como significativos, intencionales. Eso es lo que le da al *Saint Genet* una calidad densa y fantasmagórica. El nombre, «Genet», repetido miles de veces a lo largo del libro, nunca parece ser el nombre de una persona real. Es el nombre dado a un proceso de transfiguración filosófica infinitamente complejo.

Establecidos estos ulteriores motivos intelectuales, sorprende comprobar hasta qué punto el empeño de Sartre sirve a Genet. Ello obedece a que el mismo Genet, en sus escritos, se implica notable y explícitamente en la labor de autotransfiguración. El crimen, la degradación sexual y social, sobre todo el asesinato, son entendidos por Genet como ocasiones de gloria. No requirió a Sartre demasiada genialidad el proponer que los escritos de

Genet fueran tomados como un extenso tratado sobre la abyección, concebida como método espiritual. La «santidad» de Genet, creada por una meditación onanística sobre su propia degradación y la aniquilación imaginaria del mundo, es el tema explícito de sus obras en prosa. A Sartre sólo le quedaba por deducir las implicaciones de lo que era explícito en Genet. Quizá Genet no haya leído nunca a Descartes, Hegel o Husserl. Pero Sartre está en lo cierto, enteramente en lo cierto, cuando descubre en Genet una relación con las ideas de Descartes, Hegel y Husserl. Como Sartre observa brillantemente: «la abyección es una conversión metódica, como la duda cartesiana y el *epoché* husserliano: establece el mundo como un sistema cerrado al que la conciencia observa desde fuera, a la manera de la inteligencia divina. La superioridad de este método sobre los otros dos reside en que es vivido con dolor y orgullo. Por ello, no conduce a la conciencia trascendental y universal de Husserl, al pensamiento formal y abstracto de los estoicos, ni al *cogito* sustancial de Descartes, sino a una existencia individual en su más alto grado de tensión y lucidez».

Como he dicho, la única obra de Sartre comparable a *Saint Genet* es el deslumbrante ensayo sobre Baudelaire. Baudelaire es analizado como un hombre en rebeldía, cuya vida es constantemente vivida con mala fe. Su libertad no es creadora, por rebelde que pudiera haber sido, porque nunca descubre su propia escala de valores. Durante toda su vida, el libertino Baudelaire necesitó que la moralidad burguesa le condenara. Genet es un verdadero revolucionario. En Genet, la libertad se conquista por amor a la libertad. El triunfo de Genet, su «santidad», consiste en haberse abierto camino a través del sistema social, superando increíbles obstáculos, para descubrir su propia moralidad. Sartre nos muestra a Genet extrayendo un sistema lúcido, coherente, de *le mal*. A diferencia de Baudelaire, Genet está libre de autoengaño.

Saint Genet es un libro sobre la dialéctica de la libertad, y se ajusta, al menos formalmente, al molde hegeliano. Sartre quiere mostrar, precisamente, cómo Genet, mediante la acción y la reflexión, ha pasado toda su vida en la conquista del acto gratuito lúcido. Relegado desde su nacimiento al papel del Otro, el proscrito, Genet se escogió a sí mismo. Esta original elección se afirma a través de tres metamorfosis diferentes: el criminal, el esteta, el escritor. Cada una de ellas es necesaria para satisfacer la exigencia, impuesta por la libertad, de un impulso capaz de lanzar el yo más allá de sí mismo. Cada nuevo nivel de libertad trae consigo un nuevo conocimiento del yo. De este modo, toda la discusión de Genet puede leerse como una oscura parodia del análisis hegeliano de las relaciones entre el yo y el otro. Sartre habla de las obras de Genet como si cada una de ellas fuera una edición reducida de la *Fenomenología del espíritu*. Por absurdo que parezca, Sartre tiene razón. Pero también es verdad que todos los escritos de Sartre son a su vez versiones, ediciones, comentarios, sátiras sobre el gran libro de Hegel. Éste es el extraño punto de conexión entre Sartre y Genet; sería difícil imaginar dos seres humanos más diferentes.

Sartre ha encontrado en Genet su tema ideal. Se zambulló en él, sin duda. No obstante, *Saint Genet* es un libro maravilloso, lleno de verdades sobre el lenguaje moral y la elección moral. (Consideremos, por ejemplo, la observación de que «el diablo es la sustitución sistemática de lo abstracto por lo concreto».) Y los análisis de las narraciones y las piezas teatrales de Genet son consecuentemente agudos. Sartre impresiona particularmente al tratar sobre el más atrevido libro de Genet, *Ritos funerarios*. Y es, a no dudar, capaz de evaluar, además de explicar, como hace en su muy exacto comentario, que «el estilo de *Notre Dame des Fleurs*, que es un poema onírico, un poema de la futilidad, se ve muy ligeramente afectado por cierta complacencia onanística. No tiene el

tono espiritual de las obras que lo siguen». Sartre dice en *Saint Genet* muchas cosas sin sentido, superfluas. Sin embargo, cuanto de verdad e interés puede decirse sobre Genet está asimismo en este libro.

Es también un libro crucial para la comprensión del mejor Sartre. Después de *El ser y la nada*, Sartre permaneció en la encrucijada. Hubiera podido pasar de la filosofía y la psicología a una ética. O de la filosofía y la psicología a una política, a una teoría de la acción de grupo y de la historia. Como todos saben, y muchos deploran, Sartre escogió el segundo camino; y el resultado es la *Crítica de la razón dialéctica*, publicada en 1960. *Saint Genet* es un complejo gesto en la dirección que no escogió.

De todos los filósofos dentro de la tradición hegeliana (y entre ellos incluyo a Heidegger), Sartre es el hombre que ha comprendido de la forma más interesante y utilizable la dialéctica, perteneciente a la *Fenomenología* de Hegel, del yo y el otro. Pero Sartre no es simplemente Hegel con un conocimiento de la carne, y tampoco merece ser tratado como un discípulo francés de Heidegger. El gran libro de Sartre, *El ser y la nada*, se halla sin duda en crecida deuda con el lenguaje y con los problemas de Hegel, Husserl y Heidegger. Pero mantiene una intención fundamentalmente diferente de la de éstos. La obra de Sartre no es contemplativa, sino que la anima una gran urgencia psicológica. La verdadera clave de toda su obra se encuentra en *La náusea*, su novela de preguerra. Ahí se establece el problema fundamental de la asimilabilidad del mundo en su inmediatez repulsiva, viscosa, vacua u obstrusivamente sustancial: el problema que inspira todos los escritos de Sartre. *El ser y la nada* es un intento de desarrollar un lenguaje que se enfrente y registre los gestos de una conciencia atormentada por la repulsión. Esta repulsión, esta experiencia de la superfluidad de las cosas y de los valores morales, es simultáneamente una crisis psicológica y un problema metafísico.

La solución de Sartre, como no sea impertinente, no es nada. Al rito primitivo de la antropofagia, el comer

seres humanos, corresponde el rito filosófico de la cosmofagia, la devoración del mundo. La impronta de la tradición filosófica de la que Sartre es heredero comienza con la conciencia como único supuesto. La solución de Sartre a la angustia de la conciencia enfrentada con la brutal realidad de las cosas es la cosmofagia, la devoración del mundo por la conciencia. Más exactamente, se entiende por conciencia tanto una constitución del mundo como una devoración del mundo. Todas las relaciones —especialmente, en los pasajes más brillantes de *El ser y la nada*, la erótica— son analizadas como gestos de la conciencia, apropiaciones del otro en la interminable auto-definición del yo.

En *El ser y la nada*, Sartre se revela como psicólogo de primera fila, merecedor del mismo rango que Dostoievski, Nietzsche y Freud. Y lo central del ensayo sobre Baudelaire es el análisis de la obra y de la biografía de Baudelaire, tratadas como textos equivalentes desde un punto de vista sintomático, que descubren gestos psicológicos fundamentales. Lo que hace de *Saint Genet* un ensayo aún más interesante que aquel sobre Baudelaire (aunque, al mismo tiempo, menos manejable) es que Sartre, a través de su meditación sobre Genet, ha superado la noción de acción como modo de autoconservación psicológica. A través de Genet, Sartre ha entrevisto algo de la autonomía de lo estético. Más exactamente, ha re-demonstrado la conexión entre la dimensión estética y la libertad, razonada en forma ligeramente distinta por Kant. El artista, que es el tema de *Saint Genet*, no es sometido a un análisis psicológico. Las obras de Genet son interpretadas en términos de ritual de salvación, una ceremonia de conciencia. Resulta un curioso acierto la concepción de esta ceremonia como esencialmente onanística. Para la filosofía europea, desde Descartes, la principal actividad de la conciencia ha sido la creación del mundo. Ahora, un discípulo de Descartes ha interpretado la creación del mundo como una forma de procreación del mundo, como una masturbación.

Sartre describe adecuadamente el libro más espiritual y ambicioso de Genet, *Ritos funerarios*, como «un tremendo esfuerzo de transustanciación». Genet relata cómo transformó la totalidad del mundo en el cadáver de su amante Jean Decarnin, y a este joven cadáver en su propio pene. «El Marqués de Sade soñaba con extinguir el fuego del Etna con su esperma», observa Sartre. «La arrogante locura de Genet llega más lejos; masturbar el universo.» Masturbar el universo es quizá lo que toda la filosofía, todo el pensamiento abstracto, pretende: un placer intenso y no muy social, que hay que repetir una y otra vez. Es, en todo caso, una descripción bastante acertada de la propia fenomenología de la conciencia de Sartre. Y, ciertamente, es una descripción perfectamente justa de lo que pretende Genet.

(1963)

Un nuevo tipo de didactismo ha conquistado las artes, es de hecho el elemento «moderno» del arte. Su dogma central es la idea de que el arte debe evolucionar. Su resultado es una obra que tiende principalmente a hacer progresar la historia del género, a roturar nuevos terrenos en cuestiones de técnica. La imagen paramilitar de *avant garde* y *arrière garde* expresa perfectamente el nuevo didactismo. El arte es el ejército que lleva a la sensibilidad humana a avanzar implacablemente hacia el futuro, con la ayuda de técnicas cada vez más nuevas y formidables. Esta relación, fundamentalmente negativa, del talento individual con la tradición, que da lugar a una rápida e inevitable obsolescencia de cada nuevo logro de la técnica y a cada nuevo uso de materiales, ha acabado con la concepción del arte como fuente de placer familiar, y ha producido un bloque de obras principalmente didácticas y admonitorias. Como todos saben ya, la intención de fondo del *Desnudo descendiendo una escalera* de Duchamp no consiste tanto en representar algo, menos aún un desnudo, descendiendo una escalera, sino en dar una lección de planos cinéticos. La intención de las obras en prosa de la Stein y de Beckett consiste en mostrar cómo la dicción, la puntuación, la sintaxis y el orden narrativo pueden refundirse para expresar estados de conciencia impersonales continuos. La intención de la música de Webern y de Boulez consiste en mostrar cómo se puede desarrollar, por ejemplo, la función rítmica del silencio y el papel estructural de las variaciones tonales.

La victoria del didactismo moderno ha sido más absoluta en música y en pintura, donde las obras más res-

petadas son las que proporcionan poco placer la primera vez que se las escucha o ve (excepto a públicos reducidos y sumamente preparados), pero logran importantes adelantos en las revoluciones técnicas que en estas artes han tenido lugar. La novela, como el cine, en comparación con la música y la pintura, está muy alejada del fragor de la batalla. El territorio de la ficción críticamente respetable no ha sido invadido por ningún conjunto de novelas «difíciles» comparable a la pintura expresionista abstracta y a la *musique concrète*. Por el contrario, la mayor parte de las escasas novelas que se han aventurado valientemente hasta las primeras líneas del modernismo han quedado aisladas. Al cabo de unos años aparecen meramente idiosincrásicas, pues ningún soldado sigue al bravo oficial para empujarle. Las novelas que, en orden de dificultad y de mérito, son comparables con la música de Gian-Carlo Menotti y la pintura de Bernard Buffet, cuentan con el ornato de la aclamación de la mejor crítica. La facilidad de acceso y la falta de rigor, causas de turbación en el ámbito de la música y de la pintura, no se dan en el de la novela, que continúa siendo intransigentemente *arrière garde*.

Y sin embargo, sea o no sea forma artística de las clases medias, no hay género que más necesite de una reconsideración y renovación sostenidas. La novela (junto con la ópera) es el arte arquetípico del siglo XIX, expresión perfecta de la concepción de la realidad, enteramente mundana, propia de esa época, de su falta de espiritualidad verdaderamente ambiciosa, de su descubrimiento de «lo interesante» (es decir, de lo tópico, lo inesencial, lo accidental, lo mínimo, lo pasajero), su afirmación de lo que E. M. Cioran llama «destino en letras minúsculas». La novela, según todos los críticos que la alaban, sin cesar de repetírnoslo ni de reconvenir a los autores contemporáneos que se desvían, se refiere al hombre-en-sociedad; da vida a un sector del mundo y sitúa a sus «personajes» dentro de ese mundo. Como es lógico, podríamos considerar a la novela sucesora de la épica y el cuento picaresco.

Pero todos sabemos que esta herencia es superficial. Lo que anima a la novela es algo por completo ajeno a estas antiguas formas narrativas: el descubrimiento de la psicología, la transposición de motivos en «experiencias». Esta pasión por la documentación de la «experiencia», por los hechos, convierte a la novela en la más abierta de las formas artísticas. Toda forma de arte opera según un modelo implícito de lo elevado y lo vulgar; excepto la novela. Podía acomodarse a cualquier nivel de lenguaje, cualquier trama, cualquier idea, cualquier información. Y esto, naturalmente, determinó, en última instancia, su destrucción en tanto forma artística seria. Cabría esperar que, más tarde o más temprano, los lectores exigentes perdieran todo interés por una nueva «historia» ociosa, por media docena más de vidas privadas abiertas para su inspección. (Esto lo encuentran hecho en el cine con más libertad y con más vigor.) Mientras la música, las artes plásticas y la poesía se liberan dolorosamente de los dogmas inadecuados del «realismo» decimonónico, por su apasionada entrega a la idea de progreso en el arte y su ardoroso anhelo de nuevas expresiones y nuevos materiales, la novela se ha demostrado incapaz de asimilar cuanto de auténtica calidad y ambición espiritual se ha hecho en su nombre en el siglo XX. Se ha visto reducida al nivel de una forma de arte profunda, cuando no irrevocablemente, bien avenida con el filisteísmo.

Cuando pensamos en gigantes como Proust, Joyce, el Gide de *Lafcadio*, Kafka, el Hesse de *El lobo estepario*, Genet, o en escritores menores pero no menos ejemplares, como Machado de Assis, Svevo, Virginia Woolf, Gertrude Stein, el primer Nathanael West, Céline, Nabokov, el primer Pasternak, la Djuna Barnes de *Nightwood*, Beckett (por mencionar sólo a algunos), pensamos en escritores que cierran más de lo que abren, de los que no es posible aprender, por mucho que se les imite, y a los que se imita a riesgo de no hacer otra cosa que repetir lo que han hecho. Dudamos en censurar o ensalzar con

nuestras críticas nada de lo que suceda en una forma de arte, tanto si es para bien como si es para mal. Aun así, resulta difícil no llegar a la conclusión de que lo que le ha faltado a la novela, y que debería tener si pretende continuar siendo una forma artística generalmente (empleado el término como opuesto a esporádicamente) seria, es una constante distancia de sus premisas decimonónicas. (El gran florecimiento de la crítica literaria en Inglaterra y en Estados Unidos en los últimos treinta años, que comenzó con la crítica poética para luego prolongarse en la de la novela, *no* incorporó, precisamente, una reevaluación similar. Es una crítica filosóficamente ingenua, que ni interroga ni pone en tela de juicio el prestigio del «realismo».)

Para que la novela alcance esta mayoría de edad, habría que enfrentarse a todo tipo de cuestiones discutibles, como la idea de «progreso» en las artes y la retadoramente agresiva ideología expresada por la metáfora de la vanguardia. Esto reducirá los públicos de la novela porque exigirá que se acepte extraer nuevos placeres —como el placer de resolver un problema— de la ficción en prosa, y que se aprenda a extraerlo. (Eso puede querer decir, por ejemplo, que tendremos que leer en voz alta tanto como con la vista, y quiere decir, con toda seguridad, que nos veremos obligados a leer una novela varias veces para comprenderla por entero o para sentirnos capaces de juzgarla. Ya hemos aceptado esta idea de un repetido mirar, escuchar o leer en lo tocante a la poesía, la pintura, la escultura y la música contemporáneas serias.) Ello convertirá en estas conscientes, exploradores didácticos, a todos los que deseen seriamente practicar la forma. (Todos los artistas «modernos» son estetas.) Esta liquidación de los compromisos de la novela con el facilismo, con la sencilla disponibilidad y con la perpetuación de una estética anticuada, dará indudablemente lugar a la aparición de muchísimos libros aburridos y pretenciosos, y no sería extraño que termináramos por desear el regreso a la vieja desinhibición.

Pero hay que pagar el precio. Los lectores deben ser preparados por una nueva generación de críticos, que bien podría forzarles a engullir este ingrato periodo de la novela mediante retóricas de todo tipo, seductoras y en parte fraudulentas, para comprender la necesidad de esta renovación. Y cuanto antes, mejor.

Pues, en efecto, hasta tanto no tengamos una tradición de novela «moderna» sería *ininterrumpida*, los novelistas audaces trabajarán en un vacío. (El que los críticos decidieran no llamar novelas a estas ficciones en prosa, carecería de importancia. La nomenclatura no ha resultado ser un obstáculo en pintura, música o poesía, aunque sí en escultura, de modo que ahora tendemos a abandonar esta palabra en favor de palabras como «construcción» y «assemblage».) Continuaremos teniendo monstruosos armatostes, como tanques abandonados, yacentes en el paisaje. Un ejemplo, tal vez el mejor ejemplo, nos lo da *Finnegans Wake* —todavía en su mayor parte sin leer e ilegible, abandonada al cuidado de exegetas académicos que quizá puedan descifrar el libro para nosotros, pero no decirnos por qué habríamos de leerlo ni qué podríamos aprender de él—. Que Joyce pretendiera que sus lectores consagraran toda su vida a su libro podría parecer una exigencia escandalosa; pero, si se considera la singularidad de su libro, es una exigencia lógica. Y el destino del último libro de Joyce presagia la obtusa acogida que tendrá una serie de sucesores menos mastodónticos, pero igualmente carentes de argumento, en lengua inglesa; me vienen a la memoria las obras de la Stein, de Beckett y de Burroughs. No sorprenden sus apariciones, como notorias incursiones aisladas en un campo de batalla extrañamente pacífico.

Últimamente, sin embargo, la situación parece estar variando. Toda una escuela —un batallón, si se me permite— de importantes y desafiantes novelas está surgiendo en Francia. En ella, de hecho, hay dos oleadas. La primera estuvo encabezada por Maurice Blanchot, Geor-

ges Bataille y Pierre Klossowski; la mayoría de estos libros fueron escritos en los años cuarenta y no han sido todavía traducidos al inglés. Más conocidos, y traducidos en su mayoría, son los libros de la «segunda ola», escritos en la década de los cincuenta por (entre otros) Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon y Nathalie Sarraute. Todos estos escritores —que difieren considerablemente entre sí, en intenciones y en resultados— tienen en común esto: rechazan la idea de la «novela» que tiene por misión el contar una historia y delinear los personajes de acuerdo con las convenciones del realismo del siglo XIX, y todo aquello de lo que abjurán se resume en la noción de «psicología». Que intenten trascender la psicología mediante la fenomenología de Heidegger (una poderosa influencia) o recortarla mediante una descripción conductista, exterior, los resultados son, al menos negativamente, semejantes, y constituyen el primer conjunto de trabajos sobre la forma de la novela que promete decirnos algo útil sobre las nuevas formas que pueda adoptar la ficción.

Pero quizá la aportación más valiosa de Francia a la novela haya sido todo un conjunto de crítica inspirada por los nuevos novelistas (y, en algunos casos, escrita por ellos) que supone un impresionante intento de pensar sistemáticamente sobre el género. Esta crítica —me refiero por ejemplo a los ensayos de Maurice Blanchot, Roland Barthes, E. M. Cioran, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Michel Foucault y otros— resulta, con mucho, la crítica literaria más interesante de la actualidad. Y nada impide a los novelistas del mundo anglófono buscar un apoyo en la brillante reconsideración de las premisas de la novela realizada por estos críticos, aun cuando realicen una obra novelística muy diferente de la de los novelistas franceses. La razón por la que estos ensayos podrían resultar más valiosos que las mismas novelas reside en que proponen modelos más amplios y ambiciosos que cualquiera de los desarrollados

hasta este momento por autor alguno. (Robbe-Grillet, por ejemplo, admite que sus novelas son ilustraciones inadecuadas para los diagnósticos y recomendaciones planteadas en sus ensayos.)

De ahí la importancia que para mí reviste la aparición en inglés de *L'Ère du soupçon*, una colección de ensayos de Nathalie Sarraute, en donde se expone íntegramente el trabajo teórico que precede a sus novelas. Admiramos o no las novelas de la Sarraute, nos gusten o no (a mí personalmente, sólo me gustan *Retrato de un desconocido* y *El planetario*), practique o no en la realidad lo que predica (en su aspecto crucial, creo que no), los ensayos plantean una serie de críticas a la novela tradicional que me parecen buen comienzo para la reconsideración teórica, tan descuidada en este lado del Atlántico.

Quizá, para el lector anglófono, la mejor manera de comprender la polémica de la Sarraute, consista en compararla con otros dos manifiestos acerca de lo que debiera ser la novela: «Mr. Bennett y Mrs. Brown» de Virginia Woolf, y «El hecho de la ficción», de Mary McCarthy. La Sarraute desdeña por *naïve* el abandono por parte de Virginia Woolf del naturalismo y del realismo objetivo, su llamada al escritor moderno a examinar «los lugares oscuros de la psicología». Pero la Sarraute es igualmente dura ante la posición representada por el ensayo de Mary McCarthy, que puede ser entendido como refutación de Virginia Woolf, pues predica una vuelta a las viejas virtudes novelísticas de exponer un mundo real, dando una impresión de verosimilitud y construyendo personajes memorables.

El alegato de la Sarraute contra el realismo es convincente. La realidad no es lo inequívoco; la vida no se parece tanto a la vida misma. El agradable reconocimiento inmediato de lo parecido a la vida al que inducen la mayoría de las novelas es, y debería ser, sospechoso. (Verdaderamente, como dice la Sarraute, el genio de la

época es la suspicacia. O, si no su genio, es al menos su vicio dominante.) Hago más de todo corazón sus objeciones a la novela pasada de moda: *La feria de las vanidades* y *Los Buddenbrook*, que releí recientemente, pese a lo maravillosas que todavía me parecieron, me hicieron retroceder. No pude soportar al omnipotente autor mostrándome cómo es la vida, llenándome de compasión y de temor, con su estrepitosa ironía, con la apariencia confiada de quien conoce perfectamente a sus personajes y me conduce a mí, al lector, a sentir que yo también los conozco. No confío ya en esas novelas que satisfacen plenamente mi pasión de comprender. Nathalie Sarraute tiene razón también al decir que los mecanismos tradicionales de la novela para montar una escena, y describir y dar movimiento a los personajes, no se justifican por sí mismos. ¿A quién le preocupa realmente que el mobiliario de una habitación sea de esta u otra manera, o si él encendió un cigarrillo, o llevaba un traje gris oscuro, o destapó la máquina de escribir después de sentarse y antes de insertar en el rodillo una hoja de papel? Las grandes películas han demostrado que el cine puede investir la acción puramente física —sea pasajera y a pequeña escala, como el cambio de peluca en *La aventura*, o importante, como el avance por la selva en *El gran desfile*— con una magia más inmediata, y también más económica, que aquella que las palabras pueden llegar a dar.

Más compleja y problemática, sin embargo, es la insistencia de la Sarraute en que el análisis psicológico en la novela es igualmente obsoleto y equivocado. «La palabra 'psicología', dice, «ningún escritor actual puede oírla pronunciar con referencia a él mismo sin desviar la mirada y sonrojarse.» Por psicología en la novela, entiende a Woolf, Joyce, Proust: novelas que exploran un sustrato de pensamientos y sentimientos ocultos tras la acción, y cuya descripción reemplaza el interés por el personaje y la trama. Todo lo que Joyce rescató de estas profundidades, advierte, fue un ininterrumpido fluir de palabras. Y Proust también

fracasó. En definitiva, las elaboradas disecciones psicológicas de Proust se recomponen a su vez en personajes realistas, en los que el lector avezado «inmediatamente reconoce a un rico mundano enamorado de una manceba, un doctor prominente, desaliñado, simplón, una burguesía arribista, una 'gran dama' esnob; todos los cuales ocupan pronto sus lugares en la extensa colección de personajes ficticios que pueblan su imaginario museo».

De hecho, las novelas de la Sarraute no son tan distintas de las de Joyce (ni de las de la Woolf) como la misma autora piensa, y su rechazo de la psicología dista de ser total. Lo que la Sarraute misma precisamente quiere es lo psicológico, pero (y en eso se basa su protesta contra Proust) sin posibilidad de reconversión en «personaje» y «trama». Está en contra de la *disección* psicológica porque ello presupone la existencia de un cuerpo para diseccionar. Está en contra de una psicología provisional, en contra de la psicología como nuevo medio para un viejo fin. El uso del microscopio psicológico no debe ser intermitente, como un mero artilugio para apoyar el argumento. Esto supone una reconsideración radical de la novela. El novelista no sólo debe abstenerse de narrar una historia; no debe distraer al lector con acontecimientos extremados como un asesinato o un gran amor. Cuanto más diminuto, menos sensacional sea el suceso, mejor. (Así *El señor Martereau* está constituido por las meditaciones de un joven anónimo, un decorador de interiores, sobre la artística tía y el rico tío negociante con quienes vive, y sobre un hombre mayor, no ya tan acomodado, llamado Martereau, relativas a por qué y en qué circunstancias se siente a gusto con ellos, y a por qué y cuándo siente que sucumbe ante la fuerza de sus personalidades y ante los objetos de los que se rodean. El proyecto de los tíos de comprar una casa en el campo proporciona la única «acción» del libro y, aunque por un momento se sospecha que Martereau ha defraudado al tío en el asunto de la casa, podemos apostar que al final todas las sospechas

quedan aclaradas. Algo sucede en *El planetario*. Un joven arribista, que desvergonzadamente intenta acceder al círculo de una escritora rica, vanidosa y famosísima, consigue arrebatárselo a su crédula y cariñosa tía su piso de cinco habitaciones.) Pero los personajes de la Sarraute nunca llegan realmente a actuar. Proyectan, palpitan, se estremecen bajo el impacto de las minucias de la vida cotidiana. Estos tanteos y preliminares de la acción son el verdadero tema de sus novelas. Puesto que se excluye el análisis —es decir, el autor que habla o interpreta está excluido—, las novelas de la Sarraute, lógicamente, están escritas sólo en primera persona, aun cuando en las reflexiones interiores utilice «ella» y «él».

Nathalie Sarraute propone precisamente una novela escrita en monólogo constante, donde el diálogo entre personajes sea una extensión funcional del monólogo, y el discurso «real» una continuación del discurso silencioso. A este tipo de diálogo lo denomina «subconversación». Es comparable al diálogo teatral, en el que el autor no interviene ni interpreta, pero, a diferencia del diálogo teatral, no se halla fragmentado ni es asignado a personajes claramente separables. (Nathalie Sarraute dedica mordaces y burlonas palabras a esos estridentes «dijo él», «replicó ella», «declaró esto o lo otro» de que están plagadas la mayoría de las novelas.) El diálogo debe «llegar a ser vibrante y llenarse de estos diminutos movimientos internos que lo impulsan y lo amplían». La novela debe rechazar los medios de la psicología clásica (introspección) y proceder en contra mediante inmersión. Debe zambullir al lector «en el torrente de esos dramas subterráneos de los que Proust tan sólo tuvo tiempo de obtener una rápida visión aérea, y sobre los que nada observó ni reprodujo salvo rasgos generales estáticos». La novela debe recoger sin comentario el contacto directo y puramente sensorial con las cosas y personas que el «yo» del novelista experimenta. La novela, al abstenerse de toda creación de verosimilitud (la Sarraute deja esta fun-

ción al cine), deberá preservar y promover «ese elemento de indeterminación, de opacidad y misterio que las propias acciones tienen siempre para quien las vive».

Hay algo estimulante en el programa de la Sarraute para la novela, en el que se insiste en un respeto ilimitado a la complejidad de los sentimientos y sensaciones humanas. Sin embargo, encuentro cierta incoherencia en su razonamiento, pues está basado en un diagnóstico de la psicología excesivamente doctrinario en su remedio, así como equívoco. Una concepción que considera «los esfuerzos de Henry James o Proust por desmontar los delicados engranajes de nuestros mecanismos internos» como labores de pico y pala, posee modelos deslumbrantes de refinamiento psicológico. ¿Quién contradiría a la Sarraute cuando caracteriza a los sentimientos como una inmensa masa móvil en la que se puede encontrar casi todo; o cuando dice que ninguna teoría, y menos aún un sistema cifrado como el psicoanálisis, puede dar cuenta de todos sus movimientos? Pero la Sarraute sólo ataca la psicología en la novela en defensa de una técnica de descripción psicológica mejor, más rigurosa.

Sus concepciones de la complejidad de sentimiento y sensación, constituyen, en todo caso, su programa para la novela otra. Ciertamente es que toda descripción de la motivación simplifica. Pero, admitido esto, aún le quedan al novelista muchos caminos disponibles, además del de buscar una manera más refinada y microscópica de representar las motivaciones. Ciertamente tipo de panorámicas, por ejemplo —que no se detienen en las minucias del sentimiento—, son, estoy segura de ello, una solución al problema planteado por la Sarraute tan válida como pueda serlo la técnica de diálogo y narración que ella toma como consecuencia lógica de su crítica. El personaje puede ser (como la Sarraute repite) un océano, una confluencia de mareas y corrientes y remolinos, pero no veo el valor privilegiado de la inmersión. La natación submarina tiene su función, pero también la tiene la cartografía oceánica, que

la Sarraute despectivamente rechaza como «visión aérea». El hombre es una criatura diseñada para vivir en la superficie; vive en las profundidades —sean terrestres, oceánicas o psicológicas— con el consiguiente peligro. No comparto su desprecio hacia los esfuerzos del novelista por transmutar las difusas profundidades acuosas de la experiencia en material sólido, por imponer unos trazos esenciales, por dar al mundo un contorno fijo y un cuerpo perceptible. Ni que decir tiene que hacerlo por los sistemas tradicionales resulta aburrido. Pero me niego a admitir que haya que dejar de hacerlo totalmente.

Nathalie Sarraute invita al escritor a resistir al deseo de divertirse a sus contemporáneos, reformarlos, insuflarlos, o luchar por su emancipación; y a limitarse a presentar la «realidad» (la palabra es de la Sarraute), sin corregir o allanar contradicciones, tal como la ve, con toda la sinceridad y agudeza de visión de que sea capaz. No discutiré aquí la cuestión de si la novela debe o no divertirse, reformar o instruir (¿y por qué no, al menos, en la medida en que se autojustifique como obra de arte?), sino sólo subrayar lo tendencioso de la definición de realidad que propone. Para la Sarraute, la realidad es una realidad exenta de «ideas preconcebidas e imágenes fabricadas en serie que la encasillen». Esto se opone a «la realidad superficial que todos pueden fácilmente ver y que, a falta de algo mejor, todos utilizan». Según la Sarraute, para que el escritor pueda entrar en contacto con la realidad debe «descubrir algo desconocido hasta el momento y que él crea ser el primero en ver».

Pero, ¿cuál es el objetivo de esta multiplicación de realidades? Pues en justicia, la Sarraute hubiera debido utilizar antes el plural que el singular. Si cada escritor debe «sacar a la luz este fragmento de realidad que es el suyo propio» —y todas las ballenas y tiburones han sido ya catalogados; ella ha de ir tras nuevas especies de plancton—, entonces el escritor no sólo es un hacedor de fragmentos, sino que está condenado a exponer únicamente

lo que de original hay en su propia subjetividad. Cuando sale a la arena literaria con su tarro de minúsculos, y por el momento sin catalogar, especímenes marinos, ¿habremos que darle la bienvenida en nombre de la ciencia? (El escritor como biólogo marino.) ¿Del deporte? (El escritor como buceador de las profundidades oceánicas.) ¿Por qué habría de merecer un público? ¿Cuántos fragmentos de realidad necesitan los lectores de novelas?

Al apoyarse en la noción de realidad, la Sarraute, de hecho, ha estrechado y comprometido su razonamiento cuando no lo necesitaba. La metáfora de la obra de arte como representación de la realidad debería ser jubilada por una temporada; ha prestado buenos servicios a lo largo de la historia del análisis de obras de arte, pero ahora apenas llega a orillar los temas importantes. La exposición de la Sarraute da el infortunado resultado de dar nueva vida a las tediosas alternativas de la subjetividad ante la objetividad, de lo original ante lo preconcebido y hecho en masa. No hay razón por la que un novelista no pueda hacer nuevas adecuaciones y transformaciones de lo que todos han visto, y restringirse precisamente a ideas preconcebidas e imágenes estereotipadas.

La fidelidad de la Sarraute a esta noción bastante vacía de la realidad (una realidad que yace en las profundidades más que en la superficie) es también responsable del tono innecesariamente severo de algunas de sus advertencias. Su frío rechazo de la posibilidad de que el escritor suministre un «goce estético» a sus lectores es puramente retórico y lleva a juzgar mal la postura que la autora, en parte, hábilmente representa. El escritor, dice, debe renunciar «a todo deseo de escribir 'hermosamente', por el placer de hacerlo, de producir goce estético para sí o sus lectores». El estilo es «capaz de belleza sólo en el sentido en que pueda ser bello un gesto cualquiera de un atleta; cuanto mejor adaptado a su objetivo, mayor será su belleza». Recuérdese que el objetivo, para ella, es el registro de la aprehensión única por el escritor de una

realidad desconocida. Pero no hay absolutamente ninguna razón para equiparar «el goce estético», que toda obra de arte por definición está destinada a proporcionar, con la noción de un estilo frívolo, decorativo, meramente «hermoso»... En realidad, lo que la Sarraute entiende por modelo de novela es ciencia o, mejor aún, deporte. La justificación final de la búsqueda del novelista, tal como ella la caracteriza —aquello que, a su entender, libera a la novela de todo objeto moral y social—, es que el novelista vaya tras la verdad (o un fragmento de ésta), como el científico, y tras el ejercicio funcional, como el atleta. Y, en principio, nada hay de objetable en estos modelos, excepto el significado que tienen para ella. Por todo sostén sólido en su crítica de la novela anticuada, sigue teniendo al novelista en busca de la «verdad» y de la «realidad».

El manifiesto de la Sarraute, en último término, no rinde la debida justicia a la posición que defiende. Una exposición más rigurosa y aguda de esta postura se puede encontrar en los ensayos de Robbe-Grillet, «Sobre varias nociones caducas» y «Naturaleza, humanismo y tragedia». Éstos aparecieron en 1957 y 1958 respectivamente, mientras los de la Sarraute fueron publicados entre 1950 y 1955 y recopilados en forma de libro en 1956. Robbe-Grillet ha citado a la Sarraute de una manera que podría llevar a pensar que es un exponente posterior de la misma posición. Pero la crítica compleja que Robbe-Grillet hace de las nociones de tragedia y de humanismo, la definitiva claridad con que demuele el viejo y desacreditado dogma de la forma en oposición al contenido (su disposición, por ejemplo, a declarar que la novela, al menos en cuanto pertenece al dominio del arte, carece de contenido), la compatibilidad de su estética con innovaciones técnicas de la novela muy diferentes a las que él escogiera, sitúan sus argumentos en un nivel muy superior al de los de la Sarraute. Los ensayos de Robbe-Grillet son realmente radicales, y bastaría con admitir una sola de sus presunciones para dejarnos arrastrar al convenci-

miento. Los ensayos de la Sarraute, con todo lo útiles que puedan ser para introducir al público literario de habla inglesa a la importante crítica de la novela tradicional que se ha desencadenado en Francia, en último término vacilan, hacen concesiones.

A no dudar, mucha gente percibirá que las perspectivas que los críticos franceses auguran a la novela son bastante malas; y desearán que los ejércitos del arte continúen batallando en otros frentes, dejando a la novela en paz. (En la misma tónica, algunos de nosotros desearíamos poseer en mucha menor medida esa agudísima timidez psicológica que es el lastre de la gente educada de nuestra época.) Pero la novela como forma de arte nada tiene que perder, y todo que ganar, si se une a la revolución extendida ya a la mayoría de las demás artes. Es tiempo de que la novela se convierta en lo que no es, en Inglaterra y Estados Unidos, salvo raras y ocasionales excepciones: una forma de arte que las personas de gusto serio y refinado en otras ramas del arte puedan también tomarse en serio.

(1963. Revisado en 1965)

Ionesco

Es oportuno que un dramaturgo cuyas mejores obras son la apoteosis del lugar común haya publicado un libro (*Notes et contrenotes*) sobre teatro plagado de lugares comunes. Cito al azar:

El didactismo es, sobre todo, una actitud de la mente y una expresión de la voluntad de dominio.

Una obra de arte, en realidad, es, sobre todo, una aventura de la mente.

Se ha dicho que Los forjadores de Imperios de Boris Vian se inspiró en mi Amadeo. De hecho, nadie se inspira en nadie, sino en su propio yo y en su propia angustia.

Detecto una crisis del pensamiento, que se manifiesta por una crisis del lenguaje; las palabras ya no significan nada.

Ninguna sociedad ha sido nunca capaz de abolir la tristeza humana; ningún sistema político puede librarnos del dolor de vivir, de nuestro miedo a la muerte, de nuestra sed de absoluto.

¿Qué hacer con opiniones a la vez tan soberbias y tan banales? Por si eso no bastara, los ensayos de Ionesco están cargados de obviedades superfluas y de untuosa vanidad. De nuevo, al azar:

Puedo afirmar que ni el público ni los críticos me han influido.

Quizás, a pesar de mí mismo, tenga una intención social.

En mí, toda pieza teatral surge de una especie de auto-análisis.

*No soy un ideólogo, pues soy franco y objetivo.
El mundo no debiera interesarme tanto. En realidad,
me obsesiona.*

Etcétera, etcétera. Los ensayos de Ionesco sobre teatro ofrecen una buena ración de este humor, presumiblemente inconsciente.

Hay, indiscutiblemente, en *Notes et contrenotes* algunas ideas que merece la pena tomar en serio, ninguna de ellas original de Ionesco. Una es la idea de que el teatro es un instrumento que, mediante la distorsión de la realidad, agudiza el sentido de lo real. Semejante función del teatro exige no sólo una nueva dramaturgia, sino un nuevo conjunto de dramas. «Basta de obras maestras», pedía Artaud en *El teatro y su doble*, el manifiesto más atrevido y profundo del teatro moderno. Como Artaud, Ionesco desdén el teatro «literario» del pasado: le gusta leer a Shakespeare y a Kleist, pero no verlos representados, mientras Corneille, Molière, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Giraudoux y compañía, le aburren en todas formas. Si pese a ello hay que representar las obras de teatro pasadas de moda, Ionesco sugiere (como hizo Artaud), una cierta artimaña. Se debería representar «contra» el texto: transfiriendo una producción seria, formal, a un texto absurdo, dislocado, cómico, o tratando un texto solemne con un espíritu bufón. Junto con el rechazo del teatro literario —el teatro de trama y personaje individual—, Ionesco llama a evitar escrupulosamente toda psicología, pues la psicología supone «realismo» y el realismo es aburrido y encajona la imaginación. Su rechazo de la psicología permite la reaparición de un recurso común a todas las tradiciones teatrales no realistas (equivalente a la frontalidad en la pintura *naïve*), en que los personajes dan la cara al público (en lugar de mirarse entre sí), declarando su nombre, identidad, costumbres, gustos, actos... Todo esto, naturalmente, resulta muy familiar: el canónico *modern style* en teatro. La mayoría de las ideas interesantes de *Notes et*

contrenotes son Artaud aguado; o, mejor dicho, acicalado, lleno de encantos, gracioso, atractivo; Artaud sin sus odios, Artaud sin su locura. En algunas observaciones sobre el humor, Ionesco se acerca algo más a la originalidad. Entiende el humor, a diferencia del pobre loco de Artaud. La noción de Artaud de un teatro de la crueldad subraya los más oscuros registros de la fantasía: espectáculo frenético, hazañas melodramáticas, apariciones sangrientas, alaridos, transportes. Ionesco, advirtiendo que toda tragedia resulta cómica tan pronto como se la acelera, se ha consagrado a lo violentamente cómico. Sitúa la mayoría de sus dramas en el cuarto de estar, y no en la bodega ni en el palacio, ni en el templo, ni en el campo abierto. Su terreno cómico es la banalidad y la opresividad del «hogar», sea éste el piso amueblado del soltero, el estudio del universitario, la sala de estar del matrimonio. Bajo las formas de la vida convencional, demostraría Ionesco, subyace la locura, la anulación de la personalidad.

Pero, a mi parecer, las piezas de Ionesco requieren poca explicación. Si se desea un análisis de su obra, el excelente librito sobre Ionesco de Richard N. Coe, publicado en 1961 en la serie inglesa *Writers and Critics*, ofrece una defensa de sus producciones mucho más comprensible y concisa que cualquiera de las que aparecen en *Notes et contrenotes*. El interés de Ionesco por Ionesco no se debe a su teoría del teatro, expuesta desde la posición de un autor, sino a lo que el libro sugiere acerca de la asombrosa temeridad —asombrosa, considerando la riqueza del tema— de las obras de Ionesco. El tono del libro dice ya mucho. En efecto, detrás del impecable egotismo de los escritos de Ionesco sobre teatro —las alusiones a interminables batallas con críticos obtusos y con un público bovino—, hay un desasosiego insistente, quejumbroso. Ionesco asevera incesantemente que le han entendido mal. Por ello, todo lo que afirma en algún punto de *Notes et contrenotes* lo retira en otra página. (Aunque estos escritos abarcan los años que van de 1951 a 1961, no hay avances en

su razonamiento.) Sus piezas son teatro de vanguardia; pero no existe nada parecido a un teatro de vanguardia. Escribe crítica social; no escribe crítica social. Es un humanista; está moral y emocionalmente alejado de la humanidad. En toda su obra —se diga de él lo que se diga, diga él lo que diga de sí mismo—, escribe como hombre seguro de que sus verdaderas dotes quedan incomprendidas.

¿Cuál es el logro de Ionesco? Aplicando criterios rigurosos, sólo ha escrito una obra verdaderamente hermosa y notable, *Jacques, o la sumisión* (1950); una brillante obra menor, *La cantante calva*, su primera pieza (escrita en 1948-1949); y varias piezas cortas eficaces, que son mordaces reediciones del mismo material: *La lección* (1950), *Las sillas* (1951) y *El nuevo inquilino* (1953). Todas estas obras (Ionesco es un escritor prolífico) corresponden al «primer» Ionesco. Las obras posteriores se ven afectadas por lo difuso del objetivo dramático, y por una creciente, fatigosa conciencia de sí mismo. Lo difuso se advierte claramente en *Víctimas del deber* (1952), una obra con algunas partes llenas de fuerza pero por desgracia exageradamente explícita. O si no, compárese su mejor obra, *Jacques*, con una breve secuela en que utiliza los mismos personajes, *El porvenir está en los huevos* (1951). *Jacques* abunda en una espléndida, cruel fantasía, ingeniosa y lógica; de todas las obras de Ionesco, es la única que nos hace llegar algo dentro de los modelos de Artaud: el teatro de crueldad como comedia. Pero con *El porvenir está en los huevos*, Ionesco se ha embarcado en el desastroso rumbo de sus escritos posteriores, enfrentándose a «concepciones» y atribuyendo tediosamente a sus personajes una preocupación por el estado del teatro, la naturaleza del lenguaje y así sucesivamente. Ionesco es un artista de considerables dotes, que ha sido víctima de «las ideas». Su obra se ha anegado en ellas; sus talentos se han estropeado. En *Notes et contrenotes* nos encontramos con buena parte de ese interminable empeño de autojustificación y autorreivindicación como autor y pensador, que ocupa la totalidad de su obra, *La improvisa-*

ción del alma, que dicta las intrusivas observaciones sobre la dramaturgia en *Víctimas del deber* y *Amadeo, o como salir del paso*, que inspira la crítica exageradamente simplificada de la sociedad moderna en *El asesino sin gajes* y *Rinoceronte*.

El impulso artístico original de Ionesco fue su descubrimiento de la poesía de la banalidad. Su primera pieza, *La cantante calva*, fue escrita, según él, casi accidentalmente, tras descubrir en el libro de frases de Assimil que compró cuando decidió estudiar inglés, a los Smith y los Martin *en famille*. Y todas las obras siguientes de Ionesco continuaron, al menos, iniciándose con andanadas y contraandanadas de clichés. Por extensión, el descubrimiento de la poesía del cliché le llevó al descubrimiento de la poesía de la ausencia de significado: de la convertibilidad de unas palabras en otras (así, la letanía del *chat* a final de *Jacques*). Se ha dicho que las primeras obras de Ionesco versan «sobre» la falta de significado o «sobre» la incomunicación. Pero así se omite el importante hecho de que en gran parte del arte moderno no cabe ya hablar realmente de «tema» en el viejo sentido. Es más, el tema es la técnica. Lo que hizo Ionesco —hazaña nada despreciable— fue apropiarse para el teatro de uno de los grandes descubrimientos técnicos de la poesía moderna: que todo el lenguaje puede ser considerado desde fuera, como por un extraño. Ionesco desveló los recursos *dramáticos* de esta actitud, conocida hacía ya tiempo pero hasta entonces limitada a la poesía moderna. Sus primeras obras no tratan «sobre» la ausencia de significado. Intentan utilizar la ausencia de significado teatralmente.

El descubrimiento por Ionesco del cliché determinó el que se negara a ver el lenguaje como instrumento de comunicación o autoexpresión, y prefiriera considerarlo como una sustancia exótica segregada —en una especie de trance— por personas intercambiables. Su siguiente descubrimiento, también durante largo tiempo familiar para la poesía moderna, fue el de la posibilidad de tratar el lenguaje como algo palpable. (Así, en *La lec-*

ción, el profesor mata al alumno con la palabra «cuchillo».) El recurso clave para convertir el lenguaje en una cosa es la repetición. Esta repetición verbal aparece aún más dramatizada por otro motivo persistente de las obras de Ionesco: la cancerosa, irracional multiplicación de los objetos materiales. (Así: el huevo de *El porvenir está en los buevos*; las sillas de *Las sillas*, el mobiliario de *El nuevo inquilino*; las cajas de *El asesino sin gajes*; las tazas de *Víctimas del deber*; la nariz y dedos de Roberta II en *Jacques*; el cadáver en *Amadeo, o cómo salir del paso*.) Estas palabras recurrentes, esta proliferación demoníaca de las cosas, sólo puede ser exorcizada, como en los sueños, mediante su anulación. Lógicamente, poéticamente —y no por ninguna «idea» que Ionesco tenga sobre la naturaleza del individuo y la sociedad—, sus dramas deben terminar en una repetición *da capo*, o en una increíble violencia. Algunos finales característicos son: masacre del público (el fin propuesto para *La cantante calva*), suicidio (*Las sillas*), sepultura y silencio (*El nuevo inquilino*), ininteligibilidad y gruñidos animales (*Jacques*), monstruosa coacción física (*Víctimas del deber*), desmoronamiento del escenario (*El porvenir está en los buevos*). En las obras de Ionesco se refleja la pesadilla intermitente de un mundo enteramente congestionado e invadido. (La pesadilla es explícita con respecto al mobiliario de *El nuevo inquilino* y a los rinocerontes de *Rinoceronte*.) Las obras, por lo tanto, deben terminar en el caos o en el no-ser, en la destrucción o en el silencio.

Estos hallazgos de la poesía del cliché y del lenguaje como objeto dieron a Ionesco un considerable material teatral. Pero luego nacieron las ideas: una teoría sobre el significado de este teatro de la ausencia de significado fijó residencia en la obra de Ionesco. Las experiencias modernas más de moda fueron invocadas. Ionesco y sus defensores proclamaron que había partido de la experiencia de la ausencia de significado de la existencia contemporánea y que desarrollaba su teatro del cliché para

expresarla. Más verosímil parece ser que partiera del descubrimiento de la poesía de la banalidad, para luego buscar una teoría que la apuntalara. Esta teoría equivale a los más sólidos clichés de la crítica de la «sociedad de masas», en confusa mezcolanza: alienación, estandarización, deshumanización. La palabra de la que Ionesco prefiere abusar para resumir ese terrible descontento familiar es «burgués» o, a veces, «pequeño burgués». El burgués de Ionesco tiene poco en común con el blanco favorito de la retórica de izquierdas, aunque quizá lo haya adoptado de esa fuente. Para Ionesco, «burgués» es todo cuanto le disgusta: significa «realismo» en el teatro (de un modo parecido a aquel en que Brecht utilizó el término «aristotélico»); significa ideología, significa conformismo. Como es lógico, nada de esto hubiera importado, de tratarse simplemente de pronunciamientos de Ionesco sobre su obra. Lo que sí importó es que de manera creciente comenzó a infectar su obra. Más y más, Ionesco tendía a «indicar» desvergonzadamente lo que estaba haciendo. (Nos turbamos cuando, al final de *La lección*, el profesor se ciñe un brazal con esvástica mientras se dispone a deshacerse del cadáver de su alumno.) Ionesco comenzó con una fantasía, la visión de un mundo habitado por títeres del lenguaje. No estaba criticando nada y menos aún descubriendo lo que en uno de sus primeros ensayos denominó «la tragedia del lenguaje». Estaba descubriendo una de las formas en que se podía utilizar el lenguaje. Sólo más tarde adoptó una serie de actitudes crudas, simplistas, derivadas de su descubrimiento artístico: actitudes respecto de la estandarización y la deshumanización contemporáneas del hombre, postradas a los pies de un ogro ahíto llamado «burgués», «sociedad», etcétera. Luego llegó el momento de la afirmación del individuo frente a este ogro. Así, la obra de Ionesco pasó por una desafortunada y familiar doble fase: primero, obras de antiteatro, de parodia; luego, las piezas socialmente constructivas. Estas últimas piezas son muy endeables. Y lo más débil de

toda su obra lo constituyen las piezas de Bérenguer —*El asesino sin gajes* (1957), *Rinoceronte* (1960), *El peatón del aire* (1962)—, donde Ionesco (como él mismo dijo) creó en Bérenguer un *alter ego*, un don nadie, un héroe acosado, un personaje «que responda a la humanidad». La dificultad es que no basta con desear esta afirmación del hombre, ni en moral ni en arte. Si sólo se la desea, el resultado será siempre poco convincente, y de ordinario pretencioso.

En esto, la evolución de Ionesco es, precisamente, inversa a la de Brecht. Las primeras obras de Brecht —*Baal*, *En la espesura de las ciudades*— dejan paso a las obras «positivas» que son sus obras maestras: *El alma buena de Se-Chuan*, *El círculo de tiza caucásico*, *Madre Coraje*. Pero Brecht —dejando aparte las teorías que exponga cada uno— es, simplemente, un escritor muy superior a Ionesco. Para Ionesco, como es lógico, representa al archivillano, al archiburgués. Es político. Pero los ataques de Ionesco a Brecht y a los brechtianos —y a la idea de un arte políticamente comprometido— son triviales. Las actitudes políticas de Brecht son, en el mejor de los casos, la ocasión para su humanismo. Le permiten contar y desarrollar su teatro. La elección reclamada por Ionesco, entre afirmación política y afirmación del hombre, es espúrea y, además, peligrosa.

Comparado con Brecht, Genet y Beckett, Ionesco, incluso el mejor Ionesco, es un escritor menor. Su obra no tiene el mismo peso, el mismo ardor, la misma relevancia ni la misma grandeza. Las obras de Ionesco, especialmente las breves (forma ésta la más adecuada a sus dotes), tienen sus considerables virtudes: encanto, ingenio, un encantador sentido de lo macabro; y, sobre todo, teatralidad. Pero los temas recurrentes —identidades que se escabullen del engranaje, la monstruosa proliferación de las cosas, el horror de la vida en común— rara vez llegan a impresionar, a estremecer como debieran. Quizá sea porque lo terrible —exceptuando *Jacques*, donde Ionesco permitió que su fantasía llevara la delantera— está

siempre, en cierto modo, circunscrito por lo ingenioso. Las morbosas farsas de Ionesco son las comedias de *boulevard* de la sensibilidad vanguardista; como apuntara un crítico inglés, poco separa en realidad la fantasía de Ionesco respecto del conformismo, de la fantasía de Feydeau respecto del adulterio; ambos son habilidosos, fríos, recurrentes.

A no dudar, las piezas de Ionesco, y sus escritos sobre teatro, rinden de boquilla un estruendoso homenaje a las emociones. De *La cantante calva*, por ejemplo, Ionesco afirma que trata del «hablar sin decir nada, en razón de la ausencia de toda vida interior». Los Smith y los Martin representan al hombre totalmente absorbido por su contexto social, que «ha olvidado el significado de la emoción». Pero, ¿qué decir de las numerosas descripciones que Ionesco facilita en *Notes et contrenotes* sobre su propia incapacidad para sentir, una incapacidad que él estima como redención, antes que como condena, de la condición de hombre-masa? A Ionesco no le mueve la protesta contra la ausencia de pasiones, sino una suerte de misantropía, que él ha cubierto de actualizados clichés de diagnóstico cultural. La sensibilidad que hay detrás de este teatro es rígida, defensiva, y está impregnada de disgusto sexual. El disgusto es el motor de las piezas de Ionesco: por el disgusto llega a las comedias de lo repugnante.

El disgusto por la condición humana es un material perfectamente válido para el arte. Pero el disgusto por las ideas, expresado por un hombre poco dotado para las ideas, es ya otra cuestión. Esto es lo que echa a perder muchas de las obras de Ionesco y hace que su colección de escritos sobre el teatro sea más irritante que divertida. Ionesco, disgustado para las ideas como si fuesen otro sucio excremento humano, se debate en este libro reiterativo asumiendo y rechazando todas las posiciones simultáneamente. El tema unificador de *Notes et contrenotes* es su deseo de mantener una postura que no sea una postura, una concepción que no sea una concepción; su deseo, en

una palabra, de ser intelectualmente invulnerable. Pero esto es imposible, puesto que desde un principio experimenta cualquier idea sólo como un cliché: «los sistemas de pensamiento, de todos los bandos, no son otra cosa que coartadas, algo para ocultar la realidad (otra palabra estereotipada) a nuestros ojos. Deslizándose de un modo repugnante en el razonamiento, las ideas, de alguna manera, llegan a identificarse con la política, y toda política llega a identificarse con un mundo fascista de pesadilla. Cuando Ionesco dice: «creo que lo que nos separa a los unos de los otros no es sino la sociedad misma, o, si se prefiere, la política», expresa, más que una postura ante la política, su antiintelectualismo. Esto puede verse con especial claridad en la parte más interesante de su libro, la denominada «Controversia de Londres», un intercambio de ensayos y cartas con Kenneth Tynan, quien representa ostensiblemente un punto de vista brechtiano, aparecida por vez primera en el semanario inglés *The Observer* en 1958. El momento culminante de esta controversia es una noble y elocuente carta de Orson Welles, quien subraya que, salvo en un determinado tipo de sociedad, no puede plantearse la separación entre arte y política, y mucho menos prosperar. Como Welles escribió, «todo lo valioso tiene la posibilidad de recibir un nombre más bien desprestigiado», y todas las libertades —incluido el privilegio que permite a Ionesco encogerse de hombros ante la política— «fueron, en una u otra época, logros políticos». El «archienemigo del arte no es la política, sino la neutralidad... (que es) una postura política como cualquier otra... Si de todos modos estamos condenados, dejemos que el señor Ionesco caiga combatiendo con el resto de nosotros. Debiera tener el valor de nuestras vulgaridades».

Lo que desconcierta en la obra de Ionesco es, pues, la suficiencia intelectual que fomenta. No busco atacar a las obras de arte que no contengan ideas en absoluto; por el contrario, gran parte del mejor arte corresponde a este

género. Pensemos en las películas de Ozu, en el *Ubu Rey* de Jarry, en la *Lolita* de Nabokov, en *Notre Dame des Fleurs* de Genet, por tomar cuatro ejemplos modernos. Pero una cosa es la confusión intelectual (con frecuencia muy saludable), y otra la rendición intelectual. En el caso de Ionesco, el intelecto que se ha rendido no interesa, pues se asienta en una concepción del mundo que establece una oposición entre lo absolutamente monstruoso y lo absolutamente banal. En un principio, la monstruosidad de los monstruos puede deleitarnos, pero al final sólo nos queda la banalidad de la banalidad.

(1964)

Reflexiones sobre *El vicario*

El mayor acontecimiento trágico de los tiempos modernos es el asesinato de seis millones de judíos europeos. En una época no carente de tragedias, tal suceso merece ese nada envidiable honor por razón de su magnitud, unidad de tema, significación histórica y absoluta opacidad. Porque nadie comprende este acontecimiento. El asesinato de seis millones de judíos no puede justificarse por entero en términos de pasión, privada o pública, ni de error, locura, fracaso moral, o fuerzas sociales aplastantes e irresistibles. Pasados unos veinte años, se debate sobre el hecho más que nunca. ¿Qué sucedió? ¿Cómo sucedió? ¿Cómo se pudo permitir que sucediera? ¿Quiénes son los responsables? Este gran acontecimiento es una herida que nunca cicatrizará; incluso el bálsamo de la inteligibilidad nos es negado.

Pero si supiéramos más, tampoco bastaría. Cuando decimos que el acontecimiento fue «trágico», introducimos preguntas distintas a las referentes a la comprensión histórica del hecho. Por trágico, entiendo un acontecimiento —lamentable y terrorífico en extremo— cuya causalidad esté sobrecargada y sobredeterminada, y cuya naturaleza ejemplar o edificante sea tal que imponga a los supervivientes el solemne deber de afrontarlo y asimilarlo. Al llamar tragedia al asesinato de estos seis millones, reconocemos un motivo situado más allá de lo intelectual (conocimiento de lo que sucedió y cómo sucedió) o lo moral (detención de los criminales para llevarlos ante la justicia) para comprenderlo. Reconocemos que el acontecimiento es, en cierto sentido, incómpren-

sible. En último término, la única respuesta consiste en continuar reteniendo en la mente el hecho, recordándolo. Esta capacidad de aceptar la carga del recuerdo no siempre resulta práctica. A veces, el recordar alivia el pesar o la culpa; a veces lo agrava. Con frecuencia, recordar puede no hacer ningún bien. Pero somos capaces de percibir que es *correcto*, o adecuado, o pertinente. Esta función moral del recuerdo es algo que corta transversalmente los diferentes mundos del conocimiento, la acción y el arte.

Vivimos en una época en que la tragedia no es una forma de arte, sino una forma de historia. Los dramaturgos ya no escriben tragedias. Pero poseemos obras de arte (no siempre reconocidas como tales) que reflejan o intentan resolver las grandes tragedias históricas de nuestra época. Entre las formas de arte no reconocidas que han sido ideadas o perfeccionadas en la era moderna con esta intención se hallan la sesión psicoanalítica, el debate parlamentario, el mitin político y el juicio político. Y como el mayor acontecimiento trágico de los tiempos modernos es el asesinato de seis millones de judíos europeos, una de las obras de arte más interesantes y conmovedoras de los últimos diez años es el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén, en 1961.

Como advirtieran Hannah Arendt y otros, la base jurídica del juicio de Eichmann, la pertinencia de todas las pruebas presentadas y la legitimidad de determinados procedimientos, en un terreno estrictamente legal, no son del todo claras. Pero la verdad es que ni el juicio de Eichmann se adecuó a criterios estrictamente legales, ni hubiera podido hacerlo. Ante el tribunal, no estaba únicamente Eichmann. Fue juzgado en un doble papel: uno particular y uno genérico; como hombre, cargado de horribles culpas específicas, y como símbolo, respondiendo por toda la historia del antisemitismo que culminó en aquel inimaginable martirio.

El juicio fue, pues, una ocasión para intentar hacer comprensible lo incomprensible. A tal fin, mientras el impasible Eichmann permanecía sentado, con sus len-

tes, en su vitrina a prueba de balas —los labios contraídos pero en todo como una de las grandes aullantes pero inaudibles criaturas de los cuadros de Francis Bacon—, en la sala era colectivamente entonada una endecha. Montones de hechos sobre el exterminio de los judíos se iban acumulando en los registros; un grito desgarrador de agonía histórica quedaba como testimonio. Ni que decir tiene, no había forma estrictamente legal de justificar esto. La función del juicio fue semejante a la del drama trágico: por encima y más allá del juicio y del castigo, la catarsis.

La muy moderna adecuación al proceso formal que el juicio requería, era sin duda auténtica, pero las antiguas conexiones entre teatro y sala de justicia fueron más poderosas. El juicio es preeminentemente una forma teatral (de hecho, la primerísima documentación histórica de un juicio nos viene del teatro, de *Las Euménides*, la tercera obra de la trilogía de Esquilo *La Orestíada*). Y, como el juicio es preeminentemente una forma teatral, el teatro es una sala de justicia. La forma clásica del drama es siempre un debate entre protagonista y antagonista; la resolución del drama es la «sentencia» sobre la acción. Todas las grandes tragedias escenificadas revisten esta forma de juicio al protagonista; la peculiaridad de la forma trágica del juicio consiste en que es posible perder el caso (es decir, ser condenado, sufrir, y morir) y, no obstante, triunfar de algún modo.

El juicio de Eichmann fue uno de estos dramas. No fue una tragedia en sí mismo, sino el intento de dar un tratamiento y una solución dramáticos a una tragedia. En el sentido más profundo, fue teatro. Y, como tal, debe ser juzgado con arreglo a criterios distintos, además de los jurídicos y legales. Como sus objetivos no se limitaron a una investigación histórica de los hechos, a un intento de determinar la culpabilidad y fijar el castigo, el juicio a Eichmann no siempre «funcionó». Pero el problema del juicio a Eichmann no radicó en su deficiente legalidad, sino en la contradicción entre su forma jurídica y su función dramá-

tica. Como advirtió Harold Rosenberg: «El juicio asumió la función de la poesía trágica, la de revivir en la mente un pasado patético y terrorífico. Pero tuvo que desempeñar esta función en un escenario mundial regido por el código utilitario». En el juicio de Eichmann hubo una paradoja fundamental: aunque en un principio fuera un gran acto de compromiso mediante el recuerdo y la renovación del dolor, tuvo que revestirse de las formas de la legalidad y la objetividad científica. El juicio es una forma dramática que dota a los hechos de una cierta neutralidad provisional; el futuro está por decidir; el mismo término «defensor» implica que es posible una defensa. En este sentido, si bien Eichmann, como todos esperaban, fue condenado a muerte, salió favorecido por la forma del juicio. Quizá sea ése el motivo por el que mucha gente siente, retrospectivamente, que el juicio fue una experiencia frustrante, un anticlímax.

Queda por ver si el arte de tipo más fácilmente reconocible —el arte que no necesita fingir una neutralidad— puede resultar más idóneo. Con mucho, la más celebrada de todas las obras de arte que asumen las mismas funciones de recuerdo histórico satisfechas por el juicio de Eichmann es *El vicario* (*Der Stellvertreter*), la extensa pieza teatral del joven dramaturgo alemán Rolf Hochhuth. Es ésta una obra de arte en el sentido en que ordinariamente entendemos tal cosa: una obra para el teatro familiar de las 8:30 con telones y entreactos, más que para el público austero de una sala de justicia. En ella hay actores, y no verdaderos asesinos ni verdaderos supervivientes del infierno. Sin embargo, no es un error compararla con el juicio de Eichmann, porque *El vicario* es ante todo una compilación, un documento. El mismo Eichmann y muchas otras personas reales de la época están representados en la pieza; los discursos de los personajes están extraídos de documentos históricos.

En tiempos modernos, este uso del teatro como foro para un juicio público moral ha quedado relegado.

El teatro se ha convertido en gran parte en el lugar donde se representan querellas y agonías privadas; la condena que los acontecimientos imponen a los personajes en la mayoría de los dramas modernos no es pertinente más allá del drama mismo. *El vicario* rompe con las fronteras absolutamente privadas de la mayor parte del teatro moderno. Y del mismo modo que sería obtuso negarse a valorar el juicio de Eichmann como obra de arte pública, resultaría frívolo juzgar *El vicario* simplemente como una obra de arte.

Algún arte, aunque no todo, elige como objetivo central *decir la verdad*; y hay que juzgarlo por su fidelidad a la verdad, y por la pertinencia de la verdad que dice. Según este modelo, *El vicario* es un drama importante. El proceso contra el partido nazi, las SS, la elite capitalista alemana, y la mayor parte del pueblo alemán —nada de lo cual es menospreciado por Hochhuth— es demasiado conocido para que haya necesidad de que alguien venga a confirmarlo. Pero *El vicario* también insiste, y ésta es la parte polémica de la obra, en una violenta acusación de complicidad de la Iglesia católica alemana y del papa Pío XII. Estoy convencida de que esta acusación es cierta, y bien llevada. (Véase la amplia documentación que Hochhuth ha incorporado al final del drama, y el excelente libro de Guenter Lewy, *La iglesia católica y la Alemania nazi*.) Y la importancia, histórica y moral, de esta difícil verdad de la época moderna no puede ser sobrestimada.

En un prefacio a la edición alemana del drama, el director Erwin Piscator, que montó la primera representación de *El vicario* en Berlín, escribió que en el drama de Hochhuth veía un sucesor de los dramas históricos de Shakespeare y de Schiller y del teatro épico de Brecht. Dejando aparte cuestiones de calidad, estas comparaciones —con el drama clásico histórico— son equívocas. Lo esencial de la obra de Hochhuth consiste en que apenas ha transformado su material. A diferencia de los dramas de Shakespeare, Schiller o Brecht, el drama

de Hochhuth fracasa o triunfa por su fidelidad a la absoluta verdad histórica.

Esta intención documental del drama indica también sus limitaciones. El hecho es que no todas las obras de arte apuntan a educar y dirigir la conciencia, no todas las obras de arte que cumplen con éxito una función moral satisfacen en mucho como arte. Sólo conozco una obra dramática del tipo de *El vicario*, el cortometraje *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, tan satisfactorio en cuanto a acto moral como en cuanto a obra de arte. *Nuit et brouillard*, también hecho en memoria de la tragedia de los seis millones, es altamente selectivo, emocionalmente despiadado, históricamente escrupuloso y —si no se considera escandaloso el calificativo— hermoso. *El vicario* no es una hermosa pieza. Ni exigiríamos que lo fuera. No obstante, puesto que podemos aceptar su inmenso interés y su importancia moral, no podemos prescindir de plantear las cuestiones estéticas. Sea lo que sea *El vicario* como acontecimiento moral, no es un drama de primera categoría.

Está, por ejemplo, la cuestión de su extensión. No encuentro objetables las dimensiones de *El Vicario*. Probablemente sea, en realidad, una de esas obras de arte —como *Una tragedia americana* de Dreiser, las óperas de Wagner, los mejores dramas de O'Neill— que se benefician positivamente de sus exageradas dimensiones. El lenguaje, no obstante, es una auténtica carga. En esta versión inglesa, resulta monótono, ni formal ni verdaderamente coloquial. Hochhuth hubiera podido disponer su texto en forma de versos libres para subrayar la gravedad del tema, o revelar la banalidad de la retórica nazi. Pero no puedo imaginar ninguna manera plausible de *decir* ese texto de modo que logre el efecto (cualquiera de los dos) que el autor pretende. Un fallo artístico de gran magnitud viene dado por los densos pasajes documentales con que Hochhuth ha sobrecargado la obra. Una pesada exposición congestiona *El vicario*. Hay, a no dudar, una cantidad de escenas extremadamente intensas, en

particular las que se refieren al demoníaco doctor de las SS. Sin embargo, persiste el hecho de que uno de los principales y recurrentes —y casi, por naturaleza, antidramáticos— pretextos para la confrontación en el escenario de unos personajes con otros consiste en la necesidad de *informar a otro de algo*. En el diálogo se han inyectado cientos de nombres, hechos, estadísticas, trozos de conversaciones registradas y de noticias actuales. Si la lectura de *El Vicario* —todavía no he visto su representación— resulta tremendamente conmovedora, ello obedece al peso del tema y no a su estilo ni a su forma dramática, ambos muy convencionales.

Imagino que *El vicario* podrá resultar altamente satisfactorio en escena. Pero su efectividad teatral depende del tacto moral y estético, de una calidad nada habitual, que el director posea. Imagino que una buena realización de *El vicario* obligaría a una estilización ingeniosa. Sin embargo, el director, al conjugar los recursos del teatro moderno avanzado, inclinado más a lo ritual que a lo realista, se verá obligado a socavar la fuerza de la obra, que reside en su autoridad fáctica, en su evocación de una historicidad concreta. Esto, precisamente, es lo que me parece que Hochhuth ha apuntado inadvertidamente en la única sugerencia que hace para la puesta en escena de *El vicario*. Al distribuir los personajes, Hochhuth ha agrupado algunos papeles menores: todos los papeles correspondientes al mismo grupo han de ser representados por el mismo actor. Así, el mismo actor representaría a Pío XII y al barón Rutta, del Cuerpo de Armamentos del Reich. Otro grupo permite la representación por un solo actor de un sacerdote de la legación pontificia, un sargento de las SS y un kapo judío. «Pues la historia reciente», explica Hochhuth, «nos ha enseñado que en la era del servicio militar obligatorio universal no es necesario para el crédito o descrédito de nadie, y ni siquiera es una cuestión de personajes, el uniforme que uno lleve o el que uno esté en el lado de las víctimas o en el de los verdugos.» Me resisto

a creer que Hochhuth suscriba realmente esta concepción simplista, a la moda, de la intercambiabilidad de personas y papeles (la totalidad de su obra, precisamente, contradice esta concepción), y me dolería verla encarnada en el escenario tal como sugiere Hochhuth. Esta misma objeción no sería aplicable, sin embargo, a la idea teatral, superficialmente similar, propuesta por Peter Brook para su puesta de la obra en París: que todos los actores lleven trajes de algodón azul idénticos, sobre los cuales, cuando haga falta identificarles, se ponga la capa escarlata de cardenal, la sotana de sacerdote, el brazal con la esvástica del oficial nazi, y así sucesivamente.

El que la obra de Hochhuth haya dado lugar a disturbios en Berlín, París, Londres, y en casi todos los lugares en que se representó, porque muestra (no sólo relata) cómo el difunto Pío XII se negó a emplear la influencia de la Iglesia católica y a oponerse, fuese abiertamente, fuese por medio de canales diplomáticos privados, a la política nazi respecto de los judíos, es indicación irrefutable del importante lugar que *El vicario* ocupa —entre el arte y la vida—. (En Roma, el teatro fue clausurado por la policía en el día del estreno.)

Hay buenas razones para creer que las protestas de la Iglesia pudieron haber salvado muchas vidas. Dentro de Alemania, cuando la jerarquía católica se opuso decididamente al programa de eutanasia de Hitler para arios de mucha edad o con enfermedades incurables —el ensayo para la Solución Final del Problema Judío—, éste se detuvo. Y no era posible permitir que el precedente de la neutralidad política se erigiera en excusa del Vaticano, puesto que el Vaticano se había pronunciado enérgicamente en asuntos de política internacional, tales como la invasión rusa de Finlandia. Más perjudicial aún para la causa de aquellos que consideraran la obra como una calumnia a Pío XII son los documentos existentes que indican que el Papa, como muchos gobernantes conser-

vadores de la Europa de la época, aprobaba la guerra de Hitler contra Rusia y por esa razón vacilaba en oponerse al Gobierno alemán activamente. Por la escena en que se pinta este hecho, la obra de Hochhuth ha sido tildada por numerosos católicos de panfleto anticatólico. Pero lo que Hochhuth dice es cierto, o no lo es. Y, asumiendo que los hechos expuestos por Hochhuth (y su noción del valor cristiano) sean verdaderos, un buen católico no está más obligado a defender todas las acciones de Pío XII que a admirar a los papas libertinos del Renacimiento. Dante, a quien nadie puede acusar de anticatólico, condenó a Celestino V al Infierno. ¿Por qué un moderno cristiano —Hochhuth es luterano— no puede mostrar como una bandera al entonces Vicario de Cristo, la conducta del preboste de Berlín, Bernard Lichtenberg (que oró públicamente, desde su púlpito, por los judíos y se ofreció para acompañarlos a Dachau), o la del monje franciscano, padre Maximiliano Kolbe (que murió horriblemente en Auschwitz)?

En todo caso, el ataque al Papa dista mucho de ser el único tema de *El vicario*. El Papa aparece en sólo una escena de la obra. La acción se centra en los dos héroes: el sacerdote jesuita Riccardo Fontana (principalmente basado en el preboste Lichtenberg, pero con algo del padre Kolbe) y el notable Kurt Gerstein, que se incorporó a las SS con la finalidad de reunir pruebas para exponer ante el nuncio papal en Berlín. Hochhuth no ha puesto a Gerstein ni a Fontana (Lichtenberg) en ningún «conjunto», como personajes a ser representados, junto con otros papeles, por un mismo actor. Nada hay de intercambiable en estos dos hombres. De modo que lo fundamental en *El vicario* no es la recriminación. No es tan sólo un ataque a la jerarquía de la Iglesia católica alemana y al Papa y sus asesores, sino una afirmación de que el auténtico honor y la auténtica decencia —aunque entrañen el martirio— son posibles, y obligatorios para un cristiano. Precisamente porque hubo alemanes que esco-

gieron, dice Hochhuth, tenemos derecho a acusar a los demás, a los que se negaron a escoger, a hablar, de una imperdonable cobardía.

(1964)

La muerte de la tragedia

Las discusiones modernas sobre la posibilidad de la tragedia no son ejercicios de análisis literario; son ejercicios de diagnóstico cultural, más o menos disfrazados. El tema de la literatura ha acaparado gran parte de la energía que en otros tiempos se dedicaba a la filosofía, hasta que ese tema fue depurado por empiristas y lógicos. Los modernos dilemas de sentimiento, acción y creencia, se discuten en el campo de las obras maestras literarias. El arte es considerado como un espejo de las capacidades humanas en un período histórico determinado, como la forma preeminente por la cual una cultura se define a sí misma, se nombra a sí misma, se dramatiza a sí misma. En particular, los interrogantes sobre la muerte de las formas literarias —¿es todavía posible el poema narrativo largo o ha muerto ya?, ¿y la novela?, ¿y el drama en verso?, ¿y la tragedia?— son de la mayor actualidad. El entierro de una forma literaria es un acto moral de la sinceridad. Porque también, en cuanto acto de autodefinición, es un acto de autoenterramiento.

Semejantes entierros suelen ir acompañados de todos los despliegues de la lamentación; porque nos lamentamos al nombrar el potencial perdido de la sensibilidad y disposición que las formas difuntas encarnaban. En *El nacimiento de la tragedia*, que en realidad trata de la muerte de la tragedia, Nietzsche culpaba al prestigio radicalmente nuevo del conocimiento y de la inteligencia consciente —nacidos en la antigua Grecia con la figura de Sócrates— de la decadencia del instinto y del sentido de la realidad que hacía imposible la tragedia. Todas las dis-

cusiones posteriores del tema han sido igualmente elegíacas o, al menos, defensivas: o lamentaron la muerte de la tragedia, o, esperanzadoramente, pretendieron derivar una tragedia «moderna» del teatro naturalista-sentimental de Ibsen y Chejov, de O'Neill, Miller y Williams. Uno de los singulares méritos del libro de Lionel Abel (*Meta-teatro*) es que en él se abandona el acostumbrado tono de lamentación. ¿Nadie escribe ya tragedias? Muy bien. Abel invita a sus lectores a abandonar el velatorio y acudir a una fiesta, una fiesta para celebrar la forma dramática que nos es propia, que de hecho nos es propia desde hace trescientos años: el metadrama.

Es más: hay muy pocas razones para lamentarnos, pues el cadáver era sólo un pariente lejano. La tragedia, dice Abel, no es ni ha sido nunca la forma característica del teatro occidental; la mayor parte de los dramaturgos occidentales inclinados a escribir tragedias se han mostrado incapaces de hacerlo. ¿Por qué? En una palabra: autoconciencia. Autoconciencia, primeramente, del mismo dramaturgo y, luego, de sus protagonistas. «El drama occidental es incapaz de creer en la realidad de un personaje carente de autoconciencia. La ausencia de autoconciencia es característica de Antígona, Edipo y Orestes como la autoconciencia es característica de Hamlet, esa figura gigante del metateatro occidental.» De este modo, ha sido el metadrama —argumentos que describen la autodramatización de personajes conscientes, un teatro cuyas metáforas más destacadas afirman que la vida es sueño y el mundo un escenario— el que ha ocupado la imaginación dramática de Occidente, en la misma medida en que la imaginación dramática griega estuvo ocupada por la tragedia. De esta tesis se desprenden dos importantes observaciones históricas. La una, que la tragedia, simplemente, abunda menos de lo que se supone: las obras griegas, una obra de Shakespeare (*Macbeth*), y algunas piezas de Racine. La tragedia no es la forma característica del teatro isabelino ni del español. En su mayor parte, los

dramas isabelinos serios son tragedias frustradas (*Lear*, *Fausto*) o metadramas logrados (*Hamlet*, *La tempestad*). La otra observación se refiere al teatro contemporáneo. En el análisis de Abel, Shakespeare y Calderón son las dos grandes fuentes de una tradición gloriosamente revivida por el teatro «moderno» de Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet y Brecht.

El libro de Abel, como muestra de diagnóstico cultural, sigue la gran tradición europea de meditación sobre las tribulaciones de la subjetividad y la autoconsciencia, iniciada por los poetas románticos y por Hegel, y continuada por Nietzsche, Spengler, el Lukács de la primera época y Sartre. Sus problemas, su terminología, asoman tras los ensayos, breves, poco técnicos, de Abel. Donde los europeos resultan pesados, él pasa con levedad, sin notas al pie; mientras ellos escriben tomos, él ha escrito un conjunto de sinceros ensayos: y allí donde ellos son lóbregos, él es resueltamente optimista. En resumen, Abel ha presentado un razonamiento europeo a la manera norteamericana: ha escrito el primer libelo existencialista de estilo estadounidense. Su exposición es clara, agresiva, propensa a las consignas, supersimplificada y, en lo fundamental, absolutamente cierta. Su libro no sondea las profundidades tormentosas (que, en efecto, existen) de la gran obra de Lucien Goldmann sobre Pascal, Racine y la idea de la tragedia, *Le Dieu caché*, de la que, sospecho, Abel ha de haber aprendido mucho. Pero sus virtudes, de las cuales la franqueza y la brevedad no son las menores, son formidables. Para un público anglófono, no familiarizado con los escritos de Lukács, Goldmann, Brecht, Dürrenmatt y otros, los problemas que Abel plantea deberían resultar una revelación. El libro de Abel es mucho más estimulante que *La muerte de la tragedia* de George Steiner y que *El teatro del absurdo* de Martin Esslin. Es más: ninguno de los últimos ensayistas ingleses o norteamericanos ha escrito sobre teatro nada tan interesante ni tan sofisticado.

Como he sugerido, el diagnóstico presupuesto en *Metateatro* —según el cual el hombre moderno vive bajo el peso de una carga de subjetividad cada vez mayor a expensas de su sentido de la realidad del mundo— no es nuevo. Tampoco las obras de teatro son los textos decisivos para revelar esta actitud y su idea correlativa: la razón como automanipulación y representación. Los dos mayores documentos de esta actitud son los *Ensayos* de Montaigne y *El príncipe* de Maquiavelo, ambos manuales de estrategia que suponen un abismo entre el «yo público» (la representación) y el «yo privado» (el verdadero yo). El valor del libro de Abel reside en la estricta aplicación de este diagnóstico al drama. Así, está totalmente en lo cierto, por ejemplo, al sostener que la mayoría de las obras de Shakespeare a las que su autor, y todo el mundo desde entonces, ha llamado tragedias, no tiene, estrictamente hablando, nada de tragedia. De hecho, Abel hubiera podido ir aún más lejos. No sólo, en su mayoría, estas presuntas tragedias son en realidad «metadramas», sino que también lo son la mayoría de las narraciones y comedias. Las principales obras de Shakespeare son piezas acerca de la autoconsciencia, acerca de personajes que no *actúan* tanto como se *dramatizan a sí mismos* en los papeles. El príncipe Hal es el hombre de la autoconsciencia y el autocontrol perfectos, que triunfa sobre el hombre de integridad temeraria, sin pudor, Hotspur, y sobre el sentimental, cobarde, autoconsciente y sensual Falstaff. Aquiles y Edipo no se *ven* a sí mismos como héroe y rey, pero lo son. En cambio, Hamlet y Enrique V se ven como partes actuantes en diversos papeles: el del vengador, el del rey heroico y fiel que conduce a sus tropas a la batalla. La afición de Shakespeare al drama-dentro-del-drama y a la presentación de sus personajes en un disfraz hecho de largos fragmentos de historia, participa claramente del estilo del metateatro. Desde Próspero hasta el jefe de policía de *El balcón* de Genet, los personajes del metateatro son personajes en busca de una acción.

He dicho ya que la tesis principal de Abel es acertada. Pero también es, con relación a tres puntos, errónea o incompleta.

En primer lugar, su tesis sería más completa, y creo que en cierto modo distinta, si Abel hubiera considerado qué es la comedia. Sin pretender por ello sugerir que la comedia y la tragedia se reparten el universo dramático, yo aseveraría que se definen mejor en mutua relación. La omisión de la comedia resulta particularmente sorprendente cuando se advierte que la falsificación, el fraude, la representación, la manipulación, la autodramatización —componentes básicos de lo que Abel llama metateatro— son, desde Aristófanes, elementos esenciales de la comedia. Los argumentos cómicos son historias de automanipulación consciente y representación (*Lisístrata*, *El asno de oro*, *Tartufo*) o de personajes con una improbable inconsciencia de sí mismos —infraconsciencia, podríamos llamarlo— (Cándido, Buster Keaton, Gulliver, Don Quijote) y que representan extraños papeles a los que se entregan con una alegre estupidez que les garantiza la invulnerabilidad. Se podría pensar que la forma que Abel llama metadrama, en particular en sus versiones modernas, representa una fusión del espíritu póstumo de la tragedia con los principios más antiguos de la comedia. Algunos metadramas modernos, como los de Ionesco, son evidentemente comedias. Resulta, asimismo, difícil negar que Beckett, en *Esperando a Godot*, *Krapp y la cinta magnética* y *Días felices*, escriba una especie de *comédie noire*.

En segundo lugar, Abel supersimplifica considerablemente, y creo que aun desfigura, la visión del mundo necesaria para escribir tragedias. En efecto, afirma: «No es posible crear tragedia sin antes aceptar como ciertos algunos valores implacables. Pero la imaginación occidental, en conjunto, ha sido liberal y escéptica; ha tendido a considerar *todos* los valores implacables como

falsos». Esta afirmación me parece errónea y, si no errónea, superficial. (Abel está en esto demasiado influido por el análisis que Hegel hace de la tragedia, y por el de los divulgadores de Hegel.) ¿Cuáles son los valores implacables de Homero? ¿Honor, rango, valor personal; es decir, los valores de una clase aristocrática militar? Pero no es de esto de lo que trata la *Iliada*. Sería más correcto afirmar, como hace Simone Weil, que la *Iliada* —un ejemplo de visión trágica tan puro como el que más— trata de la vaciedad y de la arbitrariedad del mundo, de la definitiva falta de significado de todos los valores morales y del terrorífico reinado de la muerte y de la fuerza inhumana. Si el destino de Edipo fue representado y experimentado como trágico, no lo fue porque él, o su público, creyeran en «valores implacables» sino, precisamente, porque una crisis había arrollado estos valores. La tragedia no demuestra lo implacable de los «valores», sino lo implacable del mundo. La historia de Edipo es trágica en la medida en que exhibe la brutal opacidad del mundo, la colisión de la intención subjetiva con el destino objetivo. Después de todo, en el sentido más profundo, Edipo es inocente; como él mismo dice en *Edipo en Colona*, es injustamente tratado por los dioses. La tragedia es una visión del nihilismo, una visión heroica o ennobecedora del nihilismo.

Es también falso que la cultura occidental haya sido en su conjunto liberal y escéptica. La cultura occidental poscristiana, sí. Montaigne, Maquiavelo y la Ilustración, la cultura psiquiátrica de la autonomía y la salud personales del siglo XX, sí. ¿Pero qué decir de las tradiciones religiosas dominantes de la cultura occidental? ¿Fueron san Pablo, san Agustín, Dante, Pascal y Kierkegaard escépticos liberales? Difícilmente. Por ello, cabe preguntarse por qué no hubo una tragedia cristiana. Pero Abel no se hace esta pregunta en su libro, aunque una tragedia cristiana parecería inevitable si nos detuviéramos en la afirmación de que la creencia en valo-

res implacables es el ingrediente necesario para hacer tragedias.

Como todos saben, no hubo tragedia cristiana, estrictamente hablando, porque el contenido de los valores cristianos —pues se trata de *qué* valores, no importa cuán implacablemente se mantengan; no todos servirán— es enemigo de la visión pesimista de la tragedia. De ahí que el poema teológico de Dante sea una «comedia», como el de Milton. Es decir, Dante y Milton, en cuanto cristianos, encuentran un sentido al mundo. En la concepción del mundo propia del judaísmo y la de la cristiandad no existen acontecimientos arbitrarios. Todos los acontecimientos forman parte del plan de una deidad justa, buena, providencial; toda crucifixión debe ser coronada con una resurrección. Todo desastre o calamidad debe ser entendido como camino a un mayor bien, o como el castigo justo, adecuado y plenamente merecido por el que lo sufre. Esta adecuación moral del mundo sostenida por la cristiandad es, precisamente, lo que niega la tragedia. La tragedia afirma que hay desastres que no son enteramente merecidos, que en el mundo hay una injusticia esencial. Por ello, podría afirmarse que el optimismo último de las tradiciones religiosas dominantes en Occidente, su voluntad para ver en el mundo un significado, impidieron un renacimiento de la tragedia bajo auspicios cristianos —del mismo modo que, a juicio de Nietzsche, la razón, el espíritu fundamentalmente optimista, de Sócrates, mató la tragedia de la antigua Grecia—. La era liberal, escéptica, del metateatro sólo hereda del judaísmo y del cristianismo esta voluntad de sentido. Pese al agotamiento de los sentimientos religiosos, la voluntad de proporcionar un sentido y descubrir un significado prevalece, aunque limitada a la noción de una acción en cuanto proyección de la propia idea de uno mismo.

• Mi tercer reparo al libro de Abel tiene que ver con su tratamiento de los metadramas modernos, las obras que con demasiada frecuencia han sido rotuladas conjun-

tamente con la fórmula paternalista de «teatro del absurdo». Abel tiene razón al señalar que estas piezas siguen, formalmente, una tradición antigua. Sin embargo, las consideraciones de forma expuestas en sus ensayos no deben oscurecer diferencias de rango y de tono, que Abel desdeña. Shakespeare y Calderón construyen *jeux d'esprit* metateatrales en el seno de un mundo rico en sentimientos estables y en sentido de apertura. El metateatro de Genet y de Beckett refleja los sentimientos de una era cuyo placer artístico superior es la autolaceración, una era sofocada por el sentido del eterno retorno, una era que experimenta la innovación como un acto de terror. Que la vida es sueño, todos los dramas lo dan por supuesto. Pero existen sueños reposados, sueños turbados y pesadillas. El sueño moderno —proyectado en los metadramas modernos— es una pesadilla, una pesadilla de repetición, acción detenida, sentimiento agotado. Entre la pesadilla moderna y el sueño renacentista hay discontinuidades que Abel (como, más recientemente, Jan Kott) omite, a costa de interpretar mal los textos.

Referida a Brecht, en particular, a quien Abel incluye entre los metadramaturgos modernos, la categoría resulta engañosa. En ocasiones, Abel da la impresión de oponer la noción de «drama naturalista», con preferencia a la de «tragedia», a la noción de metateatro. Las obras de Brecht son antinaturalistas, didácticas. Pero, a no ser que Abel pretenda llamar metadrama a *El drama de Daniel*, porque tiene músicos sobre el escenario y un narrador que explica todo al público y le invita a que vea el drama como drama, como representación, no veo que Brecht encaje demasiado bien en la categoría. Y gran parte de la exposición de Abel sobre Brecht queda desafortunadamente desfigurada por los tópicos infantiles de la guerra fría. Abel sostiene que los dramas de Brecht deben ser metadramas porque para escribir tragedias hay que creer que «los individuos son reales», y se debe «creer en la importancia del sufrimiento moral». (¿Se refiere Abel a la importancia

moral del sufrimiento?) Puesto que Brecht era comunista, y como los comunistas «no creen en el individuo ni en la experiencia moral» (¿Qué significa «creer» en la experiencia moral? ¿Se refiere Abel a los principios morales?), Brecht carecía del equipamiento esencial para escribir tragedias; por ello, dogmático como era, Brecht sólo pudo escribir metateatro..., es decir, tornar «teatrales todas las acciones, reacciones y expresiones humanas del sentimiento». Esto es un disparate. No hay en el mundo de hoy doctrina más moralizante que el comunismo, ni exponente más vigoroso de «valores implacables». ¿Qué otra cosa quieren decir los liberales occidentales cuando califican al comunismo de «religión laica»? Y en cuanto a la acusación habitual de que el comunismo no cree en el individuo, es otro disparate. No es tanto la teoría marxista, cuanto la sensibilidad y las tradiciones históricas de los países en que el comunismo ha llegado al poder, lo que se opone, y siempre se ha opuesto, a la llamada idea occidental del individuo, de acuerdo con la cual se establece una separación entre el yo «privado» y el yo «público», y se estima el privado como el yo verdadero, que sólo de mala gana se presta a las actividades de la vida pública. Tampoco los griegos, los creadores de la tragedia, poseían una noción del individuo en el sentido occidental moderno. Hay en el razonamiento de Abel una profunda confusión —sus generalizaciones históricas son en su mayoría superficiales— cuando intenta hacer de la ausencia del individuo el criterio del metateatro.

Es cierto que Brecht era un guardián sagaz, ambivalente, de la «moralidad» comunista. Pero el secreto de sus dramas habría que buscarlo en su idea del teatro en cuanto instrumento de moralización. De ahí el uso que hace de técnicas de escenificación tomadas del teatro no-naturalista de China y Japón, y su famosa teoría de la realización y la acción escenariales —el distanciamiento—, que apunta a reforzar en el público una actitud intelectual liberada. (El distanciamiento parece ser en lo fundamen-

tal un método para escribir y escenificar dramas de forma no naturalista; su efecto en cuanto método de actuación, por lo que he visto en el Berliner Ensemble, consiste sobre todo en moderar y temperar el estilo naturalista de actuación; y no en contradecirlo en lo esencial.) Abel, al asimilar a Brecht a los metadramaturgos, con los que seguramente tiene algo en común, oscurece las dificultades entre el didactismo de Brecht y la estudiada neutralidad —la mutua cancelación de todos los valores— representada por los verdaderos metadramaturgos. Es algo semejante a la diferencia entre san Agustín y Montaigne. Tanto las *Confesiones* como los *Ensayos* son autobiografías didácticas; pero mientras el autor de las *Confesiones* ve su vida como un drama que ilustra el movimiento lineal de la conciencia desde el egocentrismo al teocentrismo, el autor de los *Ensayos* ve su vida como una desapasionada y variada exploración de los innumerables estilos de ser alguien. Brecht tiene poco en común con Beckett, Genet y Pirandello, como el ejercicio de autoanálisis de san Agustín poco tiene que ver con el de Montaigne.

(1963)

Yendo al teatro, etc.

1

El teatro, como arte público, tiene una larga historia. Pero, fuera ya de los dominios del realismo socialista, en la actualidad hay pocas obras que traten de problemas sociales-y-tópicos. Las mejores obras modernas son las que se dedican a escarbar infiernos, más que públicos, privados. La voz pública en el teatro de hoy es vulgar, estridente y, con demasiada frecuencia, vacilante.

El ejemplo más notable de esta falta de carácter, por el momento, es la nueva pieza de Arthur Miller, *Después de la caída*, con la cual se inauguró la primera temporada del Lincoln Center Repertory Theater. El drama de Miller se sostiene o cae sobre la autenticidad de su gravedad moral y sobre el hecho de tratar sobre «grandes» temas. Pero, por desgracia, Miller escogió como método de su obra el farragoso monólogo del confesionario psicoanalítico y, con voz entrecortada, designó al público como Gran Auditor. «La acción de la obra tiene lugar en la mente y en la memoria de Quentin, un hombre contemporáneo.» El héroe Hombre-común (recuérdese a Willy Loman) y su escenario interior atemporal e inespacial destrozan el espectáculo: por conmovedores que sean los temas públicos que *Después de la caída* pueda afrontar, son tratados como mobiliario de una mente. Esto impone una horrible carga a «Quentin, un hombre contemporáneo», quien, literalmente, ha de dar cabida al mundo en su cabeza. Para lograrlo, se necesitaría una espléndida cabeza, interesantísima e inteligentísima. Y la cabeza del héroe de Miller no es ni lo uno ni lo otro. El hombre con-

temporáneo (tal como Miller lo representa) parece anclado en un torpe proyecto de exculpación. Como es lógico, la exculpación implica autoexposición; y hay mucho de eso en *Después de la caída*. Hay mucha gente dispuesta a conceder a Miller un crédito considerable por el coraje que requiere su autoexposición —en cuanto esposo, amante, militante político y artista—. Pero la autoexposición en arte sólo es recomendable cuando es de una calidad y una complejidad capaces de permitir que otras personas aprendan de ella cosas sobre sí mismas. En esta pieza, la autoexposición de Miller es mera falta de moderación.

Después de la caída no presenta una acción, sino ideas sobre la acción. Sus ideas psicológicas deben más a Franzblau que a Freud. (La madre de Quentin quería que él tuviera una bonita caligrafía para poder vengarse, a través de su hijo, de su marido, un hombre de negocios próspero pero virtualmente analfabeto.) Por lo que respecta a sus ideas políticas, cuando la política no ha sido aún suavizada por la caridad psiquiátrica, Miller sigue escribiendo en el nivel de una caricatura de publicación de izquierdas. Para terminar de pasar revista, la joven amiga alemana de Quentin —esto ocurre a mediados de los años cincuenta— tiene que confesar que ha servido de enlace del complot de oficiales del 20 de julio; «todos fueron ahorcados». El valor político de Quentin queda demostrado por su triunfal interrupción de la arenga del presidente del Comité de Actividades Antiamericanas para preguntar: «¿A cuántos negros deja usted votar en su patriótico distrito?» Esta falta de vigor intelectual de *Después de la caída* lleva, como siempre, a la deshonestidad moral. *Después de la caída* pretende ser nada más y nada menos que el hombre moderno pasando inventario de su humanidad: preguntándose cuándo es culpable, cuándo inocente, cuándo responsable. Personalmente, encuentro objetable, no la peculiar conjunción de temas, en apariencia los temas ejemplares de mediados del siglo XX (comunismo, Marilyn Monroe, los campos de exterminio nazis), que Quentin, este escri-

tor *manqué*, que a lo largo de la obra finge ser abogado, ha resumido en su propia persona. Objeto el hecho de que en *Después de la caída* todos estos temas se mantengan en un mismo nivel; sin que ello nos sorprenda, puesto que todos están en la mente de Quentin. El escultural cadáver de Maggie-Marilyn Monroe se exhibe en el escenario durante largas escenas de la obra, en las que no participa. En la misma tónica, un rectángulo harapiento hecho de yeso y alambre de espino —representa los campos de concentración, me apresuro a explicar— permanece suspendido en la parte alta del fondo de la escena, ocasionalmente iluminado por un tenue foco cuando el monólogo de Quentin alude al tema de los nazis, etcétera. El tratamiento cuasi psiquiátrico que en *Después de la caída* se da a la culpa y a la responsabilidad eleva las tragedias personales y minimiza las públicas a un mismo nivel mortuario. De algún modo —jasombrosa impertinencia!—, todo se asemeja considerablemente: si Quentin es responsable de la perdición y el suicidio de Maggie, o si (hombre moderno) es responsable de las inimaginables atrocidades de los campos de concentración.

El emplazar la historia dentro de la mente de Quentin ha permitido, en efecto, a Miller evitar toda exploración seria de su material, aunque evidentemente él creyó que esta estrategia «profundizaría» su historia. Los acontecimientos reales se convierten en ornatos y fiebres intermitentes de la conciencia. La pieza resulta peculiarmente deslavazada, reiterativa, indirecta. Las «escenas» van y vienen; saltan de un lado para otro, hasta y desde el primer matrimonio de Quentin, su segundo matrimonio (con Maggie), su indeciso cortejo de su prometida alemana, su infancia, las peleas de sus histéricos y opresivos padres, su agónica decisión de defender a un profesor de derecho que había sido comunista y era amigo suyo, contra un amigo que «daba nombres». Todas las «escenas» son fragmentos, rechazados de la mente de Quentin al llegar a ser demasiado dolorosos. Sólo las muertes, inevi-

tablemente fuera de escena, parecen impulsar la vida de Quentin: los judíos (la palabra «judío» nunca se menciona) murieron hace tiempo; su madre muere; Maggie se mata con una sobredosis de barbitúricos; el profesor de derecho se arroja al paso del metro. A lo largo de la obra, Quentin parece mucho más un atormentado que un agente activo de su propia vida, si bien esto es precisamente lo que Miller nunca reconoce: no permite que se vea a Quentin como problema. En cambio, le exculpa constantemente (y, por implicación, al público) del modo más convencional. Para todas las decisiones delicadas y todos los recuerdos que atormentan, Miller concede a Quentin la misma moral solvente, el mismo consuelo: yo (nosotros) soy (somos) *al mismo tiempo* culpable(s) e inocente(s), responsable(s) y no-responsable(s). Maggie estaba en lo cierto al acusar a Quentin de frío e inexorable; pero Quentin estaba justificado al abandonar a la insaciable, hastiada, autodestructora Maggie. El profesor que rehusó «dar nombres» ante el Comité de Actividades Antiamericanas estaba en lo justo; pero el colega que se prestó a testimoniar también tenía una cierta nobleza. Y (lo más selecto de todo), como Quentin advierte en su visita a Dachau con su amiga Buena-Alemana, «allí, cualquiera de nosotros hubiera podido ser una víctima; pero también habiéramos podido ser uno de los asesinos».

Las circunstancias y el montaje de la obra están marcados por ciertos perversos golpes de realismo que subrayan la mala fe, el «se hubiera podido ser las dos cosas» de la obra. Ese amplio escenario sobre plano inclinado, pintado de pizarra y sin puntales, la mente del hombre contemporáneo, está tan marcadamente desnudo que no podemos evitar un sobresalto cuando Quentin, sentado durante la mayor parte del tiempo en el primer plano del escenario, sobre una especie de caja, y fumando sin cesar, de pronto deposita la ceniza en algún misterioso cenicero de bolsillo de un soporte lateral. También nos choca la imagen de Barbara Loden, maquillada como Marilyn Monroe,

con los modales de la Monroe, y con un cierto parecido físico con la Monroe (aunque le falte la plenitud de formas necesaria para completar la ilusión). Pero, quizá, la combinación más espeluznante de realidad y drama reside en el hecho de que *Después de la caída* sea dirigida por Elia Kazan, perfectamente conocido como el típico colega que «daba nombres» ante el Comité. Al recordar la historia de las turbulentas relaciones entre Miller y Kazan, sentí las mismas náuseas que cuando vi por primera vez *Sunset Boulevard*, que es una vertiginosa parodia, con referencias audaces, de la verdadera carrera y de las antiguas relaciones de Gloria Swanson, la vieja estrella cinematográfica en su retorno, con Eric von Stroheim, el olvidado gran director. Cualquiera que sea la audacia que pueda poseer *Después de la caída*, no es ni intelectual ni moral; es la audacia de una especie de perversidad personal. Pero es muy inferior a *Sunset Boulevard*: carece de su morbosidad, de sus cualidades de exorcismo personal. *Después de la caída* insiste, hasta el amargo final, en la seriedad, en el tratamiento de grandes temas sociales y morales; y, por tanto, hay que juzgarla como tristemente carente, tanto de inteligencia como de honestidad moral.

Y, puesto que insiste en presentarse como seria, sospecho que *Después de la caída*, dentro de unos años, parecerá tan ajada, trivial y anticuada como hoy *Los millones de Marco Polo* de O'Neill, la segunda obra del Lincoln Center Repertory. Ambas obras están viciadas de una complicidad perturbadora (aunque, imaginamos, inconsciente) con lo que aseguran atacar. El ataque que *Los millones de Marco Polo* lanza sobre los valores filisteos de la civilización capitalista americana, apesta a su vez a filisteísmo. *Después de la caída* es un largo sermón que predica la dureza para con uno mismo, pero su alegato es blando como la cera. Resulta difícil incluso decidirse por una u otra pieza, por uno u otro montaje. No se cuál es más tópico: si la exuberante vulgaridad de Marco Polo —digna de Babbitt— al contemplar las maravillas de

Catay («Vaya, ¿tiene usted un lindo palacete!, ¿eh, Kan?») Los norteamericanos son rudos y materialistas... ¿os dais cuenta?) o los fantásticos parlamentos, a veces astutamente poéticos y artificiales, a veces de opereta, de Quentin, el héroe de Miller (los norteamericanos son atormentados y complejos, ¿eh?). No sé qué actuación me parece más monótona, menos sugestiva: si la del vacuo y confuso Quentin, por Jason Robards Jr., o la del históricamente inmaduro Marco Polo por Hal Holbrook. Es difícil distinguir a Zohra Lampert cuando hace de chica del Bronx que corretea incesantemente por la mente de Quentin, ridículamente entusiasmada con él porque le ha dado el coraje necesario para representar su rastrero papel, de Zohra Lampert cuando se supone que es esa elegante flor de Oriente que suspira de amor, la princesa Kukachin, de *Los millones de Marco Polo*. Verdad es que la puesta en escena de Elia Kazan de *Después de la caída* era rígida y *moderne* y reiterativa, mientras que la puesta de *Los millones de Marco Polo* por José Quintero era hábil y llamativa y contaba con la ventaja del encantador vestuario de Beni Montresor, aunque el escenario estuviera tan mal iluminado que no se podría estar muy seguro de lo que se veía. Pero las diferencias en las producciones se redujeron a la trivialidad al considerar que Kazan había trabajado sobre una mala pieza, y Quintero sobre un drama tan infantil que ninguna puesta en escena, por buena que fuese, hubiera podido redimirlo. El grupo del Lincoln Center Repertory (¿nuestro Teatro Nacional?) es una pasmosa decepción. Resulta difícil creer que su tan cacareada independencia de las pautas comerciales de Broadway no haya dado lugar a otra cosa que realizaciones, con un trabajo de actores aceptable, de esta desastrosa pieza de Miller, de un drama de O'Neill tan malo que ni siquiera tiene interés histórico, y de una presuntuosa comedia de S. N. Behrman que hace que *Después de la caída* y *Los millones de Marco Polo* parezcan obras geniales.

Si *Después de la caída* fracasa como drama serio por su inconsistencia intelectual, *El vicario*, de Rolf Hochhuth, fracasa por su simplicidad intelectual y su ingenuidad artística. Pero es éste un fracaso de otro orden. *El vicario* ha sido traducido a un inglés poco cuidado y, evidentemente, Hochhuth no pudo preocuparse menos de la verdad de la observación aristotélica de que la poesía es más filosófica que histórica: los personajes de Hochhuth son poco más que portavoces para la exposición de hechos históricos, pruebas de la colisión de los principios morales. Sin embargo, vista la forma en que Miller convierte todos los acontecimientos en reflejos subjetivos, la endeblez artística de *El vicario* parece casi justificable. *El vicario* posee toda la concisión con respecto a su tema de la que carece la obra de Arthur Miller. Su valor consiste precisamente en que se niega a la sutileza en lo tocante al asesinato de los seis millones de judíos.

Pero hay la misma relación entre la realización de Herman Shumlin y la obra de Hochhuth (tal como fue escrita) como entre esa obra (tal como fue escrita) y una gran obra. El crudo pero poderoso documental, de entre seis y ocho horas, en forma de pieza teatral, de Hochhuth ha pasado por el Caldero de Shumlin, en Broadway, y ha salido de él convertida en una tira cómica de dos horas y quince minutos, que corresponde abuchear por aburrida: la historia de un gallardo y bien nacido héroe, un par de villanos y algunos chicos del coro, titulada *La historia del padre Fontana* o *¿Hablará el Papa?*

No estoy insistiendo, naturalmente, en que se deba representar la pieza en la totalidad de su extensión de entre seis y ocho horas. Tal como está escrita, es reiterativa. Pero un público de teatro que está dispuesto a pasar sentado las cuatro o cinco horas de O'Neill bien podría soportar —digamos— cuatro horas de la obra de Hochhuth. Y no resulta difícil imaginar una versión de cuatro horas que hiciera justicia a la narración. En la versión

actual de Broadway, nunca se llega a sospechar que el noble teniente de las SS Kurt Gerstein (una persona real) es un personaje tan importante y protagónico de *El vicario* como el jesuita Fontana (una figura compuesta basada en dos heroicos sacerdotes de la época). Ni Eichmann, ni el notable profesor Hirt, ni el industrial Krupp —todos ellos personajes importantes en la obra original de Hochhuth— aparecen siquiera en la versión Broadway. (Entre las escenas desaparecidas, se echa en falta especialmente la 2 del acto I, la fiesta dada por Eichmann.) Shumlin, al concentrarse exclusivamente en la historia de los vanos reclamos de Fontana al Papa, ha ido demasiado lejos en su entierro de recuerdos históricos que el drama de Hochhuth tiene por finalidad mantener vivos. Pero esta drástica simplificación del argumento histórico de Hochhuth no es siquiera la peor transgresión de la versión de Shumlin. Lo más lamentable es la negativa a representar todo cuanto sea verdaderamente doloroso mirar. Determinadas escenas de *El vicario* son atroces para el lector. Nada de esto —el terror y la tortura, las horripilantes baladronadas y burlas, aun las listas de inimaginables estadísticas— ha sido respetado. El absoluto horror del asesinato de los seis millones ha sido reducido a una escena de interrogatorio policial de algunos judíos conversos al catolicismo, más una única imagen repetida tres veces a lo largo del drama: una fila de figuras encorvadas, andrajosas, se arrastra por el fondo oscuro de la escena; en medio del escenario, un hombre de las SS, de pie, de espaldas al público, aúlla algo que suena parecido a «¡Andando, de prisa!». Una imagen convencional; una imagen enteramente digerible; una imagen que no estremece ni repugna, ni aterroriza a nadie. Incluso el largo monólogo de Fontana, su prolija disertación en el furgón que se dirige a Auschwitz —la séptima de las ocho escenas de la emascarada versión de Shumlin— fue eliminada justo la noche antes del debut. Ahora, la obra pasa directamente de la confrontación entre el Papa y el padre Fontana en el Vaticano a la escena final

en Auschwitz, de la cual lo único que queda es el debate de filósofos aficionados entre el demoníaco doctor de las SS y Fontana, que se ha puesto la estrella amarilla y ha elegido el martirio en la cámara de gas. La reunión de Gerstein y de Fontana, su escalofriante descubrimiento de que Jacobson ha sido capturado, la tortura de Carlota, la muerte de Fontana, todo ello es omitido.

Si bien el daño decisivo está hecho ya en la versión de la pieza a partir de la cual Shumlin ha trabajado, hay que destacar que la puesta en escena es, en la mayoría de sus aspectos, igualmente inadecuada. Los escasos decorados alusivos de Rouben Ter-Arutunian pertenecen a otro director; se pierden en un montaje totalmente carente de la menor sutileza o estilización. Los actores no son ni más ni menos ineptos e inhábiles que el promedio del personal de Broadway. Y, como de ordinario, hay la misma exageración de emociones, la misma monotonía de movimientos, la misma mezcla de acentos, la misma chatura de estilo que determina el bajo nivel de la escena norteamericana. Los protagonistas, que son ingleses, parecen más dotados, aunque sus actuaciones sean flojas. Emlyn Williams desempeña el papel de Pío XII con tan vacilante sequedad de movimientos y discurso, presumiblemente ideada para indicar solemnidad papal, que despertó mis sospechas de que fuera, de hecho, el difunto Papa, exhumado para la ocasión y en condiciones de lógica fragilidad. Al menos, parecía tan sospechoso como la estatua de tamaño natural de Pío XII que se encuentra tras un cristal cerca de la entrada de la catedral de San Patricio. Jeremy Brett, en el papel de padre Fontana, posee una agradable presencia y una dicción encantadora, aunque se aturulló de mala manera cuando tuvo que expresar verdadera desesperación o terror.

Estas piezas, estrenadas últimamente —y algunas otras, como *Dylan*, a la que haríamos un favor guardando silencio—, ilustran una vez más el hecho de que el teatro norteamericano está regido por un afán extraordi-

nario, irrefrenable, de simplificación intelectual. Toda idea es reducible a un cliché y la función del cliché es castrar una idea. Ahora bien: la simplificación intelectual tiene su valor. Es, por ejemplo, absolutamente indispensable para la comedia. Pero es enemiga de lo serio. En la actualidad, la seriedad del teatro norteamericano es peor que la frivolidad.

La posibilidad de que haya inteligencia en el teatro no depende de la «seriedad» convencional, venga ésta dada en forma de análisis (un mal ejemplo: *Después de la caída*) o documental (un ejemplo mediocre: *El vicario*). Depende, más bien, a mi entender, de la comedia. La figura del teatro moderno que mejor comprendió esto fue Brecht. Pero también la comedia tiene sus enormes peligros. En ella, el riesgo no consiste tanto en la simplificación intelectual, cuanto en la falta de un tono y un gusto adecuados. Y pudiera ser que no todos los temas fueran aptos para un tratamiento cómico.

Esta cuestión de la adecuación del tono y el gusto a temas serios no es exclusiva, como es lógico, del teatro. Una ilustración excelente de las ventajas de la comedia, y de sus dilemas peculiares —si se me permite pasar por un momento al cine— nos lo dan dos películas recientemente proyectadas en Nueva York: *El gran dictador*, de Charlie Chaplin, y *Dr. Strangelove*, de Stanley Kubrick. Las virtudes y defectos de ambas películas me parecen singularmente comparables e instructivas.

En el caso de *El gran dictador*, el problema es fácilmente discernible. La entera concepción de la comedia es total, dolorosa, insultantemente inadecuada a la realidad que se propone representar. Los judíos son judíos, y viven en lo que Chaplin llama el Ghetto. Pero sus opresores no ostentan la esvástica, sino el emblema de la doble cruz; y el dictador no es Adolf Hitler sino un bufón de ballet llamado Adenoid Hynkel. La opresión está representada por matones uniformados que arrojan a Paulette

Goddard tantos tomates que se ve obligada a lavar y relavar su ropa blanca. Es imposible ver *El gran dictador* en 1964 sin pensar en la horripilante realidad existente tras la película y sentirse deprimidos por la superficialidad de la visión política de Chaplin. Uno se derrumba ante el desconcertante discurso final, cuando el Pequeño Barbero Judío se encarama al pedestal en lugar de Der Führer para hacer una llamada al «progreso», a la «libertad», a la «hermandad», a la «unidad del mundo», incluso a la «ciencia». ¡Y tener que ver a Paulette Goddard mirando el amanecer y sonriendo entre sollozos..., en 1940!

El problema de *Dr. Strangelove* es más complejo, aunque bien pudiera ser que dentro de veinte años parezca tan simple como *El gran dictador*. Si las declaraciones positivas del final de *El gran dictador* parecen superficiales e insultantes respecto de su tema, la exhibición de concepciones negativas de *Dr. Strangelove* puede llegar muy pronto (si no lo es ya) a parecer igualmente superficial. Pero esto no explica su actual atractivo. Los intelectuales liberales que vieron *Dr. Strangelove* durante sus múltiples preestrenos de octubre y noviembre pasados se maravillaron ante su audacia política y temieron que la película encontrara terribles dificultades. (Multitudes de la Legión Americana atronando en las salas de exhibición, etcétera.) Cuando se estrenó, todos, desde *The New Yorker* a *Daily News*, tuvieron palabras amables para *Dr. Strangelove* (*Teléfono rojo: volamos hacia Moscú*); no hay piques y la película está batiendo récords en la taquilla. Tanto los intelectuales como los adolescentes están encantados con ella. Pero los jóvenes de dieciséis años que hacen cola para verla comprenden la película, y sus verdaderas virtudes, mejor que los intelectuales, que la magnifican en exceso. Pues *Dr. Strangelove* no es en absoluto, de hecho, una película política. Utiliza los blancos aprobados por los liberales de izquierda (el *statu quo* defensivo, Tejas, la goma de mascar, la mecanización, la vulgaridad norteamericana), y los trata desde un punto

de vista enteramente pospolítico, propio de *Mad Magazine*. *Dr. Strangelove* es, realmente, un filme alegre. Ciertamente, su vigor contrasta favorablemente con lo decadente (retrospectivamente) de la película de Chaplin. El final de *Dr. Strangelove*, con su prosaica imagen del apocalipsis y su banda de sonido abierta («nos volveremos a ver») nos tranquiliza en una forma curiosa, pues el nihilismo es *nuestra* forma contemporánea de edificación moral. Del mismo modo que *El gran dictador* fue para las masas optimismo de Frente Popular, *Dr. Strangelove* es para las masas nihilismo, un nihilismo filisteo.

Lo que tiene de bueno *El gran dictador* son sus actos de gracia autista aislados, como cuando Hynkel juega con el globo; y el humor del «hombrecillo», como en la secuencia en la que los judíos echan suertes para una misión suicida con pedazos de tarta, y Chaplin termina con todas las suertes en su ración. Éstos son los elementos perennes de la comedia, tal como Chaplin la desarrollara, sobre los que se ha pegoteado esta insatisfactoria caricatura política. De modo semejante, lo que tiene de bueno *Dr. Strangelove* refiere a otra fuente perenne de la comedia: la aberración mental. Lo mejor de la película son las fantasías de contaminación expuestas por el psicótico general Jack D. Ripper (representado con agudísimo brillo por Sterling Hayden), los estereotipos superamericanos y los movimientos corporales del general Buck Turgitson, un tipo empresarial, militarista, digno de Ring Lardner (interpretado por George C. Scott) y el satanismo eufórico del propio Doctor Strangelove, el científico nazi cuyo brazo derecho lo odia (Peter Sellers). La especialidad de la comedia de cine mudo (*El gran dictador* es todavía, esencialmente, cine mudo) consiste en el cruce puramente visual de gracia, extravagancia y «pathos». *Dr. Strangelove* utiliza otra clásica vena de la comedia, tan verbal como visual: la idea del chiste. (De ahí los jocosos nombres de los personajes de *Dr. Strangelove*, exactamente como en Ben Johnson.) Pero adviértase que ambas películas se sirven de la misma estra-

tagema para distanciar los sentimientos del público: el empleo del mismo actor para representar varios papeles clave. Chaplin representa a un tiempo al Pequeño Barbero Judío y al Dictador Hynkel. Sellers representa al relativamente cuerdo oficial británico, al débil presidente norteamericano y al científico nazi; en principio, se le tenía reservado un cuarto papel, el de tejano, representado en la película por Slim Pickens, quien, al mando del aeroplano que arroja la bomba H, hace disparar la Máquina Rusa del Día del Juicio. Sin esta estratagema, por la cual un mismo actor representa papeles moralmente opuestos, y que tan subliminalmente socava la realidad de toda la trama, el precario dominio de la distancia cómica sobre lo moralmente feo o lo terrorífico en ambas películas se perdería.

Dr. Strangelove fracasa en forma proporcionalmente más obvia. Gran parte de su comicidad (aunque no toda) me parece reiterativa, inmadura, poco afinada. Y cuando la comicidad falla, la seriedad se filtra por todas partes. Comenzamos a hacer preguntas serias sobre la misantropía, que es el único punto de vista desde el cual resulta cómico el tema de la aniquilación en masa... A mi entender, el único espectáculo de este invierno referido a cuestiones públicas fue una obra que era a un tiempo puro documental y comedia: la presentación por Daniel Talbot y Emile de Antonio de una película de noventa minutos hecha con filmaciones para la televisión de las audiencias del Ejército McCarthy en 1954. En 1964, producen una impresión muy diferente. Todos los buenos chicos salen bastante mal librados —Stevens, el Secretario del Ejército, el senador Symington, el abogado Welch, y los otros, parecían todos imbéciles, tragavirotes, contos, gazmoños u oportunistas— mientras la película nos alienta irresistiblemente a entusiasmarnos estéticamente con «los malos». Roy Cohen, con su atezado rostro, su cabello engomado replanchado y su traje a rayas de marcadas hombreras parecía un duro de época de las películas de gánsters de la Warner Brothers de los

primeros años treinta; McCarthy, sin afeitarse, nervioso, con su risa falsa, tenía el aspecto y actuaba como W. C. Fields en sus papeles más alcohólicos, viciosos e inaudibles. Al dar valor estético a un hecho público importante, *Point of order* fue la verdadera *comédie noire* de la temporada, a la vez que la mejor obra política.

(Primavera 1964)

2

La moneda más corriente en la mayor parte de las actitudes sociales y morales es aquel viejo recurso teatral: la personificación, la máscara. Tanto para el juego como para la edificación, la mente crea esas imágenes simples y definidas cuya identidad se establece fácilmente, que despiertan odios y amores fulminantes. Las máscaras constituyen un modo particularmente efectivo, taquigráfico, para definir la virtud y el vicio.

Una imagen grotesca, una imagen de locura —infantil, violenta, lasciva—, «el negro», se está transformando rápidamente en la máscara más característica de la virtud en el teatro norteamericano. Por lo definido de sus rasgos al ser negro, deja muy atrás al «judío», cuya identidad física es ambigua. (Un elemento integrante de la tradición de la posición «progresista» sobre los judíos es que éstos no tenían forzosamente que parecer «judíos». Pero los negros siempre parecen «negros», a no ser, como es lógico, que no sean auténticos.) Y, por lo que respecta al nivel de dolor absoluto y a la condición de víctima, el negro supera con creces a cualquier otro competidor en Estados Unidos. En sólo unos pocos años, el viejo liberalismo, cuya figura arquetípica era el judío, se ha visto puesto en tela de juicio por la nueva militancia, cuyo héroe es el negro. Pero mientras la disposición de ánimo que genera el auge de la nueva militancia —y del «negro»

como héroe— puede aun desdeñar las ideas del liberalismo, hay un aspecto de la sensibilidad liberal que permanece: tendemos todavía a escoger nuestras imágenes de la virtud de entre nuestras víctimas.

En el teatro, como, en general, entre los norteamericanos cultos, el liberalismo ha sufrido una ambigua derrota. La larga estela de moralismo, de catequismo, presente en obras como *Waiting for Lefty*, *Watch on the Rhine*, *Tomorrow the World*, *Deep are the roots*, *The crucible*— los clásicos del liberalismo de Broadway— sería inaceptable hoy. Pero, en estas obras, lo erróneo, desde un punto de vista plenamente contemporáneo, no es que pretendieran convertir al público, en vez de limitarse a distraerlo. Lo erróneo estaba, más bien, en que fueran demasiado optimistas. Creían que los problemas podían resolverse. *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin, es también un sermón. Para oficializarla, Baldwin dijo que la obra estaba en cierto modo inspirada por el caso Emmett Till, y en el programa, bajo el nombre del director, se puede leer que la obra está «dedicada a la memoria de Medgar Evers, su viuda y sus hijos, y a la memoria de los niños difuntos de Birmingham». Pero es un sermón de nuevo tipo. En *Blues para Mister Charlie*, el liberalismo de Broadway ha sucumbido ante el racismo de Broadway. El liberalismo predicaba política, es decir, soluciones. El racismo considera que la política es superficial (y busca un nivel más profundo); subraya lo inalterable. Al otro lado de un abismo virtualmente insalvable, la nueva máscara de «el negro», varonil, tenaz, pero vulnerable siempre, se enfrenta a su antípoda, otra nueva máscara, «el blanco» (subgénero: «el blanco liberal»), de rostro pálido, torpe, embustero, sexualmente embotado, asesino.

Nadie en sus cabales desearía el retorno de las viejas máscaras. Pero esto no hace que las nuevas sean del todo convincentes. Y quien las acepte debe advertir que la nueva máscara de «el negro» se ha hecho visible sólo a costa de subrayar la fatalidad de los antagonismos raciales. Si D. W.

Griffith pudo titular su famosa película en pro de la supremacía blanca, sobre los orígenes del Ku Klux Klan, *El nacimiento de una nación*, James Baldwin hubiera podido, haciendo mayor justicia al claro mensaje político de su *Blues para Mister Charlie* («Mister Charlie» es el término que designa, en argot de los negros, al hombre blanco), titular su obra *La muerte de una nación*. La pieza de Baldwin, que transcurre en una pequeña ciudad del Sur, se inicia con la muerte de su héroe, un temerario y atormentado músico de jazz, Richard, un negro, y termina con la absolución de su asesino blanco, joven violento, lleno de resentimientos e incapaz de expresarse, llamado Lyle, y la quiebra moral del liberal local, Parnell. La misma insistencia en el final doloroso la encontramos, presentada con acritud aún mayor, en el drama en un acto *Dutchman*, de LeRoi Jones, que se representa en un teatro independiente. En *Dutchman*, un joven negro, mientras viaja en metro, leyendo y absorto en sus cosas, es abordado, deliberadamente hostigado e insultado hasta hacerle montar en cólera, y finalmente apuñalado por una prostituta joven y nerviosa. Mientras los restantes pasajeros blancos se deshacen de su cuerpo, la muchacha vuelca su atención en un nuevo joven negro, que acaba de subir al tren. En el teatro de la nueva moralidad posliberal, es esencial que la virtud sea castigada. Tanto *Blues para Mister Charlie* como *Dutchman* giran en torno de un asesinato escandaloso, aun cuando, en el caso de *Dutchman*, el asesinato simplemente no sea verosímil en los términos de la acción previa, más o menos realista, y parezca tosco (desde un punto de vista teatral), forzado; deseado. Sólo el asesinato nos libera del mandamiento de la moderación. Es esencial, en función dramática, que el hombre blanco gane. El asesinato justifica la indignación del autor y desarma al público blanco, que se ve obligado a comprender qué se les viene encima a ellos.

Porque aquí se predica un sermón verdaderamente extraordinario. Baldwin no se interesa por dramatizar el hecho innegable de que los norteamericanos blan-

cos han maltratado brutalmente a los norteamericanos negros. Lo que se demuestra no es la culpa social de los blancos, sino su inferioridad como seres humanos. Y esto significa, sobre todo, su inferioridad sexual. Mientras Richard habla con tono burlón de sus insatisfactorias experiencias con mujeres blancas del Norte, se evidencia que las únicas pasiones —carnal en un caso, romántica en otro— sentidas hasta el momento por los dos hombres blancos con un papel importante en la obra, Lyle y Parnell, han sido por mujeres negras. Así, la opresión de los blancos para con los negros se convierte en un caso clásico de resentimiento, tal como Nietzsche lo describiera. Es horripilante sentarse en el teatro ANTA, de la calle 52, y oír cómo el público —con un porcentaje no despreciable de negros, pero preponderantemente blanco— aclama y ríe y aplaude cada una de las líneas del texto en que se maldice a la América blanca. Después de todo, no se injuria aquí a ningún «Otro» exótico de allende los mares —como el rapaz judío, o el italiano traidor del teatro isabelino—. Se injuria a la mayoría de los miembros del público. La culpa social no bastaría para explicar esta notable aquiescencia de la mayoría para con su propia condena. Las piezas teatrales de Baldwin, como sus ensayos y novelas, han tocado, a no dudar, una fibra sensible distinta de la política. La virulencia retórica de Baldwin sólo ha podido llegar a parecer tan razonable por medio de la utilización de la inseguridad sexual que acucia a la mayoría de los norteamericanos blancos cultos.

Pero, después de los aplausos y las aclamaciones, ¿qué? Las máscaras que proponía el teatro isabelino eran exóticas, fantásticas, alegres. El público de la época de Shakespeare no salía corriendo del Globe Theater a hacer una carnicería con un judío o a colgar a un florentino. La moralidad de *El mercader de Venecia* no es incendiaria, sino meramente simplificadora. Pero las máscaras que *Blues para Mister Charlie* ofrece a nuestro desdén son nuestra realidad. Y la retórica de Baldwin es incendiaria, aunque

se la deje caer en una situación cuidadosamente aislada del fuego. El resultado no es una idea de acción, sino un placer vicario por la cólera desahogada en el escenario, acompañado, a no dudar, de una resaca de angustia.

Considerado en cuanto arte, *Blues para Mister Charlie* queda encallado por algunas de las mismas razones por las que se atasca como propaganda. Baldwin hubiera podido lograr algo muy superior con el esquema propagandístico de su obra (un noble y atractivo joven estudiante negro enfrentado a estúpidos y viciosos blancos de la ciudad), al que, como tal, nada tengo que objetar. Una parte del mejor arte se origina en la simplificación moral. Pero su pieza se hunde en el lodo de las repeticiones, la incoherencia y todo tipo de cabos sueltos en la trama y en la motivación teatral. Por ejemplo: resulta difícil admitir que en una ciudad en que se vive la agitación propia de la lucha en pro de los derechos civiles, y con un racista asesino en los alrededores, el liberal blanco, Parnell, pueda pasar tan tranquilamente, con tan escasos inconvenientes, de una comunidad a otra. No es tampoco verosímil que Lyle, amigo íntimo de Parnell, y su esposa no se irriten ni se enfurezcan cuando Parnell presenta la acusación de homicidio contra Lyle. Quizás esta notable ecuanimidad se deba al lugar que el amor ocupa en la retórica de Baldwin. El amor está siempre en su horizonte: un solvente universal, casi a la manera de Paddy Chayevsky. Tampoco resulta convincente, por lo que se nos muestra del romance que viven Richard y Juanita —que se inicia sólo unos pocos días antes del asesinato de Richard—, la declaración de Juanita en el sentido que de Richard ha aprendido, precisamente, a amar. (Al parecer, lo cierto es que Richard estaba empezando, precisamente, a aprender de Juanita a amar.) Aún más importante: el enfrentamiento de Richard y Lyle, con sus explícitos matices de rivalidad sexual masculina, parece inadecuadamente motivado. Simplemente, Richard carece de razones suficientes, salvo la de que el autor quiere hacerlo así, para introducir el tema de la envidia sexual

en todas las ocasiones en que lo hace. Dejando aparte toda consideración de los sentimientos expresados, es grotesco, humana y teatralmente, que las postreras palabras de Richard, cuando se retuerce a los pies de Lyle con tres balas en las entrañas, sean: «¡Blanco! ¡No quiero nada de ti! ¡Nada tienes para darme! ¡No podrás hablar, porque nadie querrá hablar contigo! ¡No sabes bailar porque no tienes a nadie que baile contigo...! ¡Sí, sí, sí! ¡Retén a tu vieja esposa en casa, ¿oyes?... Que no se acerque a los negros: podría llegar a gustarle. También a ti podría llegar a gustarte...»

Quizás, el origen de lo que parece forzado, histérico, poco convincente en *Blues para Mister Charlie* —y en *Dutchman*— sea un desplazamiento, más bien complejo, de su verdadero tema. Se supone que las obras tratan del conflicto racial. Y, sin embargo, en ambos dramas el problema racial está planteado fundamentalmente en términos de actitudes sexuales. Baldwin ha hablado con mucha sinceridad sobre las razones para ello. La América blanca, acusa Baldwin, ha robado al negro su masculinidad. Lo que los blancos han arrebatado a los negros, y aquello a que los negros aspiran, es el reconocimiento sexual. La pérdida de tal reconocimiento —y su opuesto: el que se trate al negro como mero objeto de lujuria— es el elemento central del dolor del negro. Y, tal como se lo expone en los ensayos de Baldwin, el razonamiento da en el clavo. (Lo que no nos impide considerar otras consecuencias, políticas y económicas, de la opresión del negro.) Pero el texto de la última novela de Baldwin, o lo que vemos en escena en *Blues para Mister Charlie*, es notablemente menos convincente. En la novela y en la pieza teatral de Baldwin, a mi entender, la situación racial se ha convertido en una especie de clave o metáfora del conflicto sexual. Pero un problema sexual no puede disimularse enteramente bajo la máscara de problema racial. Implica diferentes tonalidades, diferentes expresiones de la emoción.

Lo cierto es que *Blues para Mister Charlie* no trata

en realidad de lo que pretende tratar. Se supone que está referida a la lucha racial. Pero en realidad se refiere a la angustia de los deseos sexuales prohibidos, a la crisis de identidad derivada del enfrentarse a estos deseos, y a la cólera y la destructividad (a menudo autodestructividad) por la que pretendemos superar esta crisis. Su tema es, en resumen, psicológico. La superficie quizá sea Odets, pero el interior es puro Tennessee Williams. Lo que Baldwin ha hecho ha sido adoptar la tesis dominante del teatro serio de los años cincuenta —la angustia sexual— y desarrollarla en una pieza política. Enterrada en *Blues para Mister Charlie* está la trama de varios éxitos de la última década: el horripilante asesinato de un joven viril y atractivo por aquellos que envidian su virilidad.

La trama de *Dutchman* es semejante, pero en ella encontramos un nuevo estímulo para la angustia. En lugar de los velados aditamentos homoeróticos de *Blues para Mister Charlie*, hay angustia de clase. Como contribución a la mística de la sexualidad del negro, Jones plantea la cuestión —que nunca se saca a la luz en *Blues para Mister Charlie*— del ser auténticamente negro. (La obra de Baldwin transcurre en el Sur; quizá, semejantes problemas sólo se den en el Norte.) Clay, el héroe de *Dutchman*, es un negro de clase media de New Jersey, que ha ido a la universidad y ha pretendido escribir poesía como Baudelaire, y tiene amigos negros que hablan con acento británico. En la primera parte de la obra está en el limbo. Pero al final, incitado y estimulado por Lula, Clay desnuda su verdadero ser; deja de ser amable, bienhablado, razonable, y asume toda su identidad de negro: es decir, anuncia la cólera homicida hacia los blancos que los negros albergan en sus corazones, la actúen o no. No matará, asegura. Después de lo cual es asesinado.

Dutchman es, desde luego, una obra más breve que *Blues para Mister Charlie*. De sólo un acto, y con dos personajes con texto, es descendiente de los duelos a muerte sexuales teatralizados por Strindberg. En sus mejores mo-

mentos, en algunos de los primeros diálogos de Lula y Clay, es pulcra y vigorosa. Pero, considerada globalmente —y no podemos evitar detenernos a reconsiderar la pieza a la luz de la sorprendente fantasía desplegada al final— es a la vez demasiado frenética y demasiado peyorativa. Robert Hooks representa a Clay con cierta delicadeza, pero encontré casi intolerables las contorsiones sexuales espasmódicas y las estridencias de Jennifer West en el papel de Lula. *Dutchman* posee un hálito de un nuevo estilo de brutalidad emocional, más bien farragoso, al que, a falta de una denominación mejor, llamaría «Albee-esco». A no dudar, no será la última vez que lo veamos... En contraste, *Blues para Mister Charlie* es una obra larga, interminable, sinuosa; virtualmente, una antología, una suma de las distintas tendencias de las grandes obras teatrales escritas en Estados Unidos en los últimos años treinta. Está llena de mensajes edificantes. Libra caballeresco combate para hablar con sucio lenguaje en la legítima palestra sobre nuevas, espléndidas victorias. Y adopta una forma de narración compleja, pretenciosa: la historia es contada mediante deshilvanados retazos del pasado, con el ornamento de un coro que no actúa; una especie de *disc-jockey* de la historia mundial que, disimulado a la derecha del escenario y provisto de unos auriculares, manipula su aparato durante toda la tarde. La realización misma, dirigida por Burgess Meredith, oscila entre varios estilos diferentes. Las escenas realistas salen mejor libradas. Al llegar, aproximadamente, al último tercio de la representación, que transcurre en una sala de justicia, la pieza se viene enteramente abajo; toda pretensión de verosimilitud se pierde, al no haber fidelidad a los rituales propios de un tribunal, observables incluso en lo más sombrío del Mississippi, y la obra se derrumba en retazos de monólogo interior, cuyos temas poco tienen que ver con la acción del momento, el procesamiento de Lyle. En la última parte de *Blues para Mister Charlie*, Baldwin parece resuelto a desperdiciar la fuerza dramática de la obra; el director sólo tuvo que seguir. Pese

a la languidez de la dirección, no faltan interpretaciones conmovedoras. Rip Torn, un sexy y agresivo Lyle, logró en buena medida captar la atención del público, en desmedro de los otros actores; era entretenido mirarle. Al Freeman Jr. resultó encantador como Richard, pese a la rémora de algunas frases marcadamente plañideras, especialmente en la escena del Momento de la Verdad con El Padre, obligatoria en el teatro serio de Broadway de la última década. Diana Sands, una de las actrices más agradables del momento, realizó correctamente el modesto papel de Juanita, excepto en aquella parte de su actuación que ha sido más alabada, su aria de lamento por Richard, cara al público y en el centro del escenario, que encontré terriblemente forzada. Pat Hingle, un actor espectacularmente embalsamado en sus amaneramientos, sigue siendo, en el papel de Parnell, exactamente el mismo viejo pesado y vacilante que era el año pasado en su papel de esposo de Nina Leeds, en la puesta en escena por el Actors Studio de *Extraño interludio*.

Los mejores momentos en teatro en los últimos meses fueron esfuerzos de libre creatividad, en los que se incurrió en un uso absolutamente cómico de la máscara, el cliché del personaje.

A finales de marzo fueron representadas dos piezas cortas en un pequeño teatro de la calle 4 Este en dos tardes de lunes: *The General Returns from One Place to Another*, de Frank O'Hara, y *The Baptism*, de LeRoi Jones. La obra de O'Hara es un conjunto de números cortos, satíricos, en que se presenta a un general tipo Mac Arthur y a su séquito en perpetua órbita por el Pacífico; la de Jones (como su *Dutchman*) se inicia en forma más o menos realista y termina en una fantasía; trata del sexo y de la religión, y transcurre en una iglesia evangélica. Ni la de O'Hara ni la de Jones resultaron demasiado interesantes como piezas teatrales, pero en el teatro hay algo más que piezas, es decir, algo más que literatura. A mí, me inte-

resaron principalmente porque sirvieron de vehículo para el increíble Taylor Mead, poeta y actor de cine «underground». (Actuó en *Flower Thief*, de Ron Rice.) Mead es un joven enjuto, propenso a la calvicie, ventrudo, de hombros redondos, inclinado, palidísimo, una especie de Harry Langdon tísico, astilloso. No es fácil explicar cómo un tipo físicamente tan insignificante, de aspecto tan desvalido, puede tener en el escenario un atractivo tan enorme. Pero la verdad es que resulta imposible apartar de él la mirada. En *The Baptism*, Mead encanta con su inventiva y su gracia en su papel de homosexual, vestido con calzoncillos largos rojos, haciendo gala de amaneramiento en la iglesia, saltando, bromeando, entrometiéndose en todo y coqueteando mientras la liturgia sigue su curso. En *The General Returns from One Place to Another*, era aún más variado y cautivador. Su parte, más que en un papel, consiste en un conjunto de charadas: el general saludando mientras le caen los pantalones, el general en sus relaciones con una viuda tonta que aparece inesperadamente en cada punto de su ruta, el general pronunciando un discurso político, el general segando un prado de flores con su bastón de mando, el general tratando de embutirse en un saco de dormir, el general desnudando a sus dos asistentes... y así sucesivamente. Lo esencial no era, como es lógico, lo que Mead hacía, sino la concentración sonámbula con que lo hacía. La fuente de su arte es la más profunda y pura de todas: simplemente, se entrega, de lleno y sin reservas, a alguna extraña fantasía autista. Nada hay tan atractivo en un individuo, pero es muy infrecuente cumplidos ya los cuatro años. Ésta es la cualidad que posee Harpo Marx; Langdon y Keaton, entre los actores del cine mudo, la tienen también, como esos cuatro maravillosos muñecos mecánicos de Raggedy Andy, Los Beatles. Algo así pretende Tammy Grimes en su estilizadísima y apasionante actuación en un espectáculo musical de Broadway, por lo demás sin interés, actualmente en cartel, *High Spirits*, basado en *Blithe Spirit* de Noel Coward. (La maravillosa

Bea Lillie también trabaja en él; pero, o le falta campo en esta obra para sus cualidades, o, simplemente, no está en forma.)

Todos estos actores, de Buster Keaton a Taylor Mead, tienen en común su falta absoluta de inhibiciones en la persecución de una idea de acción enteramente inventada. Un simple toque de inhibición y el efecto se pierde. Su actuación se torna insincera, desagradable, incluso grotesca. Me refiero, claro está, a algo más raro que la simple capacidad de actuar. Y, puesto que las condiciones normales del trabajo en el teatro generan no pocas inhibiciones, queda al menos la posibilidad de encontrar este género de cosas en circunstancias informales, como las que rodearon *The General* y *The Baptism*. No estoy segura de que la actuación de Taylor Mead pueda prosperar en otro contexto.

Pese a todo, mi acontecimiento teatral favorito de los últimos meses logró sobrevivir al salto de la producción semi-amateur al off-Broadway; al menos, sobrevivía la última vez que lo vi. *Home Movies* se estrenó en marzo en la galería de coro de la Judson Memorial Church de Washington Square y finalmente se trasladó a Provincetown Playhouse. El escenario es Una Casa. Los personajes son: una madre, Margaret Dumont; un superatlético padre con mostachos; una hija virgen marchita y llorosa; un joven afeminado; un poeta de mejillas encendidas, tartamudo, que ostenta una bufanda; una pareja de enérgicos clérigos llamados padre Shenanigan y hermana Thalia; y un afable chico de recados negro con un grueso y largo lápiz. Ciertos gestos parecen revelar una trama. El padre es considerado muerto, la madre y la hija lamentan su ausencia, amigos de la familia y clérigo presentan sus pésames, y en medio de todo ello el padre aparece, vivo y coleando, en un armario. Pero no importa. En *Home Movies* sólo existe el presente: personajes encantadores que van y vienen, posan en cuadros distintos, y se cantan uno a otro. Hay un guión ágil e ingenioso de Rosalyn Drexler en que los clichés más

antiguos y las fantasías más fantasiosas son deliberadamente recitados con la misma solemnidad. «Es la verdad», dice un personaje. «Sí», responde otro, «una verdad terrible como un sarpullido.» La ternura y la calidez de *Home Movies* me deleitaron aún más que su ingenio; y esto parece ser obra de la adorable música compuesta por Al Carmines (que es rector adjunto de la Judson Memorial Church) e interpretada por él mismo al piano. Los mejores números son un tango cantado y bailado por la hermana Thalia (Sheindi Tokayer) y el padre Shenanigan (Al Carmines), el encantador *strip-tease* efectuado por Peter (Freddy Herco), los dúos entre él y Mrs. Verdun (Gretel Cummings) y la canción «Peanut Brittle», vociferada por la Violet, la criada (Barbara Ann Teer). *Home Movies* es sumamente divertida. Los actores en escena se ven, además, felices de hacer lo que hacen. Difícilmente podemos pedir más en teatro —excepto grandes obras, grandes actores y grandes espectáculos—. A falta de éstos, nuestra esperanza es la vitalidad y la alegría; y parece más probable que éstas se den en escenarios poco corrientes, como el de la Judson Memorial Church, o el Pabellón de Sierra Leona en la Feria Mundial, que en teatros de provincias o aun del off-Broadway. A esto contribuye el que *Home Movies* no sea estrictamente una obra teatral, al igual que sucede con *The General* o *The Baptism*. Hay acontecimientos teatrales del tipo úsese-y-tírese: mistificaciones joviales y despreocupadas, llenas de irreverencia para con «el teatro» y «la obra». Algo semejante ocurre con el cine: hay más vitalidad y más arte en la película de los hermanos Maysles sobre los Beatles en Estados Unidos, *What's happening*, que en todas las películas narrativas producidas en el país este año.

Y por último, aunque no se trata de lo menos importante, algunas palabras sobre dos montajes de obras de Shakespeare.

Del excelente ensayo de John Gielgud, *The Ham-*

let Tradition; Some Notes on Costume, Scenery and Stage, publicado en 1937, podríamos deducir la mayoría de los fallos concretos de esta realización de *Hamlet* en Nueva York por Gielgud. Por ejemplo, las precauciones de Gielgud contra la representación del acto 1, escena 2 —la escena en que Hamlet, Claudio y Gertrudis aparecen por vez primera—, como riña familiar antes que como reunión formal de consejo privado, la primera (según la tradición) celebrada después del acceso al trono de Claudio. Y, sin embargo, esto es, precisamente, lo que ha permitido Gielgud en su puesta en escena de Nueva York, donde Claudio y Gertrudis parecen un hastiado matrimonio pequeñoburgués que discute sobre su mimado hijo único. Otro ejemplo: respecto de la escenificación del Fantasma, Gielgud ofrece en su ensayo argumentos convincentes en contra de la exageración del efecto fantasmagórico mediante el uso de una voz microfónica procedente de fuera del escenario, en vez de la voz del actor que está en el escenario a la vista del público. Todo debe hacerse en función de que el fantasma aparezca lo más real posible. Pero en esta realización, Gielgud ha eliminado en su totalidad la presencia física del fantasma. Esta vez, el Fantasma es realmente fantasmagórico: una voz grabada, la de Gielgud, que resuena sepulcral en todo el teatro, y una silueta gigante proyectada en el muro de fondo del escenario... pero es perder el tiempo preguntarse las razones de este o aquel aspecto de la producción en cartel. La impresión general es de una completa indiferencia, como si la obra no hubiera sido en absoluto dirigida; salvo por el hecho de que uno colige que una parte de esa insipidez, al menos insipidez visual, es en realidad deliberada. Está la cuestión del vestuario: la mayoría de los actores, cortesanos o soldados, llevan pantalones ajustados y jerséis, y, aunque los pantalones y la camisa de *Hamlet* combinan (son negros), Claudio y Polonio llevan elegantes trajes de calle, Gertrudis y Ofelia vestido de noche (Gertrudis lleva también un visón), y el rey y la reina vestidos primorosos y máscaras doradas. Esta extra-

vagante composición se presenta como la gran idea de este montaje y se llama «representar *Hamlet* en ropa de ensayo».

La puesta en escena proporciona exactamente dos placeres. Oír la voz de Gielgud grabada, aun cineramatizada de este modo, nos recuerda lo hermoso que resultan los versos de Shakespeare cuando se los dice con gracia e inteligencia, y el excelente George Rose, que, en el breve papel de sepulturero, nos ofreció todos los deleites de la prosa de Shakespeare. Las demás interpretaciones no trajeron más que distintos grados de sufrimiento. Todo el mundo hablaba demasiado de prisa; aparte de este fallo, algunas interpretaciones alcanzaron la mediocridad, mientras otras, por ejemplo las de Laertes y Ofelia, merecen ser definidas como particularmente inmaduras, insensibles. Debe mencionarse, sin embargo, que Eileen Herlie, que encarnó una Gertrudis superficial, hizo una sorprendente representación de este mismo papel en la película de Olivier de hace quince años. Y que Richard Burton, que hace lo menos posible por su papel de Hamlet, es en verdad un hombre muy bien parecido. Corrección: representa toda la escena de la muerte de Hamlet de pie, cuando hubiera podido hacerlo sentado.

Pero, apenas recobrados del descaro de Gielgud al presentar una obra de Shakespeare absolutamente desnuda, falta de toda interpretación, se produjo el estreno de una obra de Shakespeare que, dicho esto con la mejor voluntad, fallaba por una sobreinterpretación y un exceso de reflexión. Era ésta la celebrada *El rey Lear* de Peter Brook, puesta en escena hace dos años en Stratford-on-Avon, recibida con inmejorable acogida en París, Europa Oriental y Rusia, y representada —más o menos inaudiblemente— en el New York Theater del Lincoln Center (que, se acaba de descubrir, fue proyectado para la música y el ballet). Si el *Hamlet* de Gielgud carecía de pensamiento o estilo, *El rey Lear* de Brook llegó con sobrecarga de ideas. Leemos que, inspirado por un reciente ensa-

yo de Jan Kott, el especialista polaco en Shakespeare, en que se compara a Shakespeare con Beckett, tenía decidido representar *El rey Lear* como *End-Game*, por así decir. Gielgud, en una entrevista que concedió en abril de este año en Inglaterra, mencionó el hecho de que Brook le había comentado que era su discutido *El rey Lear* «japonés» (decorados y vestuarios de Noguchi) de 1955 el germen de la idea básica de la producción en cartel. Y, si consultáramos el libro de trabajo de Charles Marowitz, ayudante de Brook en Stratford en 1962, percibiríamos también otras influencias. Pero, a la larga, ninguna de las ideas asimiladas en la producción importa. Lo que importa es lo que uno ve y, si hay suerte, oye. Lo que vi fue más bien apagado —o, si lo prefieren ustedes, austero—, a más de arbitrario. No veo la ventaja de trabajar en contra de los tonos y el sentido emocional de la obra —igualación de los párrafos de Lear a un mismo nivel, reducción de la conjura de Gloucester a proporciones casi iguales a las de la conjura de Lear, eliminación de pasajes «humanistas», como aquel en que los sirvientes de Regan se conmueven hasta el punto de ayudar a Gloucester, que acaba de quedar ciego, y aquel en que Edmund intenta revocar la ejecución de Cordelia y Lear («intentaré hacer algún bien, a pesar de mi natural»)—. Hubo una serie de interpretaciones dignas e inteligentes: Edmund, Gloucester, el bufón. Pero todos los actores parecían actuar bajo una presión casi palpable, el deseo de ser explícitos y, simultáneamente, subactuar, que debió ser lo que llevó a Brook, en una de las opciones más curiosas de la puesta, a mantener el escenario plenamente iluminado y desnudo durante las escenas de la tormenta. Paul Scofield representa un Lear admirablemente estudiado. Su actuación es especialmente buena en la vejez de Lear, con su egotismo, sus torpes movimientos y apetitos. Pero no logro entender por qué echa a perder tan considerable parte del papel —la locura de Lear, por ejemplo— por amaneramientos vocales arbitrarios que opacan toda la fuerza emocional

de su texto. La única actuación que me dio la impresión de sobrevivir a esta extraña, paralizante forma de interpretación que Brook ha impuesto a sus actores —y aun crecer en ella— fue la de Irene Worth en el papel de la compleja y, en parte, agradable Goneril. Miss Worth parecía haber rebuscado en los menores rincones de su papel y, a diferencia de Scofield, haber encontrado mayor riqueza, y no menor, que otros antes de ella.

(Verano 1964)

Marat/Sade/Artaud

La primera y más hermosa de las cualidades de la naturaleza es el movimiento, que la convulsiona en todas las épocas. Pero este movimiento es simplemente la consecuencia perpetua de crímenes; y sólo gracias a los crímenes se mantiene.

SADE

Todo cuanto actúa es crueldad. Es sobre esta idea de acción extremada, llevada más allá de todo límite, que el teatro debe ser reconstruido.

ARTAUD

Teatralidad y locura —los dos temas más poderosos del teatro contemporáneo— están brillantemente fundidos en el drama de Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por los internos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*. El tema es un ensayo dramático puesto en escena ante los ojos del público; la escena es en un manicomio. El hecho histórico en que se basa la obra es el de que en el asilo de locos de las afueras de París en que Sade estuvo recluido por orden de Napoleón durante los últimos once años de su vida (1803-1814), la política ilustrada del director, M. Coulmier, permitió a los locos de Charenton poner en escena piezas teatrales de su propia creación que estaban abiertas al público parisiense. En estas circunstancias, se sabe que Sade escribió y montó varias obras (todas perdidas), y la pieza de Weiss recrea ostensiblemente estas realizaciones. El año es el de 1808, y el escenario es la severa sala de baños alicatada del asilo.

La teatralidad impregna la ingeniosa pieza de Weiss en un sentido peculiarmente moderno: la mayor parte del *Marat-Sade* consiste en «teatro dentro del teatro». En la producción de Peter Brook, que se estrenó en Londres, en agosto de 1964, el ya envejecido, desgredado y algo caduco Sade (representado por Patrick Magee) aparece tranquilamente sentado en la parte izquierda del escenario, apuntando (con ayuda de un paciente que

actúa como director de escena y narrador), supervisando y comentando. M. Coulmier, correctamente vestido y llevando una especie de banda roja honorífica, acompañado de sus elegantemente vestidas esposa e hija, está sentado durante la representación en la parte derecha del escenario. Hay también abundancia de teatralidad en el sentido más tradicional: la enfática llamada a los sentidos con espectáculo y sonido. Un cuarteto de locos con pelo de alambre y rostros pintarrajeados, vestidos con sacos coloridos y anchos sombreros; cantan irónicas canciones de manicomio a la vez que representan las acciones en ellas descritas; su abigarrado conjunto contrasta con las túnicas blancas sin forma y las camisas de fuerza, los rostros macilentos de la mayor parte de los demás locos que actúan en el drama pasional de Sade sobre la Revolución Francesa. La acción verbal, dirigida por Sade, es reiteradamente interrumpida por brillantes trozos de actuación espontánea de los locos, de los que el más fuerte es la secuencia de un guillotinado en masa; en ella, algunos producen ásperos ruidos metálicos, golpean partes del ingenioso decorado y vierten cubos de pintura (sangre) por unos desagües, mientras otros saltan alegremente a una fosa en el centro del escenario, dejando sus cabezas apiladas sobre el nivel del suelo, junto a la guillotina.

En la producción de Brook, la locura demuestra ser la forma más autoritaria y sensual de la teatralidad. La locura establece la inflexión, la intensidad de *Marat-Sade*, desde la imagen inicial de los fantasmales locos que van a actuar en la obra de Sade, acurrucados en posiciones fetales, o en estupor catatónico, o temblando, o representando algún ritual obsesivo y luego apelotonándose para acudir a saludar al afable M. Coulmier y a su familia cuando entran en escena y suben a la plataforma en la que permanecerán sentados. La locura es también el registro de la intensidad de las actuaciones individuales: de Sade, que recita sus largos discursos con un cansino

y deliberado sonsonete entre dientes; de Marat (representado por Clive Revill), embutido en húmedas vestimentas (un tratamiento para su enfermedad de la piel) y encajonado en el curso de la acción en una bañera metálica portátil, mirando fijamente hacia adelante, aun en medio de los parlamentos más apasionados, como si ya estuviera muerto; de Charlotte Corday, asesina de Marat, representada por una hermosa sonámbula que periódicamente se queda en blanco, olvida su papel, y hasta se tumba en el escenario y tiene que ser despertada por Sade; de Duperret, el diputado girondino y amante de la Corday, representado por un paciente de lacia y larga cabellera, un erotómano que constantemente se interrumpe en su papel de caballero y amante para lanzarse lascivo hacia la paciente que representa a la Corday (en el curso de la obra, se hace necesario ponerle una camisa de fuerza); de Simone Everard, amante y enfermera de Marat, representada por una paciente casi completamente incapacitada, que apenas si puede hablar y se limita a moverse espasmódicamente y sin sentido cuando muda la ropa de Marat. La locura se convierte en la metáfora privilegiada y más auténtica de la pasión; o, lo que en este caso viene a ser lo mismo, en el desenlace lógico de toda emoción fuerte. Tanto los sueños (como en la secuencia «la pesadilla de Marat») como los estados de ensoñación deben terminar en violencia. Así, la lenta escenificación del asesinato de Marat por Charlotte Corday (historia, es decir, teatro) es seguida por los locos con gritos y canciones de los quince sangrientos años sucesivos al hecho histórico y termina con el asalto por la «compañía» a los Coulmier cuando intentan abandonar el escenario.

La obra de Weiss es también una obra de tesis, precisamente por su representación de la teatralidad y la locura. Lo central en la pieza es un debate entre Sade, desde su silla, y Marat, desde su bañera, sobre el significado de la Revolución Francesa, es decir, sobre las premisas psicológicas y políticas de la historia moderna, pero

visto desde una sensibilidad muy moderna, una sensibilidad reforzada por la experiencia de los horrores de los campos de concentración nazis. Pero *Marat-Sade* no se presta a una formulación como teoría particular sobre la experiencia moderna. El drama de Weiss más parece tratar del nivel de sensibilidad que la moderna experiencia implica, pone en juego, que de un razonamiento o una interpretación de esa experiencia. Weiss, más que presentar ideas, sumerge al público en ellas. El debate intelectual es el material de la obra, pero no es su tema ni su fin. El marco de Charenton permite que este debate tenga lugar en una continua atmósfera de violencia a duras penas reprimida; todas las ideas son volátiles a esa temperatura. La locura, una vez más, demuestra ser el modo más austero (hasta abstracto) y drástico de expresar en términos teatrales la representación de las ideas, mientras los miembros de la compañía que reviven la Revolución corren frenéticamente y deben ser sujetados, y los gritos en demanda de libertad de la turba parisiense son súbitamente metamorfoseados en gritos de los pacientes que aúllan que se les deje salir del asilo.

Semejante teatro, cuya acción fundamental es el irrevocable escorarse hacia extremados estados de sentimiento, sólo puede terminar de una de dos maneras. Puede volverse sobre sí mismo y hacerse formal, para terminar en una estricta moda *da capo*, con sus propias líneas de apertura, o puede volverse hacia el exterior, rompiendo el «marco» y abalanzándose sobre el público. Ionesco ha admitido que su primera obra, *La cantante calva*, estuvo concebida de modo de finalizar con una masacre del público; en otra versión de la misma obra (que actualmente termina *da capo*) el autor tenía que subir de un salto al escenario e imprecarse al público hasta que abandonara el teatro. Brook, o Weiss, o ambos, han ideado como final de *Marat-Sade* un equivalente del mismo gesto hostil hacia el público. Los locos, es decir, la «compañía» teatral de Sade, han perdido los estribos y asaltado a los Coulmier;

pero este motín —es decir, el drama— es interrumpido por la entrada de la directora de escena del Aldwych Theatre, con una camisa moderna, jersey y calzado de deporte. Lanza un silbido; los actores se detienen bruscamente, se vuelven y encaran al público; pero cuando el público aplaude, la compañía responde con un lento, siniestro palmeteo, que ahoga los aplausos «libres» y deja a todo el mundo considerablemente incómodo.

Mi admiración personal y el deleite que me produjo *Marat-Sade* son virtualmente incondicionales. La obra, que se estrenó en Londres, en agosto de 1964, y que, se rumorea, pronto veremos en Nueva York, es una de las mayores experiencias posibles en la vida de un espectador. Sin embargo, casi todo el mundo, desde los cronistas hasta los críticos más serios, ha expresado graves reservas, cuando no rotundo disgusto, ante la puesta en escena por Brook de la obra de Weiss. ¿Por qué?

A mi entender, hay tres ideas preconcebidas que subyacen a las objeciones hechas a la puesta en escena del drama de Weiss por Brook.

La conexión entre teatro y literatura. Una idea preconcebida: el teatro es una rama de la literatura. Pero lo cierto es que algunas obras de teatro pueden ser juzgadas fundamentalmente como obras literarias, y otras no.

Precisamente porque esto no es admitido, o en general comprendido, leemos con demasiada frecuencia la afirmación de que, mientras *Marat-Sade* es, teatralmente, una de las cosas más sorprendentes vistas jamás en escena, es una «pieza de director», lo que significa una puesta en escena de primera línea de un drama de segunda. Un poeta inglés muy conocido me dijo que detestaba la obra por esta razón: porque aunque cuando la vio la encontró maravillosa, *sabía* que si no hubiera gozado del beneficio de la realización de Peter Brook, la representación no le habría gustado. Se dice también que la realización de la obra por Konrad Swinarski, puesta el año pasado en Berlín Occiden-

tal, no produjo ni con mucho la asombrosa impresión que produce la realización actualmente en cartel, en Londres.

Por supuesto, *Marat-Sade* no es la obra maestra suprema de la literatura dramática contemporánea, pero sería difícil clasificarla como obra de segunda línea. Considerada simplemente en su texto, *Marat-Sade* es a un tiempo sólida y emocionante. Los defectos no están en la obra, sino en una estrecha concepción del teatro que insiste en una imagen del director como sirviente del escritor, que saca a la luz significaciones ya residentes en el texto.

Después de todo, en la medida en que sea cierto que el texto de Weiss, en la esmerada traducción de Adrian Mitchell, se ve considerablemente realzado por la puesta en escena de Peter Brook, ¿qué tiene que ver? Aparte de un teatro de diálogo (de lenguaje) en el que el texto es primario, hay también un teatro de los sentidos. El primero podría llamarse «pieza»; el segundo «obra teatral». En el caso de una obra teatral pura, el escritor, que apunta palabras que los actores deberán repetir y el director escenificar, pierde supremacía. En este caso, el «autor» o «creador» es, para citar a Artaud, simplemente «la persona que controla el manejo directo del escenario». El arte del director es un arte material, un arte que opera con los cuerpos de los actores, los decorados, las luces, la música. Y cuanto Brook ha conjugado es particularmente brillante e ingenioso: el ritmo de la representación, el vestuario, el montaje de las escenas de mimo. En cada detalle de la realización —uno de cuyos elementos más notables es la estruendosa melodía (de Richard Pleaslee) que utiliza campanas, címbalos y órgano—, hay un ingenio material, un implacable mensaje a los sentidos. Sin embargo, hay algo en el virtuosismo de Brook para los efectos escénicos que ofende. Para la mayoría de las personas, parece arrollar el texto. Pero quizá sea éste el mérito.

Y no es que sugiera que *Marat-Sade* es simplemente teatro de los sentidos. Weiss ha dado un texto complejo y altamente literario, que exige una respuesta.

Pero *Marat-Sade* exige también ser considerado en el nivel sensorial, y sólo el prejuicio más inflexible sobre lo que el teatro debe ser (el prejuicio por el que una obra de teatro debe ser juzgada, en último análisis, como perteneciente a una rama de la literatura) subyace a la exigencia de que el texto escrito y, por consiguiente, hablado de una obra de teatro debe responder del conjunto de la pieza.

La conexión entre teatro y psicología. Otra idea preconcebida: el teatro consiste en la revelación de un personaje, construido a partir de un conflicto de motivos que sean verosímiles desde un punto de vista realista. Pero el teatro moderno más interesante es un teatro que va más allá de la psicología.

Citando nuevamente a Artaud: «Necesitamos verdadera acción, pero sin consecuencias prácticas. No es en el nivel social donde se despliega la acción del teatro. Menos aún, en los niveles ético y psicológico... Esta obstinación en hacer hablar a los personajes sobre sentimientos, pasiones, deseos e impulsos de un orden estrictamente psicológico, en el que una sola palabra tiene por finalidad compensar innumerables gestos, es la razón... el teatro ha perdido su verdadera razón de ser.»

Es desde este punto de vista, tendenciosamente formulado por Artaud, que se puede comprender debidamente el hecho de que Weiss haya situado su alegato en un manicomio. El hecho es que, con la excepción de figuras que hacen las veces de público en escena —M. Coulmier, que interrumpe frecuentemente la representación para reconvénir a Sade, y su esposa e hija, que no tienen texto— todos los personajes del drama son dementes. Pero el escenario de *Marat-Sade* no equivale a una declaración de que el mundo esté loco. Ni es tampoco un ejemplo de un interés a la moda por la psicología de la conducta psicopática. Por el contrario, el interés por la locura en el arte actual refleja de ordinario el deseo de ir más allá de la psicología. Cuando dramaturgos como Pirandello, Genet, Beckett e Ionesco presentan persona-

jes con conductas o estilos expresivos trastornados, eliminan la necesidad de que éstos incorporen a sus actos o a su discurso explicaciones coherentes y verosímiles de sus motivos. La representación dramática, liberada de las limitaciones de lo que Artaud denomina «pintura psicológica y dialógica del individuo», está abierta a niveles de experiencia más heroicos, más ricos en fantasía, más filosóficos. Esto no sólo se aplica, naturalmente, al teatro. La elección de una conducta «insana» como tema de arte es en la actualidad la estrategia virtualmente clásica de los artistas modernos que desean superar el «realismo» tradicional, es decir, la psicología.

Consideremos la escena a la que mucha gente puso especiales reparos, en la cual Sade persuade a Charlotte Corday de que le azote (Peter Brook ha decidido que la actriz lo haga con su propia cabellera), mientras él continúa recitando, en tonos agónicos, algo referente a la Revolución y a la naturaleza de la naturaleza humana. El propósito de esa escena no es seguramente el de informar al público de que, como ha escrito un crítico, Sade está «enfermo, enfermo, enfermo»; tampoco es justo reprochar al Sade de Weiss, como hace ese mismo crítico, el «utilizar el teatro no tanto para presentar un alegato cuanto para excitarse a sí mismo». (Y, en cualquier caso, ¿por qué no ambas cosas?) Weiss, al combinar el pensamiento racional o cuasirracional con la conducta irracional, no invita al público a emitir un juicio sobre el carácter, la competencia mental o el estado de ánimo de Sade. Más bien, se inclina a un tipo de teatro centrado, no en los personajes, sino en las intensas emociones transpersonales suscitadas por los personajes. Ofrece una especie de experiencia emocional transpuesta (en este caso, francamente erótica) de la que el teatro se había alejado desde hacía demasiado tiempo.

El lenguaje es usado en *Marat-Sade* fundamentalmente como forma de encantamiento, en vez de quedar relegado a la revelación del personaje y al intercam-

bio de ideas. Este uso del lenguaje como encantamiento es la dominante de otra escena que muchos de los que vieron la obra encontraron objetable, desconcertante y gratuita: el soliloquio de bravura de Sade, que ilustra la crueldad del corazón del hombre refiriendo en atroz detalle la ejecución pública mediante descuartizamiento lento de Damiens, el frustrado asesino de Luis XV.

La conexión entre teatro e ideas. Otra idea preconcebida: la obra de arte debe ser entendida en cuanto «trata de» una «idea», la representa o la discute. De ser así, se acepta implícitamente como criterio para juzgar una obra de arte el valor de las ideas que contiene, y el que estén o no expresadas clara y coherentemente.

Según esto, se esperaría que *Marat-Sade* estuviera sujeta a estos criterios. La obra de Weiss, teatral hasta la médula, está también repleta de inteligencia. Contiene discusiones sobre los temas más profundos de la moralidad, la historia y la sensibilidad contemporáneas, que dejan reducidas a la nada las banalidades vendidas por charlatanes, presuntos doctores en esas mismas cuestiones, como Arthur Miller (véanse sus obras en cartel, *Después de la caída* e *Incidente en Vichy*), Friedrich Dürrenmatt (*La visita de la anciana dama*, *Los físicos*) y Max Frisch (*Andorra*, *Los incendiarios*). No obstante, no cabe duda de que *Marat-Sade* es intelectualmente enigmática. La tesis se ofrece sólo (aparentemente) para que se vea socavada por el contexto de la obra: el manicomio y la confesada teatralidad de los procedimientos. Los actores parecen representar posiciones en la obra de Weiss. En principio, Sade representa la pretensión de permanencia de la naturaleza humana, en toda su maldad, contra el fervor revolucionario de Marat y su convicción de que el hombre puede ser cambiado por la historia. Sade piensa que «el mundo está constituido por cuerpos»; Marat, que lo está por fuerzas. Los personajes secundarios también tienen sus momentos de apasionada defensa: Duperret aclama el definitivo amanecer de la libertad, el padre Jacques

Roux denuncia a Napoleón. Pero tanto Sade como «Marat» son locos, cada uno de un diferente estilo; «Charlotte Corday» es una sonámbula, «Duperret» es víctima de satiromanía; «Roux» es históricamente violento. ¿Acaso esto no socava sus razonamientos? Y, dejando aparte la cuestión del contexto de locura en el que son presentadas las ideas, está la estratagema del «teatro dentro del teatro». En un nivel, el debate entre Sade y Marat, en el que al idealismo moral y social atribuido a Marat se le opone la defensa transmoral que Sade hace de las exigencias de la pasión individual, parece un debate entre iguales. Pero, en otro nivel, puesto que la ficción de la obra de Weiss consiste en que Marat recita precisamente un texto escrito por Sade, es de presumir que sea Sade quien controle el diálogo. Un crítico llega incluso a decir que, puesto que Marat tiene que hacer las veces de marioneta en el psicodrama de Sade, y las de oponente de Sade, en un enfrentamiento ideológico igualmente desventajoso, el debate entre ellos nace totalmente muerto. Y, por último, algunos críticos han atacado la obra sobre la base de su falta de fidelidad histórica a los verdaderos puntos de vista de Marat, Sade, Duperret y Roux.

Éstas son algunas de las dificultades que han llevado a la gente a acusar a *Marat-Sade* de oscura o intelectualmente superficial. Pero en su mayor parte, estas dificultades, y las objeciones que se le hicieron, son consecuencia de una incomprensión; incomprensión respecto de la conexión entre teatro y didáctica. La obra de Weiss no puede ser tratada como una pieza de tesis de Arthur Miller; ni siquiera de Brecht. Nos encontramos ante un tipo de teatro tan diferente de estos últimos como Antonioni y Godard lo son de Eisenstein. La obra de Weiss contiene una tesis o, mejor dicho, emplea el material del debate intelectual y la reevaluación histórica (la naturaleza de la naturaleza humana, la traición de la Revolución, etcétera). Pero la obra de Weiss sólo es una pieza de tesis en un segundo nivel. En arte hay que contar con

otro uso de las ideas: en cuanto estimulantes sensoriales. Antonioni ha dicho de sus películas que quiere que en ellas se prescindiera de «el anticuado sofisma de los positivos y negativos». Este mismo impulso se revela de un modo complejo en *Marat-Sade*. Semejante postura no significa que estos artistas pretendan prescindir de las ideas. Significa, simplemente, que las ideas, incluidas las ideas morales, están expresadas en un nuevo estilo. Las ideas pueden presentarse como decoración, como ingenio de utilidad, como material sensorial.

Podría quizá compararse la obra de Weiss con las largas narraciones en prosa de Genet. Genet no sostiene en realidad que «la crueldad es buena» ni que «la crueldad es sagrada» (una declaración moral, aun siendo opuesta a la moralidad tradicional), sino que, más bien, traslada el razonamiento a otro plano, del moral al estético. Pero no es éste exactamente el caso de *Marat-Sade*. Si bien la «crueldad» de *Marat-Sade* no es, en último término, una cuestión moral, tampoco es una cuestión estética. Es una cuestión ontológica. Mientras quienes proponen la versión estética de la «crueldad» se interesan por la riqueza de la superficie de la vida, los que proponen la versión ontológica de la «crueldad» quieren que su arte exprese el contexto más amplio posible para la acción humana, al menos un contexto más amplio del que proporciona el arte realista. Este contexto más amplio es lo que Sade llama «naturaleza» y es a ello a lo que se refiere Artaud cuando dice que «todo lo que actúa es una crueldad». Hay en el arte del tipo de *Marat-Sade* una visión moral, aunque está claro que no puede (y esto ha logrado incomodar al público) resumirse en las consignas habituales del «humanismo». Pero «humanismo» no es idéntico a moralidad. Precisamente, el arte del tipo de *Marat-Sade* implica un rechazo del «humanismo», de la tarea de moralizar el mundo, y por ello rehúsa reconocer los «crímenes» de que Sade habla.

He citado repetidas veces los escritos de Artaud sobre teatro al discutir *Marat-Sade*. Pero Artaud —a diferencia de Brecht, el otro gran teórico del teatro del siglo XX— no creó un conjunto de obras que ilustrara su teoría y su sensibilidad.

Con frecuencia, la sensibilidad (la teoría, en un determinado nivel del discurso) que rige determinadas obras de arte es formulada antes de que existan obras importantes que la encarnen. Cabe también que la teoría pueda aplicarse a obras distintas de aquellas en función de las cuales fue elaborada. Es así que, precisamente en la Francia de hoy, escritores y críticos como Alain Robbe-Grillet (*Por una novela nueva*); Roland Barthes (*Ensayos críticos*), Michel Foucault (ensayos publicados en *Tel-Quel* y otras) han elaborado una elegante y persuasiva estética antirretórica para la novela. Pero las novelas realizadas y analizadas por los escritores del *nouveau roman* no constituyen de hecho un ejemplo de esta sensibilidad tan importante y satisfactorio como algunas películas, y, sobre todo, películas de directores, tanto italianos como franceses, que no guardan conexión con esta escuela de nuevos escritores franceses, como son Bresson, Melville, Antonioni, Godard y Bertolucci (*Prima dalla rivoluzione, Antes de la revolución*).

De modo semejante, parece dudoso que la única realización para la escena que Artaud supervisara personalmente, *Los Cenci* de Shelley, o la emisión radiofónica de 1948, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, se ajustaran demasiado a las brillantes recetas para el teatro propuestas en sus escritos, como tampoco lo hicieron sus lecturas públicas de las tragedias de Séneca. Hasta el momento, carecemos de un ejemplo cabal de la categoría de Artaud, «el teatro de crueldad». El ejemplo más próximo lo constituyen esos acontecimientos teatrales que tuvieron lugar en Nueva York y otras ciudades en los últimos cinco años, obra sobre todo de pintores (tales como Alan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Bob Whitman, Red

Grooms, Robert Watts) y sin texto o, al menos, sin discurso inteligible, llamados *happenings*. Otro ejemplo de obra de espíritu cuasi artaudiano: la brillante puesta en escena por Lawrence Kornfield y Al Carmines del poema en prosa de Gertrude Stein «*Qué sucedió*», presentada el año pasado en la Judson Memorial Church. Otro ejemplo: la última realización del Living Theater de Nueva York, *The Brig*, de Kenneth H. Brown, dirigida por Judith Malina.

Todas las obras que he mencionado hasta el momento padecen, sin embargo, dejando aparte todas las cuestiones de ejecución individual, de estrechez de miras y de concepción, así como de parquedad de medios sensoriales. De ahí el enorme interés de *Marat-Sade*, pues, más que ninguna otra forma del teatro moderno que yo conozca, se acerca a las dimensiones, así como a las intenciones, del teatro de Artaud. (Debo señalar aquí la excepción, aunque a regañadientes, pues nunca lo he visto, del que parece ser el grupo de teatro más interesante y ambicioso del mundo de hoy: el Laboratorio Teatral de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia. Para un estudio de esta obra, que es una ambiciosa extensión de los principios artaudianos, véase la *Tulane Drama Review*, primavera de 1965.)

Sin embargo, no es la influencia de Artaud la única considerable reflejada en la producción Weiss-Brook. Se cuenta que Weiss afirmó que en esta obra deseaba —jasombrosa ambición!— combinar Brecht y Artaud. Y, a no dudar, se puede ver lo que quería decir. Algunos aspectos de *Marat-Sade* recuerdan al teatro de Brecht: el construir la acción sobre un debate acerca de principios y razones; las canciones; los llamamientos al público a través de un maestro de ceremonias. Y todo ello combina perfectamente con la textura artaudiana de la situación y la escenificación. No obstante, el problema no es tan sencillo. Es más: la cuestión última que la obra de Weiss plantea es precisamente la de la compatibilidad, en últi-

mo extremo, de estas dos sensibilidades e ideales. ¿Cómo *podríamos* reconciliar la concepción brechtiana de un teatro didáctico, un teatro de la inteligencia, con el teatro artaudiano de lo mágico, del gesto, de la «crueldad», del sentimiento?

La respuesta parecería ser que, de ser posible semejante reconciliación o síntesis, la obra de Weiss ha dado un paso considerable hacia ella. De ahí que resultara tan torpe el crítico que protestaba: «Ironías inútiles, acertijos irresolubles, dobles significados que podrían multiplicarse indefinidamente: la maquinaria de Brecht sin la profundidad ni el firme compromiso de Brecht», olvidando por entero a Artaud. Si conjugamos, en efecto, uno y otro, comprenderemos que deben permitirse nuevas percepciones, idearse nuevos modelos. Pues, ¿acaso no es un teatro del compromiso artaudiano, y mucho más cuando se trata de «un firme compromiso», una contradicción en los términos? El problema no se resuelve ignorando el hecho de que, en *Marat-Sade*, Weiss tiende a emplear ideas en forma de fuga (más que en forma de aseveraciones literales), y por ello necesariamente refiere a un punto situado más allá de la arena del material social y la declaración didáctica. La incompreensión de las finalidades artísticas implícitas en *Marat-Sade*, debida a una estrecha visión del teatro, explica la insatisfacción de la mayoría de los críticos para con la obra de Weiss —una ingrata insatisfacción, si se considera la extraordinaria riqueza del texto y de la realización de Brook—. El que las ideas tratadas en *Marat-Sade* no estén resueltas, en un sentido intelectual, es mucho menos importante que la medida en que coinciden en el terreno sensorial.

(1965)

IV

Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson

1

Cierto arte apunta directamente a despertar sentimientos, otro arte apela a los sentimientos por la vía de la inteligencia. Hay arte que implica, que suscita empatía. Hay arte que separa, que provoca reflexión.

El gran arte reflexivo no es frío. Puede exaltar al espectador, presentarle imágenes que le impresionen, hacerle llorar. Pero su poder emocional está mediatizado. El impulso hacia la implicación emocional se ve contrarrestado por elementos de la obra que crean distancia, desinterés, imparcialidad. La implicación emocional es siempre, en mayor o menor grado, pospuesta.

El contraste puede ser explicado en términos de técnicas o de medios; y aun de ideas. A no dudar, sin embargo, la sensibilidad del artista es, en último término, decisiva. Cuando Brecht habla del «efecto de extrañamiento», aboga por un arte reflexivo, distanciado. Los objetos didácticos que Brecht pretendió para su teatro son en realidad un vehículo para el frío temperamento que concibió aquellas obras.

2

En el cine, el maestro del modo reflexivo es Robert Bresson.

Aunque Bresson nació en 1911, su obra cinematográfica existente ha sido realizada en su totalidad en

los últimos veinte años, y consta de seis largometrajes. (En 1934 hizo un corto llamado *Les affaires publiques*, considerado una comedia a la manera de René Clair, cuyas copias han desaparecido; participó en la redacción de los guiones de dos oscuros filmes comerciales de mediados de los años treinta; y en 1940 fue ayudante de dirección de Clair en una película que no se terminó.) El primer largometraje de Bresson fue iniciado a su vuelta a París, en 1941, tras dieciocho meses de prisión en un campo de concentración alemán. Encontró un fraile dominico, escritor, el padre Bruckberger, que le propuso colaborar en una película sobre Bethany, la orden francesa dominica consagrada al cuidado y a la rehabilitación de mujeres ex presidiarias. Se preparó un guión, Jean Giraudoux fue contratado para escribir los diálogos, y la película —en principio llamada *Bethany* y finalmente, ante la insistencia de los productores, *Les anges du péché* (*Los ángeles del pecado*)— se estrenó en 1943. Los críticos la aclamaron con entusiasmo y también obtuvo un considerable éxito de público.

La trama de su segunda película, iniciada en 1944 y estrenada en 1945, era una versión moderna de una de las narraciones interpoladas de la gran antinovela de Diderot: *Jacques le fataliste*. Bresson escribió el guión y Jean Cocteau los diálogos. El primer éxito de Bresson, sin embargo, no se repitió. *Les dames du Bois de Boulogne* fue hundida por los críticos y fracasó, asimismo, en taquilla.

La tercera película de Bresson, *Le journal d'un curé de campagne* (*Diario de un cura de aldea*), no apareció hasta 1951. Su cuarta película, *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*), fue estrenada en 1956; su quinta producción, *Pickpocket*, en 1959; su sexta película, *Le procès de Jeanne d'Arc* (*El proceso de Juana de Arco*), en 1962. Todas ellas alcanzaron cierto éxito de crítica, pero casi ninguno de público; con excepción de la última película, que desagradó incluso a los

críticos. Bresson, aclamado en un tiempo como la nueva esperanza del cine francés, es ahora firmemente considerado un director esotérico. Nunca el público de las salas de arte y ensayo le ha prestado la atención que presta a Buñuel, Bergman y Fellini, pese a que es un director bastante mejor que éstos; aun el público de Antonioni puede considerarse masivo en comparación con el de Bresson. Y, excepto entre un selecto grupo, sólo ha recibido las migajas de la atención crítica.

La razón por la que Bresson no suele ser clasificado de acuerdo con sus méritos es que la tradición a la que pertenece su arte, la reflexiva o contemplativa, no es bien comprendida. En particular en Inglaterra y en Estados Unidos, las películas de Bresson son descritas con frecuencia como frías, remotas, intelectualizadas en exceso, geométricas. Pero denominar «fría» a una obra de arte equivale, ni más ni menos, a compararla (con frecuencia inconscientemente) con una obra «caliente». Y no todo el arte es —ni podría ser— «caliente», así como no todas las personas tienen el mismo temperamento. Las nociones, generalmente aceptadas, respecto de las calidades de temperamento en arte son provincianas. Ciertamente, Bresson es frío comparado con Pabst o Fellini. (Como lo es Vivaldi respecto de Brahms, y Keaton respecto de Chaplin.) Y es que hay que entender la estética —es decir, descubrir la belleza— de esta frialdad. Y Bresson constituye un ejemplo particularmente apto para esbozar semejante estética, por su calidad. Bresson, al explorar las posibilidades de un arte reflexivo, en tanto opuesto a un arte emocionalmente inmediato, pasa de la perfección diagramática de *Les dames du Bois de Boulogne*, al calor casi lírico, casi «humanístico», de *Un condamné à mort s'est échappé*. Muestra también —y esto es asimismo instructivo— cómo un arte tal puede tornarse demasiado rarificado, en su última película, *Le procès de Jeanne d'Arc*.

En el arte reflexivo, la *forma* de la obra de arte está presente de un modo decisivo.

La conciencia que el espectador posee de la forma tiene por efecto el prolongar o el retardar las emociones, pues, en la medida en que somos conscientes de la forma en una obra de arte, en cierto sentido nos separamos de ella; nuestras emociones no se manifiestan de la misma manera que en la vida real. La conciencia de la forma hace dos cosas a la vez: proporciona un placer sensual independiente del «contenido», e invita al uso de la inteligencia. Quizás el orden de reflexión suscitado, por ejemplo, por la forma narrativa (el entrelazamiento de cuatro historias separadas) de *Intolerancia*, de Griffith, sea muy bajo. Pero, con todo, es reflexión.

El modo en que, habitualmente, la «forma» conforma «el contenido» en el arte es la duplicación. Algunos ejemplos obvios los constituyen la simetría y la repetición de motivos en la pintura, la doble trama en el teatro isabelino y los esquemas de ritmo en la poesía.

La evolución de las formas en el arte es parcialmente independiente de la evolución de los temas. (La historia de las formas es dialéctica. Así como tipos de sensibilidad se tornan banales, aburridos, y acaban por ser derrotados por sus opuestos, las formas de arte, periódicamente, se agotan. Se tornan banales, no estimulantes, y son reemplazadas por nuevas formas que, al mismo tiempo, son antiformas.) A veces, los efectos más hermosos se consiguen cuando la materia y la forma no se corresponden por entero. Brecht lo hace con frecuencia: emplazando un tema cálido en un contexto frío. Otras veces, lo que satisface es que la forma sea perfectamente adecuada al tema. Éste es el caso de Bresson.

El que Bresson sea no sólo un director muy superior, sino también más interesante que, por ejemplo, Buñuel, obedece a que ha elaborado una forma que ex-

presa y se adecúa perfectamente a lo que pretende decir. De hecho, es aquello que quiere decir.

En este punto, sería conveniente distinguir cuidadosamente entre forma y manera. Welles, el René Clair de la primera época, Sternberg y Ophüls son ejemplos de directores con hallazgos estilísticos inconfundibles. Pero nunca crearon una forma narrativa rigurosa. Bresson, como Ozu, lo ha hecho. Y la forma de las películas de Bresson (como las de Ozu) está proyectada para disciplinar las emociones al mismo tiempo que las despierta: para introducir una cierta tranquilidad en el espectador, un estado de equilibrio espiritual que es en sí el tema de la película.

El arte reflexivo es un arte que, en efecto, impone al público una cierta disciplina, posponiendo la gratificación fácil. Aun el aburrimiento puede ser un medio legítimo en esta disciplina. El dar preponderancia a lo que en la obra de arte hay de artificio, es otro medio. Pensemos, a propósito de esto, en la idea que del teatro tenía Brecht. Brecht defendía estrategias de escenificación —como las consistentes en introducir en la pieza un narrador, en colocar músicos sobre el escenario, en intercalar escenas filmadas— y una técnica de actuación tales que permitieran al público distanciarse y no «implicarse» acriticamente en la trama y el destino de los personajes. También Bresson busca el distanciamiento. Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías las emociones cálidas de manera que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir por una razón diferente: porque toda identificación en profundidad con los personajes es una impertinencia, una afrenta al misterio de la acción y del corazón humanos.

Pero —dejando aparte todas las pretensiones de frialdad intelectual o respeto por el misterio de la acción— seguramente Brecht sabía, como debe saber Bresson, que semejante distanciamiento es fuente de gran

fuerza emocional. Es precisamente defecto del teatro y del cine naturalistas el que, entregándose con demasiada facilidad, consuman y agoten sus efectos rápidamente. En último término, la suprema fuente de fuerza emocional en el arte no reside en ningún tema determinado, por pasional o universal que éste fuere. Reside en la forma. El distanciamiento y el retardo de las emociones, a través de la conciencia de la forma, las torna a la larga mucho más fuertes e intensas.

4

Pese al venerable lugar común crítico según el cual el cine es fundamentalmente un medio visual, y pese al hecho de que Bresson era pintor antes de dedicarse al cine, la forma no es, para Bresson, fundamentalmente visual. Es, ante todo, una forma distintiva de narración. Para Bresson, el cine no es una experiencia plástica, sino narrativa.

La forma de Bresson satisface ejemplarmente la prescripción de Alexandre Astruc en su famoso ensayo «Le camera-stylo», escrito a finales de los años cuarenta. Según Astruc, el cine, idealmente, se convertirá en un lenguaje.

Por lenguaje entiendo la forma en la cual y a través de la cual el artista puede expresar sus pensamientos, por abstractos que fueren, o traducir sus obsesiones, como ocurre con el ensayo o la novela... El cine gradualmente se liberará de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen misma, de la anécdota inmediata y concreta, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como la palabra escrita... Lo que interesa en el cine de hoy es la creación de este lenguaje.

El cine en cuanto lenguaje supone una ruptura con la manera teatral y visual tradicional de narrar una historia en una película. En la obra de Bresson, esta creación de un lenguaje para el cine comporta una gran valorización de la palabra. En las dos primeras películas, donde la acción es todavía relativamente dramática y la trama emplea un grupo de personajes*, el lenguaje (en sentido literal) aparece en forma de diálogo. Este diálogo llama categóricamente la atención sobre sí. Es un diálogo muy teatral, conciso, aforístico, pausado, literario. Es lo opuesto al diálogo aparentemente improvisado predilecto de los nuevos directores franceses, incluyendo a Godard en *Vivre sa vie* y *Une femme mariée*, las más bressonianas de las películas de la nueva ola.

Pero en las últimas cuatro películas, en las que la acción se ha reducido, pasando de lo que acaece al grupo a los devaneos del yo solitario, el diálogo queda desplazado con frecuencia por la narración en primera persona. A veces la narración puede justificarse porque facilita el encadenamiento de las escenas. Pero, lo que es más interesante, no suele decirnos nada que no sepamos o estemos a punto de saber. «Duplica» la acción. En este caso, por lo común, recibimos primero la palabra, luego la escena. Por ejemplo, en *Pickpocket*: vemos al héroe escribiendo (y escuchamos su voz leyendo) sus memorias. Luego, vemos el suceso que ha sido ya brevemente descrito.

* Aun aquí, sin embargo, hay una evolución. En *Les anges du péché* hay cinco protagonistas —la joven novicia Anne Marie; otra novicia, Madeleine; la priora; su adjunta, madre Saint-Jean, y la asesina Thérèse—, así como buen número de elementos secundarios: la vida cotidiana del convento y así sucesivamente. En *Les dames du Bois de Boulogne* hay ya una simplificación, menos elementos secundarios. Hay cuatro protagonistas claramente diferenciados —Hélène; su antiguo amante, Jean; Agnès y su madre—. Todos los demás son virtualmente invisibles. No vemos nunca, por ejemplo, el rostro de los sirvientes.

Pero a veces recibimos primero la escena y luego la explicación, la descripción de lo que acaba de suceder. Por ejemplo, en *Le journal d'un curé de campagne* hay una escena en la que el párroco visita angustiado al vicario de Torcy. Vemos al párroco pedaleando en su bicicleta hasta la puerta del vicario, luego al ama respondiendo (el vicario, evidentemente, no está en casa, pero no oímos la voz del ama), luego la puerta que se cierra y al sacerdote apoyándose en ella. Acto seguido, oímos: «Quedé tan desilusionado que tuve que apoyarme contra el quicio.» Otro ejemplo: en *Un condamné à mort s'est échappé* vemos a Fontaine desgarrando la funda de su almohada; luego, envolviendo con ella un alambre que ha quitado del somier; luego, la voz: «la retorcí con fuerza».

Esta narración «superflua» tiene por objeto puntuar la escena con intervalos. Pone un freno a la partición imaginativa directa del espectador en la acción. Tanto si el orden va del comentario a la escena como si va de la escena al comentario, el efecto es el mismo: tales duplicaciones de la acción detienen e intensifican a un tiempo la secuencia emocional ordinaria.

Adviértase también que en el primer tipo de duplicación —donde oímos lo que va a suceder antes de verlo— hay un deliberado menosprecio de uno de los modos tradicionales de implicación narrativa: el suspense. Una vez más, pensamos en Brecht. Brecht, para eliminar el suspense, anuncia al comienzo de una escena, por medio de pancartas o de un narrador, lo que va a suceder. (Godard adopta esta técnica en *Vivre sa vie*.) Bresson hace lo mismo, anteponiendo la narración a la acción. En muchos sentidos, la historia perfecta para Bresson es la de su última película, *Le procès de Jeanne d'Arc*, en la que la trama es perfectamente conocida, preestablecida; las palabras de los actores no son inventadas, son las que se han conservado del juicio real. Idealmente, en las películas de Bresson no habría suspense. Así, en una película en la que el suspense debería normalmente desempeñar un papel consi-

derable, *Un condamné à mort s'est échappé*, el título, deliberadamente —hasta con poca elegancia—, presenta el resultado: sabemos lo que Fontaine va a hacer*. A este respecto, claro está, el filme de Bresson sobre la fuga difiere de la última obra de Jacques Becker, *Le trou*, aunque en otros aspectos la excelente película de Becker deba mucho a *Un condamné à mort s'est échappé*. (Hay que decir en favor de Becker que fue la única persona prominente del mundo francés del cine que defendió *Les dames du Bois de Boulogne* cuando se estrenó.)

De este modo, la forma, en las películas de Bresson, es antiteatral, aunque marcadamente lineal. Las escenas son cortas y se suceden sin esfuerzo aparente. En *Le journal d'un curé de campagne* habrá una treintena de estas escenas cortas. Este método de construcción de la historia es rigurosamente observado en *Le procès de Jeanne d'Arc*. La película está compuesta de planos medios fijos de personas que conversan; las escenas son la inexorable secuencia de los interrogatorios de Juana. El principio de exclusión de material anecdótico —en *Un condamné à mort s'est échappé*, por ejemplo, se sabe muy poco sobre las razones de la prisión de Fontaine— aparece aquí llevado al extremo. No hay intermedios de ningún tipo. Termina el interrogatorio; la puerta se cierra tras Juana; la imagen se funde. La llave chirría en la cerradura. Otro interrogatorio: de nuevo el ruido de la puerta al cerrarse; fundido. Es una construcción inexpressiva, que pone un rígido freno a la entrega emocional.

Bresson llegó incluso a rechazar las formas de participación emocional creada en las películas por la expresividad de la actuación. Una vez más, el modo peculiar en que Bresson maneja a los actores, en cuya prác-

* La película tiene un subtítulo, que expresa el tema de la inexorabilidad: *Le vent souffle où il veut*.

tica ha llegado a la conclusión de que es preferible utilizar no profesionales en los principales papeles, nos recuerda a Brecht. Brecht quería que el actor «informara» de un personaje, y no que lo «fuera». Pretendía alejar al actor de su identificación con el papel, como pretendía alejar al espectador de su identificación con los acontecimientos que veía «narrar» sobre el escenario. «El actor», insiste Brecht, «debe limitarse a exponer; debe presentar la persona que expone como un extraño. No debe suprimir el elemento "él dijo esto, hizo aquello" en su actuación.» Bresson, que trabajó en sus últimas cuatro películas con actores no profesionales (en *Les anges du péché* y *Les dames du Bois de Boulogne* utilizó profesionales) parece también perseguir el mismo efecto de distanciamiento. Su idea es que los actores no representen su texto, sino, simplemente, que se limiten a decirlo, con la menor expresividad posible. (Para conseguir este efecto, Bresson hace ensayar a sus actores durante varios meses antes de comenzar un rodaje.) Los momentos emocionales culminantes son tratados muy elípticamente.

Pero en cada caso la razón es en realidad muy diferente. La razón por la que Brecht rechazaba la actuación refleja su idea de la relación del arte dramático con la inteligencia crítica. Pensaba que la fuerza emocional de la actuación se interpondría en el camino de las ideas representadas en los dramas. (Por lo que vi del trabajo del Berliner Ensemble, hace seis años, sin embargo, no me pareció que la actuación, en cierto modo en tonos apagados, disminuyera la implicación emocional; este efecto lo conseguía la estilizadísima escenificación.) La razón por la que Bresson rechaza la actuación refleja su noción de la pureza del arte mismo. «La actuación es propia del teatro, que es un arte bastardo», ha dicho. «El cine puede ser un verdadero arte porque en él el autor recoge fragmentos de realidad y los dispone de modo tal que su yuxtaposición los transforma.» Para Bresson, el

cine es un arte total, en el que la actuación perjudica. En una película,

cada plano es como una palabra, que por sí sola nada significa, o, mejor aún, significa tantas cosas que de hecho es ininteligible. Pero una palabra se transforma dentro de un poema, su significado se precisa y se individualiza por su lugar respecto de las palabras circundantes. Del mismo modo, en el cine, cada plano recibe su significado del contexto, y cada plano modifica el significado del anterior hasta que, con el último plano, se llega a un significado total, imparafraseable. La actuación nada tiene que ver con ello, sólo puede importunar. Las películas sólo pueden hacerse trascendiendo la voluntad de los que en ellas aparecen; no utilizando lo que hacen, sino lo que son.

En resumen: hay recursos espirituales más allá de la obra, que sólo aparecen cuando la obra está finalizada. Imaginamos que Bresson nunca orienta a sus actores hacia una «interpretación» de sus papeles: Claude Laydu, que representa al sacerdote de *Le journal d'un curé de campagne*, dijo que, mientras rodaba la película, nunca se le sugirió que intentara representar la santidad, aunque al ver la película se tenga la impresión de que sí. En último término, todo depende del actor, que tiene esta luminosa presencia o carece de ella. Laydu la tiene, al igual que François Leterrier, el Fontaine de *Un condamné à mort s'est échappé*. Pero Martin Lassalle, el Michel de *Pickpocket*, transmite algo inexpresivo, a veces evasivo. Con Florence Carrez, en *Le procès de Jeanne d'Arc*, Bresson ha experimentado con el límite de lo inexpresivo. No hay personificación en absoluto; la actriz no hace otra cosa que leer el texto. Podría haber funcionado. Pero no funciona, porque esta actriz posee la menos luminosa de todas las presencias que Bresson haya «utilizado» en sus últimas películas. La debilidad de la

última obra de Bresson es, en parte, un defecto en la comunicación de la intensidad por parte de la actriz que representa a Juana, de la cual depende la película.

5

Todas las películas de Bresson tienen un tema común: el significado del confinamiento y de la libertad. La imaginería de la vocación religiosa y la del crimen son utilizadas conjuntamente. Ambas llevan a «la celda».

Todos los argumentos están relacionados con el encarcelamiento y sus consecuencias. *Les anges du péché* transcurre principalmente en el interior de un convento. Thérèse, una ex presidiaria que (cosa que la policía ignora) acaba de asesinar al amante que la traicionó, es entregada en manos de las monjas de Bethany. Una joven novicia, que intenta crear una relación especial con Thérèse y, conociendo su secreto, pretende conseguir que se entregue voluntariamente a la policía, es expulsada del convento por insubordinación. Una mañana, la encuentran agonizando en el jardín del convento. Thérèse termina por conmoverse y el último plano nos muestra sus manos tendiéndose a las esposas de la policía... En *Les dames du Bois de Boulogne*, la metáfora del confinamiento es repetida varias veces. Hélène y Jean han sido confinados en su amor; Jean la apremia para que vuelva al mundo ahora que es «libre». Pero Hélène no lo hace y, por contra, se dedica a tender una trampa para él —una trampa que le exige encontrar dos rehenes (Agnès y su madre) a las que virtualmente encierra en un apartamento, mientras esperan sus órdenes—. Como *Les anges du péché*, ésta es la historia de la redención de una muchacha perdida. En *Les anges du péché*, Thérèse se libera al aceptar la prisión; en *Les dames du Bois de Boulogne*, Agnès es apresada y luego, arbitrariamente, como por milagro, es perdonada y liberada... En *Le journal d'un curé de campagne* el

acento se ha desplazado. La joven malvada, Chantal, es mantenida en segundo plano. El drama del confinamiento es el del confinamiento interior del sacerdote, su desesperación, su debilidad, su cuerpo mortal. («Era prisionero de la Santa Agonía.») Es liberado al aceptar su propio absurdo y morir de cáncer de estómago... En *Un condamné à mort s'est échappé*, que transcurre en una prisión alemana en la Francia ocupada, el confinamiento es representado en su sentido más literal. También lo es la liberación: el héroe triunfa sobre sí mismo (su desesperación, la tentación de la inercia) y escapa. Los obstáculos están encarnados tanto en cosas materiales como en la volubilidad de los seres humanos próximos al héroe solitario. Pero Fontaine se arriesga, confiándose a los dos extranjeros del patio, al comienzo de su encarcelamiento, y su confianza no es defraudada. Y porque se arriesga confiándose al joven colaboracionista que es arrojado a su celda en la víspera misma de su fuga (la alternativa es matar al muchacho), consigue escapar... En *Pickpocket*, el héroe es un joven recluso que vive escondido en el lavabo de una habitación, un delincuente de poca monta que, al estilo de Dostoievski, parece implorar el castigo. Sólo al final, cuando ha sido capturado y está en la prisión, hablando a través de los barrotes con la muchacha que lo ha amado, es presentado como alguien potencialmente capaz de amar... En *Le procès de Jeanne d'Arc*, una vez más, la totalidad de la película transcurre en prisión. Al igual que en *Le journal d'un curé de campagne*, la liberación llega a Juana a través de su horrible muerte; pero el martirio de Juana es mucho menos impresionante que el del sacerdote, porque ella está tan despersonalizada (a diferencia de la Juana de la Falconetti, en la gran película de Dreyer) que no parece preocuparse por la muerte.

La naturaleza del drama es conflictual, y el verdadero drama de los temas de Bresson es el conflicto interior: la lucha contra uno mismo. Y todas las calidades estáticas y formales de sus películas tienden a ese fin.

Bresson ha dicho sobre su elección para *Les dames du Bois de Boulogne* de un argumento tan estilizado y artificial, que éste le permitió «eliminar cuanto pudiera distraer del drama interior». Y con todo, en esta película y en la anterior, el drama interior es representado en su forma exterior, por fastidiosa y hierática que pueda parecer. *Les anges du péché* y *Les dames du Bois de Boulogne* describen conflictos de voluntades entre los distintos personajes, tanto o más que conflictos interiores.

Sólo en las películas posteriores a *Les dames du Bois de Boulogne*, el drama de Bresson ha sido realmente interiorizado. El tema de *Le journal d'un curé de campagne* es el conflicto del joven sacerdote consigo mismo: sólo secundariamente este conflicto se exterioriza en las relaciones del sacerdote con el vicario de Torcy, con Chantal y con la condesa, madre de Chantal. Esto es aún más evidente en *Un condamné à mort s'est échappé* —donde el protagonista está literalmente aislado en una celda, luchando contra la desesperación—. Soledad y conflicto interior van parejos, aunque de otra manera, en *Pickpocket*, donde el héroe solitario sólo logra resistir a la desesperación al precio de resistirse al amor, y se entrega a actos masturbatorios de latrocinio. Pero en la última película, donde sabemos que el drama debiera estar desarrollándose, apenas si hay pruebas de ello. El conflicto ha sido virtualmente suprimido; hay que deducirlo. La Juana de Bresson es un autómata de la gracia. Pero, por interior que el drama pueda ser, ha de haber drama. Y esto es lo que *Le procès de Jeanne d'Arc* no revela.

Adviértase, no obstante, que el «drama interior» que Bresson pretende describir no significa *psicología*. En términos realistas, las motivaciones de los personajes de Bresson suelen estar ocultas, a veces increíblemente soterradas. En *Pickpocket*, por ejemplo, cuando Michel resume sus dos años en Londres diciendo: «perdí todo mi dinero en juergas y mujeres», simplemente no le creemos. Tampoco resulta más convincente el que durante ese tiempo

el bueno de Jacques, amigo de Michel, haya dejado a Jeanne embarazada, dejándolos luego abandonados, a ella y al niño.

La falta de verosimilitud psicológica difícilmente constituye una virtud; y los pasajes narrativos que acabo de citar son, en *Pickpocket*, máculas. Pero, lo que en Bresson es central y, a mi entender, axiomático, es su convicción ostensible de que el análisis psicológico es superficial. (Razón: asigna a la acción un significado parafraseable que el verdadero arte trasciende.) Estoy segura de que no pretende que sus personajes sean inverosímiles; pero intenta, creo, hacerlos opacos. Bresson se interesa en las formas de acción espiritual —en la materia, si cabe, antes que en la psicología de las almas—. Por qué las personas se comportan como lo hacen es, en último término, incomprendible. (La psicología, precisamente, aspira a comprenderlo.) Sobre todo, la persuasión es inexplicable, imprevisible. El que el sacerdote consiga llegar a la orgullosa e irreductible condesa (en *Le journal d'un curé de campagne*), el que Jeanne no consiga persuadir a Michel (en *Pickpocket*), sólo son hechos..., o misterios, si se prefiere.

Semejante física de las almas fue el tema del libro más notable de Simone Weil, *Gravedad y gracia*; y las frases de Simone Weil:

Todos los movimientos naturales del alma están controlados por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción es la gracia.

La gracia llena espacios vacíos, pero sólo puede entrar cuando hay un vacío para recibirla, y es la gracia misma la que permite la creación de un vacío. La imaginación está en continuo funcionamiento llenando todas las fisuras por las que la gracia pudiera pasar.

proporcionan los tres teoremas básicos de la «antropología» de Bresson. Algunas almas son pesadas; otras,

ligeras; algunas están liberadas o son capaces de liberarse; otras, no. Todo cuanto puede hacerse es ser paciente, y lo más vacío posible. En semejante régimen, no hay lugar para la imaginación; mucho menos para ideas y opiniones. El ideal es la neutralidad, la transparencia. Esto es lo que pretende expresar cuando el vicario de Torcy dice al joven sacerdote en *Le journal d'un curé de campagne*: «Un sacerdote no tiene opiniones.»

Excepto en un sentido en último término irrepresentable, el sacerdote tampoco tiene afectos. En la búsqueda de luz espiritual («gracia») los afectos son una carga espiritual. Así, el sacerdote, en la escena culminante de *Le journal d'un curé de campagne* obliga a la condesa a renunciar a su apasionado duelo por el hijo muerto. El verdadero contacto entre las personas es posible, desde luego; pero no proviene de la voluntad, sino de la gracia, no solicitada. De ahí que en las películas de Bresson la solidaridad humana esté representada sólo a cierta distancia, como ocurre entre el sacerdote y el vicario de Torcy en *Le journal d'un curé de campagne*, o entre Fontaine y los otros prisioneros en *Un condamné à mort s'est échappé*. El verdadero encuentro de las personas en una relación amorosa puede ser declarado, pregonado, por así decir, ante nuestros ojos, como cuando Jean exclama: «¡Quédate, te amo!» a la moribunda Agnès, en *Les dames du Bois de Boulogne*; o como cuando Fontaine rodea con su brazo los hombros de Jost, en *Un condamné à mort s'est échappé*; o cuando Michel, en *Pickpocket*, dice a Jeanne a través de los barrotes de la prisión: «¡Cuánto tiempo he tardado en ir a ti!». Pero no vemos el amor vivido. En el momento en que se lo declara, la película termina.

En *Un condamné à mort s'est échappé*, el hombre mayor de la celda contigua pregunta quejumbrosamente al protagonista: «¿Por qué luchas?» Fontaine responde: «Por luchar. Por luchar contra mí mismo.» La verdadera lucha contra uno mismo es lucha contra la propia perpendicularidad, la propia gravedad. Y el instrumento de esta lucha es la idea de trabajo, un proyecto, una tarea.

En *Les anges du péché*, es el proyecto de Anne-Marie de «salvar» a Thérèse. En *Les dames du Bois de Boulogne*, es el plan de venganza de Hélène. Estas tareas están presentadas en forma tradicional: remitiéndonos constantemente a la intención del personaje que las lleva a cabo, más que descomponiéndolas en actos diferenciados de comportamiento. En *Le Journal d'un curé de campagne* (que, en este aspecto, es de transición), las imágenes más impresionantes no son las del sacerdote en su papel, luchando por las almas de sus feligreses, sino las del sacerdote en sus momentos domésticos: yendo en bicicleta, quitándose la ropa, comiendo pan, andando. En las dos siguientes películas, el trabajo se ha disuelto en la idea de un infinito-sobrellevar-el-dolor. El proyecto se ha hecho totalmente concreto, encarnado y al mismo tiempo más impersonal. En *Un condamné à mort s'est échappé*, las escenas más fuertes son las que nos muestran al héroe absorto en sus faenas: Fontaine rascando la puerta con una cuchara, Fontaine barriendo las briznas de madera que han caído al suelo en un diminuto montón con una sola paja extraída de su escoba. («Un mes de paciente trabajo: mi puerta se abrió.») En *Pickpocket*, el centro emocional de la película es el momento en que Michel, sin pronunciar palabra, imperturbablemente, guiado por un ratero profesional, es iniciado en el verdadero arte de lo que entonces sólo ha practicado intermitentemente: se hacen demostraciones de gestos difíciles, se pone en evidencia la necesidad de repetición y rutina. Largas secuencias de *Un condamné à mort s'est échappé* y *Pickpocket* son silentes; tratan de las bellezas de la personalidad desdibujada por un proyecto. El rostro se ve apacible, mientras otras partes del cuerpo, representadas como humildes servidoras de los proyectos, se tornan expresivas, transfiguradas. Recordamos a Thérèse besando el blanco pie de la difunta Anne-Marie al final de *Les anges du péché*; los pies desnudos de los monjes recorriendo el pasillo de piedra en la escena inicial de *Le procès de Jeanne d'Arc*. Recordamos las largas

manos de Fontaine en sus interminables faenas de *Un condamné à mort s'est échappé*, el ballet de ágiles manos de ladrón de *Pickpocket*.

A través del «proyecto» —exactamente lo contrario de «imaginación»— percibimos la gravedad que agobia al espíritu. Aun *Les dames du Bois de Boulogne*, cuya historia parece especialmente antibressoniana, descansa sobre este contraste entre proyecto y gravedad (o inmovilidad): Hélène tiene un proyecto: vengarse de Jean. Pero al mismo tiempo está inmovilizada por el sufrimiento y la sed de venganza. Sólo en *Le procès de Jeanne d'Arc*, el más bressoniano de los argumentos, este contraste (en detrimento de la película) está sin explotar. Juana no tiene proyecto. O, si puede llamarse proyecto a su martirio, tan sólo se nos informa de éste: no somos cómplices de su desarrollo ni de su consumación. Juana aparece pasiva. Aunque sólo fuera porque Jeanne no se nos muestra en su soledad, sola en su celda, la última película de Bresson parece, al lado de las otras, adialéctica.

6

Jean Cocteau ha dicho (*Cocteau y el Cine. Conversación recogida por André Fraigneau, 1951*) que las mentes y las almas actualmente «viven sin una sintaxis, es decir, sin un sistema moral. Este sistema moral nada tiene que ver con la moralidad propiamente dicha, y debería ser edificado por cada uno de nosotros como un estilo interno, sin el cual ningún estilo externo sería posible». Las películas de Cocteau pueden ser entendidas como retratos de esta interioridad, que es la verdadera moralidad; lo mismo ocurre con las de Bresson. Ambos, en sus películas, están interesados en describir el estilo espiritual. Esta semejanza no es del todo evidente porque Cocteau concibe el estilo espiritual estéticamente, mientras que Bresson, en al menos tres de sus películas (*Les anges du*

péché, Le journal d'un curé de campagne y Le procès de Jeanne d'Arc), parece comprometido con un punto de vista explícitamente religioso. Pero la diferencia no es tan grande como parece. El catolicismo de Bresson, más que una «postura» declarada, es un lenguaje para expresar una cierta visión de la acción humana. (Por contraste, compárense la piedad directa de *Francesco, giullare di Dio* de Rosellini y el complejo debate sobre la fe expuesto en *Leon Morin, prêtre*, de Melville.) La prueba de esto es que Bresson es capaz de decir lo mismo sin catolicismo, en sus otras tres películas. De hecho, la película más lograda de todas las de Bresson —*Un condamné à mort s'est échappé*— es una película que, pese a tener en sus segundos planos un sacerdote inteligente y sensible (uno de los prisioneros), deja de lado la manera religiosa de plantear el problema. La vocación religiosa proporciona un marco para las ideas sobre la gravedad, la lucidez y el martirio. Pero los temas drásticamente seculares del crimen, la venganza del amor traicionado y la prisión solitaria facilitan también los mismos temas.

Bresson se asemeja más a Cocteau de lo que parece: un Cocteau ascético, un Cocteau que se niega a la sensualidad, un Cocteau sin poesía. La finalidad es la misma: construir una imagen del estilo espiritual. La sensibilidad de uno y otro, ni que decir tiene, es enteramente diferente. La de Cocteau es un claro ejemplo de esa sensibilidad homosexual que es una de las principales tradiciones del arte moderno: romántica y graciosa a un tiempo, lánguidamente inclinada a la belleza física y sin embargo revistiéndose siempre de elegancia y artificio. La sensibilidad de Bresson es antirromántica y solemne, comprometida a evitar los fáciles deleites de la belleza física y el artificio, en nombre de un deleite más permanente, más edificante, más sincero.

En la evolución de esta sensibilidad, los medios cinematográficos de Bresson se hacen más y más castos. En sus dos primeras películas, con fotografía de Philippe

Agostini, se subrayan los efectos visuales de un modo en que no se hace en las otras cuatro. La primerísima película de Bresson, *Les anges du péché*, es más convencionalmente hermosa que ninguna de las siguientes. Y en *Les dames du Bois de Boulogne*, cuya belleza es más apagada, hay líricos movimientos de cámara, como el plano que sigue a Hélène corriendo escaleras abajo para llegar al mismo tiempo que Jean, que baja en ascensor, y cortes sorprendentes, como el que va de Hélène sola en su dormitorio, tendida en el lecho, diciendo: «Me vengaré», al primer plano de Agnès, en una sala de fiestas abarrotada, con medias de malla tirantes y sombrero de copa, en las contorsiones de una danza sensual. Los contrastes de blanco y negro se suceden uno a otro con gran lentitud. En *Les anges du péché*, la oscuridad de la escena de la prisión es sustituida por la blancura del muro del convento y de los hábitos de las monjas. En *Les dames du Bois de Boulogne*, los contrastes están dados por los ropajes, más aún que por los interiores. Hélène lleva siempre vestidos largos de terciopelo negro, sea cual fuere la ocasión. Agnès tiene tres trajes: el descotado conjunto negro de baile en que aparece la primera vez, la gabardina clara que lleva durante la mayor parte de la película, y el traje blanco de novia del final... Las cuatro últimas películas, fotografiadas por L. H. Burel, son visualmente mucho menos llamativas, menos elegantes. La fotografía es casi de tono difuso. Se evitan los agudos contrastes, como entre blanco y negro. (Es casi imposible imaginar una película de Bresson en color.) En *Le journal d'un curé de campagne*, por ejemplo, no destaca de un modo especial la negrura del hábito del sacerdote. Advertimos con dificultad la camisa manchada de sangre y los sucios pantalones que Fontaine lleva durante toda la proyección de *Un condamné à mort s'est échappé*, o los trajes pardos que Michel lleva en *Pickpocket*. Vestidos e interiores son lo más neutrales, inexpresivos y funcionales posible.

En sus últimas películas, Bresson, además de rechazar los aspectos visuales, renuncia también a «lo her-

moso». Ninguno de sus actores no profesionales es atractivo en un sentido externo. La primera impresión que producen Claude Laydu (el sacerdote de *Le journal d'un curé de campagne*), François Leterrier (Fontaine en *Un condamné à mort s'est échappé*), Martin Lasalle (Michel en *Pickpocket*), y Florence Carrez (Juana en *Le Procès de Jeanne d'Arc*) es de extrema sencillez. Luego, en un punto u otro, comenzamos a percibir en el rostro una sorprendente belleza. La transformación es más profunda y satisfactoria en François Leterrier en su papel de Fontaine. Aquí radica una importante diferencia entre las películas de Cocteau y las de Bresson, una diferencia que revela el lugar privilegiado de *Les dames du Bois de Boulogne* en la obra de Bresson; porque esta película (para la que Cocteau escribió el diálogo) es, en este respecto, muy del tipo Cocteau. María Casares, una demoníaca Hélène vestida de negro, es, visual y emocionalmente, una exacta reproducción de su brillante personificación en *Orfeo* de Cocteau (1950). Este salvaje personaje, un personaje con una «motivación» que permanece constante a lo largo del relato, difiere en mucho del tratamiento del personaje típico de Bresson, de *Le journal d'un curé de campagne*, *Un condamné à mort s'est échappé* y *Pickpocket*. En el curso de cada una de estas tres películas hay una revelación subliminal: un rostro que al principio nos parece común se nos revela hermoso; un personaje que al principio parece opaco se hace singular e inexplicablemente trasparente. Pero, en las películas de Cocteau —y en *Les dames du Bois de Boulogne*— no se revela el personaje ni la belleza. Están allí para ser asumidos, traspuestos en el drama.

Mientras el estilo espiritual de los héroes de Cocteau (representados habitualmente por Jean Marais) tiende al narcisismo, el estilo espiritual de los héroes de Bresson es una variedad u otra de conciencia no-egótica. (Y ésa es la función del proyecto en las películas de Bresson: absorbe unas energías que, de otro modo, se consagrarían al yo. Desdibuja la personalidad, entendiendo

por personalidad lo propio de cada ser humano, el límite en cuyo interior estamos encerrados.) La conciencia del yo no es otra cosa que la «gravedad» que agobia al espíritu; la superación de la conciencia del yo es la «gracia» o iluminación espiritual. El cenit de las películas de Cocteau es un movimiento voluptuoso: un perderse en el amor (*Orfeo*) o en la muerte (*L'aigle à deux têtes*, *L'éternel retour*) o en una sublimación (*La belle et la bête*). Con excepción de *Les dames du Bois de Boulogne* (con esa su fascinante imagen, tomada en vertical, de Jean inclinándose sobre Agnès, que yace en el suelo como un enorme pájaro blanco), el final de las películas de Bresson es contravoluptuoso, reservado.

Mientras el arte de Cocteau está irresistiblemente sumergido en la lógica de los sueños y en la verdad de la invención por encima de la verdad de la «vida real», el arte de Bresson se aparta cada vez más de lo narrativo y se orienta hacia lo documental. *Le journal d'un curé de campagne* es una ficción extraída de la soberbia novela del mismo título de Georges Bernanos. Pero la forma de «journal» permite a Bresson relatar la ficción de un modo casi documental. La película comienza con un plano de un cuaderno y una mano que escribe en él, mientras una voz en *off* lee lo que ha sido escrito. Muchas escenas se inician con el sacerdote escribiendo en su diario. La película termina con una carta de un amigo del sacerdote en que se notifica la muerte de éste al vicario de Torcy. (Oímos las palabras mientras toda la pantalla es ocupada por la silueta de una cruz.) Antes de que comience *Un condamné à mort s'est échappé* leemos en la pantalla las palabras: «Esta historia sucedió en la realidad. La he contado sin embellecerla», y luego: «Lyon, 1943». (Bresson tuvo siempre presente el original de Fontaine mientras se rodaba la película para verificar su exactitud.) *Pickpocket*, otra ficción, es narrada —en parte— en forma de diario. Bresson reincidió en lo documental en *Le procès de Jeanne d'Arc*, esta vez con el mayor rigor. Incluso la música, que ayudó a crear una

atmósfera en las primeras películas, ha sido descartada. El uso de la *Misa en Re menor* de Mozart en *Un condamné à mort s'est échappé*, o de Lully en *Pickpocket*, es particularmente brillante, pero todo lo que de música subsiste en *Le procès de Jeanne d'Arc* es el batir del tambor al principio de la película.

La intención de Bresson apunta a insistir en la irrefutabilidad de lo que presenta. Nada acaece por azar; no hay alternativas, ni fantasía; todo es inexorable. Cuanto no sea necesario, cuanto sea meramente anecdótico o decorativo, debe desecharse. A diferencia de Cocteau, Bresson desea recortar —más que potenciar—, los recursos dramáticos y visuales del cine. (En esto, Bresson nos recuerda una vez más a Ozu, que a lo largo de sus treinta años de cine renunció a la cámara móvil, a la disolución, al fundido.) Ciertamente es que Bresson, en su última película, la más ascética de todas, parece haber desechado demasiado, haber refinado en exceso su concepción. Pero una concepción tan ambiciosa como la suya no puede evitar el extremismo, y los «defectos» de Bresson son más valiosos que los éxitos de la mayoría de los directores. Para Bresson, el arte es el descubrimiento de lo necesario —de esto, y nada más. La fuerza de las seis películas de Bresson radica en el hecho de que su pureza y minuciosidad no son sólo una declaración sobre los recursos del cine, al modo en que la pintura moderna es fundamentalmente un comentario pintado sobre la pintura. Hay al mismo tiempo, una idea sobre la vida, sobre lo que Cocteau llamó «estilo interior», sobre el modo más serio de ser humano.

(1964)

Vivre sa vie, de Godard

PREFACIO: *Vivre sa vie* invita a un tratamiento más bien teórico, pues es —intelectual, estéticamente— extremadamente compleja. Las películas de Godard tratan de ideas, en el sentido mejor, más puro y sofisticado, en que una obra de arte puede tratar «de ideas». Mientras escribía estas notas, descubrí, en L'Express del 27 de julio de 1961, una entrevista en la que Godard decía: «Mis tres películas tienen todas, en el fondo, el mismo tema. Tomo un individuo que tiene una idea e intenta ir hasta el fin de su idea.» Cuando Godard dijo esto ya había realizado, además de una serie de cortometrajes, *À bout de souffle* (1959) con Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo, *Le petit soldat* (1960) con Michel Subor y Anna Karina y *Une femme est une femme* (1961), con Karina, Belmondo y Jean-Claude Brialy. Hasta qué punto sus afirmaciones son ciertas respecto de *Vivre sa vie*, su cuarta película, que hizo en 1962, es lo que pretendo demostrar.

NOTA: Godard, que nació en París en 1930, ha realizado diez largometrajes. Después de las cuatro antes mencionadas, hizo: *Les carabiniers* (1962-1963) con Marino Mase y Albert Juross, *Le mépris* (1963) con Brigitte Bardot, Jack Palance y Fritz Lang, *Bande à part* (1964) con Karina, Sami Frey y Claude Brasseur, *Une femme mariée* (1964) con Macha Méril y Bernard Noël, *Alphaville* (1965) con Karina, Eddie Constantine y Akim Tamiroff, y *Pierrot le fou* (1965) con Karina y Belmondo. Seis de estas películas han sido estrenadas en Estados Unidos. La primera es ya considerada un clásico de las salas de arte y ensayo; la octava, *Une femme mariée*, ha tenido una acogida desigual. Pero otras,

Une femme est une femme, *Vivre sa vie*, *Le mépris* y *Bande à part*, han sido sin excepción rotundos fracasos de crítica y de taquilla. La brillantez de *À bout de souffle* es ya evidente para todos, por lo que explicaré mi estima por *Vivre sa vie*. Pese a que no pretendo que todo el resto de su obra esté en el mismo nivel de calidad, no hay película de Godard que carezca de numerosos pasajes notables de la más alta categoría. La ceguera de importantes críticos estadounidenses ante los méritos de *Le mépris*, una película con enormes defectos pero, no obstante, extraordinariamente ambiciosa y original, me parece particularmente lamentable.

1

«El cine es aún una forma de arte gráfico», escribió Cocteau en su *Journal*. «A través de él, escribo con imágenes y consigo para mi propia ideología un poder real. Muestro lo que otros dicen. En *Orfeo*, por ejemplo, no narro el paso a través de espejos; lo muestro, y, en cierto sentido, lo demuestro. Los medios que utilizo no son importantes, si mis personajes representan públicamente lo que quiero que representen. La fuerza mayor de una película radica en que sea indiscutible con respecto a las acciones que determina, y que transcurren ante nuestra vista. Es normal que el testigo de una acción la transforme para su propio gusto, la distorsione y dé falso testimonio de ella. Pero la acción tuvo lugar, y vuelve a tener lugar cada vez que la máquina la resucita. Lucha contra testimonios inexactos y falsos informes policiales.»

2

Todo arte puede ser tratado como un modo de prueba, una afirmación de exactitud en el espíritu de la máxima vehemencia. Toda obra de arte puede ser consi-

derada como un intento de ser indiscutible con respecto a las acciones que representa.

3

La prueba difiere del análisis. La prueba establece que algo ocurrió. El análisis muestra por qué ocurrió. La prueba es un tipo de argumento, por definición, completo; pero el precio de su plenitud es que la prueba es siempre formal. Sólo lo que está ya contenido en el comienzo es probado al final. En el análisis, sin embargo, hay siempre nuevos ángulos de comprensión, nuevos campos de causalidad. El análisis es sustantivo. El análisis es un tipo de argumento, por definición, siempre incompleto; es, hablando con propiedad, indeterminable.

La medida en que una determinada obra de arte es concebida como forma de prueba es, naturalmente, cuestión de proporción. A no dudar, algunas obras de arte están más dirigidas a la prueba, más basadas en consideraciones de forma, que otras. Pero, sin embargo, diría yo, todo arte tiende a lo formal, a una plenitud que debe ser, más que sustantiva, formal —finales con elegancia y estilo y sólo secundariamente convincentes en términos de motivaciones psicológicas o fuerzas sociales—. (Piénsese en los finales difícilmente creíbles, pero infinitamente satisfactorios, de la mayoría de las obras de Shakespeare, en particular las comedias.) En el gran arte, es la forma —o, como aquí lo denomino, el deseo de demostrar más que el deseo de analizar— lo que impera en último término. Es la forma la que nos permite determinar.

4

Un arte atento a la demostración es formal en dos sentidos. Su tema es la forma (por encima y más allá

del tema) de los acontecimientos, y las formas (por encima y más allá del tema) de la conciencia. Sus significados son formales; es decir, incluyen evidentes elementos de diseño (simetría, reiteración, inversión, doblaje, etcétera). Esto puede ser cierto aun cuando la obra esté tan cargada de «contenido» que virtualmente se proclame a sí misma didáctica... como la *Divina Comedia* de Dante.

5

Las películas de Godard están particularmente dirigidas a la demostración, más que al análisis. *Vivre sa vie* es una exhibición, una presentación de pruebas. Muestra que algo ocurrió, no *por qué* ocurrió. Expone la inexorabilidad de un acontecimiento.

Por esta razón, las películas de Godard, pese a las apariencias, son drásticamente antitópicas. En el arte comprometido con lo social, las producciones tópicas nunca pueden limitarse a mostrar que algo *es*. Debe indicar *cómo*. Debe mostrar *por qué*. Pero lo más importante de *Vivre sa vie* es que no explica nada. Rechaza la causalidad. (Así, la secuencia causal que es corriente en la narrativa queda rota en las películas de Godard por la descomposición en extremo arbitraria de la historia en doce episodios —episodios que están vinculados, más que causalmente, por simple sucesión—.) *Vivre sa vie* no «trata de» la prostitución, como tampoco *Le petit soldat* «trata de» la guerra de Argelia. Tampoco nos da Godard en *Vivre sa vie* explicación alguna de una especie ordinaria y reconocible, sobre las razones que llevarán a la protagonista, Naná, a prostituirse. ¿Será acaso porque no pudo conseguir un préstamo de dos mil francos a cuenta del dinero a percibir de su ex marido, ni como favor de uno de sus compañeros de la tienda de discos en la que trabaja, y fue echada del apartamento? Difícilmente. Al menos, no sólo por esto. Pero apenas si nos enteramos de algún otro

detalle. Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó. Tampoco nos muestra Godard por qué al final de la película, Raúl, el chulo de Naná, la vende, ni qué sucedió entre ellos, ni qué hay detrás del tiroteo en la calle, en el cual Naná es asesinada. Sólo nos muestra que es vendida, que muere. No analiza. Demuestra.

6

Godard utiliza dos medios de demostración en *Vivre sa vie*. Nos da una colección de imágenes que ilustran lo que pretende probar, y una serie de «textos» que lo explican. Al mantener ambos elementos separados, la película de Godard emplea unos medios de exposición auténticamente novelescos.

7

La intención de Godard es la de Cocteau. Pero Godard percibe dificultades donde Cocteau no vio ninguna. Lo que Cocteau quería mostrar, algo que fuera indiscutible, era mágico: cosas como la realidad de la fascinación, la eterna posibilidad de metamorfosis. (El paso a través de los espejos, etcétera.) Lo que Godard desea mostrar es lo opuesto: lo antimágico, la estructura de la lucidez. Ésta es la razón por la cual Cocteau usó técnicas que, por medio de la semejanza de imágenes, reunían elementos —para formar una totalidad absolutamente sensual—. Godard no hace ningún esfuerzo por explotar la belleza en este aspecto. Usa técnicas que fragmentan, disocian, alienan, rompen. Ejemplo: famoso *staccato* (cortes brutos, etcétera) de *À bout de souffle*. Otro ejemplo: la división de *Vivre sa vie* en doce episodios, con largos títulos como encabezamientos de capítulo al comienzo de cada uno de ellos, que nos explican lo que va a ocurrir.

El ritmo de *Vivre sa vie* es entrecortado. (En otro estilo, es también el ritmo de *Le mépris*.) De aquí que *Vivre sa vie* esté dividida en episodios separados. De aquí, también, las reiteradas interrupciones y reanudaciones de la música en los títulos de crédito y la violenta presentación del rostro de Naná: primero, del perfil izquierdo; luego (sin transición), de todo el rostro; luego (de nuevo sin transición), del perfil derecho. Pero, sobre todo, está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película, permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas, tanto para la idea como para el sentimiento.

8

A lo largo de la historia del cine, imagen y palabra han sido inseparables. En el cine mudo, la palabra, presentada en forma de títulos, se alternaba, literalmente vinculada, con las secuencias de imagen. Con la llegada del cine sonoro, imagen y palabra se hicieron más que sucesivas, simultáneas. Mientras que en el cine mudo la palabra podía ser comentario de la acción o diálogo de los participantes en la acción, en el cine sonoro la palabra devino (excepto en el caso de los documentales) casi exclusivamente, o al menos fundamentalmente, diálogo.

Godard restaura la disociación de palabra e imagen característica del cine mudo, pero en un nuevo nivel. *Vivre sa vie* está claramente compuesta por dos diferenciados tipos de material, lo visto y lo oído. Pero, en la distinción de estos materiales, Godard se muestra muy ingenioso, incluso juguetón. Una variante es el estilo documental de televisión o *cinéma-vérité* del episodio VIII —mientras somos llevados, primero, a un paseo en coche por París, para ver luego, en rápido montaje, planos de una docena de clientes, oímos una voz seca y monocorde que nos informa rápidamente de las rutinas, los azares y las con-

movedoras dificultades de la profesión de prostituta—. Otra variante la encontramos en el episodio XII, donde las felices trivialidades intercambiadas entre Naná y su joven amante son proyectadas en la pantalla en forma de subtítulo. Las palabras de amor no son *oídas* en absoluto.

9

Así, *Vivre sa vie* debe verse como extensión de un género cinematográfico particular: la película narrada. Hay dos formas corrientes de este género que nos brinda imágenes más un texto. En una de ellas, una voz impersonal, que se supone del autor, narra la película. En la otra, escuchamos el monólogo interior del protagonista, narrando los acontecimientos a medida que, según vemos, le acontecen.

Dos ejemplos del primer tipo, caracterizados por una voz anónima que comenta la acción tal como la ve, son *L'année dernière à Marienbad*, de Resnais, y *Les enfants terribles*, de Melville. Un ejemplo del segundo tipo, caracterizado por el monólogo interior del personaje principal, es *Thérèse Desqueyroux*, de Franju. Probablemente, los mejores ejemplos del segundo tipo, en donde la acción entera es recitada por el héroe, sean *Le journal d'un curé de campagne* y *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson.

Godard utilizó la técnica perfeccionada por Bresson, en su segunda película, *Le petit soldat*, realizada en 1960, en Ginebra, aunque no estrenada hasta enero de 1963 (pues los censores franceses la prohibieron durante tres años). La película es la sucesión de las reflexiones del héroe, Bruno Forestier, un individuo vinculado a una organización terrorista de derecha, a quien le encomiendan la misión de matar a un agente suizo del F. L. N. Al comienzo de la película, escuchamos la voz de Forestier, diciendo: «El tiempo de la acción ha pasado. Me he hecho más viejo. Ha llegado la hora de la reflexión.» Bruno

es fotógrafo. Dice: «Fotografiar un rostro es fotografiar el alma que hay tras él. La fotografía es la verdad. El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo.» Este pasaje central de *Le petit soldat* en el que Bruno medita sobre la relación entre la imagen y la verdad, anticipa la compleja meditación sobre el lenguaje y la verdad de *Vivre sa vie*.

Puesto que la historia misma de *Le petit soldat*, las conexiones factuales entre los personajes, son comunicadas fundamentalmente mediante el monólogo de Forestier, la cámara de Godard queda libre para convertirse en instrumento de contemplación —de ciertos aspectos de los acontecimientos y de los personajes—. Los «acontecimientos» pacíficos —el rostro de Karina, la fachada de los edificios, el paseo por la ciudad en coche— son *estudiados* por la cámara de una forma que en cierto modo aísla la acción violenta. A veces, las imágenes parecen arbitrarias, al expresar una especie de neutralidad emocional; otras veces, revelan una profunda implicación. Es como si Godard oyera y luego viera lo que ha oído.

En *Vivre sa vie*, Godard lleva esta técnica de escuchar primero y luego ver, a nuevos niveles de complejidad. No hay ya un solo punto de vista unificado, sea éste el de la voz del protagonista (como en *Le petit soldat*), sea el de la de un narrador todopoderoso, sino una serie de documentos (textos, narraciones, citas, extractos, fragmentos incorporados) de diversa descripción. Éstas son, en lo fundamental, palabras, o aún imágenes sin palabras.

10

Todos los elementos esenciales de la técnica de Godard están presentes en la secuencia inicial, la de los créditos, y en el primer episodio. Los créditos pasan sobre una toma del perfil izquierdo de Naná, tan oscuro que es casi una silueta. (El título de la película es *Vivre sa vie. Un film en douze épisodes.*) Mientras pasan los créditos,

Naná es filmada de frente, y luego de perfil derecho, todavía en oscura sombra. Ocasionalmente parpadea o ladea ligeramente la cabeza (como si se sintiera incómoda de permanecer inmóvil tanto tiempo) o se humedece los labios. Naná está posando. Está siendo observada.

Luego aparecen los primeros títulos. «Episodio I: Naná y Paul. Naná está harta». Luego comienzan las imágenes, pero el acento está puesto en lo que escuchamos. La película propiamente dicha se inicia en medio de una conversación entre Naná y un hombre; están sentados en la barra de un café; dan la espalda a la cámara: además de su conversación, oímos los ruidos del camarero y jirones de conversaciones de otros clientes. Por lo que hablan, sin enfrentar nunca la cámara, nos enteramos de que el hombre (Paul) es el marido de Naná, de que tienen un niño y de que Naná ha abandonado recientemente a ambos para tratar de llegar a ser actriz. En esta breve reunión en público (nunca se sabe con exactitud a iniciativa de quién), Paul se muestra rígido y hostil, pero quiere que vuelva; Naná está oprimida, desesperada y asqueada de su marido. Después de algunas duras, amargas palabras, Naná dice a Paul: «Cuanto más hablas, menos significa.» A lo largo de esta secuencia inicial, Godard, sistemáticamente, priva al espectador. No hay cambios de enfoque. Al espectador no se le permite ver, implicarse. Sólo se le permite oír.

Sólo después de que Naná y Paul han interrumpido su infructuosa conversación para dejar la barra y jugar una partida en la máquina tragaperras, podemos verles. Aun entonces, el acento sigue puesto en la palabra. Mientras hablan, seguimos viendo a Naná y a Paul principalmente de espaldas. Paul ha dejado de rogar y se le ve menos violento. Habla a Naná del divertido desarrollo que, para su padre, un maestro de escuela, hizo una de sus alumnas de un tema escolar: la gallina. «La gallina tiene un interior y un exterior», escribió la niña, «quítese el exterior y encontraremos el interior. Quítese el interior y daremos

con el alma.» Con estas palabras, la imagen se disuelve y el episodio termina.

11

El cuento de la gallina es el primero de muchos «textos» que, en la película, establecen lo que Godard pretende decir. Pues la historia de la gallina es, naturalmente, la historia de Naná (en francés hay un juego de palabras, pues «poule» significa «gallina» y «prostituta»). En *Vivre sa vie*, asistimos al desnudarse de Naná. La película se inicia con Nana despojada ya de su exterior: su antigua identidad. Su nueva identidad será, al cabo de unos pocos episodios, la de una prostituta. Pero el interés de Godard no está en la psicología ni en la sociología de la prostitución. En la prostitución encuentra la metáfora más radical para separar los elementos de una vida: como terreno de prueba, una probeta para el estudio de lo que es esencial y lo que es superfluo en una vida.

12

Vivre sa vie puede ser vista en su conjunto como un texto. Es un texto, un estudio de la lucidez; trata de la seriedad.

Y «utiliza» textos (en el sentido más literal) en todos sus episodios, menos en dos. La redacción de la niña sobre la gallina referida por Paul en el episodio I; el pasaje del cuento policial recitado por la dependienta en el episodio II. («Ustedes exageran la importancia de la lógica»). El extracto de *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, que Naná presencia en el episodio III. La historia del robo de los mil francos que Naná relata al inspector de policía en el episodio IV. (Nos enteramos de que su nombre completo es Naná Klein y de que nació en 1940.) La historia de

Yvette —cómo fue abandonada por Raymond dos años antes— y el discurso de réplica de Naná («soy responsable») en el episodio VI. La solicitud que Naná redacta para la *madame* de un prostíbulo en el episodio VII. La narración documental de la vida y la rutina de la prostituta en el episodio VIII. El disco de música de baile en el episodio IX. La conversación con el filósofo en el episodio XI. El extracto del cuento de Edgar Allan Poe («El retrato oval») leído por Luigi en voz alta en el episodio XII.

13

El texto intelectualmente más elaborado de todos los de la película es la conversación del episodio XI entre Naná y el filósofo (representado por el filósofo Brice Parain) en un café. Discuten la naturaleza del lenguaje. Naná pregunta por qué no podemos vivir sin palabras; Parain explica que ello es así porque hablar equivale a pensar, y pensar a hablar, y no hay vida sin pensamiento. La cuestión no está en hablar o no hablar, sino en hablar bien. Hablar bien exige una disciplina ascética (*une ascèse*), un desprenderse. Tenemos que comprender, por una cosa, porque no hay camino recto a la verdad. Necesitamos error.

En los comienzos de su conversación, Parain relata la historia del Porthos de Dumas, el hombre de acción cuyo primer pensamiento le causó la muerte. (Mientras corría para alejarse de una carga de dinamita que había dispuesto, Porthos se preguntó de pronto cómo podíamos caminar, por qué colocábamos siempre un pie delante del otro. Se detuvo. La dinamita explotó. Él murió.) Hay un sentido en el cual esta historia, como la historia de la gallina, se refiere a Naná. Y, a través de la historia y del cuento de Poe narrado en el siguiente (y último) episodio, se nos prepara —formalmente, no sustantivamente— para la muerte de Naná.

14

Godard encuentra inspiración para esta película-ensayo sobre la libertad y la responsabilidad en el lema de Montaigne: «Préstate a los otros; date a ti mismo.» La vida de la prostituta es, naturalmente, la metáfora más radical del acto de prestarse a los otros. Pero si preguntáramos cómo Godard nos ha mostrado a Naná preservándose para sí misma la respuesta sería que *no* la ha mostrado. Más bien lo ha explicado. No conocemos las motivaciones de Naná sino a distancia, por inferencia. La película evita toda psicología; no hay demostración de estados de sentimiento, de angustia interior.

Naná se sabe libre, nos dice Godard. Pero esta libertad no tiene interior psicológico. La libertad no es un algo interno, psicológico, sino algo que se asemeja más bien a la gracia física. Es ser *quien y lo que* uno es. En el episodio I, Naná dice a Paul, «quiero morir». En el episodio II, la vemos intentar desesperadamente conseguir dinero prestado, intentar sin éxito eludir al portero para entrar en su apartamento. En el episodio III, la vemos llorar en el cine por Juana de Arco. En el episodio IV, en la comisaría de policía, vuelve a llorar mientras relata el humillante incidente del robo de los mil francos. «Desearía ser otra persona», dice. Pero en el episodio V («En la calle, el primer cliente»), Naná se ha convertido en lo que es. Ha entrado en la senda que la llevará a su afirmación y a su muerte. Vemos una Naná que sólo como prostituta es capaz de afirmarse. Éste es el significado de las palabras de Naná a su compañera de prostitución, Yvette, en el episodio VI, en el que serenamente declara: «Soy responsable. Muevo la cabeza, soy responsable. Levanto el brazo, soy responsable.»

Ser libre significa ser responsable. Se es libre y, por ende, responsable, cuando se comprende que las co-

sas son como son. Así, el discurso a Yvette termina con las palabras: «Un plato es un plato. Un hombre es un hombre. La vida es... la vida.»

15

Que la libertad no tiene interior psicológico —que el alma es algo que no se encuentra en la superficie, sino después de desnudar el «interior» de una persona— es la doctrina espiritual radical que ilustra *Vivre sa vie*.

Cabe imaginar que Godard es enteramente consciente de la diferencia entre su concepción del «alma» y la concepción tradicional cristiana. La diferencia está precisamente *subrayada* por la cita de *Jeanne d'Arc* de Dreyer; pues la escena que presenciemos es aquella en que el joven sacerdote (representado por Antonin Artaud) va a anunciarle a Juana (Mlle. Falconetti) que va a ser quemada en la hoguera. Su martirio, asegura Juana al turbado sacerdote, es en realidad su liberación. Si bien la elección de una cita de una película nos separa del compromiso emocional respecto de esas ideas y esos sentimientos, la referencia al martirio en este contexto no es irónica. La prostitución, como *Vivre sa vie* nos permite ver, tiene todo el carácter de una ordalía. Tal como lacónicamente anuncia el título del episodio X, «En el placer, no todo es diversión». Y Naná muere.

Los doce episodios de *Vivre sa vie* son las doce estaciones del vía crucis de Naná. Pero en la película de Godard, los valores de la santidad y el martirio están traspuestos a un plano totalmente secular. Godard nos ofrece, en vez de Pascal, a Montaigne, algo afín a la tónica y la intensidad de la espiritualidad bressoniana, pero sin catolicismo.

El paso en falso de *Vivre sa vie* se da al final, cuando Godard rompe la unidad de su película refiriéndose a ella desde fuera, como creador. El episodio XII se inicia con

Naná y Luigi juntos en una habitación; Luigi es un joven del que, al parecer, Naná se ha enamorado (lo hemos encontrado ya antes, en el episodio IX, cuando Naná lo conoce en el bar de una sala de billares y flirtea con él). Al principio, la escena es muda y el diálogo —«¿Salimos? ¿Por qué no te vienes conmigo?», etcétera— es presentado con subtítulos. Luego, Luigi, en la cama, empieza a leer en voz alta unos párrafos de *El retrato oval* de Poe, un cuento sobre un artista empeñado en pintar un retrato de su mujer; el artista lucha por una similitud perfecta, pero, en el momento en que termina el cuadro, su esposa muere. El cuadro se funde sobre sus palabras y seguidamente vemos a Raúl, el chulo de Naná, arrastrándola violentamente por el patio de su casa de apartamentos, y obligándola a entrar en su coche. Después de una o dos breves imágenes del coche en marcha, Raúl traspasa a Naná a otro chulo; pero se descubre que el dinero recibido no es el estipulado, salen a relucir las pistolas, Naná es alcanzada por una bala y la última imagen nos muestra a los coches alejándose velozmente y a Naná, muerta, tendida en la calle.

Aquí, lo objetable no es la brusquedad del final. Es que Godard está haciendo una clara referencia, desde fuera de la película, al hecho de que la joven actriz que representa a Naná, Anna Karina, sea su esposa. Se burla de su propia fábula, lo cual es imperdonable. Esto equivale a una peculiar falta de coraje, como si Godard no se atreviera a agredirnos con la muerte de Naná —en toda su horripilante arbitrariedad— y se sintiera obligado a proporcionar a último momento, una especie de causalidad subliminal. (La mujer es mi esposa; el artista que retrata a su esposa la mata; Naná debe morir.)

17

Dejando de lado este desliz, *Vivre sa vie* me parece una película perfecta. Es decir, tiene por finalidad

hacer algo que es a la vez noble e intrincado, y lo hace con pleno éxito. Quizá Godard sea el único director actual interesado en el «cine filosófico» y que posee una inteligencia y una discreción adecuadas a la tarea. Otros directores han tenido sus «concepciones» sobre la sociedad contemporánea y la naturaleza de nuestra humanidad; y a veces sus películas sobreviven a las ideas que plantean. Godard es el primer director que enfrenta decididamente el hecho de que, para poder trabajar seriamente con ideas, uno debe crear un nuevo lenguaje cinematográfico para expresarlas —si se pretende que estas ideas tengan cierta flexibilidad y cierta complejidad—. Él ha intentado hacerlo de diferentes maneras: en *Le petit soldat*, *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*, *Le mépris*, *Une femme mariée* y *Alphaville*. Pero *Vivre sa vie* es, a mi entender, su película más lograda. Por esta concepción y por la formidable empresa a la que se ha entregado, Godard es, en mi opinión, el director más importante aparecido en los diez últimos años.

APÉNDICE: El anuncio que diseñó Godard cuando la película se estrenó en París:

VIVRE SA VIE

Un	Une
Film	Série
Sur	D'Aventures
La	Qui
Prostitution	Lui
Qui	Font
Raconte	Connaître
Comment	Tous
Une	Les
Jeune	Sentiments
Et	Humains
Jolie	Profonds
Vendeuse	Possibles
Parisienne	Et
Donne	Qui
Son	Ont
Corps	Été
Mais	Filmés
Garde	Par
Son	Jean-Luc
Ame	Godard
Alors	Et
Qu'elle	Joués
Traverse	Par
Comme	Anna Karina
Des	Vivre
Apparences	Sa Vie

(1964)

La imaginación del desastre

La película de ciencia ficción típica tiene una forma tan predecible como la de un *western*, y está constituida por elementos que, para el que está acostumbrado, son tan clásicos como la pelea del *saloon*, la maestra rubia del Este y el duelo a revólver en la desierta calle mayor.

Un guión se desarrolla en cinco fases.

1. La llegada del objeto. (Aparición de los monstruos, aterrizaje de la nave espacial extraña, etcétera.) Habitualmente, esto es presenciado o sospechado por sólo una persona, un joven científico en el curso de un trabajo de campo. Nadie, ni sus vecinos ni sus colegas, le creerá durante un tiempo. El héroe no está casado, pero tiene una novia agradable, aunque también incrédula.

2. Confirmación del informe del héroe por multitud de testigos presenciales de un gran acto de destrucción. (Si los invasores son seres de otro planeta, un infructuoso intento de parlamentar con ellos e invitarlos a marcharse pacíficamente.) La policía local es convocada para hacer frente a la situación y masacrada.

3. En la capital del país, tienen lugar reuniones cumbre entre científicos y militares, y el héroe da explicaciones ante un plano, un mapa o una pizarra. Se declara el estado de emergencia nacional. Informes de nuevas destrucciones. Llegan autoridades de otros países en negras limusinas. Todas las tensiones internacionales ceden ante la emergencia planetaria. Esta fase suele incluir un rápido montaje de noticias radiadas en varias lenguas, una reunión en la ONU y nuevas conferencias entre militares y científicos. Se hacen planes para destruir al enemigo.

4. Nuevas atrocidades. En algún momento la novia del héroe se halla en grave peligro. Contraataques masivos de fuerzas internacionales, con brillante exhibición de cohetes, rayos y otras armas avanzadas, resultan estériles. Enorme número de bajas militares, generalmente por incineración. Las ciudades son destruidas y/o evacuadas. Hay aquí una escena obligada de multitudes dominadas por el pánico, huyendo en desorden por una autopista o un largo puente, dirigida por numerosos policías que, cuando la película es japonesa, llevan immaculados guantes blancos, manifiestan una calma preternatural y gritan en inglés de doblaje, «No se detengan. No hay por qué alarmarse».

5. Más conferencias, cuyo tema es: «Deben ser vulnerables a algo.» En tanto, el héroe ha estado trabajando en un laboratorio con este fin. La estrategia final, de la que todas las esperanzas dependen, es lanzada; el arma final —muchas veces un ingenio nuclear superpotente y todavía sin experimentar— es montada. Cuenta atrás. Rechazo definitivo del monstruo o los invasores. Intercambio de felicitaciones, mientras el héroe y su novia se abrazan y, mejilla contra mejilla, escudriñan los cielos resueltamente. «¿Será el último...?»

La película que he descrito sería en color y pantalla panorámica. Otro guión típico, el que exponemos a continuación, es más simple, adecuado para películas en blanco y negro, con un presupuesto menor. Tiene cuatro fases.

1. El héroe (habitualmente, pero no siempre, un científico) y su novia, o su esposa y sus dos hijos, están pasándolo bien en algún tranquilo lugar ultranormal de clase media —su casa en un pueblo, o de vacaciones (acampando, remando)—. De pronto, algo comienza a comportarse de modo extraño; o alguna inofensiva forma de vegetación crece monstruosamente y echa a andar. Si el personaje es representado al volante de un automóvil, al-

go horripilante surge en medio de la carretera. Si es de noche, extrañas luces se entrecruzan vertiginosas en el cielo.

2. Después de seguir las huellas del objeto, o determinar que «aquello» es radiactivo, o andar huroneando por un inmenso cráter —en resumen, después de llevar a cabo alguna rudimentaria investigación—, el héroe intenta precaver a las autoridades locales sin resultado; nadie cree en lo ocurrido. Pero el héroe tiene otra idea. Si el objeto es tangible, la casa es cuidadosamente protegida. Si el extraño invasor es un parásito invisible, es convocado un doctor o un amigo, que no tarda en ser asesinado o «poseído» por el objeto.

3. El consejo de otras personas consultadas demuestra ser inútil. Entre tanto, «aquello» sigue cobrándose víctimas en la ciudad, que permanece inverosímilmente aislada del resto del mundo. Impotencia general.

4. Una de dos posibilidades: o bien el héroe se prepara a librar combate solo, y accidentalmente descubre el punto vulnerable del objeto, destruyéndolo; o bien consigue salir de la ciudad por algún medio, y logra presentar el caso ante autoridades competentes. Éstas, en la misma línea del primer guión, pero en menos tiempo, despliegan una compleja tecnología que (después de fracasos iniciales) termina por prevalecer contra los invasores.

Otra versión del segundo guión se inicia con el héroe científico en su laboratorio, emplazado en la planta baja o en los sótanos de su agradable y lujoso hogar. En sus experiencias, sin pretenderlo, causa una horrible metamorfosis en alguna clase de plantas o animales que se hacen carnívoros y escapan a su control. O quizás sus experimentos le han producido heridas (a veces irreparables) o le han «invadido». Quizás ha estado experimentando con radiación, o ha construido una máquina para comunicar con seres de otros planetas, o para transportarle a otros lugares o épocas.

Otra versión del primer guión implica el descubrimiento de alguna alteración fundamental en las condi-

ciones de existencia de nuestro planeta, a consecuencia de pruebas nucleares, que llevará a la extinción de toda vida humana en unos pocos meses. Por ejemplo: la temperatura de la tierra se hace demasiado alta o demasiado baja para permitir la vida, o la tierra se parte en dos, o es cubierta gradualmente por el manto de la letal lluvia radiactiva.

Un tercer guión, ligeramente diferente de los otros dos, está relacionado con un viaje espacial, a la Luna o algún otro planeta. Comúnmente, los viajeros espaciales descubren que el territorio extraño que visitan está en estado de calamitosa emergencia, amenazado por invasores extraplanetarios o próximo a la extinción por la guerra nuclear. Los dramas finales del primero y del segundo guión son aquí incorporados, y a ello se añade el problema de salir del planeta condenado y/u hostil, para regresar a la tierra.

*

Soy, naturalmente, consciente de que hay miles de novelas de ciencia ficción (su apogeo fue en los últimos años cuarenta), por no mencionar las transcripciones de temas de ciencia ficción que con cada vez mayor frecuencia constituyen el argumento y tema principal de tebeos. Pero me propongo discutir las películas de ciencia ficción (el periodo actual comenzó en 1950 y continúa, aunque con mucho menor vigor, en la actualidad) como un subgénero independiente, sin referencia a otros medios de masas —y, más especialmente, sin referencia a las novelas de las que, en muchos casos, fueron adaptación—. Pues, si bien la novela y la película pueden compartir el mismo argumento, la diferencia fundamental entre los recursos de la novela y los del cine determina que sean muy diferentes.

Ciertamente, en comparación con las novelas de ciencia ficción, las películas correspondientes tienen potencialidades únicas, una de las cuales es la representa-

ción inmediata de lo extraordinario: deformidad y mutación físicas, combates con misiles y cohetes, alucinantes rascacielos. Naturalmente, las películas son flojas allí donde las novelas de ciencia ficción (algunas de ellas) son fuertes: en lo científico. Pero, en lugar de una elaboración intelectual, pueden proporcionar algo que las novelas nunca podrán proporcionar: elaboración sensorial. En las películas, participamos en la fantasía de vivir la propia muerte y, lo que es más, la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma, por medio de imágenes y sonidos, y no de palabras que deben ser traducidas por la imaginación.

Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. En las películas de ciencia ficción, la catástrofe rara vez es concebida intensivamente; lo es siempre extensivamente. Es cuestión de cantidad y habilidad. Si se prefiere, es cuestión de escala. Pero la escala, especialmente en las películas en color y con pantalla panorámica (donde las películas técnicamente más convincentes y visualmente más impresionantes son las del director japonés Inoshiro Honda y las del director norteamericano George Pal), lleva el problema a otro nivel.

Así, el cine de ciencia ficción (como un género contemporáneo muy diferente, el *happening*) está relacionado con la estética de la destrucción, con las peculiares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión. Y lo más importante de una buena película de ciencia ficción radica precisamente en la imaginación de la destrucción. De ahí la desventaja del filme barato, en el que el monstruo aparece o el platillo aterriza en una pequeña ciudad de aspecto aburrido. (El presupuesto de Hollywood necesita ordinariamente que la ciudad esté situada en el desierto de Arizona o en el de California. En *The thing from another world* (1951), se supone que el escenario, más bien deteriorado y reducido, corresponde a un campamento próximo al polo norte.) No obstante, se

han realizado buenas películas de ciencia ficción en blanco y negro. Pero un presupuesto mayor, lo que de ordinario significa color, permite una gama de alternativas mucho mayor entre varias ambientaciones tipo. Está la populosa ciudad. Está el lujoso pero ascético interior del ingenio espacial —el de los invasores o el nuestro— repleto de aparatos y controles de mando y maquinarias cromadas cuya complejidad es indicada por la serie de luces de colores que centellean en ellos y los extraños ruidos que emiten. Está el laboratorio atestado de formidables cajas y aparatos científicos. Está la sala de conferencias, de aspecto comparativamente pasado de moda, donde los científicos despliegan mapas para explicar a los militares el desesperado estado de cosas. Y cada uno de estos locales o escenarios modelo está sujeto a dos posibilidades: intactos y destruidos. Si tenemos suerte, podemos deleitarnos ante un panorama de tanques que se funden, cuerpos que vuelan, muros que se derrumban, horribles cráteres y fisuras en la tierra, aparatos espaciales que se desploman, abigarrados rayos mortíferos; y ante una sinfonía de gritos, señales electrónicas sobrenaturales, la más ruidosa quincallería militar, y los tristes tonos de los lacónicos habitantes de otros planetas y de sus subyugados terrícolas.

Algunas de las primeras gratificaciones de los filmes de ciencia ficción —por ejemplo, la representación de la catástrofe urbana en una escala colosalmente magnificada— son características también de otro tipo de películas. Visualmente, hay escasa diferencia entre un estrago masivo tal como es representado en las antiguas películas de horror y monstruos y el que encontramos en los filmes de ciencia ficción, excepto (una vez más) en la escala. En los antiguos filmes de monstruos, el monstruo siempre se dirigía a la gran ciudad, donde le correspondía desmandarse considerablemente, lanzar autobuses desde los puentes, retorcer trenes entre sus garras, derribar edificios, etcétera. El arquetipo es *King Kong*, en la gran

película de 1933, de Schoedsack y Cooper, corriendo sediento de sangre, primero en el pueblo nativo (pisoteando niños, lo que fue recortado de la mayoría de las copias) y luego en Nueva York. Esto en realidad no difiere en esencia de *Rodan* (1957), de Inoshiro Honda, en la que dos gigantes reptiles —con una longitud de alas de ciento cincuenta metros y velocidades supersónicas— con el simple aletear desencadenan un ciclón que reduce a escombros la mayor parte de Tokio. O la destrucción de medio Japón por un gigantesco robot gracias al gran rayo incinerador que lanza por sus ojos en el comienzo de *The Mysterians*, de Honda (1959). O la devastación de Nueva York, París y Tokio, mediante los rayos lanzados por una flota de platillos volantes en *Battle in outer space* (1960). O la inundación de Nueva York en *When worlds collide* (1951). O el fin de Londres en 1966 descrito en *The time machine* (1960) de George Pal. Tampoco difieren estas secuencias en intención estética de las escenas de destrucción de las espectaculares películas de épocas bíblicas y romanas de orgía, color, espada y sandalia. (El fin de Sodoma en *Sodoma y Gomorra*, de Aldrich, de Giza en *Sansón y Dalila*, de Rodas en *El coloso de Rodas*, y de Roma en una docena de películas de Nerón.) Griffith inició esto con la secuencia de Babilonia en *Intolerancia*, y, hasta el día de hoy, no hay nada más excitante que el ver cómo se desmoronan todos los costosos decorados.

También en otros aspectos, las películas de ciencia ficción de los años cincuenta utilizaron temas familiares. Las famosas películas en episodios y los tebeos de los años treinta sobre las aventuras de Flash Gordon y Buck Rogers, así como la más reciente ola de superhéroes de historieta con orígenes extraterrestres (el más célebre de los cuales es Superman, un huérfano del planeta Krypton, del que en la actualidad se suele decir que fue propulsado por una ráfaga nuclear), se inspiran en idénticos motivos a los de las películas de ciencia ficción más nuevos. Pero hay una importante diferencia. Las anti-

guas películas de ciencia ficción, y la mayoría de los tebeos, mantienen todavía una relación esencialmente inocente con la catástrofe. Fundamentalmente, ofrecen nuevas versiones del romance más antiguo de todos, el del héroe poderoso e invulnerable de misterioso origen, que acude siempre a luchar en defensa del bien y contra el mal. Las recientes películas de ciencia ficción exhiben un auténtico horror, reforzado por su mucho mayor grado de verosimilitud visual, que contrasta considerablemente con las viejas películas. La moderna realidad histórica ha contribuido en gran medida a extender la imaginación de la catástrofe. Los protagonistas —quizás por la naturaleza misma de lo que de ellos se nos muestra— han dejado ya de parecer enteramente inocentes.

El señuelo de esta catástrofe generalizada como fantasía es lo que nos libera de las obligaciones normales. La carta de triunfo de las películas sobre el fin del mundo —como *The Day the Earth Caught Fire* (1962)— es aquella gran escena con Nueva York o Londres o Tokio vacías, con la totalidad de su población aniquilada. O, como en *The World, the Flesh and the Devil* (1957), toda la película puede consagrarse a la fantasía de ocupar las metrópolis desiertas y recomenzarlo todo: un mundo a lo Robinson Crusoe.

Otro tipo de satisfacción proporcionado por estas películas es la extrema simplificación moral, es decir, una fantasía moralmente aceptable, donde se puede dar cabida a sentimientos crueles o, al menos, amorales. A este respecto, las películas de ciencia ficción coinciden en parte con las películas de terror. Éste es el innegable placer que obtenemos de la contemplación de fenómenos de la naturaleza, de seres excluidos de la categoría de lo humano. El sentido de superioridad sobre el fenómeno, mezclado en distintas proporciones con la emoción del miedo y la aversión, permite abandonar los escrúpulos morales, deleitarse en la crueldad. Lo mismo sucede en las películas de ciencia ficción. En la figura del monstruo del espacio exterior, lo monstruoso, lo feo y lo rapaz convergen pro-

porcionando un blanco de fantasía para que la honesta belicosidad se descargue, y para el goce estético ocasionado por el sufrimiento y el desastre. Las películas de ciencia ficción son una de las formas más puras de espectáculo; con ellas, rara vez nos internamos en los sentimientos de nadie. (Una excepción la tenemos en *The Incredible Shrinking Man*, de Jack Arnold, 1957.) Somos meros espectadores; observamos.

Pero en las películas de ciencia ficción, a diferencia de las de terror, no hay demasiado terror. La tensión, la emoción violenta, las sorpresas, son desechadas en su mayor parte en favor de un argumento rígido, inexorable. Las películas de ciencia ficción invitan a una concepción desapasionada, estética, de la destrucción y la violencia: una concepción *tecnológica*. Cosas, objetos, maquinaria, desempeñan un papel protagónico en estas películas. En el decorado de estas películas se encarna una gama de valores éticos mayor que en la gente. Las cosas, más que los indefensos humanos, son portadoras de valores, porque las sentimos, más que a la gente, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre, sin sus artefactos, está desnudo. *Las cosas* representan diferentes valores, son poderosas, son lo que es destruido y son los instrumentos indispensables para rechazar a los invasores extraños, o para reparar el ambiente dañado.

*

Las películas de ciencia ficción son marcadamente moralistas. El mensaje característico se refiere al uso adecuado, o humano, de la ciencia contra su uso demente, obsesivo. Comparten este mensaje con las películas clásicas de horror de los años treinta, como *Frankenstein*, *The Mummy*, *The Island of Lost Souls*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. (Un ejemplo más reciente lo tenemos en la brillante producción *Les yeux sans visage*, de Georges Franju, 1959.) En las películas de terror no falta el cien-

tífico loco, u obseso, o desviado, que persiste en sus experimentos pese a los buenos consejos en contra que recibe, crea un monstruo o unos monstruos, y es destruido (frecuentemente tras reconocer su locura y pereciendo en el esfuerzo, exitoso, por destruir su propia creación). Una ficción científica equivalente a ésta es la del científico, habitualmente miembro de un equipo, que se rinde ante los invasores planetarios porque «su» ciencia es más avanzada que «la nuestra».

Éste es el caso en *The Mysterians*, y, fiel a las formas, el renegado ve finalmente su error y destruye desde el interior el artefacto espacial «misteriano», poniendo así término también a su propia vida. En *This Island Earth* (1955), los habitantes del sitiado planeta Metaluna se proponen conquistar la Tierra, pero su proyecto es frustrado por un científico metalunano llamado Exeter, que, por haber vivido un tiempo en la Tierra y gustar de Mozart, no puede soportar semejante maldad. Exeter sumerge su ingenio espacial en el océano después de devolver a una fascinante pareja (varón y hembra) de físicos americanos a la tierra. Metaluna muere. En *The Fly* (1958), el héroe dedicado por entero a sus experiencias de laboratorio con una máquina de transmisión de materia, se utiliza a sí mismo como sujeto experimental, cambia su cabeza y un brazo por partes equivalentes de una mosca que ha caído accidentalmente en el artefacto y se convierte en un monstruo; con su último resto de voluntad humana destruye su laboratorio y ordena a su esposa que le mate. Su descubrimiento, para el bien de la humanidad, se pierde.

Los científicos de las películas de ciencia ficción, al constituir una especie intelectual claramente etiquetada, son siempre propensos al colapso nervioso o a la pérdida del tino. En *Conquest of Space* (1955), el comandante científico de una expedición internacional a Marte empieza a preocuparse súbitamente por la blasfemia que la empresa supone, y comienza a mitad del viaje a leer la Biblia,

en vez de atender sus funciones. El hijo del comandante, que es el segundo comandante y siempre se dirige a su padre llamándole «general», se ve forzado a matar al viejo cuando éste intenta impedir que el ingenio espacial aterrice en Marte. En esta película se expresan los dos aspectos de la ambivalencia respecto de los científicos. Generalmente, para que estas películas traten con entera simpatía una empresa científica, se requiere el certificado de utilidad. La ciencia, considerada sin ambivalencia, representa una respuesta eficaz al peligro. La curiosidad intelectual desinteresada rara vez se presenta en una forma distinta de la caricatura, como demencia maníaca separada de las relaciones humanas normales. Pero esta sospecha suele dirigirse más al científico que a su trabajo. El científico creador puede convertirse en mártir de su propio descubrimiento, accidentalmente o por llevar las cosas demasiado lejos. Pero ello implica la posibilidad de que otros individuos menos imaginativos —en resumen, los técnicos— puedan administrar el mismo descubrimiento mejor y con más seguridad. La más arraigada desconfianza contemporánea respecto del intelecto se dirige, en estas películas, al científico en cuanto intelectual.

El mensaje de que el científico es quien libera fuerzas que, de no ser controladas para el bien, podrían destruir al hombre mismo, parece bastante inofensivo. Una de las imágenes más antiguas del científico es la del Próspero de Shakespeare, el estudioso superdistanciado obligado a retirarse de la sociedad a una isla desierta, que controla sólo parcialmente las fuerzas mágicas en las que se interesa. Igualmente clásica es la figura del científico satánico (el Dr. Fausto y los relatos de Poe y de Hawthorne). La ciencia es magia, y el hombre siempre ha sabido que hay magia negra así como también magia blanca. Pero no basta con advertir que las actitudes contemporáneas —tal como las reflejan las películas de ciencia ficción— siguen siendo ambivalentes, que el científico es

tratado a la vez como personaje satánico y como salvador. Las proporciones han cambiado debido al nuevo contexto en que la antigua admiración y el antiguo temor al científico se han situado. Pues, en efecto, su esfera de influencia ha dejado de ser local, tanto por lo que respecta a él como por lo que respecta a su comunidad inmediata. Ahora es planetaria, cósmica.

Se tiene la impresión, especialmente ante las películas japonesas, pero no sólo ante ellas, de que existe un trauma masivo en lo tocante al uso de armas nucleares y la posibilidad de futuras guerras nucleares. La mayoría de las películas de ciencia ficción dan testimonio de este trauma y, en cierto sentido, intentan exorcizarlo.

El despertar accidental del monstruo superdestrutivo que ha dormido en la tierra desde la prehistoria suele ser una metáfora obvia de la Bomba. Pero hay también muchas referencias explícitas. En *The Mysterians*, una aeronave espacial del planeta Misterioide ha aterrizado en el planeta Tierra, cerca de Tokio. Por haberse practicado en Misterioide la guerra nuclear durante siglos (su civilización es «más avanzada que la nuestra»), el noventa por ciento de los recién nacidos en el planeta deben ser eliminados en el momento del parto, a causa de las deficiencias producidas por inmensas cantidades de estroncio 90 en su dieta. Los misterianos han venido a la Tierra para casarse con terrícolas, y posiblemente dominar nuestro relativamente incontaminado planeta... En *The Incredible Shrinking Man*, el héroe John Doe es víctima de una ráfaga radiactiva que sopla sobre el agua mientras él rema con su mujer; la radiación tiene por consecuencia una reducción cada vez mayor de su tamaño, hasta que al final de la película atraviesa la fina malla de una cortina convertido en «el infinitamente pequeño». En *Rodan*, una horda de monstruosos insectos carnívoros prehistóricos y finalmente una pareja de gigantes reptiles voladores (los prehistóricos *Archeopteryx*) salen de unos huevos conservados

en vida latente en las profundidades del pozo de una mina a consecuencia del impacto de explosiones nucleares experimentales, y llegan a destruir buena parte del mundo antes de ser engullidos por la lava de una erupción volcánica... En la película inglesa *The Day the Earth Caught Fire* dos bombas de hidrógeno probadas simultáneamente por Estados Unidos y Rusia, modifican en 11 grados la inclinación del eje de la Tierra y alteran su órbita de un modo tal que ésta comienza a acercarse al Sol.

Las víctimas de la radiación —en último término, la concepción del conjunto del mundo como víctima de pruebas nucleares y guerra nuclear— representan la más ominosa de todas las nociones a que refieren las películas de ciencia ficción. Los universos se tornan prescindibles. Los mundos se contaminan, se vuelven ígneos, se consumen, perecen. En *Rocketship X-M* (1950) exploradores terrícolas aterrizan en Marte, donde descubren que la guerra atómica ha destruido la civilización marciana. En *War of the Worlds* (1953), de George Pal, criaturas de Marte, de piel escamosa, rojizas, largas y delgadas, invaden la Tierra porque su planeta se ha hecho demasiado frío para ser habitable. En *This Island Earth*, también norteamericana, el planeta Metaluna, cuya población se ha visto obligada a vivir bajo la tierra a causa de la guerra, está a punto de desaparecer, víctima de los ataques con misiles de un planeta enemigo. Las disponibilidades de uranio que proporcionan la energía del campo de fuerzas que protege Metaluna, se han agotado; y una fracasada expedición es enviada a la Tierra para reclutar científicos terrícolas que creen nuevas fuentes de energía nuclear. En *The Damned* (1961), de Joseph Losey, nueve niños radiactivos congelados son criados por un científico fanático en una oscura cueva de la costa inglesa, y preparados para ser los únicos supervivientes del inevitable Apocalipsis nuclear.

Hay una considerable cantidad de ilusionismo en las películas de ciencia ficción, en ocasiones conmove-

dor, en ocasiones deprimente. Una y otra vez se percibe el anhelo de una «guerra buena», que no plantee problemas morales, que no admita calificaciones morales. La imaginería de las películas de ciencia ficción quiere satisfacer al adicto más belicoso a las películas de guerra, pues gran parte de las satisfacciones de las películas de guerra pasan, sin transformación, a las películas de ciencia ficción. Ejemplos: la batalla entre «cohetes de combate» terráqueos y artefactos espaciales invasores en *Battle in Outer Space* (1960); la cada vez mayor potencia de fuego en los sucesivos ataques a los invasores en *The Mysterians*, que Dan Talbot describió correctamente como un holocausto ininterrumpido; el espectacular bombardeo de las fortalezas subterráneas de Metaluna en *This Island Earth*.

No obstante, la belicosidad de las películas de ciencia ficción es, al mismo tiempo, hábilmente canalizada hacia el deseo de paz o, al menos, de coexistencia pacífica. Generalmente, hay un científico que recuerda sentenciosamente el hecho de que fue necesaria la invasión del planeta para que las naciones en guerra de la Tierra volvieran a sus cabales y suspendieran sus propios conflictos. Uno de los principales temas de muchas películas de ciencia ficción —generalmente de las de color, porque tienen el presupuesto y los recursos adecuados para desplegar el espectáculo militar— es la fantasía de las Naciones Unidas, una fantasía de guerra en la unidad. (Este mismo tema, lleno de esperanzas, de las Naciones Unidas fue explotado en una reciente película espectacular, ya no de ciencia ficción, *Fifty Five Days in Peking* (1963). En ella, cosa que no deja de ser tópica, los chinos, los bóxers, desempeñan el papel de invasores marcianos que unen a los terrícolas, en este caso Estados Unidos, Inglaterra, Rusia, Francia, Alemania, Italia y Japón.) Un desastre de proporciones considerables cancela todas las enemistades y determina la concentración extrema de los recursos de la Tierra.

La ciencia —la tecnología— es concebida como la gran unificadora. De este modo, las películas de ciencia

ficción proyectan también una fantasía utópica. En los modelos clásicos del pensamiento utópico, la República de Platón, la Ciudad del Sol de Campanella, la Utopía de Moro, la tierra de los Houyhnhnms de Swift, el Eldorado de Voltaire, la sociedad ha elaborado un perfecto consenso. En estas sociedades, la razonabilidad ha conseguido una inquebrantable supremacía sobre las emociones. Al no haber desacuerdo ni conflicto social intelectualmente verosímil, ninguno sería posible. Como en *Typee*, de Melville, «todos piensan lo mismo». El gobierno universal de la razón significa consenso universal. Es también interesante que las sociedades en las cuales la razón era descrita como totalmente ascendente fueran también pintadas tradicionalmente como poseedoras de un modo de vida ascético o materialmente frugal o económicamente simple. Pero en la comunidad utópica mundial proyectada por las películas de ciencia ficción, totalmente pacificada y regulada por el consenso científico, sería absurda la demanda de simplicidad en la existencia material.

*

Y, con todo, en las películas de ciencia ficción, junto a la esperanzadora fantasía de simplificación moral y unidad internacional que éstas encarnan, acechan las más profundas angustias por la existencia contemporánea. Y no me refiero solamente al muy real trauma de la Bomba —que ha sido utilizada, que las hay en la actualidad en número suficiente para matar repetidas veces a todos los habitantes de la tierra y que las que existen muy bien podrían ser utilizadas—. Además de estas nuevas angustias por la catástrofe física, de la perspectiva de una mutilación universal y aun una aniquilación, las películas de ciencia ficción reflejan poderosas angustias por la condición psicológica individual.

Pues las películas de ciencia ficción, en efecto, pueden también ser descritas como una mitología popu-

lar para la imaginación *negativa* contemporánea de lo impersonal. Las criaturas de otros mundos que pretenden dominarnos son «aquello», no «ellos». Los invasores planetarios son de ordinario seres de ultratumba, por así decir. Sus movimientos son fríos y mecánicos, torpes o sinuosos. Pero vienen a ser lo mismo. Si son de forma no humana, avanzan con movimientos absolutamente regulares, inalterables (salvo por la destrucción). Si su forma es humana —vestidos con trajes espaciales, etcétera—, entonces obedecen a la más rígida disciplina militar y no exhiben, en ningún caso, característica personal alguna. Y, de lograr sus propósitos, será este régimen de ausencia de emociones, de impersonalidad, de disciplina férrea, el que impondrán sobre la Tierra. «No más amor, no más belleza, no más dolor», proclama un terrícola converso en *The Invasion of the Body Snatchers* (1956). Los niños, medio terrícolas, medio extraterrestres de *The Village of the Damned* (1960), carecen por entero de emociones, se mueven en grupo y se comunican por telepatía, poseyendo todos ellos intelectos prodigiosos; son la avanzadilla del futuro, el hombre en su próximo estadio de desarrollo.

Estos invasores cometen un crimen peor que el asesinato. No se contentan con matar a la persona. La borran por entero. En *War of the Worlds*, el rayo lanzado desde el cohete espacial desintegra todas las personas y todos los objetos que encuentra a su paso, dejando de ellos, por toda huella, un rastro de ceniza. En *The H-Man*, de Honda, la mancha creciente funde toda la materia orgánica con la que entra en contacto. Si la mancha, que asemeja un enorme trozo de gelatina roja y puede arrastrarse por los suelos y subir y bajar de los muros, llega a los pies de un individuo, todo lo que queda de él es un montón de ropas en el piso. (Una mancha más articulada y que multiplica su tamaño es el villano de la película inglesa *The Creeping Unknown* 1956). En otra versión de esta fantasía, el cuerpo es respetado, pero la persona es enteramente reconstituida en su condición de sirviente o agente autómatas de los

poderes extraños. Ésta es, naturalmente, la fantasía del vampiro con otros ropajes. La persona, en realidad, está muerta, pero no lo sabe. Es la negación de la muerte; se ha convertido en la negación de la persona. Lo mismo sucede a toda una ciudad de California en *The Invasion of the Body Snatchers*, a varios científicos terráqueos en *This Island Earth*, y a distintos inocentes en *It Came from Outer Space*, *Attack of the Puppet People* (1958) y *The Brain Eaters* (1958). Así como la víctima rehúye siempre el horripilante abrazo del vampiro, los personajes de las películas de ciencia ficción siempre se resisten a ser «poseídos»; quieren retener su humanidad. Pero una vez realizado el acto, las víctimas se muestran eminentemente satisfechas de su condición. No han sido convertidas de la amabilidad humana a la monstruosa avidez de sangre «animal» (una exageración metafórica del deseo sexual), como en la antigua fantasía del vampiro. Simplemente, se han tornado más eficientes: el modelo por excelencia del hombre tecnocrático, purgado de sus emociones, sin voliciones, tranquilo, obediente a todas las órdenes. (El oscuro secreto de la naturaleza humana solía ser el renacimiento de lo animal, como en *King Kong*. La amenaza al hombre, su disponibilidad para la deshumanización, radicaba en su propia animalidad. Ahora, se supone que el peligro reside en la posibilidad de que el hombre se convierta en máquina.)

La regla, naturalmente, es que esta horrible e irremediable forma de asesinato pueda terminar con cualquiera de los personajes de la película, excepto con el héroe. El héroe y su familia, gravemente amenazados, siempre se libran de este destino, y, para el final de la película, los invasores han sido rechazados o destruidos. Sólo conozco una excepción: *The Day that Mars Invaded Earth* (1963), en la que, después de las luchas habituales, el héroe científico, su mujer y sus dos niños son «poseídos» por los extraños invasores... y eso es todo. Los últimos minutos del filme nos muestran su desintegración por los rayos marcianos y sus siluetas de ceniza que se desvanecen al caer en su pisci-

na vacía, mientras sus simulacros se alejan en el coche de la familia. Otra variante, si no un desvío rotundo de la regla, la tenemos en *The Creation of the Humanoids* (1964), donde el héroe descubre al final de la película que también él ha sido convertido en un robot de metal, completo, con una eficiencia superior e interiores mecánicos virtualmente indestructibles; aunque sin saberlo ni descubrir en sí ninguna diferencia. Sin embargo, comprende que no tardará en ascender a «humanoide», con todas las propiedades de un hombre real.

De todos los motivos habituales de las películas de ciencia ficción, quizás esta tesis de la deshumanización sea la más fascinante. Pues, como he indicado, difícilmente cabe una situación mixta como en las antiguas películas de vampiros. La actitud de las películas de ciencia ficción respecto de la despersonalización es ambigua. Por una parte, la deploran como el supremo horror. Por otra, ciertas características de los invasores deshumanizados, moduladas y disfrazadas —como el predominio de la razón sobre los sentimientos, la idealización del trabajo en equipo y de las actividades científicas creadoras de consenso, así como un marcado grado de simplificación moral— son, precisamente, rasgos del sabio-científico. Es interesante comprobar que en estas películas, cuando el científico es tratado negativamente, suele serlo mediante el retrato de un científico individual absorto en su laboratorio, que descuida a su prometida o a su amante esposa y a sus niños, obsesionado por sus audaces y peligrosos experimentos. El científico, en cuanto miembro leal de un equipo y, por lo tanto, mucho menos individualizado, es tratado muy respetuosamente.

No hay absolutamente ninguna crítica social, ni siquiera del tipo más implícito, en las películas de ciencia ficción. No hay crítica alguna, por ejemplo, de las condiciones de nuestra sociedad que crean la impersonalidad y la deshumanización que las fantasías de ciencia ficción desplazan a la influencia de un «aquello» extraño. Asimismo, es desconocida la noción de ciencia como

actividad social, relacionada con intereses sociales y políticos. La ciencia no pasa de ser aventura (para bien o para mal), o respuesta técnica al peligro. Y, característicamente, cuando el temor a la ciencia es supremo —cuando la ciencia es concebida como magia negra más que como magia blanca—, el mal no tiene atribución alguna más allá de la perversa voluntad del científico individual. En las películas de ciencia ficción, la antítesis entre magia negra y magia blanca es presentada como una brecha entre la tecnología, con sus efectos benéficos, y la voluntad individual errante de un intelectual solitario.

Así, las películas de ciencia ficción pueden ser consideradas como alegoría temáticamente central, repleta de actitudes modernas corrientes. La tesis de la despersonalización (ser «poseído»), de la que he estado hablando, es una nueva alegoría, que refleja la vieja conciencia del hombre de que, aun cuerdo, está siempre peligrosamente próximo a la locura y a la sinrazón. Pero aquí hay algo más que una reciente imagen popular que expresara la perpetua, aunque en gran parte inconsciente, angustia del hombre por su cordura. La imagen obtiene la mayor parte de su fuerza de una angustia complementaria e histórica, que tampoco experimenta *conscientemente* la mayoría de la gente, por las despersonalizantes condiciones de la vida urbana moderna. De modo semejante, no basta con advertir que las alegorías de ciencia ficción constituyen uno de los nuevos mitos —es decir, una de las maneras de adaptarse y negar— sobre la perenne angustia humana sobre la muerte. (Los mitos del cielo y el infierno, y los fantasmas, tuvieron la misma función.) Pues, de nuevo, hay una vuelta de tuerca históricamente especificable que intensifica la angustia. Me refiero al trauma sufrido por todos a mediados del siglo XX, cuando se vio con claridad que, desde entonces y hasta el término de la historia humana, todas y cada una de las personas pasarían su vida individual bajo la amenaza no sólo de su propia muerte, que es segura, sino bajo la sombra de algo psico-

lógicamente casi insoportable: la incineración y la extinción colectivas, que pueden sobrevenir en cualquier momento, prácticamente sin advertencia.

Desde un punto de vista psicológico, la imaginación del desastre no difiere en mucho de un período histórico a otro. Pero sí lo hace desde un punto de vista político y moral. La expectativa del apocalipsis puede representar la ocasión de una desvinculación radical de la sociedad, como cuando millares de judíos europeos orientales, en el siglo XVII, al oír que Sabatai Zeví había sido proclamado Mesías y que el fin del mundo era inminente, abandonaron sus hogares y ocupaciones y se pusieron en marcha hacia Palestina. Pero la gente acoge las noticias de su destino de diversas maneras. Se dice que en 1945 la población de Berlín recibió sin gran agitación la noticia de que Hitler había decidido matarlos a todos, antes de la llegada de los aliados, porque no habían sido capaces de ganar la guerra. Estamos, ¡ay!, más cerca de los berlineses de 1945 que de los judíos de la Europa oriental del siglo XVII; y nuestra respuesta también es más próxima a la de ellos. Lo que quiero decir es que la imaginería del desastre en la ciencia ficción es, sobre todo, el emblema de una *respuesta inadecuada*. No pretendo apoyarme únicamente en las películas al hacer tal proposición. Las películas son sólo una muestra, carente de toda sofisticación, de la inadecuación de la respuesta de la mayoría de la gente a los terrores inasimilables que infestan la conciencia. El interés de las películas, aparte del considerable valor de su encanto cinematográfico, consiste en este cruce entre un producto ingenuo y en gran parte adulterado del arte comercial y los dilemas más profundos de la situación contemporánea.

*

La nuestra es, verdaderamente, una época de penuria. Vivimos bajo la continua amenaza de dos destinos

igualmente terribles, pero en apariencia opuestos: la banalidad inagotable y el terror inconcebible. Es la fantasía, servida en abundantes raciones por las artes populares, lo que permite a la mayoría de la gente hacer frente a estos dos espectros gemelos. Porque un servicio que la fantasía puede rendirnos es el de elevarnos por encima de la insoportable rutina y distraernos de los terrores —reales o anticipados— mediante una huida a lo exótico, a situaciones peligrosas con finales felices de último minuto. Pero otra de las cosas que la fantasía puede hacer es normalizar lo psicológicamente insoportable, habituándonos así a ello. En un caso, la fantasía embellece al mundo; en el otro, lo neutraliza.

La fantasía en las películas de ciencia ficción realiza las dos tareas. Las películas reflejan angustias extendidas por todo el mundo y sirven para aliviarlas. Inculcan una extraña apatía respecto de los procesos de irradiación, contaminación y destrucción que, personalmente, encuentro obsesionantes y deprimentes. El ingenuo nivel de las películas modera hábilmente el sentido de alteridad, de alienación, respecto de lo groseramente familiar. En particular, el diálogo de la mayoría de las películas de ciencia ficción, que es de una banalidad monumental, pero muchas veces conmovedora, las hace maravillosamente, inintencionalmente divertidas. Frases como «de prisa, corre, hay un monstruo en mi bañera», «hay que hacer algo», «espere, profesor, le llaman al teléfono», «pero, es increíble», y ese antiguo recurso norteamericano, «espero que funcione», son hilarantes en el contexto del pintoresco y ensordecedor holocausto. Sin embargo, las películas también contienen algo que es doloroso y de una seriedad mortal.

En un aspecto, todas estas películas están en complicidad con lo repugnante. Lo neutralizan, como he dicho. Quizá no se trate sino del modo en que todas las artes arrojan a sus espectadores en un círculo de complicidad con la cosa representada. Pero en estas películas tenemos que habérmolas con cosas que son (muy literal-

mente) impensables. Aquí, el «pensar lo impensable» —no a la manera de Herman Kahn, en cuanto tema de cálculo, sino en cuanto tema de fantasía— se convierte, no importa cuán inadvertidamente, en un acto en cierto modo incuestionable desde un punto de vista moral. Las películas perpetúan tópicos acerca de la identidad, la volición, el poder, el conocimiento, la felicidad, el consenso social, la culpa, la responsabilidad, que, en el mejor de los casos, no contribuyen a resolver nuestra actual penuria. Pero las pesadillas colectivas no se pueden desvanecer demostrando que son, intelectual y moralmente, engañosas. Esta pesadilla —la reflejada, en varios tonos, en las películas de ciencia ficción— está demasiado próxima a nuestra realidad.

(1965)

Flaming Creatures, de Jack Smith

El único inconveniente de los primeros planos de penes flácidos y senos turgentes, de las escenas de masturbación y sexualidad oral de *Flaming Creatures*, de Jack Smith, es que hacen difícil el limitarse a hablar sobre esta notable película; hay que *defenderla*. Pero al defender la película, y al hablar sobre ella, no quisiera que se pensara que es menos escandalosa, menos impresionante de lo que en realidad es. Como referencia: en *Flaming Creatures* una pareja de mujeres y un número bastante superior de hombres, en su mayoría embutidos en vivos vestidos femeninos de la peor calidad, posan y gesticulan, bailan, representan varias escenas de voluptuosidad, frenesí sexual, flirteo y vampirismo, acompañados por una banda sonora que incluye algunos éxitos suramericanos (*Siboney*, *Amapola*), *rock and roll*, estridente música de violín, pasodobles, una canción china, el texto de un descolorido anuncio de una nueva especialidad de barra de labios en forma de corazón, escenificado por multitud de hombres, algunos que se arrastran por el suelo y otros que no, y el coro de chillidos y gritos aflautados que acompañan la violación por el grupo de una joven de busto prominente, violación que es alegremente transformada en orgía. Como es lógico, *Flaming Creatures* es escandalosa, y aspira a serlo. El mismo título lo indica.

Flaming Creatures no es, de hecho, pornográfica, si definimos la pornografía como la intención y la capacidad manifiestas de excitar sexualmente. La descripción de la desnudez y de distintos actos sexuales (con la notable omisión del estricto coito) están demasiado cargados

de emotividad e ingenuidad para resultar procaces. Más que sentimentales o lascivas, las imágenes sexuales de Smith son alternativamente infantiles e ingeniosas.

La hostilidad policial hacia *Flaming Creatures* es fácil de comprender. Es inevitable, por desgracia, que la película de Smith se vea obligada a luchar por su vida en los tribunales. Lo que deprime es la indiferencia, la mezquindad, la radical hostilidad hacia la película, evidenciada por casi todo el mundo dentro de la comunidad intelectual y artística responsable. Sus prácticamente únicos defensores son los leales miembros de un grupo de cineastas, poetas y jóvenes «Villagers». *Flaming Creatures* no ha pasado de ser un objeto de culto, la obra sobresaliente del grupo New American Cinema, cuyo órgano de expresión es la revista *Film culture*. Todos deberían estar agradecidos a Jonas Mekas, que sin ayuda alguna importante, con tenacidad e incluso heroísmo, ha hecho posible que veamos la película de Smith y otras muchas nuevas obras. Con todo, deberá admitirse que las opiniones de Mekas y su séquito son estridentes y muchas veces realmente alienantes. Es absurdo que Mekas pretenda que este nuevo grupo de películas, que incluye *Flaming Creatures*, represente un punto de partida enteramente sin precedentes en la historia del cine. Semejante truculencia perjudica a Smith, haciendo innecesariamente difícil aprehender los méritos de *Flaming Creatures*. *Flaming Creatures*, en efecto, es una obra pequeña pero valiosa dentro de una tradición particular, el cine poético de *shock*. En esta tradición estarían *Le chien andalou* (*El perro andaluz*) y *L'âge d'or* (*La edad de oro*), de Buñuel; partes de *Strike*, la primera película de Eisenstein; *Freaks*, de Tod Browning; *Les maîtres-fous*, de Jean Rouch; *Le sang des bêtes*, de Franju; *Laberinto*, de Lenicà; las películas de Kenneth Anger (*Fireworks*, *Scorpio rising*); y *Noviciat*, de Noël Burch.

Los primeros cineastas vanguardistas norteamericanos (Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger) realizaron cortometrajes técnicamente muy estudiados.

Dados sus muy modestos presupuestos, el color, el trabajo de cámara, la actuación y la sincronización de imagen y sonido fueron lo más profesionales posibles. El sello característico de uno de los dos nuevos estilos vanguardistas del cine norteamericano (Jack Smith, Ron Rice y otros, pero no Gregory Markopolous o Stan Brakhage) es su deliberada tosquedad técnica. Las películas más nuevas —tanto las buenas como las mediocres, sin inspiración— muestran un obsesiva indiferencia a todo elemento técnico, un estudiado primitivismo. Es un estilo cabalmente contemporáneo, y muy norteamericano. En ninguna parte del mundo ha tenido el viejo cliché del romanticismo europeo —la intención asesina contra el corazón espontáneo— tan larga carrera como en Estados Unidos. Aquí, más que en ningún otro lugar, prospera la creencia de que la pulcritud y el cuidado de la técnica interfieren la espontaneidad, la verdad, la inmediatez. La mayoría de las técnicas usuales (pues aun estar contra la técnica exige una técnica) del arte de vanguardia expresan esta condición. En la música hay, en la actualidad, además de la composición, una interpretación aleatoria, así como nuevas fuentes de sonido y nuevos modos de mutilar los antiguos instrumentos; en pintura y escultura está la posibilidad de modificar o descubrir nuevos materiales, y de transformar los objetos en medios contingentes (útese una vez y tírese) o *happenings*. *Flaming Creatures*, a su propia manera, ilustra este esnobismo sobre la coherencia y el acabado técnico de la obra de arte. Naturalmente, en *Flaming Creatures* no hay tema, ni desarrollo, ni orden necesario en las siete secuencias claramente diferenciables de la película (según mi cómputo). Es lícito dudar de que realmente sea intencional la sobreexposición de determinada parte del montaje. Ninguna secuencia nos convence de que su duración haya de ser tal como es y no mayor o más reducida. Las tomas no están encuadradas a la manera tradicional; las cabezas están cortadas y al margen de la escena aparecen a veces extravagantes figuras.

La cámara es manual la mayoría de las veces, y la imagen a menudo tiembla (esto es plenamente eficaz y, a no dudar, premeditado en la secuencia de la orgía).

Pero en *Flaming Creatures*, la improvisación técnica no desilusiona como ocurre con tantas otras películas marginales recientes. Pues Smith es visualmente muy generoso; en prácticamente todo momento hay una enorme cantidad de cosas que ver en la pantalla. Y además, hay una extraordinaria carga de gracia y belleza cuando el efecto de las más fuertes se ve contrarrestado por las menos eficaces, que, con cierta planificación, hubieran podido resultar mejor. En la actualidad, la indiferencia respecto de la técnica suele ir acompañada por la pobreza artística, la moderna rebelión contra el cálculo en el arte reviste con frecuencia la forma de ascetismo estético. (Gran parte de la pintura expresionista abstracta tiene esta cualidad ascética.) *Flaming Creatures*, sin embargo, parte de una estética diferente: está abarrotada de material visual. En *Flaming Creatures* no hay ideas, ni símbolos, ni comentarios, ni crítica de cosa alguna. La película de Smith es un regalo a los sentidos. En esto, es lo enteramente opuesto al filme «literario» (que es lo que fueron tantísimas películas francesas de vanguardia). El deleite de *Flaming Creatures* no reside en el conocimiento de lo que se ve, ni en la capacidad de interpretar, sino en la franqueza, la fuerza y la pródiga cantidad de las mismas imágenes. A diferencia de la mayor parte del arte moderno serio, esta obra no trata de las frustraciones de la conciencia, de los mortales límites del yo. Así, la tosca técnica de Smith sirve, hermosamente, a la sensibilidad que inspira *Flaming Creatures*, una sensibilidad que desconoce las ideas, que se sitúa más allá de la negación.

Flaming Creatures es esta rara obra moderna de arte: trata de la alegría y de la inocencia. A no dudar, esta dicha, esta inocencia, están vinculadas con temas —de acuerdo con criterios corrientes— perversos, decadentes, en todo caso, altamente teatrales y artificiosos. Pero ésta es,

a mi entender, precisamente, la causa de la belleza y la modernidad de la película. *Flaming Creatures* es una muestra adorable de lo que actualmente, en un cierto género, responde al frívolo nombre de arte pop. La película de Smith tiene el desaliño, la arbitrariedad, la soltura del arte pop. La película de Smith tiene también la alegría del arte pop, su ingenuidad, su estimulante libertad frente al moralismo. Una de las grandes virtudes del movimiento pop es su forma de fustigar el viejo imperativo de tomar *posición* ante una determinada cuestión. (Ni que decir tiene, no estoy negando que haya determinados acontecimientos respecto de los cuales haya que tomar una posición. Un ejemplo extremo de una obra de arte referida a acontecimientos así es *El vicario*. Digo únicamente que hay algunos elementos de la vida —sobre todo el placer sexual—, respecto de los cuales no es necesario tomar una posición.) Las mejores obras de lo que se denomina arte pop pretenden, precisamente, que abandonemos la antigua tarea de aprobar o desaprobamos siempre lo que el arte expone; o, por extensión, lo que en la vida experimentamos. (Ésta es la razón por la cual quienes liquidan el arte pop como síntoma de un nuevo conformismo, de un culto de aceptación de los artefactos de la civilización de masas, muestran torpeza.) El arte pop se entrega a magníficas y nuevas mezcolanzas de actitudes que en otros tiempos hubieran parecido contradicciones. Así, *Flaming Creatures* es una brillante mistificación sobre el sexo, plena, al mismo tiempo, del lirismo del impulso erótico. En sentido simplemente visual está, además, cargada de contradicciones. Efectos visuales muy estudiados (encajes, flores marchitas, cuadros vivos) son introducidos en escenas desorganizadas, claramente improvisadas, en las que unos cuerpos, algunos con formas indiscutiblemente femeninas, y otros enjutos y peludos, dan volteretas, danzan, hacen el amor.

La película de Smith podría considerarse, por su tema, poseída de la poesía del travestismo. *Film culture*,

al conceder a *Flaming Creatures* su Quinto Premio al Cine Independiente, dijo de Smith: «Nos ha sorprendido no por mera piedad o curiosidad de lo perverso, sino por la gloria, la pompa de Transylvestia y la magia del país de las hadas. Smith ha iluminado una parte de la vida, pese a ser una parte que la mayoría de los hombres desdeña.» Lo cierto es que *Flaming Creatures*, más que de la homosexualidad, trata de la intersexualidad. La concepción de Smith se asemeja a la concepción, propia de las pinturas del Bosco, de un paraíso y un infierno de cuerpos que se debaten, impúdicos, en ágiles posturas. A diferencia de aquellas películas serias y conmovedoras sobre las bellezas y los terrores del amor homoerótico, como *Fireworks*, de Kenneth Anger, y *Sang d'amour*, de Genet, lo importante en las imágenes de la película de Smith es que no permiten distinguir fácilmente quiénes son hembras y quiénes varones. Son «criaturas», que arden en el placer intersexual, polimorfo. El filme está montado sobre una compleja red de ambigüedades y ambivalencias, cuya imagen primordial es la confusión de la carne masculina y la femenina. El seno agitado y el pene agitado resultan intercambiables.

El Bosco construyó una naturaleza extraña, abortada, ideal, contra la cual situó sus figuras desnudas, sus visiones andróginas del dolor y del placer. Smith no tiene un fondo en sentido literal (resulta difícil decir en la película qué es exterior y qué es interior), sino, en cambio, el paisaje, artificial e inventado cuidadosamente, del vestuario, el gesto y la música. El mito de la intersexualidad es representado contra un fondo de canciones banales, anuncios, vestidos, danzas y, sobre todo, el repertorio de la fantasía inspirado en viejas películas. La textura de *Flaming Creatures* está compuesta por una rica superposición de gusto *camp*: una mujer vestida de blanco (un travestido), con la cabeza gacha, que sostiene un ramo de lilas; una mujer escuálida a la que se ve surgir de un ataúd, que se transforma en vampiro y, finalmente, en

varón; una maravillosa bailarina española (también un travestido) con enormes ojos oscuros, mantilla negra de encaje y abanico; un cuadro de *The Sheik*, con hombres recostados en albornoz y una vampiresa árabe que exhibe hierática un pecho; una escena entre dos mujeres, tendidas sobre flores y piezas de tela, que recuerdan la densa y cargada textura de las películas en que Sternberg dirigió a la Dietrich, en los primeros años treinta. El vocabulario de imágenes y texturas que inspiran a Smith incluye la languidez prerrafaelista, el *art nouveau*, los grandes estilos exóticos de los años veinte, lo árabe y lo español, el moderno modo *camp* de saborear la cultura de masas.

Flaming Creatures es un ejemplo triunfal de visión estética del mundo, una visión que quizá en el fondo siempre sea epicena. Pero este tipo de arte está aún por ser entendido en Estados Unidos. El espacio en el que *Flaming Creatures* se desenvuelve no es el espacio de las ideas morales, que es donde los críticos norteamericanos han situado tradicionalmente el arte. Insisto en que no hay sólo un espacio moral, cuyas leyes dejarían en muy mal lugar a *Flaming Creatures*; hay también un espacio estético, el espacio del placer. En este espacio se mueve y tiene su ser la película de Smith.

(1964)

Muriel, de Resnais

Muriel, de los tres largometrajes de Resnais, es, con mucho, el más difícil, pero es evidente que procede del mismo repertorio de temas que los dos primeros. A pesar de los especiales amañamientos de los muy independientes guionistas de que se ha servido —Marguerite Duras en *Hiroshima, mon amour*, Alain Robbe-Grillet en *El año pasado en Marienbad* y Jean Cayrol en *Muriel*— las tres películas comparten un tema común: la búsqueda del pasado inefable. A este efecto, la nueva película de Resnais tiene un subtítulo, como las novelas de otros tiempos. Se llama *Muriel ou Le temps d'un retour*.

En *Hiroshima, mon amour*, el tema es el cotejo de dos pasados divergentes y enfrentados, y la película refiere el fracasado intento de los dos protagonistas, un arquitecto japonés y una actriz francesa, de extraer de sus pasados la materia sentimental (y la concordancia del recuerdo) suficiente para sustentar un amor en el presente. Al principio de la película, están en la cama. Pasan el resto de la película literalmente consagrados a recitarse el uno al otro. Pero no logran trascender sus «afirmaciones», su culpa ni su aislamiento.

L'année dernière à Marienbad es otra versión del mismo tema. Pero, en ella, el tema es tratado en forma deliberadamente teatral, estática, como tangente, al mismo tiempo, a la brutal fealdad moderna del nuevo Hiroshima y la sólida autenticidad provincial de Nevers. Esta historia se sepulta a sí misma en un extravagante, hermoso, estéril lugar, y plantea la tesis de *le temps retrouvé* con personajes abstractos a quienes les está negada una

conciencia o un recuerdo o un pasado sólidos. *Marienbad* es una inversión formal de la idea de *Hiroshima*, con más de una nota de parodia melancólica del propio asunto. Así como la idea de *Hiroshima* es el peso del pasado irremediabilmente recordado, la idea de *Marienbad* es la apertura, la abstracción del recuerdo. El poder del pasado sobre el presente queda reducido a una cifra, un ballet o —en la imagen piloto de la película— un juego cuyos resultados están determinados por el primer movimiento (si quien abre el juego sabe qué es lo que hace). El pasado es una fantasía del presente, según *Hiroshima* y *Marienbad*. *Marienbad* desarrolla la meditación sobre la forma del recuerdo implícita en *Hiroshima*, dejando de lado el revestimiento ideológico de ésta.

Muriel resulta difícil porque pretende hacer simultáneamente lo que *Hiroshima* y lo que *Marienbad* ya habían hecho. Pretende operar con temas sustantivos —la guerra de Argelia, la OAS, el racismo de los colonos—, del mismo modo en que *Hiroshima* operaba con la bomba, el pacifismo y la colaboración. Pero también, al igual que *Marienbad*, pretende proyectar un drama puramente abstracto. La carga de esta doble intención —la de ser a un tiempo abstracta y concreta— duplica el virtuosismo técnico y la complejidad de la película.

Una vez más, el relato tiene por centro un grupo de personas acosadas por sus recuerdos. Hélène Aughain, una viuda cuarentona residente en la provinciana ciudad de Boulogne, impulsivamente, invita a un antiguo amante, al que hace veinte años que no ve, a visitarla. Sus motivaciones no se mencionan jamás; en la película, tiene el carácter de un acto gratuito. Hélène, desde su apartamento, dirige un negocio de compraventa de muebles antiguos, juega compulsivamente y está cargada de deudas. Con ella vive, en un doloroso estancamiento amoroso, su huraño hijastro, Bernard Aughain, otro adicto a los recuerdos, que ha vuelto recientemente del servicio militar en Argelia. Bernard es incapaz de olvidar su participación

en un crimen: la tortura de una prisionera política argelina, una joven llamada Muriel. No sólo se muestra excesivamente distraído en su trabajo; está en un infierno de inquietud. Con el pretexto de visitar a una prometida inexistente en la ciudad (a quien ha puesto el nombre de Muriel) con frecuencia se traslada del moderno apartamento de su madrastra, donde cada mueble es hermoso y está a la venta, a una habitación que mantiene en las ruinas del viejo piso de la familia, bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial... La película comienza con la llegada de París del antiguo amante de Hélène, Alphonse. Va acompañado de su amante, Françoise, a la que presenta como sobrina. Termina algunos meses más tarde, cuando el reencuentro de Hélène y Alphonse, fracasado, ha seguido su curso. Alphonse y Françoise vuelven a París con su relación definitivamente deteriorada. Bernard —después de disparar contra el amigo que durante el servicio dirigía la tortura de Muriel y que es ahora miembro civil de la OAS clandestina en Francia— se despide de su madrastra. En una coda, vemos la llegada al apartamento vacío de Hélène de la esposa de Alphonse, Simone, que ha venido en busca de su marido.

A diferencia de *Hiroshima* y de *Marienbad*, propone sin ambages una trama y complejas interrelaciones. (En la síntesis precedente he omitido importantes personajes secundarios que figuran en la película, entre ellos amigos de Hélène.) Sin embargo, a pesar de esta complejidad, Resnais evita concienzudamente la narración directa. Nos ofrece una sucesión de escenas cortas, de un tono emocional horizontal, centrada en momentos no dramáticos seleccionados de las vidas de los cuatro personajes principales: Hélène y su hijastro, y Alphonse y Françoise comiendo juntos; Hélène subiendo o bajando las escaleras del Casino; Bernard paseando en bicicleta por la ciudad; Bernard cabalgando por los riscos de las afueras de la ciudad; Bernard y Françoise andando y hablando; y así sucesivamente. La película no es realmente difí-

cil de seguir. La he visto dos veces y, después de la primera, me imaginaba que la segunda vez encontraría más en ella. Pero no. *Muriel*, como *Marienbad*, no debiera desconcertar, porque no hay nada «detrás» de las tenues afirmaciones en *staccato* que se ven. No pueden ser descifradas, porque no dicen más de lo que dicen. Más bien, se tiene la impresión de que Resnais hubiera tomado un tema, susceptible de ser narrado en forma completamente directa y lo hubiera cortado al sesgo. Esta sensación de oblicuidad —la sensación de que la acción se nos muestra desde un ángulo— es la impronta característica de *Muriel*. Es la manera en que Resnais transforma una historia real en un análisis de la *forma* de las emociones.

Así, aunque no resulte difícil seguir la trama, las técnicas narrativas de Resnais extrañan deliberadamente al espectador. La más conspicua de estas técnicas es su concepción elíptica, descentrada, de las escenas. La película comienza con la tensa despedida de Hélène y un cliente en el umbral del apartamento de la primera; luego hay un breve diálogo entre la apresurada Hélène y el amargado Bernard. En ambas secuencias, Resnais niega al espectador la oportunidad de orientarse visualmente en términos de narrativa tradicional. Se nos muestra una mano en el llamado, la vacua e insincera sonrisa del cliente, una cafetera hirviendo. La forma en que las escenas son fotografiadas y presentadas, más que explicarnos la trama, la descompone. Luego Hélène se marcha a toda prisa hacia la estación para recibir a Alphonse, a quien encuentra en compañía de Françoise, y desde la estación van juntos hasta su piso a pie. En este paseo desde la estación —es de noche—, Hélène charla nerviosamente sobre Boulogne, destruida en su mayor parte durante la guerra y reconstruida en un brillante estilo funcional moderno; e imágenes de los tres protagonistas paseando por la ciudad en la noche se alternan con otras de la ciudad a la luz del día. La voz de Hélène sirve de puente a esta rápida alternancia visual. En las películas de Resnais, todo discurso, incluso el diálogo, tiende a hacer-

se narración, a revolotear sobre la acción invisible más que a derivar directamente de ésta.

Las extremadamente rápidas tomas de *Muriel* se diferencian de las tomas vibrantes, sincopadas de *À bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard. Las bruscas tomas de Godard arrojan al espectador a la historia, no le dan descanso, y aumentan su apetito de acción, creando una especie de suspense visual. Cuando Resnais corta inesperadamente, expulsa al espectador de la trama. Sus cortes actúan como una ruptura de la narración, una especie de resaca estética, una suerte de efecto de alienación fílmico.

El uso del discurso por Resnais tiene sobre los sentimientos del espectador un efecto «alienante» similar. Porque sus principales personajes arrastran consigo algo no sólo paralizado, sino positivamente desesperanzado; sus palabras nunca conmueven emocionalmente. El hablar en una película de Resnais constituye invariablemente una ocasión de frustración, sea en el recitado, hecho como en trance, de la incomunicable angustia de un acontecimiento pasado, sea en las truncadas, confusas palabras con que los personajes se vinculan en el presente. (Gracias a las frustraciones del discurso, los ojos tienen gran autoridad en las películas de Resnais. Un momento dramático típico, en cuanto que permite semejante cosa, está constituido por algunas palabras triviales coronadas por el silencio y una mirada.) Felizmente, en *Muriel* no hay nada del insufrible estilo de salmodia del diálogo de *Hiroshima* y de la narración de *Marienbad*. Aparte de algunas escuetas preguntas sin respuesta, los personajes de *Muriel* hablan sobre todo con frases opacas, evasivas, principalmente cuando se sienten muy infelices. Pero la firme cualidad prosaica del diálogo de *Muriel* no tiene por finalidad *significar* nada diferente del horroroso poetismo de las dos películas anteriores. En todas sus películas, Resnais propone el mismo tema. Todas sus películas tratan de lo *inexpresable*. (Los principales asuntos *inexpresables* son dos: la culpa y el deseo erótico.) Y la noción

gemela de la inexpresabilidad es la banalidad. En el gran arte, la banalidad es la modestia de lo inexpresable. «La nuestra es realmente *une histoire banale*», dice con tristeza la angustiada Hélène en cierto momento al afable y furtivo Alphonse. «La historia de Muriel no puede ser contada», dice Bernard a un extraño a quien ha confiado su atroz recuerdo. Ambas declaraciones, de hecho, equivalen a lo mismo.

*

Las técnicas de Resnais, pese a la brillantez visual de sus películas, a mi entender, deben más a la literatura que a la tradición del cine en cuanto a tal. (Bernard, en *Muriel*, es un cineasta —está recogiendo «pruebas», como él mismo dice, sobre el caso *Muriel*—, por la misma razón por la cual la conciencia central de tantas novelas modernas es la del personaje que es un escritor.) El formalismo de Resnais es lo más literario de todo. En sí, el formalismo no es literario. Pero escoger una narración compleja y específica con el propósito de oscurecerla —deliberadamente superponerle, por así decir, un texto abstracto— es un procedimiento muy literario. En *Muriel* hay una historia, la historia de una mujer de mediana edad, preocupada, que pretende recobrar el amor de veinte años atrás, y de un joven ex soldado quebrado por el sentimiento de culpa respecto de su complicidad en una guerra bárbara. Pero *Muriel* ha sido concebida de modo tal que dé, en cualquier momento de la película, la impresión de que no trata de nada en absoluto. En cualquier momento hay una composición formal; y es precisamente con esa finalidad que las escenas individuales han sido conformadas tan oblicuamente, la secuencia temporal alterada y el diálogo reducido al mínimo de información.

Ésta es la constante, precisamente, de muchas nuevas novelas que se publican en la Francia de hoy:

suprimir el argumento, en su sentido tradicional, psicológico o social, en favor de una exploración formal de la estructura de una emoción o acontecimiento. Así el principal interés de Michel Butor en su novela *La modificación* no consiste en mostrarnos si el héroe dejará o no a su esposa para vivir con su amante y, menos aún, en basar en su decisión alguna teoría del amor. A Butor le interesa la «modificación» misma, la estructura formal de la conducta humana. Resnais maneja la historia de *Muriel* con exactamente el mismo espíritu.

La fórmula típica de los nuevos formalistas de las novelas y el cine es una mezcla de frialdad y emotividad: la frialdad encerrando y sojuzgando una inmensa emotividad. El gran descubrimiento de Resnais es la aplicación de esta fórmula a un material «documental», acontecimientos verdaderos aprisionados en el pasado histórico. Aquí —en los cortometrajes de Resnais, en particular, *Guernica*, *Van Gogh* y, sobre todo, *Nuit et brouillard*— la fórmula funciona brillantemente, educando y liberando los sentimientos del espectador. *Nuit et brouillard* nos muestra Dachau diez años después. La cámara se mueve (la película es en color) rozando la hierba que crece en las grietas de la albañilería de los hornos crematorios. La fantasmal serenidad de Dachau —ahora un caparazón hueco, silencioso, evacuado— se contrapone a la inimaginable realidad de lo que allí ocurrió en el pasado; este pasado es representado por una voz reposada que describe la vida en los campos y recita las estadísticas de exterminio (texto de Jean Cayrol), y por la interpolación de algunas escenas reales en blanco y negro del campo al ser liberado. (Éste es el origen de la escena de *Muriel* en que Bernard recita la historia de la tortura y el asesinato de Muriel, mientras proyecta una película *amateur* de sus sonrientes compañeros uniformados de Argelia. Muriel no aparece nunca.) El triunfo de *Nuit et brouillard* se debe a su absoluto control, a su refinamiento supremo en el tratamiento de un tema que encarna la emotividad más

pura, más agónica. Porque el peligro de un tema así es que puede anular, en vez de desgarrar, nuestros sentimientos. Resnais ha salvado el peligro adoptando una distancia del tema que no es sentimental, y que no llega a enmascarar el horror de su truculencia. *Nuit et brouillard* es abrumadora por su franqueza, aun cuando esté llena de tacto respecto de lo inimaginable.

Pero en los tres largometrajes de Resnais, la misma estrategia no resulta tan apta ni tan satisfactoria. Sería demasiado simple afirmar que ello obedece a que el documentalista lúcido y genialmente compasivo ha sido sustituido por el esteta, el formalista. (Después de todo, el cine es un arte.) Pero hay una innegable pérdida de fuerza, pues Resnais pretende conservar dos imágenes: la de *homme de gauche* y la de formalista. El formalismo tiene por finalidad romper el contenido, *cuestionar* el contenido. La dudosa realidad del pasado es tema de todas las películas de Resnais. Más exactamente, el pasado es para Resnais aquella realidad que es a un tiempo inasimilable y dudosa. (El nuevo formalismo de la novela y el cine francés es, de este modo, un agnosticismo decidido respecto de la realidad misma.) Pero, al mismo tiempo, Resnais cree en el pasado y quiere que compartamos una cierta actitud hacia éste, por cuanto posee el sello de la historia. Esto, en *Nuit et brouillard*, donde el recuerdo del pasado es situado objetivamente, fuera de la película, por así decir, en un narrador impersonal, no crea ningún problema. Pero cuando Resnais decidió tomar como tema no «un recuerdo», sino «el recordar», y situar los recuerdos en personajes de la película, tuvo lugar una sorda colisión entre los objetivos del formalismo y la ética del compromiso. El resultado de utilizar sentimientos admirables —como el sentimiento de culpabilidad por la bomba (en *Hiroshima*) y por las atrocidades francesas en Argelia (en *Muriel*)— como tema de demostración estética es una tensión y una imprecisión palpable de la estructura, como si Resnais no supiera dónde se encon-

traba realmente el centro de su película. Así, la turbadora anomalía de *Hiroshima* es el implícito cotejo del enorme horror del recuerdo del héroe japonés, el bombardeo y sus víctimas mutiladas, con el horror, comparativamente insignificante, del pasado que atormenta a la heroína francesa: unas relaciones con un soldado alemán durante la guerra por las que, tras la liberación, fue humillada siendo rapada al cero.

He dicho ya que el tema de Resnais no es un recuerdo, sino el recordar: la nostalgia misma se convierte en un objeto de la nostalgia, el recuerdo de un sentimiento irrecuperable se convierte en el tema del sentimiento. El único largometraje de Resnais que no revela esta confusión respecto de su centro es *Marienbad*. En ella, una fuerte emoción —el «pathos» de la frustración y del deseo eróticos— es elevada al nivel de una metaemoción, al ser reemplazada en un lugar que tiene las características de abstracción, en un vasto palacio poblado de maniqués de alta costura. El método es plausible porque el recuerdo que Resnais ha situado en esta especie de Pasado generalizado es totalmente ahistórico, apolítico. Pero la abstracción por generalización, al menos en esta película, produce, al parecer, una cierta desviación de energía. La tónica es de reticencia estilizada, pero no se siente lo bastante la presión de aquello respecto de lo cual los personajes se muestran reticentes. *Marienbad* tiene su centro, pero este centro parece congelado. Tiene una majestuosidad insistente, lenta en ocasiones, en la que la belleza visual y la exquisitez de composición son constantemente socavadas por una falta de tensión emocional.

En *Muriel*, que es una película mucho más ambiciosa, hay una mucho mayor energía. Pues Resnais ha retornado al problema del que, dada su sensibilidad y los temas que desea tratar, no puede evadirse: la reconciliación del formalismo y la ética del compromiso. No puede afirmarse que Resnais haya resuelto el problema, pero, en última instancia, *Muriel* debe juzgarse como un noble

fracaso, porque ha mostrado, sobre el problema y las complejidades de cualquier solución a éste, considerablemente más que en sus obras anteriores. No comete el error de coordinar implícitamente la atrocidad histórica con una aflicción privada (como en *Hiroshima*). Una y otra, simplemente, existen, en una extensa red de relaciones cuyos «interiores» psicológicos jamás conocemos. Pues Resnais ha buscado representar sus materiales, el peso de un angustioso recuerdo de participación en un acontecimiento histórico real (Bernard en Argelia) y la inexplicada angustia de un pasado puramente privado (Hélène y sus relaciones con Alphonse), en una forma abstracta y concreta a un tiempo. No se trata del realismo documental atenuado de su versión de la ciudad de Hiroshima, ni del realismo sensual de la fotografía de Nevers; ni de la abstracta quietud de museo encarnada en el exótico local de *Marienbad*. La abstracción en *Muriel* es más sutil y más compleja, porque es descubierta en el mundo real cotidiano más que en un distanciamiento en el tiempo (las vueltas al pasado en Hiroshima) o en el espacio (el castillo de Marienbad). Es transmitida por el rigor de su sentido compositivo, antes que nada, aunque esto es característico de todas las películas de Resnais. Y está en el brusco sucederse de las escenas, ya mencionado, en un nuevo ritmo en las películas de Resnais, y en el uso del color. Mucho podría decirse sobre esto último. La fotografía en color de Sacha Vierny en *Muriel* sorprende y deleita, dándonos la impresión de que nunca anteriormente apreciamos los recursos del color en el cine que explotaron películas como *La puerta del Infierno* de Mizoguchi y *Senso*, de Visconti. Pero el impacto de los colores en las películas de Resnais no depende solamente de su hermosura. Es la agresiva intensidad inhumana que poseen lo que otorga a los objetos cotidianos, a los enseres de cocina, a los edificios de apartamentos y a los comercios modernos, una abstracción y una distancia peculiares.

Otro recurso de intensificación por medio de la abstracción es la música de Hans Werner Henze para coros y orquesta, una de esas raras bandas sonoras que, por sí solas, constituyen ya una composición musical. A veces, la música es utilizada con objetivos dramáticos convencionales: confirmar o comentar lo que sucede. Así, en la escena en que Bernard muestra la tosca película en que ha filmado a sus ex camaradas de Argelia bromeando y sonriendo, la música se hace hiriente y cortada, contradiciendo la inocencia de la imagen. (Sabemos que esos soldados compartieron con Bernard la culpa por la muerte de Muriel.) Pero el uso más interesante que Resnais hace de la música es en cuanto elemento estructural de la narración. La línea vocal atonal que canta Rita Streich es utilizada en ocasiones, como el diálogo, para destacar la acción. La música nos informa de cuándo Hélène está más atormentada por sus rara vez nombradas emociones. Y, en su uso más poderoso, la música constituye una especie de diálogo purificado, que desplaza por entero al discurso. En la breve escena final sin palabras, en que Simone acude en busca de su esposo al apartamento de Hélène sin encontrar a nadie, la música llega a ser su discurso; coros y orquestas se elevan en un crescendo de lamentación.

Pero, pese a la belleza y la eficacia de los recursos mencionados (y de otros que no he mencionado, entre ellos representaciones de gran claridad, dominio e inteligencia)*,

* La mayoría de los protagonistas de *Muriel* son notables tanto por su calidad de actores como por su presencia física. Debe advertirse, sin embargo, que, a diferencia de los otros dos largometrajes de Resnais, *Muriel* está dominado por una interpretación singular, la de Delphine Seyrig (Hélène). En esta película (pero no en *Marienbad*), la Seyrig despliega toda la gama de amaneramientos enriquecedores e inoportunos propios de una estrella, en el sentido peculiarmente cinematográfico de la palabra. Esto quiere decir que no se limita a representar un papel (ni a hacerlo a la perfección). Se convierte, además, en un objeto estético independiente en sí misma. Cada detalle de su aspecto —su pelo canoso, su andar inclinado y cansino, sus sombreros de anchas alas y sus trajes de una elegancia marchita, su torpeza en el entusiasmo y el pesar— es innecesario e inolvidable.

el problema de *Muriel* —y de la obra de Resnais— sigue en pie. Una división de intenciones que Resnais hasta ahora no ha conseguido trascender ha dado pie a una multiplicidad de recursos, cada uno de ellos justificable y considerablemente logrado, pero que en conjunto provocan una incómoda sensación de aglomeración. Quizá sea ésta la razón por la que *Muriel*, pese a ser admirable, no es una película muy agradable. El problema no reside, permítaseme repetirlo, en el formalismo. *Les dames du Bois de Boulogne*, de Bresson, y *Vivre sa vie*, de Godard —por mencionar sólo dos grandes películas dentro de la tradición formalista— exaltan emocionalmente, aun cuando son en extremo severas y cerebrales. Pero *Muriel* es en cierto modo deprimente, aplastante. Sus virtudes, como su inteligencia y sus extraordinarios logros en un nivel puramente visual, todavía conservan algo (aunque bastante menos) de ese preciosismo, ese aire estudiado, esa afectación, que infestan *Hiroshima* y *Marienbad*. Resnais lo sabe todo sobre la belleza. Pero sus películas carecen de tonicidad y vigor, de claridad de mensaje. Son en cierto modo cautas, sobrecargadas y sintéticas. No van hasta el fin, ni en la idea, ni en la emoción que las inspira, como todo gran arte debe hacer.

(1963)

Una nota sobre novelas y películas

Los cincuenta años del cine nos ponen ante un resumen cifrado de los más de dos siglos de historia de la novela. En D. W. Griffith, el cine tiene a su Samuel Richardson; el director de *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*) (1915), *Intolerance* (*Intolerancia*) (1916), *Broken Blossoms* (*La culpa ajena*) (1919), *Way down East* (*Los dos tormentos*) (1920), *One Exciting Night* (*Una noche emocionante*) (1922) y cientos de películas más, proclamó muchas de las mismas concepciones morales y ocupó, respecto del desarrollo del arte cinematográfico, una posición aproximadamente semejante a la que ocupara el autor de *Pamela* y *Clarissa* respecto del desarrollo de la novela. Tanto Griffith como Richardson fueron intioadores de genio; ambos poseían intelectos de suprema vulgaridad, cuando no necedad; y la obra de ambos hombres apesta a ferviente moralina en lo tocante a la sexualidad y a la violencia, cuya energía deriva de la voluptuosidad reprimida. La figura central de las dos novelas de Richardson, la joven virgen y pura violada por el bruto seductor, encuentra su doble exacto —estilística y conceptualmente— en la Joven Pura, la Víctima Perfecta, de muchas películas de Griffith, representada frecuentemente por Lillian Gish (famosa por estos papeles) o por la ya olvidada, aunque muy superior actriz, Mae Marsh. Como en Richardson, las banalidades morales de Griffith (expresadas en sus inimitables y prolongados titulares escritos en un inglés de su propio cuño, repleto de mayúsculas en los nombres de todas las virtudes y todos los pecados) emboscaban una lascivia fundamen-

tal; y como en Richardson, lo mejor de Griffith es su extraordinaria capacidad para representar los más tímidos sentimientos femeninos en todas sus *longueurs*, sin siquiera oscurecerlos con la trivialidad de sus «ideas». Como en Richardson también, el mundo de Griffith parece empalagoso y un tanto disparatado para el gusto moderno. Sin embargo, ambos fueron los descubridores de la «psicología» en los géneros de los que fueron precursores.

Naturalmente, no todo gran director de cine se puede equiparar a un gran novelista. Las comparaciones no pueden establecerse demasiado literalmente. Sin embargo, el cine no sólo tuvo su Richardson, sino también su Dickens, su Tolstoi, su Balzac, su Proust, su Nathanael West. Además, en el cine hay curiosos matrimonios de estilo y concepción. Las obras maestras que Erich Von Stroheim dirigió en Hollywood en los años veinte (*Blind Husbands* (Corazón olvidado), *Foolish Wives* (Esposas frívolas), *Greed* (Avaricia), *The Merry Widow* (La viuda alegre), *Wedding march* (La marcha nupcial), *Queen Kelly* (La reina Kelly)) podrían describirse como una improbable y brillante síntesis de Anthony Hope y Balzac.

Esto no significa asimilar el cine a la novela; ni siquiera pretender que sea posible analizar el cine en términos idénticos a los de la novela. El cine tiene un método y una lógica de representación propios, que no se agotan afirmando que son primordialmente visuales. El cine nos enfrenta con un nuevo lenguaje, un modo de hablar de las emociones por medio de la experiencia directa del lenguaje de los rostros y los gestos. No obstante, se puede establecer analogías útiles entre la novela y el cine; más, a mi entender, que entre el cine y el teatro. El cine, al igual que la novela, nos pone ante una concepción de la acción que está absolutamente controlada por el director (escritor) en todo momento. Nuestra mirada no puede vagar por la pantalla como lo hace por el escenario. La cámara es dictadora absoluta. Nos muestra un rostro precisamente cuando hemos de ver un rostro, y nada más

que un rostro; o dos manos crispadas, un paisaje, un rápido tren, la fachada de un edificio, en medio de una conversación íntima, tan sólo cuando pretende mostrarnos estas y no otras cosas. Cuando la cámara se mueve, nosotros nos movemos; cuando permanece quieta, permanecemos quietos. De modo semejante, la novela presenta una selección de los pensamientos y las descripciones que son relevantes para la concepción del autor, que debemos seguir paso a paso, guiados por él; no están desplegados ante nosotros como un telón de fondo para que los contemplemos en el orden que nos venga en gana, como en la pintura o en el teatro.

Una advertencia más. En el cine existen tradiciones —menos frecuentemente explotadas que aquella tradición que se pueda comparar verosímilmente con la novela— análogas a formas literarias distintas de la novelesca. *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Diez días que conmovieron al mundo*, *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein; *La madre*, *El fin de San Petersburgo*, *Tormenta sobre Asia*, de Pudovkin; *Los siete samuráis*, *El trono de sangre*, *La fortaleza oculta*, de Kurosawa; *Chushingura*, de Inagaki; *El samurai asesino*, de Okamoto; y la mayoría de las películas de John Ford (*The Searchers*, etcétera), pertenecen a una concepción fundamentalmente épica del cine. Hay también una tradición del cine en cuanto a poesía; muchos de los medimétrajes de *avant-garde* realizados en Francia en los años veinte (*Un chien andalou* y *L'âge d'or*, de Buñuel; *Le sang d'un poète*, de Cocteau; *La petite marchande d'allumettes*, de Jean Renoir; *La coquille et le clergyman*, de Germaine Dulac y Antonin Artaud) son perfectamente comparables con la obra de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont. Sin embargo, la tradición dominante en el cine se ha centrado en un despliegue más o menos novelesco de la trama y la idea, utilizando personajes altamente individualizados, a los que ha situado en un marco social concreto.

El cine, como es lógico, no obedece a los mismos criterios de contemporaneidad que la novela; por ello

encontraríamos anacrónico que alguien escribiera una novela como las de Jane Austen, pero nos parecería muy «avanzado» que alguien realizara una película de valor cinematográfico equivalente al literario de las obras de la Austen. Ello obedece, sin duda, a que la historia del cine es mucho más breve que la historia de la ficción narrativa; y ha surgido en las condiciones de un tempo particularmente acelerado, aquel con arreglo al cual, en nuestro siglo, se mueven las artes. Por ello las diversas posibilidades del arte se solapan y unas vuelven sobre los pasos de las otras. Otra razón la constituye el hecho de que el cine, un recién llegado a las artes serias, está en situación de saquear las artes restantes, y puede organizar incluso elementos relativamente pasados de época, en nuevas e innumerables combinaciones. El cine es una especie de pan-arte. Puede utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro arte: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música, arquitectura. A diferencia de la ópera, que es una forma de arte (virtualmente) congelada; el cine es y ha sido un fructífero medio conservador de ideas y estilos de emoción. Todos los recursos del melodrama y la gran emoción puede encontrarse en el cine más reciente y complejo (por ejemplo, *Rocco y Senso*, de Visconti), cuando éstos han sido ya desechados en las más recientes y exquisitas novelas.

Se suele establecer frecuentemente un vínculo entre las novelas y las películas que, sin embargo, no nos parece demasiado útil. Se trata de la vieja costumbre de dividir a los directores entre los que son primordialmente «literarios» y los que son primordialmente «visuales». De hecho, pocos son los directores cuya obra resulte tan simplemente caracterizable. Una distinción al menos igualmente útil es la que se hace entre películas «analíticas» y películas «descriptivas» y «expositivas». Ejemplos de las primeras serían las películas de Carné, Bergman (especialmente *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El Silencio*), Fellini y Visconti; ejemplos de las segundas

serían las películas de Antonioni, Godard y Bresson. Las primeras podrían describirse como películas psicológicas, interesadas en revelarnos las motivaciones de los personajes. Las del segundo tipo son antipsicológicas, y operan con la transacción entre los sentimientos y las cosas; las personas son opacas, están «en situación». Idéntico contraste podría plantearse en el terreno de la novela: Dickens y Dostoievski son ejemplos del primer tipo; Stendhal, del segundo.

(1961)

V

Piedad sin contenido

Tal como conocemos por fuentes tan distintas como la *Orestíada* y *Psycho*, el matricidio es, de todos los crímenes individuales posibles, el más insoportable psicológicamente. Y, de todos los crímenes posibles que toda una cultura pueda cometer, el más difícil de sobrellevar, psicológicamente, es el deicidio. Vivimos en una sociedad cuyo modo de vida, en su conjunto, testimonia la meticulosidad con que la deidad ha sido asesinada, pero en todas partes, filósofos, escritores, hombres de conciencia, se revuelven bajo la carga. Porque planear y cometer un crimen es un asunto bastante más simple que vivir con él después.

Mientras el acto de matar al Dios judeo-cristiano estuvo en curso, los antagonistas de ambos bandos tomaron sus posiciones con considerable firmeza y santurronería. Pero tan pronto como se hizo evidente que la hazaña se había cumplido, las líneas de batalla comenzaron a desdibujarse. En el siglo XIX, la melancolía intenta promover una religión pagana resucitada para reemplazar a la vencida tradición bíblica (Goethe, Hölderlin), y entre las clamorosas y a veces estridentes voces de los vencedores proclamando el triunfo de la razón y la madurez sobre la fe y el infantilismo, y el inevitable avance de la humanidad bajo la bandera de la ciencia, se dejan oír trémulas esperanzas de que pueda salvarse algo de lo humano (George Eliot, Matthew Arnold). En el siglo XX, el vigoroso optimismo volteriano del ataque racionalista a la religión resulta aún menos convincente y menos atractivo, pese a que todavía lo encontramos en judíos conscientemente emancipados como Freud y, entre los filóso-

fos norteamericanos, en Morris Cohen y Sidney Hook. Parece ser que un optimismo así sólo es posible para aquellos a los que «las malas nuevas», el *disángel* del que habla Nietzsche, la muerte de Dios, aún no han llegado.

Más corriente en nuestra generación, en particular en Estados Unidos, en las aguas de rechazo de los entusiasmos políticos radicales malogrados, es una postura que únicamente cabría calificar de compañía de viaje religiosa. Es ésta una piedad sin contenido, una religiosidad sin fe ni observancia. En diferentes medidas, incluye la nostalgia y el consuelo al mismo tiempo: la nostalgia por la pérdida del sentimiento de sacralidad y el consuelo por haberse descargado de un intolerable peso. (La convicción de que lo ocurrido con las viejas creencias era inevitable coincidía con una persistente sensación de empobrecimiento.) A diferencia del compañero de viaje político, el compañero de viaje religioso no surge de la atracción ejercida por un idealismo masivo y de creciente éxito, atracción que es intensamente sentida, coincidiendo con la imposibilidad de identificarse absolutamente con el movimiento. El compañero de viaje religioso procede más bien de un sentimiento de debilidad de la religión: sabiendo que la buena causa de otrora está perdida, parece superfluo darle de puntapiés. El compañero de viaje moderno se nutre de la conciencia de que las comunidades religiosas contemporáneas están a la defensiva; por ello, ser antirreligioso (como ser feminista) es de lo más anticuado. Uno puede permitirse actualmente mirar con simpatía cuanto nos parezca merecedor de admiración, y encontrar inspiración en ello. Las religiones se convierten en «religión», así como la pintura y la escultura de diferentes periodos y motivos se convierten en «arte». Para el hombre posreligioso moderno, el museo religioso, como el mundo del moderno espectador de arte, no tiene paredes; puede elegir con todo el cuidado que desee, sin comprometerse con nada que no sea su propia reverente condición de espectador.

La compañía de viaje religiosa tiene varias consecuencias sumamente indeseables. Una de ellas es la sensación de que aquello que las religiones son y han sido históricamente se torna vulgar e intelectualmente deshonesto. Es comprensible, ya que no razonable, que los intelectuales católicos pretendan rescatar para sí a Baudelaire, Rimbaud y James Joyce —todos ellos ateos apasionados— como verdaderos, aunque en extremo atormentados, hijos de la Iglesia. Pero esta misma estrategia, empleada por los compañeros de viaje religioso que operan con el «Dios ha muerto» nietzscheano, y que al parecer no ven inconveniente alguno en hacer religioso a todo el mundo, es enteramente indefendible. No representan ninguna tradición para la cual puedan pretender reclamar miembros errantes. Se limitan a recoger ejemplos de seriedad, o de responsabilidad moral, o de pasión intelectual, que es lo que les lleva a identificar la posibilidad religiosa con la realidad de hoy.

El presente libro (*Religion from Tolstoi to Camus*) es precisamente un ejemplo de compañía de viaje religiosa, que vale la pena examinar porque refleja claramente la carencia de una definición intelectual sobre esta actitud, tan extendida. Es una recopilación de escritos de veintitrés autores, «de Tolstoi a Camus», seleccionados y editados por Walter Kaufmann, profesor adjunto de filosofía en la Universidad de Princeton.

Hablar del orden del libro es innecesario, puesto que no hay en él ningún orden, salvo uno vagamente cronológico. Hay algunos trozos seleccionados a los que poco tendríamos que objetar, como los dos capítulos, «Rebelión» y «El Gran Inquisidor», de *Los hermanos Karamázov* (Kaufmann, indudablemente, tiene razón cuando afirma que no es posible comprender la historia de El Gran Inquisidor sin la precedente disquisición de Iván sobre los sufrimientos de los niños), los extractos de *El Anticristo* de Nietzsche, de *El porvenir de una ilusión* de Freud, y el ensayo de William James «La voluntad de creer».

Hay también algunos textos seleccionados con verdadero ingenio, como, por ejemplo, el *Sylabus*, del papa Pío IX, la correspondencia entre Karl Barth y Emil Brunner sobre la postura de la Iglesia ante el comunismo, y el ensayo de W. K. Clifford que provocó la famosa réplica de William James. Pero la mayoría de las selecciones resultan desafortunadas. Oscar Wilde no puede, en propiedad, considerarse un escritor religioso. Tampoco hay justificación alguna para incluir el capítulo de Morgan Scott Enslin sobre el Nuevo Testamento, un análisis convencional y serio de los Evangelios y su marco histórico, que está completamente fuera de lugar en una antología de *pensamiento* religioso. La inclusión de Wilde y Enslin ilustra los dos extremos de incorrección en que cae el libro de Kaufmann: frivolidad y academicismo*.

Kaufmann afirma en su introducción: «casi todos los individuos incluidos estuvieron 'por' la religión, pero no por la religión popular, que difícilmente una gran figura religiosa haya admirado jamás». Pero ¿qué significa estar «por» la religión? ¿Acaso el concepto «religión» tiene algún significado *religioso* serio? Dicho de otra forma: ¿es

* Kaufmann pretende haber presentado «un grupo heterogéneo seleccionado no para orientar hacia alguna conclusión predeterminada, sino para dar una idea justa de la complejidad de nuestra historia». Sin embargo, esto es precisamente lo que no ha hecho. Es injusto representar al catolicismo por encíclicas papales además de dos páginas y media de argumentación neoescolástica de Maritain sobre «lo contingente y lo necesario» que resultarán en gran parte ininteligibles al público al que esta antología está dirigida. Hubiera sido más interesante y fecundo presentar selecciones de Gabriel Marcel o Simone Weil, o algunas de las cartas cruzadas entre Paul Claudel y André Gide sobre la posible conversión de este último o los escritos de Newman sobre «la gramática del consumo», o a Lord Acton, o *Le journal d'un curé de campagne*, de Bernanos. El protestantismo está representado con más generosidad, aunque en forma no totalmente adecuada, por dos sermones del pastor Niemöller, un endeble extracto de Paul Tillich (uno de los ensayos de *The protestant era* hubiera sido aquí mucho más adecuado), el capítulo menos interesante del importante libro de Albert Schweitzer sobre la escatología en el Nuevo Testamento, la correspondencia Barth-Brunner y el

posible enseñar o inducir a la gente a ser benévola con la religión-en-general? ¿Qué significa ser «religioso»? Evidentemente, no es lo mismo que ser «devoto» u «ortodoxo». Personalmente, considero que no se puede ser religioso en general, así como no es posible hablar «idioma» en general; en un momento determinado se habla francés, inglés, suajili o japonés, pero no «idioma». De modo semejante, no se es «religionista», sino creyente católico, judío, presbiteriano, sintoísta o tallensi. Las creencias religiosas pueden ser opciones, como las describiera William James, pero no son opciones generalizadas. Es fácil, naturalmente, interpretar mal este punto. No pretendo decir que un judío tenga que ser ortodoxo, un católico tomista, o un protestante fundamentalista. La historia de toda comunidad religiosa importante es compleja, y (como sugiere Kaufmann) aquellas figuras que la posteridad reconoció como grandes maestros religiosos han estado generalmente en oposición crítica a prácticas religiosas populares y a tradiciones pasadas de su propio credo. No obstante, para un creyente, el concepto de «religión» (y ha de decidir «hacerse religioso») no tiene un sentido categórico. (Para el crítico racionalista, desde Lucrecio a Voltaire y a Freud,

endeble fragmento de Enslin antes mencionado. Una vez más, podemos preguntarnos, ¿por qué éstos?, ¿por qué no algo sustantivo de Barth o de Bultmann? Del judaísmo, Kaufmann hace la selección tópica, Martin Buber, representado por un capítulo sobre el jaidismo. ¿Por qué no un extracto más de Buber, por ejemplo algún capítulo de *I and Thou* o de *Between man and man*, o, mejor aún, un texto de Franz Rosenzweig o de Gershom Scholem? ¿Y por qué en ficción sólo hay Tolstoi y Dostoievski? ¿Por qué no Hesse (por ejemplo, *El viaje a Oriente*) o algunas de las parábolas de Kafka, o *El Apocalipsis* de D. H. Lawrence? El acento puesto sobre Camus, cuyo nombre aparece en el título y cuyo gran ensayo contra la pena capital sirve de corolario al libro, parece particularmente misterioso. Camus no fue religioso, ni nunca pretendió serlo. De hecho, uno de los puntos que precisa en su ensayo es que la pena capital deriva su única racionalidad plausible de su condición de castigo religioso y es, por ende, absolutamente inadecuada y éticamente vergonzosa en nuestra sociedad actual, posreligiosa, secularizada.

el término tiene un cierto sentido polémico cuando, característicamente, opone «religión», por una parte, a «ciencia» o «razón» por otra.) Tampoco tiene sentido como concepto de investigación sociológica e histórica objetiva. Ser religioso exige siempre, en algún sentido, la adhesión (aun herética) a un simbolismo específico y a una comunidad histórica específica, cualquiera fuere la interpretación que de estos símbolos y de esta comunidad histórica adopte el creyente. Exige entregarse a creencias y prácticas precisas, no sólo aprobar las declaraciones de que un ser al que podemos llamar Dios existe, de que la vida tiene un sentido, etcétera. La religión no es equivalente a la proposición teísta.

El libro de Kaufmann es, pues, un indicador más de una actitud moderna predominante que, a mi entender, es, en el mejor de los casos, tonta y, más a menudo, intelectualmente presuntuosa. Los intentos de intelectuales seculares modernos de favorecer la vacilante autoridad de la «religión» debieran ser rechazados por todo creyente sensible y por todo ateo honesto. El Dios-en-su-cielo, la certidumbre moral y la unidad cultural no pueden ser restaurados por la nostalgia; la piedad cargada de suspense de los compañeros de viaje religioso exige una solución, o bien a través del compromiso o bien del rechazo. La presencia de una fe religiosa puede ser, para el individuo, de innegable beneficio psicológico y, para la sociedad, de innegable beneficio social. Pero nunca obtendremos el fruto del árbol si antes no nutrimos sus raíces; nunca restauraremos el prestigio de los antiguos credos demostrando sus beneficios psicológicos y sociales.

Tampoco vale la pena perder el tiempo con la conciencia religiosa perdida; porque irreflexivamente equiparamos religión con seriedad, seriedad respecto de temas humanos y morales importantes. La mayoría de los intelectuales occidentales, en realidad, no han pensado en profundidad ni vivido hasta sus últimas consecuencias de la opción atea; se han limitado a situarse en el borde. Con miras a moderar una decisión ardua, frecuen-

temente arguyen que todo pensamiento noble y toda profundidad tienen raíces religiosas o pueden concebirse como posturas «religiosas» (o criptorreligiosas). El interés por los problemas de la desesperación y del autoengaño que Kaufmann destaca en *Ana Karenina* y en *La muerte de Ivan Ilich* no hace de Tolstoi, en estos escritos, un heraldo de la religión más de lo que hace a Kafka, como ha demostrado Günther Anders. Si, por último, lo que admiramos en la religión es su postura «profética» o «crítica», como sugiere Kaufmann, y deseamos rescatarla (véase también *Psychoanalysis and religion*, conferencias de Erich Fromm en Terry, con su distinción entre religión «humanista» o buena y «autoritaria» o mala), nos engañamos a nosotros mismos. La postura crítica de los profetas del Antiguo Testamento exige el sacerdocio, el culto, la historia específica de Israel; está arraigada en esa matriz. No es posible desprender la crítica de sus raíces, y, en último término, de aquel sector respecto del cual se sitúa antagónicamente. Como Kierkegaard observa en su *Diario*, el protestantismo no tiene sentido por sí solo, sin la oposición dialéctica al catolicismo. (Cuando no hay sacerdotes, carece de sentido sostener que todo laico es un sacerdote; cuando no hay institucionalización del más allá, no tiene sentido religioso alguno el denunciar el monasticismo y el ascetismo y llamar a la gente a este mundo y a sus vocaciones mundanas.) La voz del crítico auténtico siempre merece la más específica atención. Resultaría sencillamente engañoso y vulgar decir de Marx, como Edmund Wilson en *To the Finland Station* y muchos otros han hecho, que era en realidad un profeta moderno; sería igualmente falso decirlo de Freud, aunque aquí la gente siga la indicación hecha por el propio Freud de su identificación personal, bien que ambivalente, con Moisés. El elemento decisivo en Marx y en Freud es la actitud crítica y enteramente secular que adoptaron ante todos los problemas humanos. Seguramente, no será difícil encontrar para sus capacidades en cuanto a indivi-

duos, y para su inmensa seriedad moral en cuanto pensadores, una caracterización más elogiosa que la involucrada en estas cansinas evocaciones del prestigio del maestro religioso. Si Camus es un escritor serio y merecedor de respeto, lo es porque pretende razonar a partir de premisas posreligiosas. No pertenece a la «historia» de la religión moderna.

Si lo entendemos así, comprenderemos con mucha mayor claridad los intentos que se han realizado de determinar las graves consecuencias que el ateísmo ha tenido para el pensamiento reflexivo y la moralidad personal. Una tradición así es la que constituye la herencia de Nietzsche: los ensayos de E. M. Cioran, por ejemplo. La tradición francesa *moraliste* y *antimoraliste* —Laclos, Sade, Breton, Sartre, Camus, Georges Bataille, Lévi-Strauss— constituye otra. Una tercera tradición sería la hegeliano-marxista. La tradición freudiana, que incluye no sólo la obra de Freud, sino también la de disidentes como Wilhelm Reich, Herbert Marcuse (*Eros y civilización*) y Norman Brown (*Eros y Tánatos*) es una más. La fase creadora de una idea coincide con el periodo durante el cual insiste, combativamente, en sus propios límites, en aquello que la hace diferente; pero una idea se torna falsa e impotente cuando busca la reconciliación, a precios de saldo, con otras ideas. En numerosas tradiciones, la seriedad moderna existe. Cuando desdibujamos todas las fronteras y denominamos a todo ello «religioso», sólo servimos a un mal fin intelectual.

(1961)

Psicoanálisis y *Eros y Tánatos* de Norman O. Brown

La publicación de *Eros y Tánatos* (1959) de Norman O. Brown en *paperback* es un acontecimiento digno de mención. Esta obra, junto con *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse (1955), representa una nueva reflexión sobre las ideas freudianas, que revela la intrascendencia teórica, o la superficialidad, en el mejor de los casos, de la mayor parte de los escritos sobre Freud publicados anteriormente en Estados Unidos, procedieran éstos del escolasticismo derechista de las publicaciones psicoanalíticas o de los estudios culturales de izquierda de los «revisio-nistas» freudianos (Fromm, Horney, etcétera). Más importante que su valor en cuanto reinterpretación de la mentalidad más influyente de nuestra cultura, es su audacia en la discusión de los problemas fundamentales —la hipocresía de nuestra cultura, el arte, el dinero, la religión, el trabajo, el sexo y los estímulos del cuerpo—. El pensamiento responsable acerca de estos problemas —correctamente centrado, en mi opinión, en el significado de la sexualidad y la libertad humanas— ha sido continuo en Francia, desde Sade, Fourier, Cabanis y Infantin; hoy, habría que encontrarlo en escritos tan dispares como las partes sobre el cuerpo y sobre las relaciones concretas con los demás de *El ser y la nada* de Sartre, los ensayos de Maurice Blanchot, *L'histoire d'O*, y las piezas teatrales y la prosa de Jean Genet.

Pero en Estados Unidos los temas gemelos del erotismo y la libertad sólo ahora comienzan a ser estudiados con seriedad. La mayoría de nosotros nos vemos todavía obligados a librar la antigua batalla contra las

inhibiciones y la gatzmoñería, dando por sentado que la sexualidad es algo que únicamente necesita de una expresión más libre. Un país en el que la vindicación de un libro sexualmente tan reaccionario como *El amante de Lady Chatterley* constituye un asunto importante, está, sencillamente, en un estadio de madurez sexual muy elemental. Las ideas de Lawrence sobre el sexo están seriamente desfiguradas por su romanticismo clasista, por su mística del aislamiento del varón, por su puritana insistencia en la sexualidad genital; y muchos de sus defensores literarios recientes lo han admitido así. Sin embargo, hay que seguir defendiendo a Lawrence, especialmente cuando muchos de los que lo rechazan se han retirado a una posición aún más reaccionaria que la suya: tratan el sexo como un prosaico anexo del amor. La verdad es que el amor es más sexual, más corporal de lo que el mismo Lawrence imaginó. Y las implicaciones revolucionarias de la sexualidad en la sociedad contemporánea distan mucho de ser plenamente comprendidas.

El libro de Norman Brown es un paso en este sentido. *Eros y Tánatos* no puede dejar de escandalizar, si se lo considera personalmente; pues es un libro que no apunta a una reconciliación final con las concepciones del sentido común. Otro de sus rasgos distintivos: demuestra convincentemente que el psicoanálisis no debe ser liquidado —como muchos intelectuales contemporáneos al parecer han hecho— como un «ismo» más, vulgar y conformista (junto con el marxismo, el «pecado-original-ismo», el existencialismo, el budismo zen, etcétera, etcétera). El desencanto del psicoanálisis que anima las voces más sofisticadas de nuestra cultura es comprensible; resulta difícil no rechazar una concepción que se ha tornado tan oficial y tan endeble al mismo tiempo. El vocabulario con respecto al psicoanálisis se ha convertido en el arma de rutina de la agresión personal y en la manera de rutina de formular (y, por ende, defenderse uno mismo de) la angustia en las clases medias americanas. El psicoanalizarse se ha convertido en una ins-

titución tan burguesa como ir a la Universidad; y las ideas psicoanalíticas, encarnadas en las piezas teatrales de Broadway, en la televisión y en el cine, están ante nosotros en todas partes. El problema que presentan las ideas psicoanalíticas, como hoy parece evidente a muchos, es que constituyen una forma de retirada del mundo real y, por tanto, de conformidad con él. El tratamiento psicoanalítico no pone en tela de juicio a la sociedad; nos devuelve al mundo, algo más capaces de soportarlo y sin esperanzas. El psicoanálisis se entiende como antiutópico y antipolítico: un intento desesperado, pero fundamentalmente pesimista, de salvaguardar al individuo contra las opresivas e inevitables exigencias de la sociedad.

Pero el desencanto de los intelectuales norteamericanos con las ideas psicoanalíticas, como su anterior desencanto con las ideas marxistas (un caso paralelo), es prematuro. El marxismo no es el estalinismo ni la represión de la revolución húngara; el psicoanálisis no es el analista de Park Avenue, ni las revistas psicoanalíticas, ni el ama de casa del barrio que discute el complejo de Edipo de su hijo. El desencanto es la postura característica de los intelectuales norteamericanos contemporáneos; pero el desencanto suele ser producto de la pereza. No somos lo bastante perseverantes en las ideas, como no hemos sido lo bastante responsables u honestos en lo tocante a la sexualidad.

Esta es la importancia de *Eros y Tánatos* de Brown, así como de *Eros y civilización* de Marcuse. Brown, como Marcuse, trabaja sobre las ideas de Freud como teoría general de la naturaleza humana, y no como terapia que devuelve la gente a la sociedad que le impone sus conflictos. Brown concibe el psicoanálisis no como un modo de tratamiento que atempera las aristas neuróticas del descontento, sino como un proyecto para la transformación de la cultura humana y como un nivel nuevo superior en la conciencia humana en su conjunto. Las categorías psicológicas de Freud son así correctamente entendi-

dás, en la terminología de Marcuse, como categorías políticas.

La aportación de Brown, que trasciende la propia concepción de Freud de lo que estaba haciendo, consiste en demostrar que las categorías psicológicas son también categorías orgánicas. Para Brown, el psicoanálisis (y por ello no entiende las instituciones del psicoanálisis en vigor) promete nada menos que cicatrizar la grieta existente entre la mente y el cuerpo: transformar el ego humano en un ego corporal y resucitar el cuerpo tal como prometen el misticismo cristiano (Boehme), Blake, Novalis y Rilke. Somos únicamente cuerpo: todos los valores son valores corporales, dice Brown. Nos invita a aceptar el modo de ser andrógino y el modo narcisista de expresión personal que yace oculto en el cuerpo. Según Brown, la humanidad es inalterable, en el inconsciente, en su rebelión contra la diferenciación sexual y la organización genital. El núcleo de la neurosis humana es la incapacidad del hombre para vivir en el cuerpo; para vivir (es decir, ser sexual) y para morir.

En una época en que nada hay tan común ni tan aceptable como la crítica de nuestra sociedad y la rebelión contra la civilización, es bueno distinguir los razonamientos de Brown (y de Marcuse) de esa corriente general de la crítica que, si no es puerilmente nihilista, es, en último término, conformista e irrelevante (o, muchas veces, ambas cosas). Y puesto que ambos libros critican acerbamente a Freud en muchos puntos, es también importante distinguirlos de otros intentos de modificar la teoría freudiana y proyectarla como teoría de la naturaleza humana y crítica moral de la sociedad. Tanto Brown como Marcuse presentan la más firme oposición a esa muelle interpretación «revisiónista» de Freud que gobierna la vida cultural e intelectual norteamericana —en Broadway, en las guarderías, en las reuniones sociales, y en las alcobas suburbanas—. Este freudismo «revisiónista» (de Fromm a Paddy Chayevsky) pasa por una crítica de unos Estados Unidos

mecanizados, angustiados, con el cerebro lavado por la televisión. Pretende reinstaurar el valor del individuo frente a la sociedad de masas; ofrece el valioso ideal de la realización por el amor. Pero la crítica revisionista es superficial. El afirmar las exigencias del amor, cuando el amor es entendido como bienestar, protección contra la soledad, seguridad del ego —dejando al mismo tiempo incólumes las exigencias de la sublimación— difícilmente rinda justicia a Freud. No por azar Freud escogió el uso de la palabra sexo cuando, como él mismo declaró, bien hubiera podido utilizar «amor». Freud insistió en el sexo: insistió en el cuerpo. Pocos de sus seguidores comprendieron su intención o vieron sus aplicaciones a una teoría de la cultura; dos excepciones fueron Ferenczi y el malogrado Wilhelm Reich. El hecho de que tanto Reich como Ferenczi, según explica Brown, interpretaran mal las implicaciones del pensamiento de Freud —principalmente, en su aceptación de la primacía del orgasmo—, es menos importante que el hecho de que percibieran las implicaciones críticas de las ideas freudianas. Están mucho más próximos a Freud que los psicoanalistas ortodoxos, quienes, por su incapacidad de transformar el psicoanálisis en crítica social, devuelven el deseo humano a la represión.

Naturalmente, en cierta medida, el maestro merece los discípulos que tiene. La aparición en nuestro tiempo del psicoanálisis como forma de costosa orientación espiritual basada en técnicas de adecuación y reconciliación con la cultura, deriva de los límites del propio pensamiento de Freud, que Brown ha señalado con sumo detalle. Freud, pese a su mentalidad revolucionaria, apoyó las perennes aspiraciones de la cultura represiva. Aceptó la inevitabilidad de la cultura tal como es, con sus dos características: «un reforzamiento del intelecto, que comienza a gobernar la vida instintiva, y una internalización de los impulsos agresivos, con todas sus consiguientes ventajas y desventajas». Quizá quienes ven en Freud el campeón de la expresividad libidinal se sorprendan de

lo que él denomina «el ideal psicológico», puesto que no es otra cosa que «la primacía del intelecto».

En términos más generales, Freud es heredero de la tradición platónica del pensamiento occidental en sus dos presupuestos fundamentales y relacionados: el dualismo de mente y cuerpo, y el valor axiomático (tanto teórico como práctico) de la conciencia de sí. El primer presupuesto se refleja en la aceptación por Freud de la concepción de que la sexualidad es «inferior», y las sublimaciones en el arte, la ciencia y la cultura, «superiores». A esto habría que añadir la concepción pesimista de la sexualidad, que precisamente considera lo sexual como el área de vulnerabilidad de la personalidad humana. Los impulsos de la libido están en conflicto incontrolable en sí mismos, siendo presa de la frustración, la agresión y la internalización de la culpa; y el instrumento represivo de la cultura es necesario para aprovechar los mecanismos autorrepresivos instalados en la misma naturaleza humana. El segundo presupuesto se refleja en la manera en que la terapia freudiana asume el valor curativo de nuestra conciencia de nosotros mismos, del conocimiento detallado de cómo y de qué manera estamos enfermos. El sacar a la luz las motivaciones ocultas, pensaba Freud, acaba con ellas automáticamente. La enfermedad neurótica, según su concepción, es una forma de amnesia, un olvido (una turbia represión) del pasado doloroso. No conocer el pasado es ser su esclavo, mientras que recordar, saber, es ser puesto en libertad.

Brown critica ambos presupuestos de Freud. No somos cuerpo contra mente, dice; eso sería negar la muerte, y, por ende, negar la vida. Y la conciencia de sí divorciada de las experiencias del cuerpo es equiparada a la negación de la vida implicada en la negación de la muerte. El razonamiento de Brown, demasiado complicado para resumirlo aquí, no comporta un repudio del valor de la conciencia o de la reflexividad. Más bien plantea una distinción necesaria. En su terminología, lo que se quiere

no es una conciencia apolínea (o sublimación), sino una conciencia dionisiaca (o cuerpo).

Los términos «apolíneo» y «dionisiaco» nos recuerdan inevitablemente a Nietzsche, y la asociación es adecuada. La clave para una reinterpretación de Freud está en Nietzsche. Es interesante, sin embargo, que Brown no refiera su discusión a Nietzsche, sino, más bien, a la tradición escatológica propia del cristianismo.

Lo específico de la escatología radica precisamente en su rechazo de la hostilidad platónica al cuerpo humano y a la «materia», su negativa a identificar la senda platónica de la sublimación con la salvación última, y su afirmación de que la vida eterna sólo puede ser vida en un cuerpo. El ascetismo cristiano puede acarrear al cuerpo caído castigos de dimensiones inconcebibles para Platón, pero la esperanza cristiana tiene por objetivo la redención de ese cuerpo caído. De ahí la afirmación de Tertuliano: «el cuerpo se levantará de nuevo, todo el cuerpo, este mismo cuerpo, el cuerpo entero». La síntesis católica medieval de cristianismo y filosofía griega, con su noción de un alma inmortal, comprometió y confundió el tema; sólo el protestantismo sobrelleva toda la carga de la singular fe cristiana. La ruptura de Lutero con la doctrina de la sublimación (las buenas obras) es decisiva, pero el teólogo del cuerpo resucitado es el remendón de Görlitz, Jacob Boehme.

Este pasaje permite percibir el vigor polémico, si no el exquisito detalle, de la obra de Brown. Es, al mismo tiempo, un análisis en toda su extensión de la teoría freudiana, una teoría del instinto y la cultura, y un conjunto de casos de estudio históricos. Sin embargo, la asunción por Brown del protestantismo en cuanto heraldado de una

cultura que ha trascendido la sublimación, es históricamente dudosa. Por limitarnos a la crítica más evidente, el protestantismo es también el calvinismo, y la ética calvinista (como Max Weber ha demostrado) aportó los más poderosos incentivos para los ideales de sublimación y autorrepresión encarnados en la moderna cultura urbana.

Con todo, cuando sitúa sus ideas en el contexto de la escatología cristiana (más que en los términos de ateos apasionados como Sade, Nietzsche y Sartre), Brown plantea algunos problemas adicionales de gran importancia. El genio del cristianismo ha sido su elaboración, a partir del judaísmo, de una concepción histórica del mundo y la condición humana. Y el análisis de Brown, al aliarse con algunas de las promesas sumergidas en la escatología cristiana, abre la posibilidad de una teoría psicoanalítica de la historia que no se limita a reducir la historia cultural a la psicología de los individuos. La originalidad de *Eros y Tánatos* consiste en que desarrolla un punto de vista que es a la vez histórico y psicológico. Brown demuestra que el punto de vista psicológico no implica necesariamente un rechazo de la historia, en los términos de sus aspiraciones escatológicas, ni una resignación a los «límites de la naturaleza humana» y a la necesidad de la represión a través de la acción de la cultura.

Si así fuere, sin embargo, deberíamos considerar el significado de la escatología, o del utopismo, en sí. Tradicionalmente, la escatología adoptó la forma de una expectativa de trascendencia futura de la condición humana para toda la humanidad, en un devenir histórico en inexorable progreso. Y los modernos críticos «psicológicos» han asumido su actitud, en gran parte conservadora, en contra de esta expectativa, se dé ésta en la forma de la escatología bíblica, de la ilustración, del progresismo, o de las teorías de Marx y Hegel. Pero no todas las teorías escatológicas son teorías de la historia. Hay otro tipo de escatología, que bien pudiera denominarse escatología de la inmanencia (como opuesta a la más familiar escatolo-

gía de la trascendencia). Es ésta la esperanza que Nietzsche, el gran crítico de la desvalorización platónica del mundo (y de su heredero, ese «platonismo popular» conocido como cristianismo), expresó en su teoría del «eterno retorno» y de la «voluntad de poder». Sin embargo, para Nietzsche, la promesa de una inmanencia plena sólo era accesible a unos pocos, los amos, y descansaba sobre una perpetuación o congelación del callejón sin salida histórico de una sociedad de amos y esclavos. Brown rechaza la lógica del dominio sobre los más que Nietzsche aceptaba como precio inevitable de la realización de los menos: La mayor alabanza que podamos hacer del libro de Brown consiste en decir que, aparte de su importantísimo intento de penetrar y superar las intuiciones freudianas, es la principal tentativa de formular una escatología de la inmanencia aparecida en los setenta años posteriores a Nietzsche.

(1961)

Los *happenings*: Un arte de yuxtaposición radical

Recientemente, ha aparecido en Nueva York un nuevo género de espectáculo, todavía esotérico. Estos acontecimientos, a primera vista, aparentemente, un cruce entre exposición de arte y representación teatral, han recibido el modesto, y en cierto modo burlón, nombre de *happenings*. Han tenido por escenario desvanes, pequeñas galerías de arte, patios y pequeños teatros, ante públicos de, habitualmente, entre treinta y cien personas. Describir un happening a quienes no han visto ninguno obliga a explicar lo que no son los *happenings*. No transcurren *sobre* un escenario convencional, sino *en* un espacio abarrótado de objetos que puede ser construido, montado o encontrado, o las tres cosas a un tiempo. En ese marco, cierto número de participantes, no actores, ejecutan movimientos y manipulan objetos antifónicamente y en concierto con el acompañamiento (a veces) de palabras, sonidos sin palabras, música, luces intermitentes y olores. Los *happenings* no tienen argumento, aunque sí una acción, o, mejor aún, una serie de acciones y sucesos. También evita el continuado discurso racional, aunque puede contener palabras como «Help!», «Voglio un bicchiere di acqua», «Love me», «Car», «One, two, three...». El discurso es purificado y condensado por la disparidad (hay únicamente el discurso de la necesidad) y, luego, expandido por la ineficacia, por la falta de relación entre las personas que llevan a cabo el happening.

Quienes hacen *happenings* en Nueva York —aunque los *happenings* no son un fenómeno exclusivo de Nueva York; constan referencias de actividades similares

en Osaka, Estocolmo, Colonia, Milán y París por grupos no relacionados entre sí— son jóvenes, de alrededor de treinta años. En su mayoría son pintores (Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann), y unos pocos son músicos (Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young). Allan Kaprow, que es el principal responsable de la iniciación y desarrollo del género, es el único universitario de todos ellos; enseñó Arte e Historia del Arte en Rutgers, y actualmente enseña en la Universidad del Estado de Nueva York, en Long Island. Para Kaprow, pintor y (durante un año) alumno de John Cage, los *happenings*, que realiza desde 1957, han reemplazado a la pintura. Los *happenings* son, según él, aquello en que su pintura se ha convertido. No es éste el caso, sin embargo, de la mayoría de los otros, que han continuado pintando o componiendo música, además de producir ocasionalmente un happening, o actuar en un happening creado por algún amigo.

El primer happening público fue *Eighteen happenings in six parts*, presentado en octubre de 1959, en la inauguración de la Reuben Gallery, que Kaprow, entre otros, contribuyó a fundar. Durante dos años la Reuben Gallery, la Hudson Gallery y más tarde la Green Gallery fueron los principales escaparates en Nueva York para los *happenings* de Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Robert Whitman y otros; en los últimos años, la única serie de *happenings* ha sido la de Claes Oldenburg, presentada todos los fines de semana en las tres diminutas habitaciones traseras de su «tienda» en East Second Street. En los cinco años transcurridos desde la presentación en público de los *happenings*, el grupo ha crecido, dejando de ser el antiguo círculo de amigos íntimos, y sus miembros han llegado a concepciones divergentes; ninguna afirmación sobre lo que los *happenings* son en cuanto género sería ya aceptable para todos los que actualmente los realizan. Algunos *happenings* son poco densos, otros están

más cargados de incidentes; algunos son violentos, otros son ingeniosos; algunos son como *haiku*, otros son épicos; algunos son meras series de estampas, otros son más teatrales: Sin embargo, es posible discernir una unidad esencial de forma y sacar determinadas conclusiones acerca de la pertinencia de los *happenings* respecto de las artes de la pintura y el teatro. Kaprow, por cierto, ha escrito el mejor artículo publicado hasta ahora sobre los *happenings*, su significado general en el contexto de la escena artística contemporánea y su evolución personal respecto de ellos. Aparecido en *Art News*, mayo de 1961, a él referimos al lector deseoso de una descripción de lo que literalmente «pasa» en los *happenings*, más completa de lo que pretende ser este artículo.

Quizás, el rasgo más sorprendente de los *happenings* sea el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público. Los actores pueden rociar con agua al público, o arrojarle calderilla o polvos para hacerle estornudar. Puede haber alguien que haga ruidos casi ensordecedores en un bidón o que agite una antorcha en dirección a los espectadores. Puede haber varias radios funcionando simultáneamente. El público puede ser obligado a permanecer de pie, con la mayor incomodidad, en una habitación abarrotada, o a disputarse el espacio en unos tabloncillos dispuestos sobre unos palmos de agua. No se atiende al deseo del público de verlo todo. De hecho, éste suele ser deliberadamente frustrado representando parte de los hechos en la penumbra, o haciéndolo en diferentes habitaciones a un tiempo. En *A spring happening*, de Allan Kaprow, presentado en marzo de 1961 en la Reuben Gallery, los espectadores fueron encerrados en el interior de una larga estructura en forma de caja que se asemejaba a un vagón de ganado; en las paredes de madera del recinto, había unas mirillas a través de las cuales los espectadores podían esforzarse por ver los acontecimientos que transcurrían fuera; una vez ter-

minado el *happening*, las paredes se derrumbaron y los espectadores fueron expulsados por un individuo que guiaba una excavadora.

(Este insultante comprometer al público parece otorgar a los *happenings*, a falta de otra cosa, su sostén dramático. Cuando el *happening* es más puramente espectáculo, y el público simplemente espectador, como en *The courtyard*, de Allan Kaprow, presentado en noviembre de 1962 en la Renaissance House, su calidad es considerablemente menos densa y atractiva.)

Otro aspecto sorprendente de los *happenings* es su tratamiento del tiempo. La duración de un *happening* es imprevisible; puede durar entre diez y cuarenta y cinco minutos; su duración media es de unos treinta minutos. He advertido, tras asistir a buen número de ellos en el curso de los dos últimos años, que el público de los *happenings*, un público fiel, atento y, en su mayoría, preparado, suele no darse cuenta de cuándo ha terminado el *happening*, y se le debe indicar que es hora de marcharse. El hecho de que en los públicos se vean generalmente los mismos rostros una y otra vez es indicativo de que esto no obedece a falta de familiaridad con la forma. La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada *happening* diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque el *happening* no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense (en cuyo caso, comportaría la resolución del suspense).

El *happening* opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación. Es ésta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los *happenings*. Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los *happenings* están siempre en el tiempo presente. Las mismas palabras, si las hay, son repetidas una y otra vez; el discurso queda reducido a un tartamudeo. Las mismas acciones, también,

son frecuentemente repetidas a lo largo de un mismo *happening*, en una especie de tartamudeo gestual, o realizadas en cámara lenta, para comunicar una sensación de cesación del tiempo. En ocasiones, todo el *happening* adopta una forma circular, iniciándose y concluyendo con el mismo acto o gesto.

Una de las formas en que los *happenings* establecen su libertad respecto del tiempo es mediante su deliberada fungibilidad. El pintor o escultor que realiza *happenings* no produce nada que se pueda comprar. No es posible comprar un *happening*; sólo sufragarlo. Es consumido en el terreno. Esto parecería convertir a los *happenings* en forma teatral, pues únicamente es posible asistir a una representación teatral, pero no es posible llevársela a casa. Pero en el teatro hay un texto, una «partitura» completa para la representación, que está impresa, y puede comprarse, y leerse, y posee una existencia independiente de cualquier representación. Los *happenings* tampoco son teatro, si por teatro entendemos piezas teatrales. Sin embargo, no es cierto (como suponen algunos asistentes a los *happenings*) que los *happenings* sean improvisados en el lugar. Son cuidadosamente ensayados durante un tiempo que oscila entre una semana y varios meses, aun cuando el guión o apunte sea mínimo, por lo común no superior a una página de indicaciones generales de los movimientos y descripciones de los materiales. Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores; y si el *happening* es representado durante varias tardes consecutivas, es probable que varíe considerablemente de una representación a otra, mucho más que en el teatro. Pero el que el mismo *happening* se pueda ofrecer varias noches, no significa que pase a formar parte de un repertorio repetible. Una vez desmantelado, después de una representación o una serie de representaciones determinadas, nunca es resucitado, vuelto a representar. Ello obedece en parte a los materiales, deliberadamente de

circunstancias, utilizados en los *happenings* —papel, cajas de embalaje de madera, latas, sacos de arpillera, comida, paredes pintadas para la ocasión—, materiales que suelen ser literalmente consumidos o destruidos en el curso de la representación.

Lo fundamental en un *happening* son los materiales —y sus variedades funcionales, como duros y blandos, limpios y sucios—. Esta preocupación por los materiales, que pudiera dar la impresión de aproximar los *happenings* más a la pintura que al teatro, es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como «personajes», cuanto como objetos materiales. En los *happenings*, las personas suelen aparecer como objetos; son encerradas en sacos de arpillera, en envolturas de papel ya preparadas, en mortajas o en máscaras. (O bien, la persona puede ser utilizada como naturaleza muerta, como en el *Untitled happening* de Allan Kaprow, representado en la sala de calderas del Maidman Theater en marzo de 1962, en el que una mujer desnuda yacía en una escala de cuerdas suspendida sobre el espacio en que tenía lugar el *happening*.) Gran parte de la acción, violenta entre otras cosas, de los *happenings* exige este uso de la persona como objeto material. Hay una utilización considerablemente violenta de las personas físicas de los actores, por la persona misma (saltar, caer) y por los otros (levantar, empujar, tirar, expulsar, pegar, luchar); y a veces un uso más moderado y sensual de la persona (acariciar, amenazar, mirar fijamente), por otros o por la persona misma. Otro modo de emplear a la gente es en el descubrimiento del uso apasionado, reiterativo, de los materiales por sus propiedades sensoriales, más que por su función convencional: arrojar pedazos de pan a un cubo de agua, disponer una mesa para una comida, enrollar una enorme pantalla formando rizos sobre el suelo, tender ropa. *Car crash*, de Jim Dine, representado en la Reuben Gallery en noviembre de 1960, terminaba con un individuo aplastando y pulverizando pedazos de tizas de color en una pizarra. Actos simples, como

toser y transportar, un hombre afeitándose o un grupo de personas comiendo, podrán ser prolongados, reiterativamente, hasta el frenesí demoníaco.

Sobre los materiales utilizados, debe advertirse que en los *happenings* no se puede distinguir entre decorados, accesorios y vestuarios, como en el teatro. La ropa interior o las vestimentas de segunda mano que el actor pueda llevar forman parte de la composición global con el mismo derecho que las formas de cartón piedra manchado que cuelgan del muro, o la basura arrojada por tierra. A diferencia del teatro, y como ocurre en cierta pintura moderna, en los *happenings* los objetos no están *emplazados* sino más bien dispersos y amontonados. Los *happenings* tienen lugar en lo que podría denominarse idóneamente un «medio», y este medio es característicamente confuso y desordenado y está abarrótado en extremo, construido con materiales por lo general frágiles, como papel y tela, y otros escogidos por su deterioro, su suciedad y su inservibilidad. Por ello, los *happenings* registran: (de un modo real, no simplemente ideológico) una protesta contra la concepción de museo de arte —la idea de que la tarea del artista consiste en producir cosas para que sean preservadas y protegidas—. No es posible apoderarse de un *happening*. Sólo podemos apreciarlo como apreciaríamos un petardo que estallase peligrosamente cerca de nuestro rostro.

Algunos han denominado a los *happenings* «teatro de pintores», lo que significa —dejando aparte el hecho de que la mayoría de los participantes en ellos sean pintores— que pueden ser descritos como pinturas animadas o, más exactamente, como «*collages* animados o *trompe l'oeil* vivificados». Es más: la aparición de los *happenings* puede ser descrita como una consecuencia lógica de la escuela de pintura de Nueva York de los años cincuenta. El gigantesco tamaño de muchos de los lienzos pintados en Nueva York en la pasada década, con ánimo de arrollar y envolver al espectador, así como el

creciente uso de materiales distintos de la pintura para adherir a la tela y, más tarde, colgarlos en ella, indican la intención latente en este tipo de pintura de proyectarse en una forma tridimensional. Esto, precisamente, es lo que algunos comenzaron a hacer. El siguiente paso crucial fue dado por la obra elaborada a mediados y finales de la década de los cincuenta por Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y otros, en una nueva forma llamada «*assemblages*», un híbrido de pintura, *collage* y escultura, que utilizaba una extraordinaria variedad de materiales, preferentemente en desuso, en los que se incluían placas de matrícula de automóviles, recortes de periódico, pedazos de cristal, piezas de maquinaria y calcetines del artista. Del *assemblage* a toda una habitación o «medio» sólo hay un paso. El paso final, el *happening*, se limitaría a internar a la gente en el medio y ponerlo en movimiento. No cabe duda de que gran parte del estilo del *happening* —su aspecto general de confusión, su preocupación por incorporar materiales ya elaborados y sin prestigio artístico, en particular los desechos de la civilización urbana— obedece a la experiencia y las presiones de la pintura de Nueva York. (Debe mencionarse, sin embargo, que Kaprow, rotundamente, estima que el uso de desechos urbanos no es elemento imprescindible de la forma *happening*, y sostiene que los *happenings* pueden también componerse y ponerse en entornos pastorales, utilizando los materiales «puros» de la naturaleza.)

Tenemos, pues, que la pintura reciente aporta una explicación del aspecto y, en parte, del estilo del *happening*. Pero, sin embargo, no explica su forma. Para ello habría que buscar más allá de la pintura, en particular en el surrealismo. Y por surrealismo no entiendo aquí ese movimiento pictórico específico, iniciado por el manifiesto de André Breton de 1924 y al cual asociamos los nombres de Max Ernst, Dalí, Chirico, Magritte y otros. Por surrealismo entiendo un modo de sensibilidad que atraviesa todas las artes del siglo XX. Hay una tradición

surrealista en teatro, en pintura, en poesía, en cine, en música y en novela; incluso en arquitectura hay, si no una tradición, al menos un candidato: el arquitecto español Gaudí. La tradición surrealista en todas estas artes responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (el «principio del *collage*»). La belleza es, en palabras de Lautréamont, «el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». El arte así entendido está animado evidentemente por la agresión, agresión hacia la supuesta convencionalidad de su público y, sobre todo, agresión hacia el ambiente mismo. La sensibilidad surrealista pretende sorprender mediante sus técnicas de yuxtaposición radical. Incluso uno de los métodos clásicos del psicoanálisis, la asociación libre, puede interpretarse como otro resultado del principio surrealista de yuxtaposición radical. La técnica freudiana de interpretación, al tomar por oportuna toda declaración impremeditada hecha por el paciente, se revela basada en la misma lógica de coherencia detrás de la contradicción a la que estamos acostumbrados en el arte moderno. Con esa misma lógica, el dadaísta Kurt Schwitters produjo sus brillantes construcciones *Merz* de los primeros años veinte, partiendo de materiales deliberadamente inartísticos; uno de sus *collages*, por ejemplo, está formado con los desperdicios de un solo bloque de edificios. Esto recuerda la descripción de Freud de su método de adivinación del significado a partir del «basurero... de nuestras observaciones»; de la consideración de los más insignificantes detalles; como límite de tiempo, la hora diaria de análisis con el paciente no es menos arbitrario que el límite de espacio de un bloque de cuyo alcantarillado se recogió la basura; todo depende de los accidentes creativos de adecuación y penetración. Es también posible ver una especie del principio involuntario del *collage* en muchos de los artefactos de la ciudad moderna: la brutal desarmonía de

estilo y tamaño de los edificios, la salvaje yuxtaposición de anuncios de comercios, la estridente composición de los periódicos modernos, etcétera.

El arte de la yuxtaposición radical puede servir, sin embargo, para diferentes usos. Gran parte del contenido del surrealismo ha servido a los propósitos del ingenio: o bien el delicioso humor intrínseco de lo que es vacío, infantil, extravagante, obsesivo; o bien la sátira social. Éste es, en particular, el objetivo del dadaísmo y del surrealismo representados en la Exposición Internacional Surrealista de París, en enero de 1938, y en las exposiciones de Nueva York de 1942 y 1960. Simone de Beauvoir, en el segundo volumen de sus memorias, describe la fantasmagórica casa de 1938 como sigue:

En el *hall* de la entrada estaba una de las especiales creaciones de Dalí: un taxi, del que brotaba lluvia, con una rubia desmayada y silenciosa posando en su interior, rodeada por una especie de ensalada de lechuga y achicoria, salpicada de caracoles. La «rue surréaliste» contenía otras figuras semejantes, vestidas o desnudas, obra de Man Ray, Max Ernst, Domínguez y Maurice Henry. La obra de Masson [era] un rostro aprisionado en una jaula y amordazado con una venda. El salón principal había sido dispuesto por Marcel Duchamp con aspecto de gruta; entre otras cosas, contenía un estanque y cuatro lechos agrupados alrededor de un brasero; el techo estaba tapizado con sacos de carbón. Toda la sala olía a café del Brasil, y en la elaborada semioscuridad refulgían varios objetos: una fuente farrada de pieles, una mesa improvisada con las piernas de una mujer. En todas partes había objetos ordinarios como muros, puertas y jarros de flores, liberados del control humano. No creo que el surrealismo tuviera una influencia directa en nosotros, pero había impregnado el aire

mismo que respirábamos. Fueron los surrealistas, por ejemplo, quienes pusieron de moda frecuentar el «marché aux puces» donde Sartre, Olga y yo pasábamos con frecuencia nuestras tardes dominicales.

La última línea de esta cita es particularmente interesante, porque recuerda cómo el principio surrealista ha dado pie a un cierto tipo de apreciación creadora de lo inservible, lo vacío, los objetos *démodé* de la civilización moderna; me refiero al gusto por un determinado tipo de no-arte apasionado que se conoce como *camp*. La taza de té forrada de piel, el retrato ejecutado con tapones de pepsi-cola, el orinal para paseo, son intentos de crear objetos que han construido en su interior un tipo de sensibilidad que permite al espectador con los ojos abiertos por lo *camp*, disfrutar de las películas de Cecil B. De Mille, los tebeos, y las pantallas de lámpara *art nouveau*. El principal requisito para esta sensibilidad es que los objetos no sean altamente artísticos ni de buen gusto en ningún sentido normalmente apreciado; cuanto más menospreciado el material o más banales los sentimientos expresados, mejor.

Pero el principio surrealista puede servir para propósitos distintos de los de la sensibilidad, trátase de la desinteresada sensibilidad del refinamiento, o de la polémica sensibilidad de la sátira. Puede ser concebido con más seriedad, terapéuticamente, para objetivos de reeducación de los sentidos (en arte) o de la personalidad (en psicoanálisis). Por último, puede servir a los propósitos del terror. Si el sentido del arte moderno reside en su descubrimiento, tras la lógica de la vida cotidiana, de la a-lógica de los sueños, cabría esperar que el arte, que posee la libertad del soñar, tuviese también su nivel emocional. Pues, en efecto, hay sueños ingeniosos, sueños solemnes y pesadillas.

Los ejemplos del terror en el uso del principio surrealista se ilustran más fácilmente en artes de tradi-

ción dominante figurativa, como la literatura y el cine, que en la música (Varèse, Scheffer, Stockhausen, Cage) o la pintura (de Kooning, Bacon). En la literatura se piensa en el *Maldoror* de Lautréamont, y en los cuentos y novelas de Kafka, así como en los poemas fúnebres de Gottfried Benn. En el cine tendríamos *Un chien andalou* y *L'âge d'or* de Buñuel y Dalí, *Le sang des bêtes* de Franju y, más recientemente, dos cortometrajes, el polaco *La vie est belle* y *A Movie*, del norteamericano Bruce Connor, así como algunos momentos de las películas de Alfred Hitchcock, H. G. Clouzot y Kon Ichikawa. Pero la mejor interpretación del principio surrealista empleado con la finalidad de aterrorizar, la encontramos en los escritos de Antonin Artaud, un francés que hizo cuatro carreras importantes en forma ejemplar: la de poeta, la de loco, la de actor de cine y la de teórico del teatro. En su colección de ensayos *El teatro y su doble*, Artaud prevé nada menos que la anulación absoluta del teatro occidental moderno, con su culto a las obras maestras, su primordial atención al texto escrito (la palabra), su pálida calidad emocional. Artaud escribe: «El teatro debe igualarse a la vida; no una vida individual, ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los *personajes*, sino el tipo de vida liberada que barre la individualidad humana». Esta trascendencia del lastre y de las limitaciones de la individualidad humana —tema esperanzador también en D. H. Lawrence y en Jung— se lleva a cabo mediante el recurso a los contenidos preeminentemente colectivos de los sueños. Sólo en nuestros sueños combatimos durante las noches por debajo del nivel superficial de lo que Artaud llama despectivamente «hombre psicológico y social». Pero soñar no significa para Artaud únicamente poesía, fantasía; significa violencia, demencia, pesadilla. La conexión con el sueño dará pie necesariamente a lo que Artaud denomina *teatro de la crueldad*, título éste de dos de sus manifiestos. El teatro debe proporcionar «al espectador los auténticos precipitados de los sueños en los que se expresen tumultuosamente, en un

nivel no falsificado ni ilusorio, sino interior, su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de la materia, incluso su canibalismo... El teatro, como los sueños, debe ser sangriento e inhumano».

Las recetas que Artaud ofrece en *El teatro y su doble* describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los *happenings*. Artaud muestra la conexión entre tres rasgos típicos del *happening*: primero, su tratamiento supra-personal o impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto del mundo; tercero, su confesado propósito de agredir al público.

El apetito de violencia en el arte apenas puede considerarse un fenómeno nuevo. Como advirtiera Ruskin en 1880, en el curso de un ataque a «la novela moderna» (¡sus ejemplos son *Guy Mannering* y *Bleak House*!), quizás el gusto por lo fantástico, lo *outré*, lo desechado, y el deseo de ser emocionado sean las características más notables del público moderno. Inevitablemente, esto lleva al artista a hacer esfuerzos cada vez mayores y más intensos para suscitar una reacción en su público. La cuestión es únicamente si la reacción debe ser siempre provocada por el terror. Quienes hacen *happenings* parecen coincidir tácitamente en que otros tipos de estímulo (por ejemplo, el estímulo sexual) resultan, de hecho, menos eficaces, y en que el último bastión de la vida emocional es el miedo.

No obstante, también es interesante observar que esta forma de arte, ideada para despertar al público moderno de su cómoda anestesia emocional, opera con imágenes de personas anestesiadas que actúan una cierta disyunción mutua en cámara lenta, y nos da una imagen de la acción caracterizada sobre todo por la ceremoniosidad y la ineficacia. En este punto, las artes surrealistas del terror enlazan con el sentido más profundo de la comedia: la afirmación de la invulnerabilidad. En el corazón

de la comedia, hay anestesia emocional. Si nos permitimos reír ante acontecimientos dolorosos y grotescos, es porque observamos que las personas a quienes ocurren estos acontecimientos están reaccionando realmente por debajo de sus posibilidades. No importa cuánto griten o salten o maldigan al cielo: el público sabe que, en la realidad, no sienten gran cosa. Los protagonistas de la gran comedia tienen todos algo del autómatas o del robot. Éste es el secreto de ejemplos de comedias tan diferentes como *Las nubes* de Aristófanes, *Los viajes de Gulliver*, los dibujos animados de Tex Avery, *Cándido*, *Kind hearts and coronets*, las películas de Buster Keaton, *Ubú rey* y el *Goon Show*. El secreto de la comedia es la inexpresividad —o la reacción exagerada, o la reacción inadecuada, que son una parodia de respuesta verdadera—. La comedia, tanto como la tragedia, opera con una cierta estilización de la respuesta emocional. En el caso de la tragedia, ésta se produce por una intensificación de la norma del sentimiento; en el caso de la comedia, por la subreacción y la reacción inadecuada ante las normas del sentimiento.

Quizás el surrealismo sea la extensión extrema de la idea de comedia, pues abarca toda su gama, desde el ingenio al terror. Es «cómico», más que «trágico», porque el surrealismo (en todos sus ejemplos, que incluyen a los *happenings*) subraya los extremos de la falta de relación, que es el tema preeminente de la comedia, como la «relación» es tema y fuente de la tragedia. Yo misma, y otras personas del público, reímos a menudo en los *happenings*. Y no creo que esto obedezca simplemente a que nos sintamos turbados o nerviosos por las acciones violentas y absurdas. Creo que reímos porque lo que sucede en los *happenings* es, en su sentido más profundo, divertido. Lo cual no los hace menos terroríficos. Hay algo que nos mueve a risa, tan pronto como nuestros prejuicios sociales y nuestro sentido altamente convencional de lo serio lo permite, en las más terribles de las catástrofes y atrocidades modernas. Hay algo cómico en la experien-

cia moderna como tal, una comedia demoníaca, no divina, precisamente en la medida en que la experiencia moderna está caracterizada por situaciones mecanizadas y sin significado de falta de relación.

La comedia, no por punitiva resulta menos cómica. Como en la tragedia, toda comedia necesita una cabeza de turco, alguien que sea castigado y expulsado del orden social miméticamente representado en el espectáculo. Cuanto ocurre en los *happenings* no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y «envuelva físicamente al espectador». En los *happenings*, esta cabeza de turco es el público.

(1962)

Notas sobre lo *camp*

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de éstas es la sensibilidad —inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con ésta— que atiende por *camp*, un nombre de culto.

Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo *camp*, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos. Aparte de un perezoso bosquejo de dos páginas en la novela de Christopher Isherwood *The World in the Evening* (1954), apenas ha trascendido a la imprenta. Por ello, hablar sobre lo *camp* es traicionarlo. Si la traición puede ser justificada, habrá de serlo por la edificación que represente, o por la dignidad del conflicto que resuelva. En mi defensa, expongo la finalidad de autoedificación y el estímulo de un agudo conflicto en mi propia sensibilidad. Me siento fuertemente atraída por lo *camp*, y ofendida por ello con intensidad casi igual. Es por eso por lo que quiero hablar sobre el tema, y es por eso por lo que puedo. Porque nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; sólo puede, cualesquiera fueren sus intenciones, exponerla. Dar nombre a una sensibilidad,

trazar sus contornos y referir su historia, exige una profunda simpatía, modificada por la revulsión.

Aunque únicamente me refiero a la sensibilidad —y a una sensibilidad que, entre otras cosas, convierte lo serio en frívolo—, se trata de cuestiones graves. La mayoría de la gente cree que la sensibilidad o el gusto son el reino de las preferencias puramente subjetivas, de esas misteriosas atracciones, principalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón. *Conceden* que las consideraciones fundadas en el gusto desempeñan un papel en sus reacciones ante otra gente y ante obras de arte. Pero esta actitud es ingenua. Y peor todavía. Tratar con condescendencia la facultad del gusto equivale a tratarse con condescendencia a sí mismo. Pues el gusto gobierna toda respuesta humana libre —en tanto opuesta a maquinal—. No hay nada tan decisivo. Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; y hay gusto en los actos, gusto en la moralidad. La inteligencia es también, de hecho, un tipo de gusto: gusto por las ideas. (Uno de los hechos a tener en cuenta es el de que el gusto tiende a desarrollarse muy desigualmente. Es raro que la misma persona tenga buen gusto visual y buen gusto para la gente y gusto por las ideas.)

El gusto no tiene sistema ni pruebas. Pero hay una suerte de lógica del gusto: la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir. La sensibilidad es casi, aunque no absolutamente, inefable. Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea...

Para aprehender una sensibilidad con palabras, sobre todo si es vívida y poderosa*, hay que estar alerta

* La sensibilidad de una época no sólo es su aspecto más decisivo, sino también el más constituyente. Se puede aprehender las ideas (historia intelectual) y la conducta (historia social) de una época sin percibir jamás la sensibilidad ni el

y ser ágil. Me ha parecido que las notas serían la forma más apropiada de atrapar algo de esta sensibilidad particularmente huidiza, mejor aún que el ensayo (con su tendencia al razonamiento lineal, consecutivo). Resulta embarazoso mostrarse solemne y erudito a la hora de tratar sobre lo *camp*. Correríamos el riesgo de producir, a su vez, una pieza *camp* de calidad muy inferior.

Estas notas son para Oscar Wilde:

«Deberíamos ser o llevar una obra de arte.»

Frases y pensamientos para uso de los jóvenes

1. Para comenzar en términos muy generales: lo *camp* es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización.

2. Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad *camp* es no comprometida y despoltizada —al menos, apolítica.

3. No sólo hay una visión *camp*, una manera *camp* de mirar las cosas. Lo *camp* es también una cualidad perceptible en los objetos y en el comportamiento de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios *camp*...

Esta distinción es importante. Ciertamente que la mirada *camp* tiene el poder de transformar la experiencia. Pero no todo puede ser percibido como *camp*. No todo está en la mirada del espectador.

4. Ejemplos al azar de elementos que forman parte del catálogo *camp*:

gusto que conformaron dichas ideas, dichas conductas. Son raros los estudios históricos —como los de Huizinga sobre la Baja Edad Media o los de Febvre sobre el siglo XVI francés— que nos dicen algo sobre la sensibilidad del período.

Zuleika Dobson

las lámparas Tiffany

las películas de Scopitone

el restaurante Brown Derby, en Sunset Boulevard

los títulos y las narraciones de *The Enquirer*

los dibujos de Aubrey Beardsley

El lago de los cisnes

las óperas de Bellini

la dirección de Visconti de *Salomé* y *Lástima que sea una puta*

algunas postales de la vuelta del siglo

King Kong de Schoedsack

la cantante popular cubana La Lupe

la novela con grabados de Lynn Ward *God's Man*

los viejos tebeos de Flash Gordon

los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas, vestidos con flecos y abalorios, etcétera)

las novelas de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett

las películas sólo para hombres vistas sin lujuria.

5. El gusto *camp* tiene preferencia por determinadas artes. Vestidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual, por ejemplo, constituyen buena parte de lo *camp*. Pues el arte *camp* suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido. La música de concierto, sin embargo, por su carencia de contenido, rara vez es *camp*. No ofrece oportunidades, por ejemplo, para el contraste entre un contenido absurdo o extravagante y una forma rica... A veces formas enteras de arte se saturan de *camp*. El ballet clásico, la ópera, el cine, dieron esa impresión durante largo tiempo. En los dos últimos años, se ha anexionado la música popular (posterior al *rock and roll*, lo que en Francia se llama *yéyé*). Y la crítica cinematográfica (como las listas de «las

diez mejores malas películas que he visto») quizá sea el mayor popularizador del gusto *camp* en la actualidad, pues la mayoría de la gente sigue yendo al cine con alegría y sin pretensiones.

6. En un sentido es correcto decir: «es demasiado bueno para ser *camp*». O «demasiado importante», no lo bastante marginal. (Hablaemos de esto más adelante.) Así, la personalidad y muchas de las obras de Jean Cocteau son *camp*, pero no las de André Gide; las óperas de Richard Strauss, pero no las de Wagner; los engendros de Tin Pan Alley y Liverpool, pero no el jazz. Muchos ejemplos de *camp* los constituyen cosas que, desde un punto de vista «serio», son mal arte o *kitsch*. No todo, sin embargo. No sólo lo *camp* no es necesariamente mal arte; sino que cierto arte que puede ser considerado *camp* (ejemplo: las mejores películas de Louis Feuillade) merecen nuestra más profunda admiración y estudio.

«Cuanto más estudiamos arte, menos nos preocupa la naturaleza.»

La decadencia de la mentira

7. Todos los objetos, y las personas, *camp* contienen una parte considerable de artificio. En la naturaleza nada puede haber de *camp*... El *camp* rural es todavía obra del hombre y la mayoría de los objetos *camp* son urbanos. (No obstante, suelen tener una serenidad —o una ingenuidad— equivalente al bucolismo. Mucho de *camp* sugiere la expresión de Empson «bucolismo urbano».)

8. Lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el *art nouveau*, el estilo *camp* más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en rea-

lidad una gruta. Un ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a fines de siglo por Hector Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado.

9. Lo *camp*, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad *camp*. Ejemplos: las desmayadas, esbeltas, sinuosas figuras de la pintura y la poesía prerrafaelistas; los finos, floridos, asexuados cuerpos de los grabados y los carteles *art nouveau*, presentados en relieve sobre ceniceros y lámparas; la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo. Aquí, el gusto *camp* se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino... Aliado al gusto *camp* por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad. Por razones obvias, los mejores ejemplos que pueden citarse son los de estrellas de cine. La rancia y rimbombante feminidad de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; la exagerada masculinidad de Steve Reeves, Victor Mature. Las grandes estilistas del temperamento y del amaneramiento, como Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. El *camp* lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.

11. Lo *camp* es el triunfo del estilo epiceno. (La convertibilidad de «hombre» y «mujer», «persona» y «cosa».) Pues todo estilo, es decir, todo artificio, es, en

último término, epiceno. La vida no es elegante. Tampoco lo es la naturaleza.

12. La cuestión no es «¿por qué el travestismo, la imitación, la teatralidad?». La cuestión es, más bien, «¿cuándo el travestismo, la elegante teatralidad, adquieren el específico sabor *camp*?». ¿Por qué no es epicena la atmósfera de las comedias de Shakespeare (*Como gustéis*, etcétera) y sí lo es la de *El caballero de la rosa*?

13. La línea divisoria parece pasar por el siglo XVIII; allí es posible encontrar los orígenes del gusto *camp* (las novelas góticas, las *chinoiseries*, la caricatura, las ruinas artificiales y todo lo demás). Pero la relación con la naturaleza era entonces muy diferente. En el siglo XVIII, las personas de gusto protegían la naturaleza (Strawberry Hill) o intentaban reproducirla en algo artificial (Versailles). También protegían el pasado. Hoy, el gusto *camp* borra la naturaleza o la contradice rotundamente. Y la relación del gusto *camp* con el pasado es extremadamente sentimental.

14. Una historia de bolsillo de lo *camp* podría, naturalmente, remontarse hasta muy atrás —con los artistas manieristas como Pontormo, Rosso y Caravaggio, o la pintura extraordinariamente teatral de Georges de Latour, o el eufuismo (Lyly, etcétera) en la literatura—. Pese a todo, el punto de partida más preciso parece estar situado a finales del XVII y principios del XVIII, debido a la extraordinaria inclinación del período al artificio, la superficie, la simetría; su gusto por lo pintoresco y lo emocionante, sus elegantes convenciones para representar la emoción inmediata y la absoluta presencia de carácter: el epigrama y el pareado (en las palabras), lo florido (en el gesto y en la música). Los finales del XVII y principios del XVIII son el gran período del *camp*: Pope, Congreve, Walpole, etcétera, pero no Swift; *les précieux* en Francia; las iglesias rococó de Múnich; Pergolesi. Algo más tarde: gran parte de la obra de Mozart. Pero en el siglo XIX, lo que antes había sido distribuido por todos los rincones de la alta cultura se convierte en un gusto específico; asume los armónicos de lo

agudo, lo esotérico, lo perverso. Ateniéndonos a la historia de Inglaterra, se ve cómo lo *camp* recorre tristemente el es-teticismo del siglo XIX (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), emerge íntegro en el movimiento *art nouveau* en las artes visuales y decorativas, y encuentra sus ideólogos conscientes en «talentos» como Wilde y Firbank.

15. Como es lógico, decir que todas estas cosas son *camp* no significa sostener que son simplemente esto. Un análisis a fondo del *art nouveau*, por ejemplo, difícilmente lo equipararía a lo *camp*. Pero un análisis semejante no debiera ignorar cuáles son los elementos del *art nouveau* que permiten que se lo experimente como *camp*. El *art nouveau* está cargado de «contenido», aun del tipo político-moral; fue un movimiento revolucionario en las artes, espoleado por una visión utópica (algo situado entre William Morris y la Bauhaus) de una política y un gusto orgánicos. Sin embargo, hay también una característica de los objetos del *art nouveau* que sugiere una visión «de esteta» no comprometida y falta de gravedad. Esto indica algo importante sobre el *art nouveau* y sobre las lentes de lo *camp*, que obstaculizan la percepción del contenido.

16. Así, la sensibilidad *camp* es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas. Pero no es ésta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio.

17. Esto aparece claro en el uso vulgar en inglés de la palabra *camp* como verbo, *to camp*, algo que la gente hace. *To camp* es seducir de determinado modo: un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños. Igualmente y por extensión, cuando la palabra se convierte en

sustantivo, cuando una persona o un objeto es «un *camp*» hay una duplicidad. Además del sentido público «correcto» en que se puede tomar una cosa, encontramos una experiencia privada estafalaria de la cosa.

«La naturalidad es una pose muy difícil de mantener.»

Un marido ideal

18. Hay que distinguir entre lo *camp* ingenuo y lo deliberado. Lo *camp* puro es siempre ingenuo. Lo *camp* que se reconoce como tal (*camping*) suele ser menos satisfactorio.

19. Los ejemplos puros de *camp* son involuntarios; son de una seriedad absoluta. El artesano *art nouveau* que construye una lámpara con una serpiente enroscada no engaña a nadie, ni pretende mostrarse encantador. Con toda su seriedad nos dice: *voilà!* ¡Oriente! Lo auténticamente *camp* —por ejemplo, los números musicales concebidos para las películas de la Warner Brothers, de los primeros años treinta (*42nd Street; The Gold Diggers of 1933...*, *of 1935...*, *of 1937*, etcétera), por Busby Berkeley— no pretende ser divertido. Lo *camping* —por ejemplo, las obras de Noel Coward—, sí. Parece improbable que gran parte del repertorio de ópera tradicional resultara tan satisfactoriamente *camp* si los absurdos melodramáticos de la mayoría de sus argumentos no hubieran sido tomados en serio por sus compositores. Y no es preciso conocer las intenciones privadas del artista. La obra lo dice todo. (Compárese una ópera típica del siglo XIX con la *Vanessa* de Samuel Barber, una pieza de *camp* manufacturado, calculado, y se verá la diferencia con claridad.)

20. Probablemente, pretender ser *campy* sea siempre peligroso. La perfección de *Trouble in Paradise* y *The Maltese Falcon*, de entre las mejores películas *camp* jamás filmadas, obedece a la soltura con que se mantiene el tono. No ocurre lo mismo con películas famosas y presuntamente *camp* de los años cincuenta, como *All about*

Eve y Beat the Devil. Estas películas más recientes tienen sus buenos momentos, pero la primera es tan resbaladiza y la segunda tan histérica, y ambas pretenden con tan mala fortuna ser *campy*, que continuamente pierden el ritmo... Quizá, sin embargo, no sea cuestión tanto del efecto no buscado y contrapuesto a la intención consciente, como de la delicada relación entre parodia y autoparodia en el *camp*. Las películas de Hitchcock son ejemplo característico de este problema. Cuando la autoparodia carece de entusiasmo, pero en cambio revela (aun esporádicamente) desprecio por las propias tesis y los propios materiales —como en *To catch a Thief*, *Rear Window*, *North by Northwest*—, los resultados son forzados y rígidos, rara vez *camp*. Lo *camp* logrado —una película como *Drôle de drame* de Carné; las actuaciones cinematográficas de Mae West y Edward Everett Horton; partes del *Goon Show*—, aun cuando revela autoparodia, apesta a autocomplacencia.

21. Una vez más, lo *camp* se apoya en la inocencia. Esto quiere decir que lo *camp* desvela la inocencia, pero también, cuando puede, la corrompe. Los objetos, al ser objetos, no cambian al ser individualizados por la visión *camp*. Las personas, sin embargo, responden a sus públicos. Las personas se inician en lo *camp*. Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead en *Lifeboat*, Bette Davis en *All about Eve*. (Las personas pueden incluso ser inducidas al *camp* sin saberlo. Considérese cómo Fellini llevó a Anita Ekberg a parodiarse a sí misma en *La Dolce Vita*.)

22. Considerado algo menos estrictamente, lo *camp* es absolutamente ingenuo o plenamente consciente (cuando uno juega a ser *campy*). Un ejemplo de esto último: los mismos epigramas de Wilde:

«Es absurdo dividir a las personas en buenas y malas. Las personas son encantadoras o tediosas.»

El abanico de Lady Windermere

23. En lo *camp* ingenuo, o puro, el elemento esencial es la seriedad, una seriedad que fracasa. Desde luego, no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como *camp*. Sólo aquella que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo.

24. Lo simplemente malo (más que *camp*) suele serlo a causa de una ambición demasiado mediocre. El artista no ha intentado hacer nada realmente extravagante. («Es demasiado», «es demasiado fantástico», «es increíble», son frases tipo del entusiasmo *camp*.)

25. El sello de lo *camp* es el espíritu de extravagancia. *Camp* es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones de plumas. *Camp* son las pinturas de Carlo Crivelli, con sus joyas auténticas, e insectos y grieras *trompe l'oeil* en la albañilería. *Camp* es el rabioso esteticismo de las seis películas norteamericanas de Sternberg con la Dietrich, las seis, pero especialmente la última, *The Devil is a woman...* En lo *camp* suele haber algo de *démesuré* en la calidad de la ambición, no sólo en el estilo de la obra misma. Los fantásticos y hermosos edificios de Gaudí en Barcelona no sólo son *camp* por su estilo, sino porque revelan —más notablemente la Sagrada Familia— la ambición de un hombre de hacer la tarea de una generación, de elaborar toda una cultura.

26. Lo *camp* es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es «demasiado». *Tito Andrónico* y *Extraño interludio* son casi *camp*, o podrían ser representadas como *camp*. Los modales y la retórica públicos de De Gaulle son muchas veces *camp* puro.

27. Una obra puede estar próxima a lo *camp* y no llegar a serlo a causa de su éxito. Las películas de Eisenstein rara vez son *camp*, porque, a pesar de toda su exagera-

ción, triunfan (dramáticamente) sin exceso. Si fueran algo más OFF, podrían ser *camp* superior —en particular *Iván el Terrible, I y II*—. Lo mismo sucede con los dibujos y pinturas de Blake, pese a lo fantasmagóricas y amaneradas que son. No son *camp*; aunque el *art nouveau*, influido por Blake, lo es.

Cuanto es extravagante de un modo inconsistente o desapasionado, no es *camp*. Tampoco puede ser *camp* cuanto no parece brotar de una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada. Sin pasión, se obtiene *seudocamp*; algo meramente decorativo, acomodaticio; en una palabra, *chic*. En las áridas márgenes del *camp* yace un número de cosas atractivas: las pulidas fantasías de Dalí, el preciosismo *haute couture* de *La muchacha de los ojos de oro*, de Albicocco. Pero las dos cosas —preciosismo y *camp*— no deben ser confundidas.

28. *Camp*, una vez más, es el intento de hacer algo extraordinario. Pero extraordinario en el sentido, muchas veces, de especial, de seductor. (La línea curva, el gesto extravagante.) No extraordinario únicamente en el sentido de esfuerzo. Los *Créase o no* de Ripley rara vez son *campy*. Los casos allí expuestos, sean rarezas naturales (el gallo de dos cabezas, la berenjena en forma de cruz) o productos de una labor ímproba (el hombre que fue a China andando sobre sus manos, la mujer que grabó el Nuevo Testamento en una cabeza de alfiler), carecen de ese atractivo visual —el encanto, la teatralidad— que convierte a ciertas extravagancias en *camp*.

29. La razón por la que películas como *La hora final* y libros como *Winesburg, Ohio* y *Por quién doblan las campanas* son malos hasta el punto de hacernos reír, pero no malos hasta el punto de deleitarnos, está en que son demasiado inflexibles y pretenciosos. Carecen de fantasía. Hay *camp* en películas malas como *The prodigal* y *Samson and Delilah*, en la serie de espectáculos en color italianos en que se ofrece como principal atracción al superhéroe Maciste, en numerosas películas de ciencia ficción japone-

sas (*Rodan, The Mysterians, The H-Man*) porque, en su relativa falta de pretensiones y en su vulgaridad, son más extremados e irresponsables en la fantasía y, por lo tanto, emocionantes y bastante divertidos.

30. Por supuesto, el canon del *camp* puede cambiar. El tiempo tiene mucho que ver en ello. El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falta de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas, cuya naturaleza fantástica no percibimos. Nos es más fácil deleitarnos en una fantasía en cuanto tal, cuando no es la nuestra.

31. Es por ello por lo que tantos objetos apreciados por el gusto *camp* están pasados de moda, fuera de época, *démodé*. Y no se trata de amor a lo viejo como tal. Se trata, simplemente, de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía. Cuando el tema es importante y contemporáneo, el fracaso de una obra de arte puede llegar a indignarnos. El tiempo puede remediarlo. El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad *camp*... Otro efecto; el tiempo reduce el ámbito de la banalidad. (La banalidad es siempre, en sentido estricto, una categoría de la contemporaneidad.) Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, llegar a ser fantástico. Mucha gente que escucha con deleite el estilo de Rudy Vallee, revivido por el grupo pop inglés *The Temperance Seven*, difícilmente habría soportado a Rudy Vallee en su apogeo.

Así pues, las cosas son *campy* no cuando se hacen viejas, sino cuando nos liberamos hasta cierto punto de ellas y somos capaces de deleitarnos por el fracaso del intento, en vez de sentirnos frustrados. Pero el efecto del tiempo es imprevisible. Quizá los actores formados en el «Método» (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) lleguen a parecernos tan *camp* algún día como hoy nos lo parece Ruby Keeler, o Sarah Bernhardt en las películas que hizo al final de su carrera. O quizá no.

32. *Camp* es la glorificación del «personaje». La afirmación en sí carece de importancia, excepto, como es lógico, para la persona que la hace (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, De Gaulle, etcétera). Lo que aprecia la mirada *camp* es la unidad, la fuerza de la persona. En cada uno de sus movimientos, la veterana Martha Graham sigue siendo Martha Graham, etcétera, etcétera. Esto se nota en el caso del gran ídolo serio del gusto *camp*, Greta Garbo. La incompetencia de la Garbo (al menos, su falta de profundidad) como actriz magnifica su belleza. Es siempre ella misma.

33. El gusto *camp* responde precisamente al «personaje del momento» (esto, por cierto, es muy del siglo XVIII); y a la inversa, lo que no conmueve al *camp* es el sentido del desarrollo del personaje. El personaje es comprendido como un estado de continua incandescencia: una persona que es una, intensísima, cosa. Esta actitud respecto del personaje es el elemento clave de la teatralización de la experiencia encarnada en la sensibilidad *camp*. Y explica en parte el hecho de que la ópera y el ballet sean experimentados como ricos tesoros *camp*, pues ninguna de estas formas puede fácilmente hacer justicia a la complejidad de la naturaleza humana. Allí donde hay desarrollo del personaje, lo *camp* se reduce. Entre las óperas, por ejemplo, *La Traviata* (que posee un cierto desarrollo del personaje) es menos *campy* que *Il trovatore* (que no tiene ninguno).

«La vida es una cosa demasiado importante para hablar seriamente de ella.»

Vera o Los nihilistas

34. El gusto *camp* vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El *camp* no invierte las cosas. No sostiene que lo bueno es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida), diferente, complementario.

35. Por lo general, valoramos una obra de arte por la seriedad y dignidad de lo que logra. La valoramos por-

que tiene éxito —en ser lo que es y, presumiblemente, en satisfacer la intención que apunta tras ella—. Asumimos una relación adecuada, es decir concreta, entre la intención y la ejecución. De acuerdo con estas pautas apreciamos la *Iliada*, las comedias de Aristófanes, el Arte de la Fuga, *Middlemarch*, las pinturas de Rembrandt, Chartres, la poesía de Donne, *La Divina Comedia*, los cuartetos de Beethoven y —entre los individuos— a Sócrates, Jesús, san Francisco, Napoleón, Savonarola. En resumen, el panteón de la gran cultura: verdad, belleza y seriedad.

36. Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente. Si nos limitamos a *respetar* el estilo de la cultura superior nos hacemos trampa en cuanto seres humanos, por mucho que podamos hacer o sentir en nuestro fuero interno.

Por ejemplo, hay un tipo de seriedad cuyo sello es la angustia, la crueldad, el trastorno mental. En ella, aceptamos una disparidad entre intención y resultado. Me refiero, por supuesto, a un estilo de existencia personal, además de a un estilo en el arte; pero los mejores ejemplos pertenecen al arte. Piénsese en el Bosco, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, piénsese en la mayoría de las obras de arte importantes del siglo XX, arte cuya meta no consiste en crear armonías, sino en forzar el medio e introducir una temática cada vez más violenta e irresoluble. Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la *oeuvre* en el viejo sentido (de nuevo, en el arte, pero también en la vida) no es posible. Sólo son posibles «fragmentos»... Claramente aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional. Una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida.

Y tercera entre las grandes sensibilidades creadoras es lo *camp*: la sensibilidad de la seriedad fracasada,

de la teatralización de la experiencia. Lo *camp* rechaza tanto las armonías de la seriedad tradicional como los riesgos de una identificación absoluta con estados extremos del sentimiento.

37. La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moralista. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento, representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, la sensibilidad *camp*, es enteramente estética.

38. Lo *camp* es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna una victoria del «estilo» sobre el «contenido», de la «estética» sobre la «moralidad», de la ironía sobre la tragedia.

39. *Camp* y tragedia son términos antitéticos. En lo *camp* hay seriedad (seriedad en el grado de implicación del artista) y, con frecuencia, emoción. Lo atroz es también una de las tonalidades de lo *camp*; la cualidad atroz de gran parte de la obra de Henry James (por ejemplo, *The Europeans* (Los europeos), *The Awkward Age* (La edad difícil), *The Wings of the Dove* (Las alas de la paloma)) es responsable del considerable elemento *camp* presente en sus escritos. Pero nunca, nunca hay tragedia.

40. El estilo lo es todo. Las ideas de Genet, por ejemplo, son muy *camp*. La afirmación de Genet de que «el único criterio de un acto es su elegancia»* es virtualmente equivalente, en cuanto declaración, a la de Wilde: «en asuntos de gran importancia, el elemento vital no es la sinceridad, sino el estilo». En último término, lo que cuenta es el estilo en el que las ideas son ostentadas. Las ideas sobre moralidad y política de, por ejemplo, *El abanico de Lady Windermere* y *Major Barbara* son *camp*, pero no únicamente por la naturaleza de las ideas mismas. Son

* La frase de Sartre en *Saint Genet* es «Elegancia es la cualidad de la conducta que transforma la mayor cantidad de ser en apariencia».

las ideas, expresadas de un modo especialmente alegre. Las ideas *camp* de *Notre Dame des Fleurs* son sostenidas con demasiada inflexibilidad, y la escritura misma es demasiado exitosamente elevada y seria, para que los libros de Genet sean *camp*.

41. Lo único importante en lo *camp* es destronar lo serio. Lo *camp* es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo *camp* implica una nueva, más compleja, relación para con «lo serio». Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio.

42. Una persona se inclina hacia lo *camp* cuando comprende que la «sinceridad» no es suficiente. La sinceridad puede ser simple filisteísmo, estrechez intelectual.

43. Los medios tradicionales para trascender la mera seriedad —ironía, sátira— nos parecen hoy débiles, inadecuados al medio culturalmente congestionado en que es educada la sensibilidad contemporánea. Lo *camp* introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad.

44. Lo *camp* propone una visión cómica del mundo. Pero no una comedia amarga o polémica. Si la tragedia es una experiencia de la hiperimplicación, la comedia es una experiencia de la infraimplicación, del distanciamiento.

«Adoro los placeres simples, son el último refugio de lo complejo.»

Una mujer sin importancia

45. El distanciamiento es prerrogativa de una elite; y así como el *dandy* es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura, lo *camp* es el dandismo moderno. Lo *camp* es la respuesta al problema: cómo ser *dandy* en la época de la cultura de masas.

46. El *dandy* estaba supereducado. Su postura era el desdén, o, si no, el *ennui*. Buscaba sensaciones raras, no mancilladas por el aprecio de las masas. (Modelos: Des

Esseintes de À Rebours, de Huysmans, *Marius the epicurean*, *Monsieur Teste*, de Valéry.) Estaba consagrado al «buen gusto».

El *connaisseur* de lo *camp* ha encontrado placeres más ingeniosos. No en la poesía latina, ni en los vinos raros, ni en las chaquetas de terciopelo, sino en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas. El mero uso no deshonra los objetos de su placer, puesto que él aprende a poseerlos de un modo raro. Lo *camp* —el dandismo de la época de la cultura de masas— no hace distinciones entre el objeto único y el objeto de producción masiva. El gusto *camp* trasciende la náusea de la réplica.

47. El mismo Wilde es una figura de transición. El hombre que, al llegar a Londres, usaba boina de terciopelo, camisas de encaje, calzones cortos de pana y medias de seda negra, nunca en su vida podría apartarse demasiado de los placeres del *dandy* de viejo estilo; este conservadurismo se refleja en *El retrato de Dorian Gray*. Pero muchas de sus actitudes sugieren algo más moderno. Fue Wilde quien formuló un importante elemento de la sensibilidad *camp* —la equivalencia de todos los objetos—, al anunciar su intención de «corresponder» a la porcelana azul y blanca, o al declarar que un llamador podía ser tan admirable como una pintura. Cuando proclamó la importancia de la corbata, del ojal, de la silla, Wilde estaba anticipando el *esprit* democrático de lo *camp*.

48. El *dandy* de viejo estilo odiaba la vulgaridad. El *dandy* de nuevo estilo, el amante de lo *camp*, aprecia la vulgaridad. Allí donde el *dandy* se sentiría continuamente ofendido o aburrido, el *connaisseur* de lo *camp* se divierte, se deleita continuamente. El *dandy* se acercaba un pañuelo perfumado a la nariz y no era difícil que se desmayara; el *connaisseur* de lo *camp* huele un tufo pestilente y se enorgullece de la fortaleza de sus nervios.

49. Es una hazaña, desde luego. Una hazaña estimulada, en último análisis, por la amenaza de aburrimiento. La relación entre el aburrimiento y el gusto *camp*

no puede ser subestimada. El gusto *camp* es, por su misma naturaleza, posible únicamente en sociedades opulentas, en sociedades o círculos capaces de experimentar la psicopatología de la opulencia.

«Lo que hay de anormal en la Vida guarda relaciones normales con el Arte. Es lo único en la Vida que guarda relaciones normales con el Arte.»

Máximas para la instrucción de los supereducados

50. La aristocracia es una posición ante la cultura (así como ante el poder), y la historia del gusto *camp* forma parte de la historia del gusto esnob. Pero, puesto que no existen ya auténticos aristócratas en el viejo estilo que fomenten gustos especiales, ¿quién será poseedor de este gusto? Respuesta: una clase improvisada y autoelegida, integrada por homosexuales fundamentalmente, que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia.

51. La relación peculiar entre el gusto *camp* y la homosexualidad tiene que ser explicada. Si bien no es cierto que el gusto *camp* sea el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento. No todos los liberales son judíos, pero los judíos se han mostrado singularmente afines a las causas liberales y reformistas. Del mismo modo, no todos los homosexuales tienen gusto *camp*. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia —y el público más articulado— de lo *camp*. (La analogía no está escogida frívolamente. Judíos y homosexuales son las descollantes minorías creadoras de la cultura urbana contemporánea. Creadoras en su más auténtico sentido: son creadoras de sensibilidades. Las dos fuerzas precursoras de la sensibilidad moderna son la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales.)

52. La razón del florecimiento de la postura aristocrática entre los homosexuales parece ser análoga en el caso judío. Pues toda sensibilidad sirve al grupo que la

promueve. El liberalismo judío es un gesto de autolegitimación. También lo es el gusto *camp*, que tiene algo de definidamente propagandístico al respecto. Ni que decir tiene, la propaganda opera en la dirección exactamente opuesta. Los judíos apoyaron sus esperanzas de integrarse en la sociedad moderna en la promoción del sentido moral. Los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad en la promoción del sentido estético. Lo *camp* es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico.

53. No obstante, aun cuando los homosexuales hayan sido su vanguardia, el gusto *camp* es mucho más que gusto homosexual. Obviamente, su metáfora de la vida como teatro es peculiarmente apta como justificación y proyección de un determinado aspecto de la situación de los homosexuales. (La insistencia *camp* en no ser «serio», en jugar, conecta también con el deseo homosexual de mantenerse joven.) Sin embargo, se tiene la impresión de que si los homosexuales no hubieran más o menos inventado lo *camp*, algún otro lo hubiera hecho. Pues la postura aristocrática en relación con la cultura no puede perecer, aunque sólo persista en formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas. Lo *camp* es —repitémoslo— la relación con el estilo en una época en que la adopción de un estilo —en cuanto tal— se ha tornado enteramente cuestionable. (En la era moderna, cada nuevo estilo, a menos que sea francamente anacrónico, ha salido a escena como anti estilo.)

«Hay que tener un corazón de piedra para leer la muerte de Little Nell sin reír.»

Conversando

54. Las experiencias de lo *camp* están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto;

que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto. (Genet habla de esto en *Nôtre Dame des Fleurs*.) El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador. El hombre que insiste en los placeres elevados y serios se priva a sí mismo de placer; reduce continuamente lo que puede gozar; en el continuo ejercicio de su buen gusto termina, por así decir, por ponerse un precio fuera del alcance del mercado. Aquí, el gusto *camp* adviene al terreno del buen gusto como un hedonismo audaz e ingenioso. Vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado. Es bueno para la digestión.

55. El gusto *camp* es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar. Lo *camp* es generoso. Quiere deleitar. Sólo aparentemente es malicioso, cínico. (Pero si de cinismo se trata, no será un cinismo despiadado, sino delicado.) El gusto *camp* no propone que ser serio sea de mal gusto; no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos.

56. El gusto *camp* es una especie de amor, amor a la naturaleza humana. Más que juzgar, saborea los pequeños triunfos y las poco hábiles intensidades de la «personalidad»... El gusto *camp* se identifica con lo que deleita. Las personas que comparten esta sensibilidad no ríen ante la cosa que etiquetan como *camp*; simplemente, se deleitan. Lo *camp* es un sentimiento *tierno*.

(En este punto, podríamos comparar lo *camp* con gran parte del arte pop, que —cuando no es únicamente *camp*— comporta una actitud relacionada, pero, sin embargo muy diferente. El arte pop es más chato y más seco; más serio, más distanciado; en última instancia, nihilista.)

57. El gusto *camp* se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales. La ausencia de este amor es la razón por la que elementos tan *kitsch* como *Peyton Place* (el libro) y el Edificio Tishman no sean *camp*.

58. La definición última de *camp*: es bueno porque es horrible.

... Naturalmente, no siempre se puede decir eso. Sólo en ciertas condiciones, las que he intentado esbozar en estas notas.

(1964)

Una cultura y la nueva sensibilidad

En los últimos años ha habido no pocas discusiones sobre el supuesto abismo abierto hace dos siglos, con el advenimiento de la Revolución Industrial, entre «dos culturas», la artístico-literaria y la científica. Según este diagnóstico, es probable que toda persona moderna inteligente y capaz de expresarse sea habitante de una cultura con exclusión de la otra. Se ocupará de documentos diferentes, técnicas diferentes y problemas diferentes; hablará un lenguaje distinto. Lo que es más importante, el tipo de esfuerzo requerido para el dominio de estas dos culturas diferirá ampliamente. Pues la cultura artístico-literaria es entendida como una cultura general. Está dirigida al hombre en cuanto que es hombre; es cultura, o mejor aún, promueve la cultura, en el sentido de la cultura definido por Ortega y Gasset: lo que un hombre conserva una vez ha olvidado cuanto leyera. La cultura científica, por contraste, es una cultura de especialistas; está fundada en la acumulación cognoscitiva y expuesta de tal modo que exige una absoluta dedicación al esfuerzo comprensivo. Mientras la cultura artístico-literaria apunta a la internalización, la ingestión —en otras palabras, el cultivo—, la cultura científica apunta a la acumulación y externalización en instrumentos complejos para la resolución de problemas y en técnicas específicas de dominio.

Aunque T. S. Eliot datara el abismo entre las dos culturas en un periodo más remoto de la historia moderna, al referirse en un famoso ensayo a la «disociación de la sensibilidad» que se inició en el siglo XVII, la conexión

del problema con la Revolución Industrial parece oportuna. Hay, por parte de muchos intelectuales y artistas literarios, una antipatía histórica hacia los cambios que caracterizan la sociedad moderna —en especial, la industrialización y aquellos de sus efectos que todo el mundo ha experimentado, como la proliferación de inmensas ciudades impersonales y el predominio del estilo anónimo de vida urbana—. Poco importa si la industrialización, esa criatura de la «ciencia moderna», es concebida, según el modelo decimonónico y de principios del siglo XX, como un conjunto de procesos artificiales ruidosos y cargados de humo que mancillan la naturaleza y uniforman la cultura, o según el modelo más reciente, el de la límpida tecnología automatizada que comienza a aparecer en la segunda mitad del siglo XX. El juicio ha sido en general el mismo: los hombres literarios, sintiendo que la misma condición humana estaba siendo puesta en tela de juicio por la nueva ciencia y la nueva tecnología, aborrecieron y deploraron el cambio. Pero los hombres literarios, sea que se piense en Emerson y Thoreau y Ruskin en el XIX, o en los intelectuales del siglo XX que hablan de la sociedad moderna como de algo en cierta manera incomprendible, «alienado», están inevitablemente a la defensiva. Saben que la cultura científica, el avance de la máquina, no puede detenerse.

La respuesta corriente al problema de «las dos culturas» —y el tema precedió en muchas décadas a la tosca y filistea formulación del problema por C. P. Snow en una famosa conferencia de hace algunos años— ha sido una vaga defensa de la función de las artes (en los términos de una ideología del «humanismo» aún más vaga) o una prematura rendición de la función de las artes a la ciencia. En cuanto a la segunda respuesta, no me refiero al filisteísmo de los científicos (y de aquellos artistas y filósofos que forman parte de su grupo) que rechazan las artes como imprecisas y ficticias, y que las consideran, en el mejor de los casos, meros juguetes. Me refiero a las serias dudas que se

han planteado aquellos que están apasionadamente comprometidos en las artes. El papel del artista individual, en la tarea de realizar objetos únicos con el propósito de proporcionar placer y educar la conciencia y la sensibilidad, ha sido reiteradamente puesto en entredicho. Algunos intelectuales y artistas literarios han llegado incluso a profetizar la muerte de la actividad artística creadora del hombre. El arte, en una sociedad científica automatizada, no sería funcional, sería inútil.

Pero esta conclusión, diría yo, es evidentemente injustificada. Es más: a mi entender, el problema está torpemente planteado, porque la cuestión de «las dos culturas» presume que la ciencia y la tecnología cambian, se mueven, mientras las artes permanecen estáticas, satisfaciendo alguna función humana perenne y genérica (¿consuelo?, ¿edificación?, ¿evasión?). Sólo sobre la base de esta falsa presunción se podría pensar que las artes corren peligro de tornarse estériles.

El arte no progresa, en el sentido en que lo hacen la ciencia y la tecnología. Pero las artes se desarrollan y cambian. Por ejemplo, en nuestra época, el arte tiende cada vez más a convertirse en terreno de especialistas. El arte más interesante y creador de nuestra época *no* está abierto al poseedor de una cultura general; exige un esfuerzo especial; habla un lenguaje especializado. La música de Milton Babbitt y Morton Feldman, la pintura de Mark Rothko y Frank Stella, la danza de Merce Cunningham y James Waring exigen una educación de la sensibilidad cuyas dificultades y cuyo tiempo de aprendizaje son comparables al menos con las dificultades que supone el dominar la física o la ingeniería. (La novela es la única entre las artes, al menos en América, que no nos proporciona ejemplos similares.) El paralelo entre la ininteligibilidad del arte contemporáneo y la de la ciencia moderna es demasiado evidente para omitirlo. Otra semejanza del arte contemporáneo con la cultura científica es su mentalidad histórica. Las obras más interesantes del arte contemporáneo están plagadas de

referencias a la historia del medio; en tanto que comentan el arte pasado, exigen un conocimiento de, al menos, el pasado reciente. Como advirtiera Harold Rosenberg, las pinturas contemporáneas son por sí mismas actos de creación. Y esta misma observación podría extenderse a gran parte de la reciente producción en el cine, la música, la danza, la poesía y (en Europa) la literatura. Una vez más es discernible una semejanza con el estilo de la ciencia: esta vez, con el aspecto acumulativo de la ciencia.

El conflicto entre «las dos culturas» es en realidad un espejismo, un fenómeno temporal nacido en un período de profundo y extenso cambio histórico. Lo que estamos presenciando no es tanto un conflicto de culturas cuanto la creación de un nuevo (y potencialmente unitario) tipo de sensibilidad. Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en *nuestra* experiencia, en experiencias que son nuevas en la historia de la humanidad; en la extremada movilidad social y física; en la exuberancia de la escena humana (individuos y comodidades materiales se multiplican a un ritmo vertiginoso); en el acceso a nuevas sensaciones, como la velocidad (velocidad física, como en el viaje por avión; velocidad de imágenes, como en el cine), y en la perspectiva pancultural de las artes, posible gracias a la reproducción en masa de objetos de arte.

Lo que ahora tenemos delante no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte. El arte, que surgió en la sociedad humana como una operación mágico-religiosa y pasó a ser una técnica para describir y comentar la realidad secular, se ha arrogado en nuestra época una nueva función, que no es religiosa, ni sirve a una función religiosa secularizada, ni es meramente secular o profana (una noción que se derrumba cuanto su opuesto, lo «religioso» o «sagrado», llega a estar obsoleto). Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad. Y los medios para la práctica

artística se han extendido radicalmente. Es más: los artistas, en respuesta a esta nueva función (más sentida que claramente articulada), se han convertido en estetas conscientes de sí mismos, que desafían continuamente sus medios, sus materiales y sus métodos. Con frecuencia, la conquista y explotación de nuevos materiales y métodos obtenidos en el mundo del «no-arte» —por ejemplo, de la tecnología industrial, de los procesos y la imaginería comerciales, de las fantasías y sueños puramente privados y subjetivos— parecen acaparar el esfuerzo principal de muchos artistas. Los pintores no se sienten ya limitados al lienzo o a la pintura; emplean también cabello, fotografía, cera, arena, neumáticos de bicicleta, sus propios cepillos de dientes y calcetines. Los músicos han trascendido los sonidos de los instrumentos tradicionales para utilizar instrumentos improvisados y sonidos sintéticos y ruidos industriales (por lo general, grabados en cinta).

Los límites convencionalmente aceptados, de todo tipo, han sido, por tanto, desafiados: no sólo el límite entre las culturas «científica» y «artístico-literaria», o el límite entre «arte» y «no-arte», sino también muchas distinciones establecidas en el mismo mundo de la cultura: la distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio (favorita ésta entre los intelectuales literarios), «alta» y «baja» cultura.

La distinción entre cultura «alta» y «baja» (o «de masas», o «popular») está parcialmente basada en la evaluación de la diferencia entre objetos únicos y objetos de producción en masa. En una era de reproducción tecnológica en masa, la obra del artista serio tenía un valor especial, simplemente porque era única, porque llevaba su sello personal, individual. Las obras de la cultura popular (e, incluso, el cine fue durante largo tiempo incluido en esta categoría) fueron consideradas de escaso valor por ser objetos fabricados en serie, que no llevaban un sello individual —elaboraciones de grupo hechas para un público indiferenciado—. Pero a la luz de la práctica con-

temporánea de las artes, esta distinción resulta extremadamente superficial. Muchas de las obras de arte serias de décadas recientes tienen un carácter decididamente impersonal. La obra de arte reafirma su existencia como «objeto» (aun si es un objeto fabricado o producido en masa, surgido de las artes populares), más que como «expresión personal individual».

La exploración de lo impersonal (y transpersonal) en el arte contemporáneo constituye el nuevo clasicismo; al menos, una reacción contra lo que se entiende por espíritu romántico domina la parte más interesante de nuestra época. El arte de hoy, con su insistencia en la frialdad, su rechazo de lo que considera sentimentalismo, su afán de exactitud, su sentido de la «búsqueda» y de los «problemas», está más próximo al espíritu de la ciencia que al del arte en su sentido anticuado. Frecuentemente, la obra del artista es sólo su idea, su concepto. Ésta es una práctica familiar en arquitectura, por cierto. Y recordamos que en el Renacimiento los pintores solían dejar parte de su lienzo a la elaboración de sus discípulos, y que, en el período floreciente del concierto, la cadencia del final del primer movimiento se dejaba a la inventiva y la discreción del intérprete solista. Pero en la actual era posromántica de las artes, prácticas similares tienen un significado diferente, más polémico. Cuando pintores como Joseph Albers, Ellsworth Kelly y Andy Warhol reservan partes de la obra —por ejemplo, la pintura de los colores— a un amigo o al jardinero local; cuando músicos como Stockhausen, John Cage y Luigi Nono invitan a los intérpretes a colaborar para dar ocasión a que se produzcan efectos fortuitos, desviándose del orden de la partitura, y dar lugar a improvisaciones, no hacen otra cosa que cambiar las reglas básicas que la mayoría de nosotros emplea para reconocer una obra de arte. Afirman así lo que el arte no necesita ser. Al menos, no necesariamente.

La característica primaria de la nueva sensibilidad es que su producto modelo no es la obra literaria, la

novela fundamentalmente. En la actualidad existe una cultura no literaria, de cuya misma existencia, por no hablar ya de su relevancia, es enteramente inconsciente la mayoría de los intelectuales literarios. Esta nueva estructura incluye a determinados pintores, escultores, arquitectos, planificadores sociales, cineastas, técnicos de televisión, neurólogos, músicos, ingenieros de electrónica, bailarines, filósofos y sociólogos. (Unos pocos poetas y escritores de prosa podrían incluirse.) Algunos de los textos básicos de esta nueva situación cultural pueden encontrarse en los escritos de Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C. S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Gidieon, Norman O. Brown y György Kepes.

Quienes se preocupan por el abismo entre «las dos culturas», y esto abarca a prácticamente todos los intelectuales literarios de Inglaterra y Estados Unidos, dan por supuesta una noción de cultura que, decididamente, necesita ser reexaminada. Quizás haya sido ésta la noción mejor expresada por Matthew Arnold y en ella el acto cultural central es la elaboración de literatura, que a su vez se entiende a sí misma como crítica de la cultura. Simples ignorantes de los avances vitales y cautivadores (las llamadas «vanguardias») de las demás artes, y cegados por su dedicación personal a la perpetuación de la vieja noción de cultura, continúan aferrados a la literatura como modelo de manifestación creadora.

Lo que da a la literatura su preeminencia es su pesada carga de «contenido», tanto informativo como moral. (Esto posibilita que la mayoría de los críticos literarios ingleses y norteamericanos utilicen las obras literarias principalmente como textos, o hasta pretextos, para el diagnóstico social y cultural, en vez de concentrarse en las propiedades como obra de arte de, por ejemplo, una determinada novela o drama.) Pero las artes modelo de nuestra época son en realidad las que tienen mucho

menos contenido, y un modo de enjuiciamiento moral mucho más frío —como la música, el cine, la danza, la arquitectura, la pintura, la escultura—. La práctica de estas artes —todas las cuales se dejan influir profusa, naturalmente y sin pudor por la ciencia y la tecnología— es el lugar geométrico de la nueva sensibilidad.

El problema de «las dos culturas», en resumen, descansa sobre una concepción ni culta ni contemporánea de nuestra situación cultural actual. Deriva de la ignorancia de los intelectuales literarios (y de los científicos con un conocimiento superficial de las artes, como el propio novelista-científico C. P. Snow) acerca de una nueva cultura y su sensibilidad emergente. De hecho, ningún divorcio cabe entre la ciencia y la tecnología, por una parte, y el arte, por la otra, como no puede haber divorcio entre el arte y las formas de la vida social. Obras de arte, formas psicológicas y formas sociales se reflejan mutuamente, y cada una cambia cuando cambian las otras. Pero, indudablemente, la mayoría de las personas se adaptan con lentitud a tales cambios —especialmente en la actualidad, cuando los cambios ocurren con una rapidez sin precedentes—. Marshall McLuhan ha descrito la historia humana como una sucesión de actos de extensión tecnológica de la capacidad humana, cada uno de los cuales opera un cambio radical en nuestro entorno y nuestros modos de pensar, sentir y valorar. Se tiende, señala, a elevar el antiguo entorno a forma artística (así, la naturaleza se convirtió en portadora de valores estéticos y espirituales en el nuevo medio industrial) «mientras las nuevas condiciones son consideradas corruptoras y degradantes». Es característico que en una época determinada haya sólo unos pocos artistas con «los recursos y la temeridad suficientes para vivir en contacto inmediato con el entorno de su tiempo... Ésta es la razón por la cual pueden dar la impresión de estar 'por delante de su época'... Individuos más tímidos prefieren aceptar... los valores del ambiente anterior como la realidad inalterada de su

época. Estamos naturalmente predispuestos a aceptar el nuevo truco (la automatización, digamos) como una cosa que puede acomodarse al viejo orden ético». El problema de «las dos culturas» se presenta así como un auténtico problema sólo en los términos de lo que McLuhan denomina viejo orden ético. Pero no constituye un problema para la mayoría de los artistas creadores de nuestra época (entre quienes sólo se podría incluir a escasísimos novelistas) porque la mayoría de estos artistas han roto, lo sepan o no, con la noción de cultura de Matthew Arnold, que encuentran teórica y humanamente obsoleta.

La noción de cultura de Matthew Arnold define al arte como crítica de la vida —entendiendo por ello la proposición de ideas morales, sociales y políticas—. La nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida —y, por ello, entiende la representación de (nuevos) modos de la alegría—. Y aquí no hay necesariamente una negación del papel de la evaluación moral. Sólo ha cambiado la escala; se ha hecho menos basta, y lo que sacrifica en expresividad discursiva, lo gana en justeza y fuerza subliminal. Pues somos lo que somos capaces de ver (oír, gustar, oler, sentir), aún más poderosa y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenado en nuestras cabezas. Naturalmente, los proponentes de las crisis de «las dos culturas» continúan observando un contraste desesperado entre la ciencia y la tecnología, ininteligibles y moralmente neutras, por una parte, y el arte, moralmente comprometido y a la medida del hombre, por la otra. Pero las cosas no son tan simples, ni lo fueron nunca. Una gran obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del humus que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos. Adviértanlo los humanistas escandalizados. No hay por qué alarmarse. La obra de arte no

deja de ser un momento en la conciencia de la humanidad, cuando la conciencia moral es entendida como una más de las funciones de la conciencia.

Las sensaciones, los sentimientos, las formas y estilos abstractos de la sensibilidad, también cuentan. Y a éstos se dirige el arte contemporáneo. La unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones. (O, si es una «idea», lo es sobre la forma de sensibilidad.) Rilke describió al artista como alguien que labora «por una extensión de las regiones de los sentidos individuales»; McLuhan llama a los artistas «expertos en conciencia sensorial». Y las obras más interesantes del arte contemporáneo (y podríamos remontarnos al menos a la poesía simbolista francesa) son aventuras en la sensación, nuevas «mezclas sensoriales». Un arte así es, en principio, experimental: no a causa de un desdén elitista por lo que es accesible a la mayoría, sino precisamente en el sentido en que la ciencia es experimental. Un arte así es también notablemente apolítico y adidáctico o, más exactamente, infradidáctico.

Cuando Ortega y Gasset escribió su famoso ensayo *La deshumanización del arte*, a comienzos de la década de 1920, adscribió las cualidades del arte moderno (como la impersonalidad, la prohibición de la emotividad, la hostilidad al pasado, la ludicidad, la meticulosa estilización, la ausencia de compromiso ético y político) al espíritu de juventud que, a su entender, dominaba nuestra época*. Vista desde la actualidad, parece ser que esta «deshumanización» no representaba la recuperación de la inocencia infantil, sino más bien una respuesta muy adulta y sabia. ¿Qué otra respuesta que la angustia, seguida por la anestesia y luego por la inventiva y la eleva-

* Ortega advierte en su ensayo que «si el arte estuviera para redimir al hombre sólo podría hacerlo salvándole de la seriedad de la vida y restituyéndole a una inesperada adolescencia».

ción de la inteligencia sobre el sentimiento, es posible para el desorden social y las atrocidades en masa de nuestra época y —lo que es igualmente importante para nuestras sensibilidades, aunque se lo comente con menos frecuencia— para el cambio sin precedentes de lo que regula nuestro entorno, desde lo inteligible y visible a lo que sólo es inteligible con dificultad, y que es invisible? El arte, al que he caracterizado como instrumento de modificación y educación de la sensibilidad y la conciencia, opera hoy en un entorno que no puede ser aprehendido por los sentidos.

Buckminster Fuller ha escrito:

En la Primera Guerra Mundial la industria bruscamente pasó de la base visible a la invisible, de los caminos a la ausencia de caminos, del cable a la ausencia del cable, de la estructura visible de las aleaciones a la invisible. Lo principal en la Primera Guerra Mundial es que el hombre *abandonó para siempre el primitivo espectro sensorial* como criterio primordial para acreditar las innovaciones... Los mayores avances desde la Primera Guerra Mundial han tenido lugar en las frecuencias *infra* y *ultrasensoriales* del espectro electromagnético. Todas las cuestiones técnicas importantes son hoy invisibles... los viejos amos, que eran sensorialistas, han abierto una caja de Pandora de los fenómenos no-sensorialmente controlables que habían evitado acreditar hasta la época... bruscamente han perdido su verdadero dominio, porque a partir de entonces no comprendieron personalmente lo que estaba ocurriendo. Y no comprender supone no dominar... desde la Primera Guerra Mundial, los viejos amos se han extinguido...

Pero, naturalmente, el arte permanece continuamente vinculado a los sentidos. Del mismo modo que no

es posible hacer flotar colores en el espacio (un pintor necesita algún tipo de superficie, como un lienzo, por neutra y falta de textura que sea), no es posible crear una obra de arte que no afecte la sensorialidad humana. Pero es importante advertir que la conciencia sensorial humana no tiene únicamente una biología, sino una historia específica, y que cada cultura estimula determinados sentidos e inhibe otros. (Esto mismo es verdad para la gama de emociones humanas primarias.) Es aquí donde el arte (entre otras cosas) interviene, y ello explica por qué el arte interesante de nuestra época acusa sobre este punto semejante sentimiento de angustia y de crisis, por lúdico y abstracto y ostensiblemente neutral en cuanto a la moralidad que pueda parecer. Puede afirmarse que el hombre occidental está siendo sometido a una anestesia sensorial masiva (concomitante con el proceso que Max Weber llama «racionalización burocrática») al menos desde la Revolución Industrial, y que el arte moderno ha funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos.

Una importante consecuencia de la nueva sensibilidad (con su abandono de la idea de cultura de Matthew Arnold) ha sido ya aludida —a saber, que la distinción entre «alta» y «baja» cultura parece cada vez menos significativa—. Porque tal distinción —inseparable del aparato ideológico de Matthew Arnold—, simplemente, quitaría todo sentido a una comunidad creadora de artistas y científicos consagrados a programar sensaciones y carentes de todo interés por el arte como especie del periodismo moral. El arte, de todas formas, ha sido siempre algo más que eso.

Otra manera de caracterizar la situación cultural actual, en sus aspectos más creadores, sería hablar de una nueva actitud hacia el placer. En cierto sentido, el nuevo arte y la nueva sensibilidad adoptan una concepción del placer más bien confusa. (El gran compositor francés contemporáneo Pierre Boulez tituló un importante ensayo de

hace doce años «Contra el hedonismo en la música».) La seriedad en el arte moderno excluye el placer en el sentido familiar —el placer de una melodía que podemos tararear tras abandonar la sala de conciertos, de unos personajes de novela o de teatro a los que podemos reconocer, con los que nos podemos identificar y a los que podemos disecar en términos de motivaciones psicológicas verosímiles, de un hermoso paisaje o de un momento dramático representado en un lienzo—. Si hedonismo significa persistencia en los antiguos modos de obtener placer en el arte (las viejas modalidades sensoriales y físicas), el nuevo arte es antihedonista. El desafío a nuestro aparato sensorial, o la violencia ejercida sobre él, duele. La nueva música sería hiere el oído, la nueva pintura no recompensa generosamente nuestra mirada, las nuevas películas y las pocas nuevas obras en prosa interesantes son difíciles de asimilar. El reproche que con más frecuencia se hace a las películas de Antonioni y las narraciones de Beckett o de Burroughs es que son demasiado difíciles de mirar o de leer, que son «aburridas». Pero la acusación de aburrimiento es realmente hipócrita. En un sentido, no existe cosa semejante al aburrimiento. El aburrimiento es sólo otro nombre para determinadas especies de frustración. Y las nuevas lenguas que el arte interesante de nuestra época habla, son frustrantes para la sensibilidad de la mayoría de las personas educadas.

Pero el propósito del arte es siempre, en último término, dar placer —aunque puede llevar tiempo a nuestras sensibilidades dar con las formas de placer que el arte ofrezca en un período determinado—. Y también podemos afirmar, para compensar el ostensible antihedonismo del arte serio contemporáneo, que la sensibilidad moderna está más comprometida con el placer en su sentido familiar que nunca. Porque la nueva sensibilidad exige menos «contenido» en el arte y está más abierta a los placeres de la «forma» y el estilo, es también menos esnob, menos moralista —en cuanto que no exige que en el arte el placer esté necesariamente asociado con la edificación—. Si entende-

mos el arte como forma de disciplina de los sentimientos y como programación de las sensaciones, el sentimiento (o sensación) exteriorizado en una pintura de Rauschenberg sería semejante al de una canción de The Supremes. El brío y la elegancia de *The Rise and Fall of Legs Diamond*, de Budd Boetticher, o el estilo de Dionne Warwick pueden ser apreciados como un acontecimiento complejo y agradable. Son experimentados sin condescendencia.

Creo que merece la pena destacar este último punto. Porque es importante comprender que el afecto que muchos artistas e intelectuales jóvenes sienten por las artes populares no es un nuevo filisteísmo (como tan frecuentemente se ha dicho), ni una especie de antiintelectualismo o algún tipo de abdicación de la cultura. El hecho de que muchos de los pintores norteamericanos más serios, por ejemplo, sean también entusiastas del *new sound* en música popular *no* es resultado de la búsqueda de mera diversión o relajamiento; no equivale, por ejemplo, a la afición al tenis de Schoenberg. Refleja un modo de mirar al mundo y las cosas del mundo, nuestro mundo, nuevo, más abierto. No supone la renuncia a todo criterio: hay una considerable cantidad de música popular estúpida, así como de pintura, cine y música «de vanguardia» inferiores y pretenciosos. Lo importante es que *hay* nuevos criterios, nuevos criterios de belleza, estilo y gusto. La nueva sensibilidad es provocativamente pluralista; está consagrada tanto a una atroz seriedad como a la diversión, el ingenio y la nostalgia. Es también extremadamente consciente de la historia; y la voracidad de sus entusiasmos (y de la sucesión de estos entusiasmos) es vertiginosa, febril. Desde la perspectiva de esta nueva sensibilidad, la belleza de una máquina o la de la solución de un problema matemático, como la de una pintura de Jasper Johns, la de una película de Jean-Luc Godard, o la de las personalidades y la música de los Beatles, son igualmente accesibles.