



SUSAN SONTAG

Bajo el signo de Saturno

TRADUCCIÓN DE JUAN UTRILLA TREJO

CONTEMPORÁNEA

Lectulandia

En *Bajo el signo de Saturno* se encuentran reunidos una serie de ensayos cuyo hilo conductor es la discusión sobre las frágiles relaciones entre moral y estética. Defensora de la independencia del arte respecto a las ideas de sus creadores —«una obra de arte es una cosa en el mundo, no un texto o comentario sobre el mundo»—, en esta ocasión Susan Sontag habla sobre algunos de los artistas y pensadores más influyentes de nuestra era.

Lectulandia

Susan Sontag

Bajo el signo de Saturno

ePub r1.0
Titivillus 26.04.16

Título original: *Under the Sign of Saturn*

Susan Sontag, 1980

Traducción: Juan Utrilla Trejo

Editor digital: Titivillus

Aporte original: Spleen

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Joseph Brodsky

HAMM: Me encantan las viejas preguntas.
(*Con fervor*).
¡Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas,
no hay como ellas!

SAMUEL BECKETT,
Fin de partida (1957)

Sobre Paul Goodman

Estoy escribiendo esto en una diminuta habitación de París, sentada en una silla de mimbre ante una mesita supletoria, frente a una ventana que domina un jardín; tras de mí hay un catre y una mesita de noche; en el suelo y bajo la mesa hay manuscritos, cuadernos de notas y dos o tres libros en rústica. Que yo haya estado viviendo y trabajando durante más de un año en una vivienda tan pequeña y desnuda, aunque al principio no lo planeé, ni lo pensé, sin duda responde a alguna necesidad de despojarme, de encerrarme en mí misma durante un tiempo, de comenzar de nuevo con lo menos posible en que apoyarme. En este París en que hoy vivo, que tiene tan poco que ver con el París de hoy como el París de hoy tiene poco que ver con el gran París, capital del siglo XIX y semillero de arte e ideas hasta fines de los sesenta, Estados Unidos es el más cercano de todos los lugares remotos. Incluso en los períodos en que no salgo para nada —y en los últimos meses ha habido muchos benditos días y noches en que no tengo deseos de dejar la máquina de escribir, como no sea para acostarme—, cada mañana alguien me trae la edición francesa del *Herald Tribune*, con su monstruoso *collage* de «noticias» de Estados Unidos, resumidas, tergiversadas, más extrañas que nunca desde la distancia: los B-52 haciendo llover muerte ecológica sobre Vietnam, el repugnante martirio de Thomas Eagleton, la paranoia de Bobby Fischer, el ascenso de Woody Allen, fragmentos del diario de Arthur Bremer y, la semana pasada, la muerte de Paul Goodman.

Descubro que no puedo escribir sólo su nombre de pila. Desde luego, nos llamábamos Paul y Susan siempre que nos encontrábamos, pero tanto en mi mente como en conversación con otros, nunca fue solo Paul, ni siquiera Goodman, sino siempre Paul Goodman, su nombre completo, con toda la ambigüedad de sentimiento y familiaridad que ello implica.

La pena que sentí por la muerte de Paul Goodman es más aguda porque no fuimos amigos, aunque habitamos varios de los mismos mundos. Nos conocimos hace dieciocho años. Yo tenía veintiún años, era estudiante graduada de Harvard y soñaba con vivir en Nueva York. En un viaje de fin de semana a la ciudad, alguien a quien yo conocía, que era amigo suyo, me llevó al piso de la calle Veintitrés donde Paul Goodman, junto a su esposa, celebraba su cumpleaños. Estaba ebrio, se jactaba roncamente, ante todos, de sus proezas sexuales, y habló conmigo el tiempo suficiente para parecer un poco descortés. La segunda vez que nos encontramos fue cuatro años después, en una reunión en Riverside Drive, donde parecía más calmado,

pero igualmente frío y absorto en sí mismo.

En 1959 me mudé a Nueva York, y desde entonces, hasta finales de los años sesenta, nos encontramos a menudo, aunque siempre en público: en fiestas de amigos comunes, en discusiones de grupo y mesas redondas sobre Vietnam, en marchas y manifestaciones. Habitualmente, yo hacía un tímido esfuerzo por hablar con él cada vez que nos encontrábamos, con la esperanza de poder decirle, directa o indirectamente, cuánto significaban sus libros para mí y cuánto había aprendido de él. Él me rechazó en cada ocasión, y yo acabé por retirarme. Me dijeron unos amigos comunes que, en realidad, las mujeres no le atraían como personas aunque, desde luego, hacía una excepción con unas cuantas en particular. Traté de resistirme a tal hipótesis tanto como pude (me parecía poco digna) y, por último, cedí. Al fin y al cabo, se traslucía en sus escritos; por ejemplo, el mayor defecto de *Growing Up to Absurd*, que pretende tratar los problemas de la juventud estadounidense, es que habla de ella como si sólo estuviera formada por muchachos adolescentes y hombres jóvenes. Cuando volvimos a encontrarnos, mi actitud dejó de ser abierta.

El año pasado, otro amigo común, Ivan Illich, me invitó a Cuernavaca cuando Paul Goodman estaba allí dando un seminario y le dije a Ivan que preferiría ir después de que se hubiese ido. Ivan sabía, por muchas conversaciones, cuánto admiraba yo la obra de Paul Goodman. Pero el intenso placer que yo sentía cada vez que pensaba que estaba vivo y sano y escribiendo en Estados Unidos de Norteamérica se convertía en una dura prueba cada vez que me encontraba con él en la misma habitación sintiendo mi incapacidad para establecer el menor contacto. Así pues, en un sentido absolutamente literal, Paul Goodman y yo no sólo no eramos amigos, sino que me desagradaba, y la razón, como a menudo expliqué quejándome cuando estaba vivo, es que yo sentía que no le gustaba. Siempre supe cuán patético y simplemente formal era ese desagrado. No es la muerte de Paul Goodman lo que me ha hecho, súbitamente, darme cuenta.

Paul Goodman había sido uno de mis héroes durante tanto tiempo que no me sorprendí lo más mínimo cuando se hizo famoso, pero siempre estuve un poco asombrada de que la gente pareciera darlo por sentado. El primer libro suyo que leí —tenía yo diecisiete años— fue una recopilación de cuentos titulado *The Breakup of Our Camp*, publicado por New Directions. Al cabo de un año había leído todo lo que él hubiese publicado, y desde entonces, me mantuve al día. No hay ningún escritor estadounidense vivo por quien yo haya sentido el simple impulso de leer, tan pronto como fuera posible, *todo* lo que escribiera, sobre cualquier tema. Que casi siempre estuviera de acuerdo con lo que pensaba no era la razón principal; hay otros escritores con quienes convengo, pero a los que no soy tan leal. Era aquella voz suya lo que me seducía, aquella voz norteamericana directa, excéntrica, egoísta, generosa. Si Norman Mailer es el escritor más brillante de su generación es, desde luego, por la autoridad y excentricidad de su voz; y sin embargo, yo, al menos, siempre encontré aquella voz demasiado barroca, un tanto elaborada. Admiro a Mailer como escritor, pero

realmente no creo en su voz. La voz de Paul Goodman es lo auténtico. No ha habido una voz tan convincente, genuina, singular en nuestra lengua desde D. H. Lawrence. La voz de Paul Goodman tocaba todo aquello que escribía con intensidad, interés y una seguridad y torpeza propias, terriblemente atractivas. Escribía con una audaz mezcla de rigidez sintáctica y acierto verbal; era capaz de escribir frases de una maravillosa pureza de estilo y vivacidad de idioma, y también de escribir tan desmañada y torpemente que había que suponer que lo hacía a propósito. Pero nunca importaba. Era su voz, su inteligencia y la poesía de su inteligencia encarnada la que me conservaba como leal y apasionada adicta suya. Aunque a menudo no era elegante como escritor, sus textos y su espíritu tenían el don de la elegancia.

Entre los estadounidenses existe un terrible y rastrero resentimiento hacia el escritor que intenta hacer muchas cosas. El hecho de que Paul Goodman escribiera poesía y obras de teatro y novelas, así como crítica social, que escribiera libros sobre especialidades intelectuales custodiadas por cancerberos académicos y profesionales, como urbanismo, educación, crítica literaria o psiquiatría, se le echó en cara. El hecho de que fuera un gorrón académico y un psiquiatra proscrito, sin dejar de ser, al mismo tiempo, tan profundo conocedor de las universidades y de la naturaleza humana, escandalizó a mucha gente. Esta ingratitud me asombra y siempre me ha asombrado. Sé que Paul Goodman a menudo se quejó de ella. Quizá su expresión más punzante se encontraba en el diario que llevó entre 1955 y 1960, publicado como *Five Years*, en que lamenta el hecho de no ser famoso, no ser reconocido ni recompensado por lo que es.

Tal diario fue escrito al término de su larga oscuridad, pues con la publicación de *Growing Up to Absurd*, en 1960, se volvió famoso, y desde entonces sus libros tuvieron una gran difusión y, podemos suponer, hasta fueron muy leídos, si es que las veces en que las ideas de Paul Goodman fueron repetidas (sin darle el debido crédito) es buena prueba de ello. Desde 1960 empezó a ganar dinero al ser tomado más en serio y fue escuchado por los jóvenes. Todo ello pareció complacerlo, aunque no dejó de quejarse de no ser bastante famoso, bastante leído, bastante apreciado.

Lejos de ser un egomaniaco que nunca pudiera contenerse, Paul Goodman tuvo toda la razón al pensar que no se le prestaba la atención que merecía. Ello se aprecia claramente en las necrológicas que he leído desde su muerte, en la media docena de periódicos y revistas estadounidenses que recibo aquí, en París. En estas necrológicas no aparece más que como el escritor independiente e interesante que se volvió demasiado difuso, que publicó *Growing Up to Absurd*, que influyó sobre los rebeldes jóvenes norteamericanos de los sesenta, que fue indiscreto acerca de su vida sexual. La conmovedora nota de Ned Rorem, la única entre las que he leído que refleja cierto conocimiento de la importancia de Paul Goodman, apareció en *The Village Voice*, publicación leída por una gran parte del público del propio Goodman, pero no hasta la página 17. A medida que llegan las evaluaciones, ahora que Paul Goodman ha muerto, se le está tratando como figura marginal.

Yo no habría deseado para Paul Goodman la clase de «estrellato» que se ha dado a McLuhan, o incluso a Marcuse, que tiene poco que ver con la verdadera influencia y que no nos dice nada acerca de lo leído que es un escritor. De lo que me estoy quejando es de que los admiradores de Paul Goodman a menudo lo diesen por sentado. Creo que la mayoría nunca ha tenido claro lo extraordinaria que fue su figura. Podía hacerlo casi todo, y trató de hacer casi todo lo que un escritor puede hacer. Aunque sus obras de ficción se volvieron cada vez más didácticas y antipoéticas, continuó desarrollándose como poeta de sensibilidad considerable y totalmente ajeno a las modas; un día la gente descubrirá cuánta poesía buena escribió. La mayor parte de lo que dijo en sus ensayos acerca de la gente, las ciudades y el sentido de la vida es verdad. Su llamada «calidad de aficionado» es idéntica a su genio: esa calidad de aficionado lo capacitó para llevar a las cuestiones sobre la educación, la psiquiatría y el civismo un punto de vista provocativo, de precisión extraordinaria, y libertad para considerar el cambio práctico.

Es difícil enumerar todas las maneras en que me siento en deuda con él. Durante veinte años fue para mí, en pocas palabras, el escritor estadounidense más importante. Fue nuestro Sartre, nuestro Cocteau. No tuvo la inteligencia teórica de primera línea de Sartre; nunca tocó la fuente demencial y opaca de la fantasía genuina que Cocteau tuvo a su disposición al practicar tantas artes. Pero poseyó dones que ni Sartre ni Cocteau tuvieron nunca: una percepción intrépida sobre el sentido de la vida humana, una minuciosa y amplia pasión moral. Su voz en la página impresa es auténtica para mí, como lo han sido las voces de pocos escritores: familiar, cariñosa, exasperante. Yo sospecho que existió un ser humano más noble en sus libros que en su vida, cosa que acontece a menudo en la literatura. (A veces ocurre lo contrario, y la persona de la vida real es más noble que la persona de los libros. A veces casi no hay ninguna relación entre la persona de los libros y la persona de la vida real).

Yo acumulé energía leyendo a Paul Goodman. Era uno de ese pequeño grupo de escritores, vivos o muertos, que establecieron para mí el valor de ser escritor, y de cuyas obras saqué las normas para medir mi propia obra. Ha habido algunos escritores europeos vivos en ese diverso y muy personal panteón, pero ningún escritor estadounidense vivo, aparte de él. Todo lo que hacía en papel me gustaba. Me gustaba cuando se mostraba terco, torpe, caprichoso, hasta equivocado. Su egoísmo me conmovía en lugar de rechazarme (como a menudo me rechaza el de Mailer cuando lo leo). Admiré su diligencia, su voluntad de servir. Admiré su valor, que demostró de tantas maneras. Una de las más admirables fue su honradez acerca de su homosexualidad en *Five Years*, por lo que fue muy criticado por sus «respetables» amigos del mundo intelectual neoyorquino; esto fue hace seis años, antes de que la Liberación Gay volviera *chic* sacar esas cosas al aire. Me gustaba cuando hablaba de sí mismo y cuando mezclaba sus propios tristes deseos sexuales con su anhelo de una forma de gobierno. Como André Breton, con quien se le puede comparar de muchas maneras, Paul Goodman era buen conocedor de la libertad, la alegría, el placer. Yo

aprendí mucho acerca de estas tres cosas leyéndolo.

Hoy por la mañana, al empezar a escribir esto, busqué bajo la mesa, cerca de la ventana, algún papel para la máquina de escribir y vi que uno de los tres libros en rústica tapados bajo los manuscritos es *La nueva reforma*. Aunque estoy tratando de vivir durante un año sin libros, algunos se las arreglan, de algún modo, para colarse. Me parece apropiado que incluso aquí, en esta minúscula habitación donde están prohibidos los libros, donde trato de escuchar mi propia voz y descubrir lo que realmente pienso y realmente siento, haya al menos uno de Paul Goodman, pues no ha habido ningún apartamento en que haya vivido durante los últimos veintidós años en el que no estuvieran la mayoría de sus libros.

Con o sin ellos, yo seguiré marcada por él. Seguiré lamentando que ya no esté vivo para hablar en libros nuevos, y que todos tengamos que seguir con nuestros vacilantes intentos de ayudarnos unos a otros y de decir lo que es cierto y de soltar la poesía que tengamos y de respetar la locura y el derecho a equivocarse de los demás y a cultivar nuestro sentido de civismo sin las regañinas de Paul, sin las pacientes y sinuosas explicaciones que Paul daba de todo, sin la gracia del ejemplo de Paul.

1972

Una aproximación a Artaud

El movimiento que pretende desvincular al autor ha permanecido en acción desde hace más de cien años. Desde el principio su ímpetu fue —y sigue siendo— apocalíptico: vívido, lleno de quejas y de júbilos ante la decadencia convulsiva de los viejos órdenes sociales, llevado por ese sentido universal de vivir a través de un momento revolucionario, que continúa animando a casi toda excelencia moral e intelectual. El ataque al autor sigue en pleno vigor, aunque la revolución o bien no se ha efectuado o, donde sí se efectuó, rápidamente ha sofocado al modernismo literario. Convirtiéndose gradualmente en los países no remodelados por una revolución, en la tradición dominante de la alta cultura literaria, en lugar de su subversión, el modernismo continúa creando códigos para conservar las nuevas energías morales mientras contemporiza con ellas. Que el imperativo histórico que parece desacreditar la práctica misma de la literatura haya durado tanto tiempo —un lapso que ya cubre numerosas generaciones literarias— no significa que fuese mal comprendido. Tampoco significa que el malestar sobre el autor haya pasado de moda, o fuera inapropiado, como a veces se ha sugerido. (La gente tiende a volverse cínica incluso ante las crisis más horribles, si estas parecen ir prolongándose, si no llegan a término). Pero la longevidad del modernismo sí muestra lo que ocurre cuando la profetizada resolución de una aguda ansiedad social y psicológica se aplaza, qué insospechada capacidad de ingenio y de dolor, y la domesticación del dolor, pueden florecer en el ínterin.

En el concepto establecido, y crónicamente desafiado, la literatura se forma de un lenguaje racional —es decir, socialmente aceptado— que puede dividirse en una serie de tipos de discurso internamente consecuentes (por ejemplo, poema, obra teatral, epopeya, tratado, ensayo, novela) y se plasma en obras individuales que son juzgadas por normas tales como veracidad, poder emocional, sutileza y pertinencia. Pero más de un siglo de modernismo literario ha dejado claro lo contingente de los géneros en un tiempo establecido, y socavado la idea misma de una obra autónoma. Los cánones empleados para apreciar las obras literarias no parecen hoy evidentes, y mucho menos universales. Son confirmaciones de una cultura particular, de su idea de racionalidad: es decir, de espíritu y de comunidad.

Ser autor es encarnar un papel que, conformista o no, sigue siendo inevitablemente responsable ante cierto orden social. Desde luego, no todos los autores premodernistas halagaron a las sociedades en que vivían. Una de las funciones más antiguas del autor ha sido llamar a cuentas a la comunidad, por sus hipocresías y su mala fe, como Juvenal en las *Sátiras* mostró las locuras de la

aristocracia romana, y Richardson en *Clarissa* denunció la institución burguesa del matrimonio-propiedad. Pero la gama de enajenación de que disponían los autores premodernistas seguía siendo limitada —lo supieran o no— para censurar los valores de una clase o medio en nombre de los valores de otra clase o medio. Los autores modernos son aquellos que, tratando de escapar de esta limitación, se han unido en la gran tarea fijada por Nietzsche hace un siglo como “transvaluación” de todos los valores, y redefinida por Antonin Artaud en el siglo xx como la «devaluación general de los valores». Por muy quijotesca que pueda parecer esta tarea, bosqueja la poderosa estrategia por la cual los autores modernos declaran que ya no son responsables; responsables en el sentido en que los autores que celebran su época y los autores que la critican son, igualmente unos y otros, ciudadanos en buena posición en la sociedad en que funcionan. Los autores modernos pueden reconocerse por su esfuerzo por separarse, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales.

Inevitablemente, sacar de la sociedad establecida al autor exige una nueva definición de escritura. Escribir ya no se define desde la responsabilidad; la distinción —aparentemente de sentido común— entre la obra y la persona que la produjo, entre el proferimiento público y el privado, se vuelve vacía. Toda la literatura premoderna evoluciona a partir de la concepción clásica de la escritura como una realización impersonal, autosuficiente, que se sostiene por sí misma. La literatura moderna proyecta una idea totalmente distinta: el concepto romántico de escritura como el medio en que una personalidad singular se expone a sí misma heroicamente. Esta referencia, en último término privado, de un discurso público literario, no requiere que el lector conozca realmente mucho del autor. Aun cuando se dispone de una amplia información biográfica acerca de Baudelaire y casi nada se sabe de la vida de Lautréamont, *Las flores del mal* y *Los cantos de Maldoror* dependen igualmente, como obras literarias, de la idea del autor como ego atormentado, que violaba su propia y única subjetividad.

En el concepto iniciado por la sensibilidad romántica, lo que produce el artista (o el filósofo) contiene como estructura interna reguladora una descripción de los trabajos de la subjetividad. La obra obtiene sus credenciales de su lugar en una experiencia vivida singular; adquiere una inagotable totalidad personal, cuyo subproducto es la obra, que expresa inadecuadamente aquella totalidad. El arte se convierte en una afirmación de conciencia de sí mismo, una conciencia que presupone una discordia entre el ego del artista y la comunidad. De hecho, el esfuerzo del artista es medido por el tamaño de su ruptura con la voz (de la razón) colectiva. El artista es una conciencia tratando de ser. «Yo soy aquel que, para ser, debe fustigar su “innatidad”», escribe Artaud, el héroe de la autoexacerbación más didáctico e intransigente de la literatura moderna.

En principio, el proyecto no puede triunfar. La conciencia tal como es dada nunca

puede constituirse a sí misma en arte, pero debe esforzarse por transformar sus propias fronteras y por alterar los límites del arte. Así, cualquier obra aislada tiene un estado doble. Es, al mismo tiempo, un gesto literario único y específico ya perpetrado, y también una declaración metaliteraria (a menudo estridente, a veces irónica) acerca de la insuficiencia de la literatura respecto a una condición ideal de conciencia y arte. La conciencia concebida como proyecto crea una norma que inevitablemente condena a la obra a quedar incompleta. Siguiendo el modelo de la conciencia heroica que aspira nada menos que a la total autoapropiación, la literatura tenderá al «libro total». Comparado con la idea del libro total, todo escrito, en la práctica, consta de fragmentos. La norma de principio, nudo y desenlace ya no es aplicable. La condición de incompleto se convierte en la modalidad reinante en el arte y en el pensamiento, y hace surgir antigéneros: obras que son deliberadamente fragmentarias o autocanceladoras, pensamientos que se anulan a sí mismos. Pero el derrocamiento de las viejas normas no requiere negar el fracaso de semejante arte. Como dijo Cocteau, «la única obra que triunfa es la que fracasa».

La carrera de Antonin Artaud, uno de los últimos grandes ejemplares del período heroico del modernismo literario, resume marcadamente estas revaluaciones. Tanto en su obra como en su vida, Artaud fracasó. Su obra incluye versos, poemas en prosa, guiones, escritos sobre cine, pintura y literatura; ensayos, diatribas y críticas de teatro; varias obras teatrales y notas para muchos proyectos nunca realizados, entre ellos una ópera, una novela histórica, un monólogo dramático en cuatro partes escrito para la radio, ensayos sobre el culto al peyote entre los indios tarahumara, radiantes apariciones en dos grandes películas (*Napoleón*, de Gance y *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer) y en muchas menores; y centenares de cartas, su forma «dramática» más lograda, todo lo cual equivale a un *corpus* roto, automutilado, a una vasta colección de fragmentos. Lo que legó no fueron obras de arte acabadas sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura y una fenomenología del sufrimiento.

En Artaud, el artista como vidente cristaliza, por primera vez, en la figura del artista como víctima pura de su conciencia. Lo que queda prefigurado en la poesía en prosa de *El spleen de París* de Baudelaire y en el acta de *Una temporada en el Infierno* de Rimbaud se convierte en Artaud en la afirmación de la irremisible y dolorosa constatación de lo inadecuado de su propia conciencia hacia sí misma, de los tormentos de una sensibilidad que se juzga a sí misma apartada del pensamiento de forma irreparable. Pensar y valerse del idioma se convierte en un calvario perpetuo.

Las metáforas que Artaud emplea para describir su angustia intelectual tratan al espíritu como una propiedad de la cual no se tiene un título muy claro (o cuyo título se ha perdido), o como una sustancia física que es intransigente, fugitiva, inestable,

obscenamente mudable. Ya en 1921, a la edad de veinticinco años, declara que su problema es el de nunca lograr poseer su espíritu «en su *plenitud*». Durante todos los años veinte se lamenta de que sus ideas lo «abandonan», que es incapaz de «descubrir» sus ideas, que no puede «alcanzar» su espíritu, que «ha perdido» la comprensión de las palabras y «olvidado» las formas de pensamiento. En metáforas más directas, se enfurece contra la erosión crónica de sus ideas, contra el modo en que su pensamiento se desmorona dentro de él o tiene fugas; describe su espíritu como lleno de fisuras, deteriorado, petrificado, licuefacto, coagulado, vacío, impenetrablemente denso: las palabras se pudren. Artaud no tiene dudas sobre si su «Yo» piensa, sino la convicción de no poseer su propio pensamiento. No dice que sea incapaz de pensar. Dice que no «tiene» pensamiento, algo que para él abarca mucho más que ideas correctas o juicios. Tener pensamiento es que este se sostenga a sí mismo, se manifieste él mismo a sí mismo y sea responsable «en todas las circunstancias de sentimiento y de vida». Es en este sentido que trata al pensamiento como objeto y sujeto de sí mismo, en el que Artaud afirma no «tenerlo». Artaud muestra cómo la conciencia hegeliana, dramática, que se contempla a sí misma, puede alcanzar el estado de enajenación total (en lugar de una sabiduría apartada y amplia), porque el espíritu sigue siendo un objeto.

El lenguaje que emplea Artaud es profundamente contradictorio. Sus imágenes son materialistas (hacen del espíritu una cosa o un objeto) pero su demanda al espíritu equivale al idealismo filosófico más puro. Se niega a considerar la conciencia salvo como un proceso. Y sin embargo, es el carácter de proceso de la conciencia —su intangibilidad y flujo— lo que experimenta como un infierno. «El verdadero dolor», dice Artaud, «es sentir el propio pensamiento cambiar dentro de uno mismo». El *cogito*, cuya existencia demasiado evidente casi no parece necesitar pruebas, se lanza en una búsqueda desesperada e inconsolable de un *ars cogitandi*. La inteligencia, observa Artaud con horror, es la más pura contingencia. En las antípodas de lo que Descartes y Valéry relatan en sus grandes epopeyas optimistas acerca de la búsqueda de ideas claras y distintas, una *Divina comedia* del pensamiento, Artaud nos informa de la interminable angustia y desconcierto de la conciencia que se busca a sí misma: «Esta tragedia intelectual en que siempre quedo vencido», la *Divina tragedia* del pensamiento. Artaud se describe como «en constante persecución de mi ser intelectual».

La consecuencia del veredicto de Artaud sobre su persona, su convicción de la enajenación crónica de su propia conciencia, es que su déficit mental se vuelve, directa o indirectamente, el tema dominante e inagotable de sus escritos. Algunos de los relatos de Artaud sobre la pasión del pensamiento son casi demasiado dolorosos para leerlos. Elabora poco sus emociones: pánico, confusión, rabia, temor. Su don no fue el de la comprensión psicológica (a la que, al no ser bueno en su práctica, desdeña como trivial) sino el de un modo más original de descripción, una especie de fenomenología fisiológica de su desolación interminable. La afirmación de Artaud en

El pesanervios de que nadie ha trazado tan precisamente su ego íntimo no es una exageración. En toda la historia de la escritura en primera persona no se encuentra un registro tan incansable y detallado de la microestructura del dolor mental.

Sin embargo, Artaud no se limita a registrar su angustia psíquica. Esta constituye su obra, pues aun cuando la escritura —dar forma a la inteligencia— es una agonía, esa agonía aporta la energía necesaria para realizar el acto de escribir. A pesar de que Artaud quedó terriblemente decepcionado cuando los poemas relativamente bien contruidos que presentó a la *Nouvelle Revue Française* en 1923 fueron rechazados por su director, Jacques Rivière, por carecer de coherencia y de armonía, las objeciones de Rivière resultaron liberadoras. Desde entonces, Artaud negó que simplemente estuviera creando más arte, engrosando el almacén de la «literatura». El desprecio a la literatura —tema modernista, mencionado antes que nadie por Rimbaud— tiene una inflexión diferente tal como Artaud lo expresa en la época en que futuristas, dadaístas y surrealistas han hecho de él un lugar común. El desprecio de Artaud por la literatura tiene menos que ver con un difuso nihilismo acerca de la cultura que con una experiencia específica del sufrimiento. Para Artaud, el extremo dolor mental —y también físico— que alimenta (y da autenticidad) al acto de escribir queda necesariamente falsificado cuando tal energía es transformada en obra de arte: cuando alcanza la benigna situación de un producto terminado, literario. La humillación verbal de la literatura —«todo escrito es basura», declara Artaud en *El pesanervios*— salvaguarda el carácter peligroso, casi mágico, de la escritura como vehículo digno de transportar el dolor del autor. Insultar al arte (como insultar al público) es un intento de impedir su corrupción, la trivialización del sufrimiento.

El nexo entre sufrimiento y escritura es uno de los temas principales de Artaud: se gana el derecho a hablar cuando se ha sufrido, pero la necesidad de valerse del lenguaje es, en sí misma, la ocasión central del sufrimiento. Se describe arruinado por una «pasmosa confusión» de su «lenguaje en su relación con el pensamiento». En Artaud, la enajenación del lenguaje presenta el lado sombrío de las triunfales enajenaciones verbales de la poesía moderna, del uso creador de las posibilidades puramente formales del lenguaje, y de la ambigüedad de las palabras y la artificialidad de los significados fijos. El problema de Artaud no es qué es el lenguaje en sí mismo, sino la relación que el lenguaje tiene con lo que él llama «las aprensiones intelectuales de la carne». Apenas puede aplicársele la queja tradicional de todos los grandes místicos sobre la tendencia de las palabras a petrificar el pensamiento vivo y a convertir la materia inmediata, orgánica y sensorial de la experiencia en algo inerte, meramente verbal. La lucha de Artaud contra esta capacidad del lenguaje es sólo secundaria; ante todo, él batalla contra lo refractario de su propia vida interior. Empleadas por una conciencia que se define a sí misma como paroxísmica, las palabras se vuelven cuchillos. Artaud parece haber sido afligido por una extraordinaria vida interior, en la que lo complejo y urgente de sus sensaciones físicas y las intuiciones convulsivas de su sistema nervioso parecen reñidas con su

capacidad de darles forma verbal. Este choque entre facilidad e impotencia, entre riquísimos dones verbales y una conciencia de parálisis intelectual es la trama psicodramática de todo lo que Artaud escribió; y mantener dramáticamente válida esta pugna exige exorcizar repetidas veces la respetabilidad que se ha adherido a la escritura.

Así, Artaud no libera la escritura, sino que la coloca bajo sospecha permanente, tratándola como al espejo de la conciencia, de modo que la gama de lo que puede ser escrito se vuelve coextensiva con la propia conciencia, y la verdad de cada afirmación llega a depender de la vitalidad y plenitud de la conciencia en que se origina. Contra todas las teorías jerárquicas o platonizantes del espíritu, que destierran una parte de la conciencia superior, Artaud sostiene la democracia de las pretensiones mentales, el derecho de todo nivel, tendencia y calidad de la mente a ser escuchado: «podemos hacer cualquier cosa en nuestro espíritu, podemos hablar en cualquier tono de voz, *hasta en el que sea inapropiado*». Artaud se niega a excluir ninguna percepción por demasiado trivial o cruda. El arte debe informar desde cualquier parte, opina, aunque no por las razones que justificaran la franqueza whitmanesca o la licencia joyceana. Para Artaud, bloquear cualquiera de las posibles transacciones entre distintos niveles del espíritu y de la carne equivale a una desposesión del pensamiento, a una pérdida de vitalidad en el sentido más puro. Esa estrecha gama tonal que forma «el llamado tono literario» —literatura en sus formas tradicionales aceptables— se vuelve peor que un fraude y un instrumento de represión intelectual. Es una sentencia de muerte mental. El concepto de verdad en Artaud afirma la existencia de una concordancia exacta y delicada entre los impulsos «animales» de la mente y las operaciones más elevadas del intelecto. Es esta fluida, totalmente unificada conciencia la que Artaud invoca en los relatos obsesivos de su propia insuficiencia mental y en su rechazo de la literatura.

La calidad de la propia conciencia es la norma final de Artaud. De manera infalible, atribuye su concepción utópica de la conciencia a un materialismo psicológico: la mente absoluta es también absolutamente carnal. Así, su depresión intelectual es al mismo tiempo la más aguda depresión física, y cada afirmación que hace sobre su conciencia es también una afirmación sobre su cuerpo. En realidad, lo que causa el incurable dolor de la conciencia en Artaud es, precisamente, esta negativa a considerar la mente al margen de la situación de la carne. Lejos de estar desencarnada, su conciencia es una cuyo martirio resulta de su relación inconsútil con el cuerpo. En su lucha contra todas las concepciones jerárquicas o simplemente dualistas de la conciencia, Artaud trata constantemente su espíritu como si fuera una especie de cuerpo, un cuerpo que es incapaz de «poseer» por demasiado virginal, y a la vez un cuerpo místico por cuyo desorden él fuera «poseído».

Sería un error, desde luego, considerar la afirmación de Artaud de impotencia mental como lo que parece. La incapacidad intelectual que describe difícilmente podría señalar los límites de su obra (Artaud no muestra inferioridad en sus poderes

de raciocinio) pero sí explica su proyecto: seguir minuciosamente las fibras pesadas y enmarañadas de su mentecuerpo. La premisa de la escritura de Artaud es su profunda dificultad en emparejar «ser» e hiperlucidez, carne y palabras. Luchando por encarnar este pensamiento vivo, Artaud compuso en bloques febriles e irregulares; la estructura se rompe de pronto, y luego vuelve a comenzar. Cada obra aislada tiene una forma mixta; por ejemplo, entre un texto expositivo y una descripción onírica, frecuentemente inserta una carta, una carta a un destinatario imaginario o una carta verdadera que omite el nombre del destinatario. Cambiando de formas, cambia de aliento. El acto de escribir es concebido como el desencadenamiento de un flujo impredecible de energía cauterizante: el conocimiento debe estallar en los nervios del lector. Los detalles del estilo de Artaud proceden directamente de su idea de conciencia como un cenagal de dificultad y sufrimiento. Su determinación de romper el caparazón de la literatura —al menos, de transgredir la distancia autoprotectora entre lector y texto— no puede decirse que sea una ambición nueva en la historia del modernismo literario. Pero quizá Artaud haya estado más cerca de conseguirlo que ningún otro autor, por la violenta discontinuidad de su discurso, por lo extremo de su emoción, por la pureza de su propósito moral, por la dolorosísima carnalidad de los relatos que hace de su vida mental, por la autenticidad y grandeza de la prueba a que se somete para poder emplear siquiera el lenguaje.

Las dificultades de las que se lamenta Artaud persisten porque está pensando en lo impensable: en cómo el cuerpo es mente y en cómo la mente también es cuerpo. Esta inagotable paradoja se refleja en el deseo de Artaud de producir arte que sea, al mismo tiempo, anti-arte. Sin embargo, esta última contradicción es más hipotética que real. Si no hacen caso de las negativas de Artaud, los lectores asimilarán inevitablemente sus estrategias de discurso sobre el arte siempre que esas estrategias alcancen —como a menudo alcanzan— cierto tono triunfante de incandescencia. Y tres libritos publicados entre 1925 y 1929 —*El ombligo de los limbos*, *El pesanervios* y *El arte y la muerte*—, susceptibles de ser leídos como poemas en prosa, más espléndidos que nada de lo que Artaud escribiera formalmente como poeta, muestran que es el más grande poeta en prosa de la lengua francesa desde el Rimbaud de *Iluminaciones* y *Una temporada en el Infierno*. Y sin embargo, sería incorrecto separar lo más logrado como literatura de sus otros escritos.

La obra de Artaud niega que haya alguna diferencia entre arte y pensamiento, entre poesía y verdad. Pese a las rupturas en la exposición y las variaciones en la forma dentro de cada obra, todo lo que escribió propone una misma línea argumental. Artaud siempre es didáctico. Nunca dejó de insultar, de quejarse, de exhortar, de denunciar: incluso en la poesía escrita después de salir del manicomio de Rodez, en 1946, en la que el lenguaje se vuelve, en parte, ininteligible; es decir, una presencia física no mediada. Toda su escritura está en primera persona, un modo de dirigirse a

través de una voz mixta, entre la ensoñación y la explicación discursiva. Sus escritos son, simultáneamente, arte y reflexiones sobre el arte. En un temprano ensayo sobre la pintura, Artaud declara que las obras de arte «sólo valen en tanto en cuanto los conceptos en que están fundadas, cuyo valor es exactamente lo que estamos poniendo nuevamente en duda». Y como su obra equivale a un *ars poética* (del que no es más que una exposición fragmentaria), así Artaud considera la creación artística como un tropo para el funcionamiento de toda conciencia de la vida en sí.

Este tropo fue la base de la afiliación de Artaud al movimiento surrealista, entre 1924 y 1926. En su entendimiento, el surrealismo fue una «revolución» aplicable a «todos los estados de la mente, a todos los tipos de actividad humana»; su consideración como tendencia dentro de las artes era secundaria y simplemente estratégica. Saludó al surrealismo —«ante todo, como estado espiritual»— tanto como una crítica de la mente cuanto una técnica para mejorar la gama y la calidad de la mente. Sensible como era en su propia vida a los efectos represivos de la idea burguesa de la realidad cotidiana («nacemos, vivimos, morimos en una atmósfera de mentiras», escribió en 1923), fue atraído al surrealismo de manera natural por su defensa de una conciencia más sutil, imaginativa y rebelde. Pero pronto descubrió que las fórmulas surrealistas eran otra manera de confinamiento. Se hizo expulsar cuando la mayoría de la hermandad surrealista estaba a punto de ingresar en el partido comunista francés, paso que Artaud denunció como una traición. Una verdadera revolución social no cambia nada, insiste en decir, desdeñosamente, en la crítica que escribió contra «el bluff surrealista» en 1927. La adhesión surrealista a la Tercera Internacional, aunque de breve duración, fue una buena provocación para que él abandonara el movimiento, pero su insatisfacción era más profunda que un desacuerdo sobre el tipo de revolución que es deseable y pertinente. (Los surrealistas apenas serían más comunistas que el propio Artaud. André Breton no tenía tanto una postura política cuanto un conjunto de simpatías morales extremadamente atractivas, que en otro período le habrían llevado al anarquismo y que, por lógica, le llevaron en la década de los años treinta a convertirse en partidario y amigo de Trotsky). Lo que realmente causó el antagonismo de Artaud fue una diferencia fundamental de temperamento.

Fue sobre la base de un equívoco que Artaud suscribió fervientemente el reto surrealista a los límites que la «razón» impone a la conciencia, y la fe surrealista en el acceso a una conciencia más vasta, hecha posible por los sueños, las drogas, el arte insolente y el comportamiento asocial. El surrealista, pensó Artaud, era alguien que «desesperaba de alcanzar su propia mente». Estaba pensando en sí mismo, desde luego. La desesperación está completamente al margen de la corriente principal de las actitudes surrealistas. Los surrealistas anunciaban los beneficios que se conseguirían al abrir las puertas de la razón, y no hacían caso de las abominaciones. Artaud, tan extravagantemente pesimista como optimista era el surrealismo, lo más que pudo hacer fue conceder, con aprensión, cierta legitimidad a lo irracional. Mientras que los

surrealistas proponían exquisitos juegos con la conciencia en los que nadie podría perder, Artaud estaba empeñado en una lucha a muerte por «restaurarse» a sí mismo. Breton sancionó lo irracional como un camino útil hacia un nuevo continente mental. Para Artaud, sin tener la esperanza de dirigirse a alguna parte, aquel era el terreno de su martirio.

Al extender las fronteras de la conciencia, los surrealistas no sólo esperaban refinar el imperio de la razón, sino ensanchar los límites del placer físico. Artaud era incapaz de esperar algún placer de la colonización de nuevos ámbitos de la conciencia. En contraste con la eufórica afirmación de los surrealistas, tanto sobre la pasión física como sobre el amor romántico, Artaud consideraba el erotismo como algo amenazante y demoníaco. En *El arte y la muerte* describe «esta preocupación por el sexo que me petrifica y me hace brotar la sangre». Los órganos sexuales se multiplican en una escala monstruosa, descomunal y de forma amenazadoramente hermafrodita en muchos de sus escritos; la virginidad es tratada como un estado de gracia, y la impotencia o castración es presentada —por ejemplo en las imágenes generadas por la figura de Abelardo en *El arte y la muerte*— más como una liberación que como un castigo. Los surrealistas parecían amar la vida, nota Artaud con altivez. Él sentía que la «desdeñaba». Explicando el programa de la Oficina de Investigación Surrealista de 1925 había descrito favorablemente al surrealismo como «cierto orden de repulsiones», tan sólo para concluir al año siguiente que aquellas repulsiones eran completamente superficiales. Como dijo Marcel Duchamp en la conmovedora oración fúnebre escrita a la muerte de su amigo Breton en 1966, «la gran fuente de la inspiración surrealista es el amor: la exaltación del amor elegido». El surrealismo es una política espiritual sobre el placer.

Pese al apasionado rechazo de Artaud al surrealismo, su gusto era surrealista y así siguió siéndolo. Su desdén al realismo como colección de trivialidades burguesas es surrealista, y también lo son su entusiasmo por el arte de los locos y los no profesionales, por lo que viene de Oriente, por todo lo que es extremo, fantástico, gótico. El desdén de Artaud al repertorio dramático de su tiempo, a la obra dedicada a explorar la psicología de personajes individuales —desprecio básico al argumento en los manifiestos incluidos en *El teatro y su doble*, escritos entre 1931 y 1936—, parte de una posición idéntica a aquella desde la cual Breton descarta la novela en el primer *Manifiesto Surrealista* (1924). Pero Artaud hace un uso totalmente distinto de los entusiasmos y de los prejuicios estéticos que comparte con Breton. Los surrealistas son buenos conocedores de la alegría, la libertad, el placer. Artaud es un conocedor de la desesperación y la lucha moral. Y mientras que los surrealistas se niegan explícitamente a dar al arte un valor autónomo, no perciben ningún conflicto entre los anhelos morales y los estéticos, y en ese sentido Artaud tiene razón al decir que su programa es «estético» —quiere decir, simplemente estético—, Artaud sí percibe semejante conflicto y exige que el arte se justifique según las normas de la seriedad moral.

De los surrealistas extrae Artaud la perspectiva que vincula su propia y perenne crisis psicológica a lo que Breton llama (en el *Segundo Manifiesto Surrealista* de 1930) «una crisis general de conciencia», algo que Artaud mantuvo en todos sus escritos. Pero ningún tipo de crisis inherente al canon surrealista es tan negra como la que plantea Artaud. Al lado de las laceradas percepciones de Artaud, tanto cósmicas como íntimamente psicológicas, las jeremiadas surrealistas parecen más tonificantes que alarmantes. (En realidad, no quieren provocar una crisis. Indudablemente, Artaud sabía más de sufrimiento que Breton, así como Breton sabía más de libertad que Artaud). Un legado similar al del surrealismo dio a Artaud la posibilidad de seguir a lo largo de toda su obra dando por sentado que el arte tiene una misión «revolucionaria». Pero la idea de revolución en Artaud diverge tanto de los surrealistas como su devastada sensibilidad diverge de la esencialmente sana de Breton.

Artaud también conservó de los surrealistas el imperativo romántico de cerrar la brecha entre el arte (y el pensamiento) y la vida. Comienza *El ombligo de los limbos*, escrito en 1925, declarándose incapaz de concebir una «obra que esté aislada de la vida», una «creación aislada». Pero Artaud insiste, de manera más agresiva de lo que nunca lo hicieron los surrealistas, en la devaluación de la obra de arte que resulta de aunar el arte y la vida. Como los surrealistas, Artaud considera al arte como una función de la conciencia, y cada obra representa tan sólo una fracción del todo de la conciencia del artista. Pero al identificar la conciencia principalmente con sus aspectos oscuros, ocultos, penosísimos, hace del desmembramiento de la totalidad de la conciencia en «obras» separadas no sólo un procedimiento arbitrario (que es lo que fascina a los surrealistas), sino un procedimiento que es contraproducente. Al estrechar la visión surrealista, Artaud hace a la obra de arte literalmente inútil en sí misma; si se la considera como una cosa, está muerta. En *El pesanervios*, también de 1925, Artaud compara sus obras con inertes «productos de desecho», tan sólo «limaduras del alma». Estos pedazos desmembrados de conciencia tan sólo adquieren valor y vitalidad como metáforas de obras de arte: es decir, metáforas de conciencia.

Al desdeñar toda visión objetiva del arte, toda versión de esa visión que considera las obras de arte como objetos (para contemplarlos, para seducir a los sentidos, para edificar, para distraer), Artaud asimila todo arte a una representación dramática. En la poética de Artaud, el arte (y el pensamiento) es una acción —una acción que para ser auténtica debe ser brutal— y también una experiencia sufrida y cargada de emociones extremas. Siendo a la vez acción y pasión de esta índole, tan iconoclasta como evangélico en su fervor, el arte parece requerir una escena más audaz, fuera de los museos y lugares de exposición legitimados y una forma nueva, más ruda, de confrontación con su público. La retórica del movimiento interno que sostiene la idea de Artaud sobre el arte es impresionante, pero no cambia la manera en que realmente logra rechazar el tradicional papel de la obra de arte como objeto por un análisis y una experiencia de la obra de arte que son una inmensa tautología. Ve el arte como

una acción y, por tanto, como una pasión del espíritu. El espíritu produce arte. Y el espacio en que el arte es consumido también es espíritu, visto como el todo orgánico del sentimiento, sensación física y capacidad para atribuir significado. La poética de Artaud es una especie de hegelianismo último, obsesionado en afirmar que el arte es el compendio de la conciencia, la reflexión de la conciencia sobre sí misma y el vacío en que la conciencia da su peligroso salto de autotranscendencia.

Cerrar la brecha entre arte y vida destruye el arte y, al mismo tiempo, lo universaliza. En el manifiesto que Artaud escribió para el Teatro Alfred Jarry, que él mismo fundó en 1926, saluda «la mala fama que, sucesivamente, todas las formas de arte están adquiriendo». Su deleite puede ser una pose, pero sería inconsecuente para él lamentar ese estado de cosas. Una vez que la norma principal del arte consiste en su imbricación con la vida (es decir, con todo, incluso con las demás artes), la existencia de formas de arte separadas deja de ser defendible. Además, Artaud presupone que estas formas deberán recobrase pronto de su falta de valor y convertirse en variantes del arte total que absorberá a todas. Todo el trabajo de Artaud puede describirse como la secuencia de sus esfuerzos por formular y habitar ese arte maestro, siguiendo heroicamente su convicción de que el arte que busca difícilmente podría ser aquel — que incluye sólo el lenguaje— en que su genio estaba principalmente confinado.

Los parámetros con que Artaud define toda obra de arte están siempre regidos por la distancia crítica que mantiene respecto a la idea de un arte que sólo sea lenguaje, expresada en las diversas formas que adquiere su continua «revuelta contra la poesía» (título de un texto en prosa que escribió en Rodez en 1944). La poesía fue, cronológicamente, la primera de las muchas artes que practicó. Existen poemas suyos desde 1913, cuando tenía diecisiete años y aún estudiaba en su Marsella natal; su primer libro, publicado en 1923, tres años después de mudarse a París, fue una colección de poemas; y aquel mismo año, el rechazo de la *Nouvelle Revue Française* a unos poemas nuevos originó la célebre correspondencia con Rivière. Pero pronto Artaud empezó a desdeñar la poesía en favor de otras artes. La dimensión de la poesía que era capaz de escribir en los años veinte era demasiado pequeña para lo que, intuía Artaud, era la escala de un gran arte. En sus primeros poemas el aliento es corto; la forma lírica compacta que emplea no da salida a su imaginación discursiva y narrativa. Sólo en la gran explosión de su escritura entre 1945 y 1948, los últimos tres años de su vida, consiguió Artaud, para entonces indiferente a la idea de poesía como afirmación lírica cerrada, encontrar una voz de largo aliento que fuera adecuada a la gama de sus necesidades imaginativas, una voz que estuviera libre de formas establecidas y fuera abierta, como la poesía de Pound. La poesía, como Artaud la concibió en los años veinte, no tenía ninguna de estas posibilidades o ventajas. Era pequeña, y un arte total tenía la obligación de ser y de sentirse grande; era necesario que fuera una representación múltiple de voces, no un singular objeto lírico.

Todas las aventuras inspiradas por el ideal de una forma de arte total —en música, pintura, escultura, arquitectura o literatura— desembocan, de una manera u otra, en el teatro. Aunque Artaud no necesitaba ser tan literal, se comprende que a temprana edad se pasara a las artes explícitamente dramáticas. Entre 1922 y 1924, actuó en obras dirigidas por Charles Dullin y por los Pitoëff, y también en 1924 comenzó su carrera como actor de cine. Es decir, a mediados de los años veinte, Artaud tenía dos buenos candidatos para el papel de arte total: cine y teatro. Sin embargo, como pretendía favorecer la candidatura de estas artes como director y no como actor, pronto tuvo que renunciar a una de ellas: el cine. Artaud nunca tuvo medios suficientes para dirigir sus propias películas, y vio sus intenciones traicionadas en una de 1928 que fue dirigida por otro basándose en uno de sus guiones: *La concha marina y el cura*. La sensación de derrota fue reforzada en 1929 con la llegada del sonido, giro decisivo en la historia de la estética cinematográfica sobre el que Artaud profetizó erróneamente —como la mayoría de los escasos adictos que en los años veinte se habían tomado las películas en serio— que terminaría con la grandeza del cine como forma de arte. Continuó actuando en películas hasta 1935, pero con pocas esperanzas de recibir una oportunidad de dirigir las propias y sin nuevas reflexiones sobre las posibilidades del cine (que, aparte del desaliento de Artaud, sigue siendo el candidato más viable del siglo para el título de arte total).

Desde finales de 1926, la búsqueda de Artaud de la obra de arte total se centró en el teatro. A diferencia de la poesía, arte construido a partir de un solo material (las palabras), el teatro empleaba una pluralidad de materiales: palabras, luz, música, cuerpo, mobiliario, vestuario. A diferencia del cine, arte que sólo utiliza una pluralidad de lenguajes (imágenes, palabras, música), el teatro es carnal, corpóreo. El teatro aúna los medios más diversos: lenguaje gestual y verbal, objetos estáticos y movimiento en un espacio tridimensional. Pero el teatro no se vuelve un arte total tan sólo por la abundancia de sus medios. La tiranía prevaleciente de algunos medios sobre otros debe ser subvertida por la creación. Así como Wagner desafió la convención de alternar el aria y el recitativo, lo que implica una relación jerárquica de habla, canto y música orquestal, Artaud denunció la práctica de hacer que cada elemento de la escena sirva en cierta manera a las palabras que los actores se dicen unos a otros. Atacando como falsas las prioridades del teatro dialogado que ha subordinado el teatro a la literatura, implícitamente Artaud eleva los medios que caracterizan a otras formas de representación dramática como la danza, la oratoria, el circo, el *cabaret*, la iglesia, la gimnasia, la sala de operaciones del hospital y el tribunal. Pero añadir estos recursos procedentes de otras artes y de formas casi teatrales no hará del teatro una forma de arte total. Un arte total no puede construirse mediante adiciones; Artaud no está exigiendo, ante todo, que el teatro aumente sus medios. En cambio, trata de purgar al teatro de lo que es ajeno o fácil. Al pedir un teatro en que el actor de Europa, verbalmente orientado, vuelva a prepararse como «atleta» del corazón, Artaud muestra su inveterada afición al esfuerzo espiritual y

físico —al arte como dura prueba.

El teatro de Artaud es una máquina agotadora que intenta transformar los conceptos del espíritu en acontecimientos enteramente «materiales», entre los que se encuentran las propias pasiones. Contra la multacentenaria prioridad que el teatro europeo ha dado a las palabras como medio para transmitir emociones e ideas, Artaud desea mostrar la base orgánica de las emociones y el carácter físico de las ideas mediante los cuerpos de los actores. El teatro de Artaud es una reacción contra el estado de subdesarrollo en que los cuerpos (y las voces, aparte del diálogo) de los actores occidentales, así como las artes del espectáculo, han permanecido durante generaciones. Para enderezar el desequilibrio que favorece el lenguaje verbal, Artaud propone hacer que la preparación de los actores se parezca a la preparación de bailarines, atletas, mimos y cantantes, y «basar el teatro en el espectáculo antes que nada», como dice en su *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*, publicado en 1933. No está ofreciendo reemplazar la seducción del idioma con escenarios espectaculares, vestuario, música, iluminación y efectos escénicos. La idea de espectáculo en Artaud se basa en la violencia sensorial, no en el encanto. La belleza es una idea que nunca pasa por su cabeza. Lejos de considerar que lo espectacular sea deseable por sí mismo, Artaud imponía al escenario una austeridad suprema, hasta el punto de excluir todo lo que representa otra cosa. «Objetos, accesorios en el escenario deben ser aprehendidos directamente... no por lo que representan sino por lo que son», escribe en un manifiesto de 1926. Más tarde, en *El teatro y su doble*, sugiere eliminar los decorados por completo. Pide un teatro «puro», dominado por la «física del gesto absoluto, que es idea en sí».

Si el lenguaje de Artaud parece vagamente platónico, existe una razón, pues, como Platón, Artaud se acerca al arte desde el punto de vista del moralista. En realidad, no le gusta el teatro —al menos, el teatro tal como se concibe por todo Occidente—, al que acusa de no ser suficientemente serio. Su teatro no quiere tener nada que ver con el hecho de ofrecer una «diversión artificial, sin sentido», un mero entretenimiento. En el centro de la crítica al teatro de Artaud, la oposición no es entre teatro simplemente literario y teatro de sensaciones fuertes, sino entre teatro hedonista y teatro moralmente riguroso. Lo que Artaud propone es un teatro que bien hubiesen podido aprobar Savonarola o Cromwell. En realidad, *El teatro y su doble* puede leerse como un indignado ataque al teatro, con un encono que recuerda la *Carta a D'Alembert* en que Rousseau, enfurecido por el personaje de Alceste en *El misántropo* —con el que creyó que Molière estaba ridiculizando sutilmente la sinceridad y la pureza moral como burdo fanatismo—, terminó por argüir que estaba en la naturaleza misma del teatro el ser moralmente superficial. Como Rousseau, Artaud se rebeló contra la debilidad moral de la mayor parte del arte. Como Platón, Artaud sintió que el arte, por lo general, miente. Artaud no expulsaría a los artistas de su república, pero sólo admitiría el arte cuando fuera «verdadera acción». El arte debe ser cognoscitivo. «Ninguna imagen me satisface a menos que al mismo tiempo sea

conocimiento», ha escrito. El arte debe tener un benéfico efecto espiritual sobre su público, efecto cuyo poder depende, en opinión de Artaud, de desaprobar todas las formas de mediación.

Es el moralista que hay en Artaud el que exige que el teatro sea «podado», que se mantenga tan libre como sea posible de elementos mediadores, incluso del texto. Las obras de teatro cuentan mentiras. Y cuando no dicen una mentira, al alcanzar la categoría de «obras maestras» se *convierten* en mentira. En 1926, Artaud anuncia que no desea crear un teatro para representar obras que se añadan a la lista de las obras maestras consagradas de la cultura. Considera la herencia de las obras escritas como inútil, como un obstáculo, y al dramaturgo como un intermediario superfluo entre el público y la verdad perfectamente susceptible de representarse desnuda en el escenario. Aquí, sin embargo, el moralismo de Artaud da un giro claramente antiplatónico: la verdad desnuda es una verdad totalmente material. Artaud define el teatro como un lugar en que las facetas oscuras del «espíritu» se revelan en una «proyección real, material».

Para encarnar el pensamiento, un teatro estrictamente concebido debe prescindir de la mediación de un guión ya escrito, poniendo fin, así, a la separación del autor y el actor. (Esto suprime la objeción más antigua a la profesión de actor: que es una forma de desenfreno psicológico, en la que la gente dice palabras que no son suyas y simula sentir emociones que son funcionalmente falsas). La separación entre el actor y el público debe reducirse (pero no terminarse) violando la frontera entre la zona del escenario y las hileras de asientos fijos del auditorio. Artaud, con su sensibilidad hierática, nunca considera una forma de teatro en que el público participe activamente en la función, pero desea acabar con la regla del decoro teatral que permite al público dissociarse de su propia experiencia. Respondiendo implícitamente al moralista, según el cual el teatro aparta a la gente de su auténtico yo, haciéndole preocuparse por problemas imaginarios, Artaud desea que el teatro no se dirija a los espíritus de los espectadores ni a los sentidos, sino a la «existencia total». Tan sólo el más apasionado de los moralistas habría deseado que la gente asistiera al teatro como va al cirujano o al dentista. Aunque se garantice que no será fatal (a diferencia de la visita al cirujano), la operación al público es «de gravedad», y el público no saldrá del teatro moral o emocionalmente «intacto». Mediante otra imagen médica, Artaud compara el teatro con la peste. Mostrar la verdad significa mostrar arquetipos antes que psicología individual; esto hace del teatro un lugar peligroso, pues la «realidad arquetípica» es «peligrosa». No se presupone que ningún miembro del público se identificará con lo que ocurra en el escenario. Para Artaud, el teatro «verdadero» es una experiencia peligrosa, intimidatoria, que excluye las emociones plácidas, todo jugueteo, toda intimidad tranquilizadora.

El valor de la violencia emocional en el arte ha sido considerado, desde hace tiempo, como un dogma esencial de la sensibilidad modernista. Sin embargo, antes de Artaud, la crueldad se utilizaba principalmente con un espíritu desinteresado, por su

eficacia estética. Cuando Baudelaire colocó «la vivencia del *shock*» —por utilizar la frase de Walter Benjamin— en el centro de sus versos y poemas en prosa, difícilmente podría creerse que fue para mejorar o edificar a sus lectores. Pero exactamente este fue el punto de la devoción de Artaud por la estética del *shock*. Mediante la exclusividad de su compromiso con el arte paroxísmico, Artaud muestra ser tan moralista como Platón acerca del arte, pero un moralista cuyas esperanzas para el arte niegan precisamente aquellas distinciones en que se fundamenta la idea de Platón. De la misma manera que se opone a la separación entre arte y vida, así niega Artaud todas las formas teatrales que implican una diferencia entre realidad y representación. No niega que exista tal diferencia. Pero, dice implícitamente, esta diferencia puede salvarse si el espectáculo es suficientemente —es decir, excesivamente— violento. La «crueldad» de la obra de arte no sólo tiene una función directamente moral, sino también cognoscitiva. De acuerdo con el criterio moralista de Artaud sobre el conocimiento, una imagen resulta verdadera hasta el punto en que es violenta.

La visión platónica depende de suponer una diferencia insalvable entre arte y vida, realidad y representación. En la famosa imagen del Libro VII de la *República*, Platón compara la ignorancia con una caverna ingeniosamente iluminada, para cuyos habitantes la vida es un espectáculo que sólo consiste en las sombras de los hechos reales. La caverna es un teatro. Y la verdad (la realidad) se halla fuera, al sol. En las imágenes platónicas de *El teatro y su doble*, Artaud adopta una visión más benévola sobre las sombras de la representación. Presupone que hay sombras (y representaciones) verdaderas y falsas, y que se puede aprender a distinguirlas. Lejos de identificar la sabiduría con salir de la caverna para presenciar el mediodía de la realidad, Artaud piensa que la conciencia moderna sufre de una carencia de sombras. El remedio es quedarse en la caverna, pero inventar espectáculos mejores. El teatro que Artaud propone servirá a la conciencia «nombrando y dirigiendo las sombras» y destruyendo las «falsas sombras» para «allanar el camino a una nueva generación de sombras», alrededor de las cuales se reunirá «el verdadero espectáculo de la vida».

Al no tener una visión jerárquica del espíritu, Artaud desdeña la distinción superficial, tan cara a los surrealistas, entre lo racional y lo irracional. Artaud no habla en nombre de la visión habitual que elogia la pasión a expensas de la razón, la carne sobre el espíritu, el espíritu exaltado por las drogas sobre el espíritu prosaico, la vida de los instintos sobre la meditación muerta. Lo que propugna es una nueva relación con el espíritu. Esta nueva relación procede de la muy decantada atracción que las culturas no occidentales ejercieron sobre Artaud, pero no fue lo que lo llevó a las drogas. (Fue para calmar las jaquecas y otros dolores neurológicos que padeció durante toda su vida, no para extender su conciencia, por lo que Artaud usó opio y se volvió adicto).

Durante un breve tiempo, Artaud tomó el estado espiritual surrealista como modelo para la conciencia unificada, no dualista, que buscaba. Después de rechazar el

surrealismo en 1926, repropuso el arte —específicamente, el teatro— como un modelo más riguroso. La función que Artaud da al teatro es la de cerrar la escisión entre lenguaje y carne. Es el tema de sus ideas para preparar a los actores: una preparación antitética a la habitual que enseña a los actores no cómo moverse, no qué hacer con sus voces aparte de hablar. (Pueden gritar, gruñir, cantar, salmodiar). También es el tema central de su dramaturgia ideal. Lejos de abrazar un irracionalismo fácil que polarice razón y sentimiento, Artaud imagina el teatro como el lugar en que el cuerpo renacerá en pensamiento y el pensamiento renacerá en cuerpo. Diagnostica su propia enfermedad como una escisión dentro de su mente («Mi agregado de conciencia está roto», ha escrito), que interioriza una escisión entre mente y cuerpo. Los escritos de Artaud sobre el teatro pueden leerse como un manual psicológico sobre la reunificación de mente y cuerpo. Para él, el teatro se convirtió en la metáfora suprema de la vida autocorruptora, espontánea, carnal e inteligente del espíritu.

En realidad, las imágenes sobre el teatro que usa Artaud en *El teatro y su doble*, escrito durante los años treinta, reflejan conceptos que empleó en sus escritos de comienzos y mediados de los veinte —en *El pesanervios*, en sus cartas a René e Yvonne Allendy, y en *Fragmento de un diario del Infierno*— para describir su propio dolor mental. Artaud se queja de que su conciencia no tiene límites ni posición fija; despojado de o en continua lucha con el idioma; fracturado —en realidad, lleno— por discontinuidades; o bien sin ubicación fija o cambiando constantemente de ubicación (y de extensión en el tiempo y en el espacio); obsesionado por el sexo; en estado de violenta infección. El teatro de Artaud se caracteriza por la ausencia de toda ubicación espacial fija de los actores entre sí y de los actores en relación con el público; por una fluidez de movimientos y almas; por la mutilación del lenguaje y la trascendencia del lenguaje en el grito del actor; por la carnalidad del espectáculo; por su tono obsesivamente violento. Desde luego, Artaud no sólo estaba reproduciendo su agonía interna. Antes bien, estaba dando una versión sistematizada y positiva de esta. El teatro es una imagen proyectada (necesariamente, una dramatización *ideal*) de la vida interna, peligrosa e «inhumana», que lo poseía, que tan heroicamente luchó por trascender y por afirmar. También es una terapia homeopática para tratar esa vida interna mutilada y apasionada. Al tratarse de una especie de cirugía emocional y moral sobre la conciencia, de acuerdo con Artaud, necesariamente tiene que ser «cruel».

Cuando Hume equipara expresamente la conciencia con un teatro, la imagen es moralmente neutral y enteramente ahistórica; no está pensando en ninguna clase particular de teatro, occidental o no, y habría considerado inoportuno todo recordatorio de que el teatro evoluciona. Para Artaud, la parte decisiva de la analogía es que el teatro —y la conciencia— puede cambiar. Pues no sólo se parece la conciencia a un teatro sino que, como dice Artaud, el teatro se parece a la conciencia, y por lo tanto se presta a ser convertido en un laboratorio en el que efectuar

investigaciones sobre el cambio de conciencia.

Los escritos de Artaud sobre el teatro son la aplicación de sus deseos para su propia mente. Desea que el teatro (como la mente) sea liberado de su confinamiento «en el lenguaje y en las formas». Supone que un teatro liberado libera. Al desahogar pasiones extremas y pesadillas culturales, el teatro las exorciza. Pero el teatro de Artaud está lejos de ser simplemente catártico. Al menos en su intención (la práctica de Artaud durante los años veinte y treinta es otra cuestión), su teatro tiene poco en común con el antiteatro de ataque al público, jugueteo y sádico, que fue concebido por Marinetti y los artistas dadá poco antes y después de la Primera Guerra Mundial. La agresividad que Artaud propone es controlada y orquestada de manera compleja, pues supone que la violencia sensorial puede ser una forma de inteligencia encarnada. Al insistir en la función cognoscitiva del teatro (el drama, escribe en 1923, en un ensayo sobre Maeterlinck, es «la forma más alta de la actividad mental»), excluye todo azar. (Ni siquiera en sus días surrealistas participó en la práctica de la escritura automática). El teatro, observa ocasionalmente, debe ser «científico», con lo que quiere decir que no debe ser aleatorio, ni debe ser sólo expresivo o espontáneo o personal o entretenido, sino que es preciso que abarque un propósito, a fin de cuentas, religioso y absolutamente serio.

La insistencia de Artaud en la seriedad del teatro también marca su diferencia con los surrealistas, que consideraban al arte y a su misión terapéutica y «revolucionaria» con bastante menos precisión. Los surrealistas, cuyos impulsos moralizantes eran bastante menos intransigentes que los de Artaud, y que no atribuían ningún carácter de urgencia moral a la creación artística, no estaban interesados en delimitar un arte único. Solían ser turistas, a menudo de genio, en tantas artes como les fuera posible, y creían que el impulso artístico sigue siendo el mismo dondequiera que brote. (Así, Cocteau, que tuvo la carrera surrealista ideal, llamó «poesía» a todo lo que hizo). La mayor audacia y autoridad de Artaud como esteta provienen parcialmente de la práctica de varias artes, pero se negó, como los surrealistas, a dejarse inhibir por la separación del arte en diferentes disciplinas; no consideró las diversas artes como formas equivalentes del mismo impulso proteico. En Artaud, sus actividades, por muy dispersas que puedan haber sido, siempre reflejan la búsqueda de una forma total de arte en la que se mezclan las demás, como el arte mismo se mezclará con la vida.

Fue este rechazo a la independencia de los diferentes territorios del arte lo que, paradójicamente, llevó a Artaud a hacer lo que ninguno de los surrealistas había intentado siquiera: repensar por completo una disciplina artística. Y sobre esa disciplina, el teatro, ha ejercido un impacto tan profundo que bien puede decirse que todo teatro serio reciente, en la Europa occidental o en América, se divide en dos períodos: antes de Artaud y después de Artaud. Nadie que hoy en día trabaje en el teatro ha permanecido ajeno al impacto de las ideas específicas de Artaud sobre el cuerpo y la voz del actor, el uso de la música, el papel del texto, la interacción entre

el espacio ocupado por la representación y el dedicado al público. Artaud cambió la comprensión de lo que era serio, de lo que era digno de hacerse. En este siglo, sólo la concepción de Brecht sobre el teatro puede rivalizar en importancia y profundidad con la de Artaud, aunque este no logró influir en el teatro siendo, como fue Brecht, un gran director. Sus ideas no pudieron ser certificadas por sus producciones. Su trabajo práctico en el teatro entre 1926 y 1935 fue, al parecer, tan poco seductor que virtualmente no ha dejado huella, en tanto que la idea de teatro en nombre de la cual trató de imponer sus producciones a un público no receptivo se ha vuelto cada vez más potente.

Desde mediados de los años veinte, la obra de Artaud está animada por la idea de un cambio radical en la cultura. Sus imágenes implican una visión médica, antes que histórica, de la cultura: la sociedad está enferma. Como Nietzsche, Artaud se concibe a sí mismo como un médico de la cultura, y como su paciente más penosamente enfermo. El teatro que planeó es una guerra de guerrillas contra la cultura establecida, un asalto al público burgués; a la vez, enseñaría a la gente que está muerta y la despertaría de su estupor. El hombre que habría de ser devastado por repetidos electrochoques durante los últimos tres de los nueve años consecutivos que pasó en hospitales para enfermos mentales propuso que el teatro administrara a la cultura una especie de terapia de *shock*. Artaud, que a menudo se quejó de sentirse paralizado, deseó que el teatro renovara «el sentido de vida».

Hasta cierto punto, las prescripciones de Artaud se parecen a muchos programas de renovación cultural que han aparecido periódicamente durante los últimos dos siglos de cultura occidental en nombre de la simplicidad, el *élan vital*, la naturalidad, la liberación de todo artificio. Su diagnóstico de que vivimos en una «cultura petrificada», inorgánica —cuya falta de vida asocia Artaud con el predominio de la palabra escrita—, no fue precisamente una idea novedosa cuando la expresó; sin embargo, muchas décadas después, no ha agotado su autoridad. La tesis que Artaud plantea en *El teatro y su doble* está íntimamente relacionada con Nietzsche, que en *El nacimiento de la tragedia* lamentó el marchitamiento del vigoroso teatro arcaico de Atenas por la filosofía socrática mediante la introducción de personajes que razonan. (Otro paralelo con Artaud: lo que hizo del joven Nietzsche un ardiente wagneriano fue la concepción de Wagner de la ópera como el *Gesamtkunstwerk*, la afirmación más completa, antes de Artaud, de la idea del teatro total).

Así como Nietzsche quiso volver al principio de las ceremonias dionisiacas que precedieron a la dramaturgia secularizada, racionalizada y verbal de Atenas, Artaud encontró sus modelos en el teatro religioso o mágico no occidental. Artaud no propone el teatro de la crueldad como una idea nueva dentro del teatro occidental. «Adoptó... otra forma de civilización». Sin embargo, no está refiriéndose a ninguna civilización específica, sino a una idea de civilización que tiene numerosas bases en

la historia —una síntesis de elementos de sociedades pasadas, de sociedades no occidentales y primitivas actuales—. La preferencia por «otra forma de civilización» es esencialmente ecléctica. (Es decir, es un mito generado por ciertas necesidades morales). La inspiración para las ideas de Artaud sobre el teatro le llegó del sudeste asiático: de ver teatro camboyano en Marsella en 1922 y teatro balinés en París en 1931. Pero el estímulo también habría podido llegarle de observar el teatro de una tribu de Dahomey o de las ceremonias chamanistas de los patagones. Lo relevante es que la otra cultura sea genuinamente otra; es decir, no occidental y no contemporánea.

En diferentes ocasiones, Artaud siguió las tres rutas imaginarias hasta «otra forma de civilización» recorridas con más frecuencia por la alta cultura occidental. En primer lugar, lo que fue conocido, tras la Primera Guerra Mundial, en los escritos de Hesse, René Daumal y los surrealistas, como el «giro al Oriente». En segundo lugar, el interés por una parte suprimida del pasado occidental —tradiciones heterodoxas espirituales o abiertamente mágicas—. En tercer lugar, el descubrimiento de la vida de los pueblos llamados primitivos. Lo que une al Oriente, a las antiguas tradiciones antinómicas y ocultas de Occidente, y al escéptico comunitarismo de las tribus preletradas es que están en otra parte, no sólo en el espacio sino en el tiempo. Todos ellos encarnan los valores del pasado. Aunque los indios tarahumara aún existen en México, su supervivencia en 1936, cuando Artaud los visitó, ya era anacrónica; los valores que los tarahumara representan pertenecen al pasado tanto como los de las religiones misteriosas del antiguo Oriente Medio, que Artaud estudió mientras escribía su novela histórica *Heliogábalo*, en 1933. Las tres versiones de «otra forma de civilización» son testimonio de la búsqueda de una sociedad integrada en torno a temas abiertamente religiosos y de la huida de lo secular. Lo que interesa a Artaud es el Oriente del budismo (véase su *Carta a las escuelas budistas*, escrita en 1925) y del yoga; nunca el Oriente de Mao Tse-tung por mucho que Artaud hablase de revolución. (La Larga Marcha fue contemporánea del intento de Artaud de montar en París sus obras de teatro).

Esta nostalgia por un pasado a menudo tan ecléctico que llega a ser imposible de precisar históricamente es una faceta de la sensibilidad modernista que ha parecido cada vez más sospechosa en los decenios recientes. Es un último refinamiento de la visión colonialista: una explotación imaginativa de las culturas no blancas, cuya vida moral es drásticamente sobresimplificada, y cuya sabiduría se saquea y parodia. A tal crítica no hay respuesta convincente. Pero a la de que la búsqueda de «otra forma de civilización» se niega a someterse a la desilusión del preciso conocimiento histórico, se le puede dar respuesta. Nunca buscó tal conocimiento. Las otras civilizaciones están siendo empleadas como modelos, como estímulos para la imaginación precisamente porque *no* son accesibles. Son, a la vez, modelo y misterio. Tampoco

puede considerarse como fraudulenta esta búsqueda, con el argumento de que es insensible a las fuerzas políticas que causan el sufrimiento humano. Se opone a tal sensibilidad de manera consciente. Esta nostalgia forma parte de una visión que es deliberadamente *no* política, por muy frecuentemente que esgrima la palabra «revolución».

Una consecuencia de la aspiración a un arte total, que proviene de negar la fractura entre arte y vida, ha sido fomentar la idea del arte como instrumento de revolución. Otra ha sido la identificación con un jugueteo desinteresado y puro tanto del arte como de la vida. Por cada Vertov o Breton, hay un Cage o un Duchamp o un Rauschenberg. Aunque Artaud está cerca de Vertov y Breton, por considerar que sus actividades son parte de una revolución más general, como revolucionario autoproclamado de las artes, en realidad se encuentra entre dos campos, por su desinterés en satisfacer los impulsos político y lúdico. Consternado cuando Breton trató de vincular el programa surrealista al marxismo, Artaud rompió con ellos por considerar que hacer el juego a los políticos era una traición a una revolución esencialmente «espiritual». Era antiburgués casi por reflejo (como casi todos los artistas de la tradición modernista), pero la perspectiva de transferir el poder de la burguesía al proletariado nunca lo tentó. Desde su punto de vista, declaradamente «absoluto», un cambio en la estructura social no mejoraría nada. La revolución que Artaud suscribe no tiene nada que ver con la política, sino que es concebida explícitamente como un esfuerzo por redirigir la cultura. Artaud no sólo comparte la creencia difundida (y errónea) en la posibilidad de una revolución cultural no conectada con el cambio político, sino que da a entender que la *única* revolución cultural auténtica es la que no tenga nada que ver con él.

La convocatoria de Artaud a una revolución cultural sugiere un programa de regresión heroica similar al que fue formulado por cada gran moralista *antipolítico* de nuestros tiempos. El estandarte de la revolución cultural no es monopolio de la izquierda marxista o maoísta. Al contrario, atrae particularmente a los pensadores y artistas apolíticos (como Nietzsche, Spengler, Pirandello, Marinetti, D. H. Lawrence, Pound) que, generalmente, se vuelven entusiastas de la derecha. En la izquierda política, hay pocos que propugnen una revolución cultural. (Tatlin, Gramsci y Godard se encuentran entre los que nos vienen a la memoria). Un radicalismo que sea puramente «cultural» o bien es ilusorio o, finalmente, es conservador en sus implicaciones. Los planes de Artaud para subvertir y revitalizar la cultura, su anhelo de un nuevo tipo de personalidad humana ilustran los límites de toda concepción antipolítica sobre la revolución.

La revolución cultural que se niega a ser política no tiene adónde ir sino a una teología de la cultura y a una soteriología. «Yo aspiro a otra vida», declara Artaud en 1927. Toda la obra de Artaud trata de la salvación, y el teatro es el medio de salvar las almas en que Artaud medita más profundamente. La transformación espiritual es un objetivo a cuyo servicio se ha puesto el teatro con frecuencia en este siglo, al

menos desde Isadora Duncan. En el ejemplo más reciente o solemne, el teatro laboratorio de Jerzy Grotowsky, en el que el mero hecho de formar una compañía, ensayar y montar obras sirve para la reeducación espiritual de los actores; el público sólo es necesario para presenciar las hazañas de autotranscendencia de los actores. En el teatro de la crueldad de Artaud, será el público el que nazca dos veces: afirmación no demostrada, puesto que Artaud nunca pudo hacer funcionar su teatro (como Grotowsky lo hiciera durante los años sesenta en Polonia). Una meta que parece bastante menos alcanzable que a la que aspira Grotowsky. Tan sensible como es Artaud al blindaje emocional y físico del actor preparado de forma tradicional, nunca examina de cerca cómo la reeducación radical que propone afectará al actor como ser humano. Todo su pensamiento está en el público.

Como era de esperar, la reacción del público fue una desilusión. Las producciones de Artaud en los dos teatros que fundó, el Teatro Alfred Jarry y el Teatro de la Crueldad, tuvieron poca afluencia y participación. Y sin embargo, aunque totalmente insatisfecho por la calidad de su público, Artaud se quejó mucho más del apoyo absolutamente simbólico que recibió de los teatros tradicionales de París (sostuvo una larga y desesperada correspondencia con Louis Jouvet), de la dificultad de lograr que sus proyectos se llevaran a escena, de la penuria de su éxito cuando lo logró. Artaud quedó comprensiblemente amargado porque, pese a cierto número de patrones con títulos nobiliarios, y de amigos que eran eminentes escritores, pintores, editores, directores —a todos los cuales constantemente pidió apoyo moral y dinero—, su obra, cuando finalmente se estrenó, disfrutó tan sólo de una pequeña porción del éxito tradicionalmente reservado a los eventos debidamente patrocinados y difíciles, a los que asistían los habituales del consumo de la alta cultura. La producción más ambiciosa y plenamente articulada de Artaud para el Teatro de la Crueldad, su propia obra *Los Cenci*, se mantuvo en cartel durante diecisiete días en la primavera de 1935. Pero si se hubiera representado durante un año, probablemente Artaud habría quedado no menos convencido de haber fracasado.

En la cultura moderna se ha montado una poderosa maquinaria mediante la cual la obra disidente, después de ganar un primer estado semioficial de «vanguardia», es gradualmente absorbida hasta resultar aceptable. Pero las prácticas de Artaud en el teatro no permitían este tipo de apropiación. *Los Cenci* no es una obra muy buena, ni aun para el nivel de la dramaturgia convulsiva de Artaud, y el interés en la producción de *Los Cenci* se halla, por dondequiera que se mire, en las ideas que sugiere pero realmente no encarna. Lo que Artaud hizo en escena como director y actor principal de sus producciones fue demasiado idiosincrático, estrecho e histórico para poder persuadir. Ha ejercido influencia mediante sus ideas acerca del teatro y una parte constitutiva de la autoridad de estas ideas es, precisamente, su incapacidad de llevarlas a la práctica.

Fortificado por un apetito insaciable de productos nuevos, el público educado de las grandes ciudades se ha habituado a la agonía modernista y se ha vuelto experto en

superarla en astucia: todo negativo puede transformarse, a la postre, en un positivo. Así, Artaud, que exigía que el repertorio de las obras maestras fuese arrojado al cubo de la basura, ha tenido enorme influencia como creador de un contra-repertorio. El serio grito de Artaud, «¡no más obras maestras!» ha sido transformado en el más conciliador «¡no más de esas obras maestras!». Pero esta positiva remodelación de su ataque al repertorio tradicional no se ha efectuado sin ayuda de la práctica de Artaud (a diferencia de su retórica). Pese a su repetida insistencia en que el teatro debe prescindir de las obras, su propia labor estuvo lejos de carecer de ellas. Dio a su primera compañía el nombre del autor de *Ubú rey*. Aparte de sus propios proyectos —*La conquista de México* y *La toma de Jerusalén* (no producidas) y *Los Cenci*— hubo un buen número de obras por entonces fuera de moda, u oscuras, que Artaud deseó revivir. Sí llevó a la escena dos grandes «obras oníricas», de Calderón y Strindberg (*La vida es sueño* y *Sueño*) y, con el paso de los años, esperaba dirigir producciones de Eurípides (*Las bacantes*), Séneca (*Tiestes*), *Arden of Faversham*, Shakespeare (*Macbeth*, *Ricardo II*, *Tito Andrónico*), Torneur (*La tragedia del vengador*), Webster (*El diablo blanco*, *La tragedia de la duquesa de Malfy*), Sade (una adaptación de *Eugénie de Franval*), Büchner (*Woyzeck*) y Hölderlin (*La muerte de Empédocles*). Esta selección de obras delinea una sensibilidad hoy familiar. Junto con los dadaístas, Artaud formuló el gusto que había de llegar a ser el *standard* Off-Broadway, Off-OffBroadway, en los teatros universitarios. En términos del pasado, ello significa destronar a Sófocles y Corneille y Racine en favor de Eurípides y los oscuros isabelinos; el único francés muerto en la lista de Artaud es Sade. En los últimos quince años, este gusto se ha manifestado en los *happenings* y en el teatro del absurdo; en las obras de Genet, Jean Vauthier, Arrabal, Carmelo Bene y Sam Shepard, y en producciones tan célebres como el *Frankenstein* del Living Theater, *Las monjas* de Eduardo Manet (dirigida por Roger Blin), *La barba* de Michael McClure, *La mirada del sordo* de Robert Wilson y *ac/dc* de Heathcote Williams. Todo lo que Artaud hizo por subvertir el teatro y por segregar su propia obra de otra corriente, meramente estética, en interés del establecimiento de su hegemonía espiritual, todavía pudo ser asimilado como una nueva tradición teatral, y en su mayor parte lo ha sido.

Si el proyecto de Artaud no llega a trascender el arte, sí presupone un objetivo que este sólo puede sostener temporalmente. En una sociedad secular, cada uso del arte con fines de transformación espiritual hasta el punto en que se hace *público*, inevitablemente es despojado de su verdadero poder revolucionario. Declarado en un lenguaje directa o aun indirectamente religioso, el proyecto es notablemente vulnerable. Pero los proyectos ateos de transformación espiritual, como el arte político de Brecht, han resultado ser igualmente asimilables. Tan sólo unas cuantas situaciones en la moderna sociedad secular parecen lo bastante extremas e incommunicativas para tener cierta oportunidad de evitar esta apropiación. Una de ellas es la locura. El sufrimiento que sobrepasa lo imaginable (como el holocausto) es otra.

Una tercera es, desde luego, el silencio. Una manera de contener este proceso inexorable de ingestión es romper la comunicación (hasta la anticomunicación). El agotamiento de este deseo de emplear el arte como medio de transformación espiritual es casi inevitable, como lo es la tentación que siente todo autor moderno de dejar de escribir por completo al tener que enfrentarse a la indiferencia o mediocridad del público, por una parte, o al éxito fácil, por otra. Así, no sólo fue por falta de dinero o de apoyo de la profesión por lo que Artaud, después de poner en escena *Los Cenci* en 1935, abandonó el teatro. El proyecto de crear en una cultura secular una institución que puede manifestarse como una realidad oscura y oculta es una contradicción de términos. Artaud no tuvo éxito al fundar su Bayreuth —aunque le habría gustado—, pues sus ideas son de esa clase que no se puede institucionalizar.

Al año siguiente del fracaso de *Los Cenci*, Artaud se embarcó en un viaje a México para presenciar aquella realidad demoníaca en una cultura «primitiva» aún existente. Al no haber podido encarnar esta realidad en un espectáculo que enseñar a los demás, él mismo se volvió espectador. Desde 1935, Artaud perdió contacto con la promesa de una forma de arte ideal. Sus escritos, siempre didácticos, adoptaron entonces un tono profético y se refirieron frecuentemente a sistemas mágicos esotéricos, como la cábala y el tarot. Al parecer, Artaud llegó a creer que podía ejercer directamente, en su propia persona, el poder emocional (y alcanzar la eficacia espiritual) que deseaba para el teatro. A mediados de 1937 se dirigió a las islas de Arán con el oscuro plan de explorar o confirmar sus poderes mágicos. La pared entre el arte y la vida seguía derribada. Pero en lugar de que todo fuera asimilado por el arte, el movimiento se dio en sentido opuesto, y Artaud se desplazó sin mediación a su vida, un objeto peligroso, oportunista, vehículo de un hambre encarnizada de transformación total que nunca podría encontrar el alimento apropiado.

Nietzsche preconizó fríamente una teología atea del espíritu, una teología negativa, un misticismo sin Dios. Artaud deambuló por el laberinto de un tipo específico de sensibilidad religiosa, la gnóstica. (En el centro del mitraísmo, maniqueísmo, zoroastrismo y del budismo tántrico, pero también en los márgenes heréticos del judaísmo, el cristianismo y el islam, la perenne temática gnóstica aparece en las diversas religiones en distintas terminologías, pero con ciertas líneas comunes). Las energías principales del gnosticismo proceden de la angustia metafísica y de la depresión psicológica aguda: el sentimiento de ser abandonado, de ser un extraño, de estar poseído por poderes demoníacos que se ensañan con el espíritu humano en un cosmos abandonado por lo divino. El propio cosmos es un campo de batalla y cada vida humana muestra el conflicto entre las fuerzas represivas y persecutorias del exterior, y el febril y afligido espíritu individual que busca la redención. Las fuerzas demoníacas existen como materia física. También existen como «ley», tabúes, prohibiciones. Así, en las metáforas gnósticas el espíritu ha sido abandonado, ha caído, permanece atrapado en un cuerpo, y el individuo es reprimido, sojuzgado por estar en «el mundo», en lo que nosotros llamaríamos la «sociedad».

(Es característico de todo pensamiento gnóstico polarizar el espacio interno, la psique, y un vago espacio exterior, «el mundo» o «la sociedad», que se identifica con la represión, y reconocer poco o nada la importancia como mediadores de las diversas esferas e instituciones sociales). El ego, o espíritu, se descubre en la ruptura con «el mundo». La única libertad posible es una libertad inhumana, desesperada. Para salvarse, el espíritu debe ser extraído del cuerpo, de su personalidad, del «mundo». Y la libertad requiere una preparación ardua. Todo el que la busque debe aceptar una humillación extrema y exhibir, a la vez, el mayor orgullo espiritual. En una versión, la libertad entraña un ascetismo total. En otra versión, entraña el libertinaje — practicar el arte de la transgresión—. Para quedar libre del «mundo» hay que romper con la ley moral (o social). Para trascender el cuerpo, hay que pasar por un período de desenfreno físico y blasfemia verbal, sobre el principio de que sólo cuando la moral ha sido deliberadamente pisoteada, es capaz el individuo de una transformación radical: entrar en un estado de gracia que deja atrás todas las categorías morales. En ambas versiones del ejemplar drama gnóstico, alguien que es salvado queda más allá del bien y del mal. Fundado en una exacerbación de dualismos (cuerpo-mente, materia-espíritu, mal-bien, sombra-luz), el gnosticismo promete la abolición de todos los dualismos.

El pensamiento de Artaud reproduce la mayoría de los temas gnósticos. Por ejemplo, su ataque al surrealismo en la crítica escrita en 1927 está redactado en un lenguaje de drama cósmico, en el que se refiere a la necesidad de un «desplazamiento del centro espiritual del mundo» y al origen de toda la materia en «una desviación espiritual». En todos sus escritos, Artaud habla de ser perseguido, invadido y socavado por potencias extrañas; su obra enfoca vicisitudes del espíritu al descubrir constantemente su falta de libertad en la condición misma de ser «materia». Artaud está obsesionado por la materia física. Desde *El pesanervios* y *El arte y la muerte*, escritas durante los años veinte, hasta *Aquí yace* y el programa de radio *Para acabar con el juicio de Dios*, escrito en 1947-1948, la prosa y la poesía de Artaud dibujan un mundo atestado de materia (heces, sangre, esperma), un mundo mancillado. Los poderes diabólicos que gobiernan el mundo están encarnados en la materia, y la materia es «oscura». Esencial para el teatro que Artaud concibe —teatro dedicado al mito y la magia— es su creencia en que todos los grandes mitos son «oscuros» y en que toda magia es magia negra. Aun si en la vida se ha incrustado un lenguaje petrificado, degenerado, meramente verbal, insiste Artaud, la realidad se halla precisamente debajo, o en alguna otra parte. El arte puede liberar estos poderes, pues imbuyen toda psique. Fue en busca de estos oscuros poderes que Artaud fue a México en 1936 para presenciar las ceremonias tarahumara del peyote. La salvación del individuo requiere establecer contacto con los poderes maléficos, someterse a ellos y sufrir en sus manos para vencerlos.

Lo que Artaud admira en el teatro balinés, escribe en 1931, es que no tiene nada que ver con un «entretenimiento» sino, antes bien, «algo de la cualidad ceremonial de

un rito religioso». En este siglo, Artaud es uno de los muchos directores que han tratado de recrear el teatro como ritual, de dar a las representaciones la solemnidad de transacciones religiosas; mas, por lo general, tan sólo aparece en ellos una idea más vaga y más promiscua de la relación entre religión y rito, que presupone a una misa católica y a una danza hopi de la lluvia el mismo valor artístico. La visión de Artaud, aunque acaso no más factible que las demás en la moderna sociedad secular, al menos sí es más específica en cuanto a la clase de rito. El teatro que Artaud desea recrear presenta un secularizado rito gnóstico. No es una expiación. No es un sacrificio, o, si lo es, funciona como una metáfora. Es un rito de transformación, la representación comunal de un acto violento de alquimia espiritual. Artaud pide al teatro que renuncie al «hombre psicológico, con sus disecados personajes y sentimientos, y al hombre social, sometido a leyes y deformado por religiones y preceptos», y que se concentre tan sólo en el «hombre total»: un concepto absolutamente gnóstico.

Sean los que sean los deseos de Artaud para la cultura, a la postre su pensamiento lo excluye todo salvo el ego privado. Como los gnósticos, es un individualista radical. Desde sus primeros escritos, su preocupación está en una metamorfosis del estado «interno» del alma. (El ego es, por definición, un «yo interno»). Las relaciones mundanas, afirma, ni siquiera tocan el núcleo del individuo; la búsqueda de redención socava todas las soluciones sociales.

El único instrumento de redención de un carácter posiblemente social que Artaud considera es el arte. La razón de su desinterés por un teatro humanista, un teatro de individuos, es que, en su opinión, semejante teatro jamás podrá efectuar transformaciones radicales. Para ser liberador del espíritu, piensa Artaud, el teatro ha de expresar impulsos mayores que la vida. Pero esto tan sólo demuestra que la idea de libertad en Artaud es, en sí misma, gnóstica. El teatro sirve a una individualidad «inhumana», a una libertad «inhumana», como la llama Artaud en *El teatro y su doble*: lo opuesto de la idea liberal y sociológica de libertad. (Que Artaud encontrara superficial el pensamiento de Breton —es decir optimista, estético— se sigue del hecho de que Breton no tenía un estilo ni una sensibilidad gnóstica. Breton fue atraído por la idea de reconciliar las demandas de la libertad individual con la necesidad de extender y equilibrar la personalidad mediante emociones generosas y comunes; la visión anarquista, formulada en este siglo con la mayor sutileza y autoridad por Breton y Paul Goodman, es una forma de pensamiento conservador, humanista —tercamente sensible a todo lo represivo y bajo— mientras permanece leal a los límites que protegen el desarrollo y el placer humano. La marca del pensamiento gnóstico es que se enfurece por *todos* los límites, hasta los que salvan). «Toda verdadera libertad es oscura», dice Artaud en *El teatro y su doble*, «y está infaliblemente identificada con la libertad sexual, que también es oscura, aunque no sabemos precisamente por qué».

Pero el obstáculo a la libertad, así como el *locus* de esta, se halla, para Artaud, en el cuerpo. Su actitud engloba la conocida gama temática gnóstica: la afirmación del

cuerpo, la repulsión del cuerpo, el deseo de trascender el cuerpo, la búsqueda de un cuerpo redimido. «Nada me toca, nada me interesa», escribe, «salvo lo que se dirige *directamente* a mi carne». Pero el cuerpo siempre es una dificultad. Artaud nunca define el cuerpo en términos de su capacidad para el placer sensual, sino siempre en función de su capacidad ecléctica de inteligencia y de dolor. Como Artaud se lamenta en *El arte y la muerte* de que su mente ignora a su cuerpo, de que le faltan ideas que se conformen a su «condición de animal físico», así también se queja de que su cuerpo ignora a su mente. En las imágenes de desolación de Artaud, cuerpo y espíritu impiden, el uno al otro, ser inteligentes. Habla de los «gritos intelectuales» que salen de su carne, fuente del único conocimiento en que confía. El cuerpo tiene una mente. «Hay una mente en la carne», escribe, «una mente rápida como el rayo».

Es precisamente lo que Artaud espera intelectualmente del cuerpo lo que le lleva a renegar de él: el cuerpo ignorante. En realidad, una actitud implica la otra. Muchos de sus poemas expresan una profunda repulsión hacia el cuerpo y acumulan evocaciones odiosas sobre el sexo. «Un hombre verdadero no tiene sexo», escribe Artaud en un texto publicado en diciembre de 1947. «Ignora este asco, este pecado estupefaciente». De todas sus obras quizá sea *El arte y la vida* la más obsesionada por el sexo, pero Artaud demonizó a la sexualidad en todo lo que escribió. La presencia más común es un cuerpo monstruoso, obsceno, «este cuerpo inutilizable hecho de carne y loco esperma», escribe en *Aquí yace*. Contra este cuerpo caído, viciado por la materia, coloca el fantástico alcance de un cuerpo puro, privado de órganos y lujurias vertiginosas. Aun cuando insiste en que no es más que su cuerpo, Artaud expresa un ferviente anhelo de trascenderlo por completo, de abandonar su sexualidad. En otras imágenes, su cuerpo debe volverse inteligente, debe reespiritualizarse. Retrocediendo ante el cuerpo viciado, apela al cuerpo redimido en que estarán unificados pensamiento y carne: «Es a través de la piel como la metafísica tendrá que volver a entrar en nuestras mentes»; sólo la carne puede aportar «un entendimiento definitivo de la vida». La tarea gnóstica del teatro que Artaud imagina consiste nada menos que en crear este cuerpo redimido, un proyecto mítico que explica refiriéndose a la última gran sistemática gnóstica: la alquimia renacentista. Así como los alquimistas, obsesionados por el problema de la materia en términos clásicamente gnósticos, buscaban métodos de convertir una clase de materia en otra (más elevada, espiritualizada), también Artaud trató de crear una arena alquímica que operara sobre la carne tanto como sobre el espíritu. El teatro es el ejercicio de un «acto terrible y peligroso», dice en «Teatro y ciencia»: «LA VERDADERA TRANSFORMACIÓN ORGÁNICA Y FÍSICA DEL CUERPO HUMANO».

Las principales metáforas de Artaud son clásicamente gnósticas. El cuerpo es mente convertida en materia. Así como el cuerpo oprime y deforma el alma, lo mismo hace el idioma, pues el idioma es pensamiento convertido en materia. El problema del idioma, tal como Artaud se lo plantea, es idéntico al problema de la materia. El asco que le produce el cuerpo y la repulsión que le causan las palabras son

dos formas del mismo sentimiento. En las equivalencias establecidas por las imágenes de Artaud, la sexualidad es la actividad corrompida, caída, del cuerpo, y la literatura es la actividad corrompida, caída, de las palabras. Y aunque Artaud nunca renunció por completo a la esperanza de utilizar las disciplinas artísticas como medio de liberación espiritual, el arte siempre le pareció sospechoso —como el cuerpo—. Y la esperanza para el arte en Artaud también es gnóstica, como su esperanza para el cuerpo. La visión de un arte total tiene la misma forma que la visión de la redención del cuerpo. («El cuerpo es el cuerpo/está sólo/no necesita órganos», escribe Artaud en uno de los últimos poemas). El arte será redentor cuando, como el cuerpo redimido, se trascienda a sí mismo, cuando no tenga órganos (géneros), ni partes distintas. En el arte redimido que Artaud imagina, no hay obras de arte separadas, tan sólo un ambiente total que es mágico, paroxísmico, purgativo y, finalmente, opaco.

El gnosticismo, una sensibilidad organizada en torno a la idea del conocimiento (gnosis), y no en torno a la fe, distingue claramente entre el conocimiento exotérico y el esotérico. El adepto debe pasar por varios niveles de instrucción para ser digno de ser iniciado en la verdadera doctrina. El conocimiento, que es identificado con la capacidad de autotransformación, queda reservado a unos pocos. Es natural que Artaud, con su sensibilidad gnóstica, fuese atraído por numerosas doctrinas secretas, como alternativa o como modelo para el arte. Durante los años treinta, Artaud, polímata aficionado de gran energía, leyó cada vez más acerca de sistemas esotéricos: alquimia, tarot, cábala, astrología, rosicrucianismo. Lo que estas doctrinas tienen en común es que todas son transformaciones relativamente tardías y decadentes de la temática gnóstica. De la alquimia renacentista Artaud extrajo un modelo para su teatro: como los símbolos de los alquimistas, el teatro describe «estados filosóficos de materia» e intentos por transformarlos. El tarot, por ejemplo, aportó la base de *Nouvelles Révelations de l'être*, escrita en 1937 inmediatamente antes de su viaje de siete semanas a Irlanda; fue la última obra que escribió antes del colapso mental que lo devolvió a Francia y acabó con su confinamiento. Pero ninguna de estas doctrinas secretas, ya formuladas, esquemáticas, históricamente fosilizadas, pudo expresar las convulsiones de la viva imaginación gnóstica de Artaud.

Sólo lo exhaustivo es realmente interesante. Las ideas básicas de Artaud son crudas; lo que les da su poder es la complejidad y la elocuencia de su autoanálisis, sin rival en la historia de la imaginación gnóstica. Y que, por primera vez, puede observarse en ellas una evolución de los temas gnósticos clásicos. La obra de Artaud es particularmente preciosa como primera documentación completa de alguien que vive a través de la trayectoria del pensamiento gnóstico. El resultado, desde luego, es un choque terrible.

El último refugio —histórica y psicológicamente— del pensamiento gnóstico se halla en las construcciones de la esquizofrenia. Con el retorno de Artaud, de Irlanda a Francia, comenzaron nueve años de estancia en hospitales para enfermos mentales. La evidencia, sobre todo a partir de las cartas que escribió a sus dos principales

psiquiatras en Rodez, los doctores Gaston Ferdière y Jacques Latrémolière, muestra cuán literalmente siguió su pensamiento las fórmulas gnósticas. En las fantasías extáticas de este período, el mundo es un torbellino de sustancias y fuerzas mágicas; la conciencia de Artaud se convierte en un teatro de batalla entre ángeles y demonios, vírgenes y prostitutas. Ahora, no modulado su horror al cuerpo, Artaud identifica explícitamente la salvación y la virginidad, el pecado y el sexo. Si las elaboradas especulaciones religiosas de Artaud durante su período en Rodez pueden tomarse como metáforas de la paranoia, así también la paranoia puede considerarse metáfora de una exacerbada sensibilidad religiosa de tipo gnóstico. La literatura de los locos en este siglo es una rica literatura religiosa, quizá la última zona original de la genuina especulación gnóstica.

Cuando Artaud pudo salir del hospital, en 1946, aún se sentía víctima de una conspiración de poderes demoníacos, objeto de un extravagante acto de persecución por parte de la «sociedad». Aunque entonces la oleada de esquizofrenia había retrocedido hasta el punto de no ahogarlo, sus metáforas básicas todavía seguían intactas. En los dos años de vida que le quedaban, Artaud las obligó a seguir hasta su conclusión.

En 1944, aún en Rodez, Artaud había recapitulado su queja gnóstica contra el lenguaje en un texto breve, «Revuelta contra la poesía». De regreso a París en 1946, anheló volver a trabajar en el teatro, recobrar el vocabulario del gesto y el espectáculo; pero en el breve tiempo que le quedaba hubo de resignarse a hablar tan sólo con el lenguaje. Los escritos de Artaud en este último período —virtualmente inclasificables dentro de un género: hay cartas que son poemas, que son ensayos, que son monólogos dramáticos— permiten entrever a un hombre que está tratando de escapar de su propia piel. Pasajes de un argumento claro, si bien convulso, alternan con fragmentos en que las palabras son tratadas básicamente como material (sonido): tienen un valor mágico. (La atención al sonido y a la forma de las palabras, en oposición a su significado, es un elemento de la enseñanza cabalística del Zohar, que Artaud había estudiado durante los años treinta). El compromiso de Artaud con el valor mágico de las palabras explica su rechazo de la metáfora como medio principal para transmitir el significado en sus últimos poemas. Exige que el idioma exprese directamente al ser humano físico. La persona del poeta aparece en un estado más allá de la desnudez: desollada.

Cuando Artaud se extiende hacia lo indecible, su imaginación se hace más burda. Sin embargo, sus últimas obras, en su creciente obsesión por el cuerpo y su odio aún más explícito hacia el sexo, continúan la línea directa abierta en sus primeros escritos, en los que hay, paralela a la mentalización del cuerpo, una correspondiente sexualización de la conciencia. Lo que Artaud escribió entre 1946 y 1948 abunda en las metáforas que utilizó durante los años veinte: la mente como un cuerpo que no permite ser «poseído», y el cuerpo como una especie de mente demoníaca, torturada, brillante. En la feroz batalla de Artaud por trascender el cuerpo, todo se convierte, a

la postre, en cuerpo. En su feroz batalla por trascender el lenguaje, todo se convierte, a la postre, en lenguaje. Artaud, al describir la vida de los indios tarahumara, convierte la naturaleza misma en idioma. En los últimos escritos, la identidad obscena entre carne y palabra llega al extremo del aborrecimiento, especialmente en la obra escrita para la radio francesa, *Para acabar con el juicio de Dios*, que fue prohibida en vísperas de su transmisión en febrero de 1948. (Artaud seguía revisándola un mes después, cuando murió). Hablando, hablando, hablando, Artaud expresa la más apasionada repulsión hacia la lengua y el cuerpo.

El paso gnóstico por las etapas de la trascendencia implica un desplazamiento de lo convencionalmente inteligible a lo convencionalmente ininteligible. Una característica del pensamiento gnóstico es alcanzar una lengua extática que pueda prescindir de las palabras distinguibles. (Fue la adopción por la Iglesia cristiana en Corinto de una forma gnóstica de predicar —«hablar en lenguas»— la que provocó la censura de Pablo en la «Primera Epístola a los Corintios»). El lenguaje que Artaud empleaba al final de su vida, en pasajes de *Artaud le Môme*, *Aquí yace*, y *para acabar con el juicio de Dios*, linda con una incandescente habla declamatoria, más allá de todo sentido. «Todo verdadero lenguaje es incomprensible», dice Artaud en *Aquí yace*. No está buscando un lenguaje universal, como hizo Joyce. La visión de Joyce del lenguaje era histórica, irónica, en tanto que la visión de Artaud es terapéutica, trágica. Lo ininteligible de *Finnegans Wake* no sólo es descifrable, con esfuerzo, sino que pretende ser descifrado. Las partes ininteligibles de los últimos textos de Artaud se supone que han de permanecer oscuras, ser directamente aprehendidas como sonido.

El proyecto gnóstico es una búsqueda de sabiduría, pero una sabiduría que se cancela a sí misma en lo ininteligible, la locuacidad y el silencio. Como lo sugiere la vida de Artaud, todos los esquemas para poner fin al dualismo, para conseguir una conciencia unificada a un nivel de intensidad gnóstico, están condenados, a la postre, a fracasar; es decir, sus practicantes caen en lo que la sociedad llama locura, o en el silencio o el suicidio. (Otro ejemplo: la visión de una conciencia totalmente unificada, expresada en los mensajes gnómicos que Nietzsche envió a sus amigos, en las semanas que precedieron a su completo colapso mental en Turín en 1889). El proyecto trasciende los límites de la mente. Así, mientras que Artaud aún se reafirma desesperadamente en sus esfuerzos por unificar su carne y su mente, los términos de su pensamiento implican la aniquilación de la conciencia. En los escritos de este último período, los gritos que profiere su conciencia fracturada y su cuerpo martirizado alcanzan un tono de intensidad y rabia inhumanos.

Artaud ofrece la mayor *cantidad* de sufrimiento en la historia de la literatura. Tan radicales y lastimosas son las muchas descripciones que hace de su dolor, que los lectores, abrumados, pueden sentir la tentación de alejarse, recordando que Artaud

estaba loco.

Fuera cual fuere su diagnóstico al final de sus días, Artaud había estado loco durante toda su vida. La historia de sus internamientos en hospitales para enfermos mentales comienza mediada ya su adolescencia, mucho antes de que llegara a París procedente de Marsella, en 1920, a la edad de veinticuatro años, para comenzar su carrera en las artes. La adicción de toda su vida a los narcóticos, que acaso agravara su desorden mental, probablemente había comenzado desde antes de esta fecha. Carente del conocimiento salvador que permite a la mayoría de la gente tener conciencia con relativamente poco dolor —el conocimiento de lo que Rivière llama «la bendita opacidad de la experiencia» y «la inocencia de los hechos»—, en ningún momento de su vida Artaud estuvo completamente libre del yugo de la locura. Pero juzgarle simplemente loco —reinstalando la reductiva sabiduría psiquiátrica— significa rechazar sus argumentos.

La psiquiatría traza una línea de separación clara entre el arte (un fenómeno psicológico normal, que manifiesta límites estéticos objetivos) y la sintomatología: es este precisamente el límite que Artaud refuta. En una carta a Rivière de 1923, Artaud insiste en plantear la cuestión de la autonomía de su arte, de si, pese a su confesado deterioro mental, pese a aquella «falla fundamental de su propia psique que le aparta de los demás, sus poemas, no obstante, existen *como poemas*, no sólo como documentos psicológicos». Rivière contesta expresando su confianza en que, pese a su depresión, algún día llegue a ser un buen poeta. Artaud responde con impaciencia, cambiando de argumento, desea llenar esa brecha entre arte y vida implícita en su pregunta original y en la frase de Rivière, bien intencionada pero obtusa. Decide entonces defender sus poemas tal como son —por el mérito que posean— aunque no sean precisamente arte.

La tarea del lector de Artaud no consiste en reaccionar con la lejanía de Rivière, como si locura y cordura pudiesen comunicarse entre sí tan sólo en el terreno de la salud, en el lenguaje de la razón. Los valores de la cordura no son eternos ni «naturales», así como no hay un significado evidente, de sentido común, en la condición de ser demente. La percepción de la locura forma parte de la historia del pensamiento y requiere una definición histórica. Locura significa no tener sentido, significa decir lo que no debe tomarse en serio. Pero esto depende por completo de cómo define sentido y seriedad una cultura determinada, puesto que su significado ha variado mucho a lo largo de la historia. Se denomina «demente» a todo aquello que, en la consideración de una sociedad particular, no se debe pensar. La locura es un concepto que fija límites; las fronteras de la locura definen lo que es «otro». Un loco es alguien cuya voz no desea escuchar la sociedad, cuyo comportamiento es intolerable, debe ser suprimido. Distintas sociedades aplican distintas definiciones de locura (es decir, de lo que no tiene sentido). Pero ninguna definición es menos provinciana que otra. Parte del escándalo por la actual práctica en la Unión Soviética de encerrar a los disidentes políticos en manicomios es indebido, pues no sólo

sostiene que hacerlo es perverso (lo cual es cierto), sino que hacerlo constituye un uso fraudulento del concepto de enfermedad mental. Presupone que existe una norma universal correcta, científica, de cordura (la que se aplica en la política de salud mental, digamos, de Estados Unidos, Reino Unido y Suecia, antes que la que se aplica en un país como Marruecos). Esto, sencillamente, no es cierto. En cada sociedad, las definiciones de cordura y demencia son arbitrarias y, en un sentido más amplio, políticas.

Artaud fue extremadamente sensible a la consideración represiva del concepto de locura. Vio a los dementes como los héroes y mártires del pensamiento, encallados en la posición aventajada de la extrema enajenación social (que no simplemente psicológica), voluntarios de la locura, como aquellos que, mediante un concepto superior del honor, preferían volverse locos antes que abandonar cierta lucidez, un apasionamiento extremo al presentar sus convicciones. En una carta enviada a Jacqueline Breton desde el hospital de Ville-Evrard en abril de 1939, después de un año y medio de un total de nueve años de confinamiento, escribió: «Soy un fanático, no soy un loco». Pero cualquier fanatismo que no sea un fanatismo de grupo es precisamente lo que la sociedad entiende como locura.

La locura es la conclusión lógica del compromiso con la individualidad cuando tal compromiso se lleva lo bastante lejos. Como dice Artaud en la «Carta a los directores médicos de los manicomios», en 1925: «todos los actos individuales son antisociales». Es una verdad desagradable, acaso totalmente irreconciliable con la ideología humanista de la democracia capitalista o de la democracia social o del socialismo liberal, pero Artaud tiene razón. Siempre que el comportamiento se vuelve lo bastante individual, se vuelve objetivamente antisocial y a los demás les parecerá demencial. Todas las sociedades humanas están de acuerdo en este punto. Tan sólo difieren en cómo ha de aplicarse la terapia de curación a aquellos cuyo acto básico antisocial consiste en no tener sentido, en quiénes son protegidos o quedan parcialmente exentos (por razones de privilegio económico, social, sexual o cultural) del confinamiento.

El demente tiene una identidad doble en las obras de Artaud: es la última víctima y el portador de una sabiduría subversiva. En el prólogo, escrito en 1946, a la edición de sus obras completas en Gallimard, se describe a sí mismo como uno del grupo de los postergados mentales, que reúne lunáticos con afásicos y analfabetos. En alguna parte de los escritos de sus últimos dos años repetidas veces se sitúa en compañía de los mentalmente superdotados que se han vuelto locos: Hölderlin, Nerval, Nietzsche y Van Gogh. Si se considera que el genio es, simplemente, una extensión e intensificación de lo individual, Artaud sugiere la existencia de una afinidad natural entre genio y locura en un sentido mucho más preciso del que le daban los románticos. Pero, aun denunciando a la sociedad que aprisiona a los locos y afirmando que la locura es el signo exterior de un profundo exilio espiritual, Artaud nunca sugiere que haya algo liberador en perder la razón.

Algunos de sus escritos, particularmente los primeros textos surrealistas, adoptan una actitud más positiva hacia la locura. En «Seguridad general: la liquidación del opio», por ejemplo, parece estar defendiendo la práctica de un descarrío deliberado de la mente y de los sentidos (como Rimbaud en una ocasión definió la vocación del poeta). Pero nunca deja de afirmar —en cartas a Rivière, al doctor Allendy y a George Soulié de Morant, durante los años veinte y treinta, en las cartas escritas entre 1943 y 1945 desde Rodez, y en el ensayo sobre Van Gogh, escrito en 1947, algunos meses después de salir de Rodez— que la locura es aislante y destructora. Acaso los locos conozcan de tal manera la verdad, que la sociedad se venga de estos videntes proscribiéndolos. Pero estar loco también es un dolor interminable, un estado que hay que trascender, y es este dolor el que Artaud expresa imponiéndolo a sus lectores.

Leer toda la obra de Artaud es nada menos que una ordalía. Comprensiblemente, los lectores tratan de protegerse con versiones reducidas o aplicadas. Exige un vigor, una sensibilidad especial y un tacto especiales leer apropiadamente a Artaud. No es cuestión de estar de acuerdo con él —esto sería superficial— o siquiera de «comprenderlo», a él y a su pertinencia. ¿Con qué hay que asentir? ¿Cómo podría alguien asentir con las ideas de Artaud, a menos que ya estuviera en el diabólico estado de sitio en que él se encontraba? Esas ideas fueron emitidas bajo la presión intolerable de su propia situación. Y la posición de Artaud no sólo es insostenible; no es siquiera una «posición».

El pensamiento de Artaud es, orgánicamente, parte de su singular conciencia, acosada, impotente, salvajemente inteligente. Artaud es uno de los grandes y audaces cartógrafos de la conciencia *in extremis*. Leerlo bien no requiere creer que la *única* verdad que puede ofrecer el arte es aquella que es singular y está garantizada por el sufrimiento extremo. Al arte que describe otros estados de conciencia —menos idiosincráticos, menos exaltados, quizá no menos profundos— procede pedirle que nos entregue verdades generales. Pero los casos excepcionales en el límite de la «escritura» —Sade es uno, Artaud es otro— exigen un enfoque distinto. Lo que Artaud ha dejado es una obra que se cancela a sí misma, pensamiento que anula al pensamiento anterior, recomendaciones que no se pueden seguir. ¿Dónde coloca esto al lector? Incluso con un corpus de trabajo, aunque el carácter de los escritos de Artaud prohíba que sean tratados simplemente como «literatura»; y con un corpus de pensamiento, aunque el pensamiento de Artaud prohíba asentir con él, así como su personalidad, agresivamente autosacrificada, prohíbe la identificación, Artaud escandaliza y, a diferencia de los surrealistas, sigue escandalizando. (Lejos de ser subversivo, el espíritu de los surrealistas es, en última instancia, constructivo y bien cabe dentro de la tradición humanista. Sus teatrales violaciones a las propiedades burguesas no fueron hechos peligrosos, verdaderamente antisociales. Compárese esto con el comportamiento de Artaud, que realmente fue intolerable socialmente). Dejar de lado su pensamiento como un artículo intelectual portátil es justamente lo que ese pensamiento prohíbe de manera explícita. Es un acontecimiento, no un objeto.

Habiéndosele prohibido el asentimiento o la identificación o la apropiación o la imitación, el lector tan sólo puede volver a la categoría de la inspiración. «LA INSPIRACIÓN CIERTAMENTE EXISTE», como afirma Artaud en *El pesanervios*. Podemos ser inspirados por Artaud. Podemos ser desollados, cambiados por Artaud. Pero no hay manera de aplicar el pensamiento de Artaud.

Incluso en los dominios del teatro, donde la presencia de Artaud pudo ser vertida en un programa y una teoría, la labor de aquellos directores que más se han beneficiado con sus ideas muestra que no hay una manera de aprovechar a Artaud que le sea fiel. Ni siquiera el mismo Artaud encontró una manera; a todas luces, sus propias producciones teatrales estuvieron muy lejos del nivel de sus ideas. Y para todos aquellos sin conexión con el teatro —principalmente los de ideas anarquistas, para quienes Artaud ha sido de especial importancia— la experiencia de su obra sigue siendo profundamente privada. Para nosotros, Artaud es alguien que realizó un viaje espiritual: un chamán. Sería presuntuoso reducir la geografía del viaje de Artaud a lo que puede ser colonizado. Su autoridad se encuentra en las partes que no aportan al lector nada más que una intensa incomodidad de la imaginación.

La obra de Artaud se vuelve utilizable de acuerdo con nuestras necesidades, pero se desvanece detrás del uso que le damos. Cuando nos cansamos de usar a Artaud, podemos volver a sus escritos. «Inspiración por etapas», dice. «No debemos dejar entrar demasiada literatura».

Todo arte que exprese un descontento radical y tienda a quebrantar las complacencias del sentimiento se arriesga a ser desarmado, neutralizado, vaciado de su poder de perturbar al ser admirado, al ser (o parecer ser) demasiado bien comprendido, al volverse pertinente. La mayoría de los temas en un tiempo exóticos de la obra de Artaud se han vuelto en el último decenio sonoramente trillados: la sabiduría (o su falta) que se encuentra en las drogas, las religiones orientales, la magia, la vida de los indios norteamericanos, el lenguaje del cuerpo, el viaje a la locura, la revuelta contra la literatura y el prestigio beligerante de las artes no verbales, la apreciación de la esquizofrenia, el uso del arte como violencia contra el público, la necesidad de la obscenidad. Durante los años veinte, Artaud tuvo todas las preferencias (salvo el entusiasmo por los cómics, la ciencia ficción y el marxismo) que habrían de destacarse en la contracultura norteamericana de los sesenta, y lo que estaba leyendo en aquella década —*El libro tibetano de los muertos*, libros sobre misticismo, psiquiatría, antropología, tarot, astrología, yoga, acupuntura— es como una antología profética de la literatura que recientemente ha salido a la superficie como lectura popular entre los jóvenes de vanguardia. Pero la relevancia actual de Artaud puede ser tan engañosa como la oscuridad en que ha permanecido su obra hasta ahora.

Desconocido por todos hace diez años, a excepción de un pequeño círculo de

admiradores, Artaud es hoy un clásico. Es un ejemplo de clásico por la fuerza, un autor a quien la cultura trata de asimilar pero que sigue siendo profundamente indigerible. Uno de los usos de la respetabilidad literaria de nuestra época —y parte importante de la compleja carrera del modernismo literario— consiste en hacer aceptable a un autor escandaloso, esencialmente prohibido, para convertirlo en un clásico gracias a las cosas interesantes que pueden decirse acerca de la obra que apenas tocan (quizá hasta ocultan) la naturaleza verdadera de la obra en sí, que puede ser, entre otras cosas, extremadamente aburrida o moralmente monstruosa o terriblemente dolorosa de leer. Ciertos autores se vuelven clásicos literarios o intelectuales porque *no* se les lee, ya que, en cierta manera intrínseca, son ilegibles. Sade, Artaud y Wilhelm Reich pertenecen a este grupo: autores que fueron encarcelados o encerrados en manicomios porque gritaban, porque estaban fuera de todo dominio; autores inmoderados, obsesionados, estridentes, que se repiten una y otra vez, que resulta provechoso citar y leer de ellos pequeños trozos, pero que abruman y agotan si se les lee en grandes cantidades.

Como Sade y Reich, Artaud es pertinente y comprensible, un monumento cultural, siempre que nos refiramos principalmente a sus ideas sin leer gran parte de su obra. Para quien quiera leer toda su obra, Artaud permanecerá fieramente fuera de su alcance, una voz y una presencia no asimilables.

1973



Fascinante fascismo

I

Primer Documento. He aquí un libro de 126 espléndidas fotografías en color, tomadas por Leni Riefenstahl, ciertamente el libro de fotografías más arrebatador publicado en años recientes. En las infranqueables montañas del Sudán meridional viven cerca de ocho mil altivos nuba, semejantes a dioses, emblemas de la perfección física, con grandes cabezas bien formadas, parcialmente afeitadas, rostros expresivos y cuerpos musculosos, depilados y decorados con cicatrices. Embadurnados con una ceniza blanquecina sagrada, los hombres hacen cabriolas, se acurrucan, meditan o luchan entre sí en las áridas pendientes. Y he aquí un fascinante montaje de doce retratos, en blanco y negro, de Riefenstahl, en la contraportada de *The Last of the Nuba*, también extraordinaria, una secuencia cronológica de expresiones (desde una concentración intensa hasta la sonrisa de una matrona tejana de safari) que vencen al intratable paso del tiempo. La primera fotografía fue tomada en 1927 cuando Leni Riefenstahl tenía veinticinco años y ya era una estrella de cine; las más recientes están fechadas en 1969 (aparece abrazando a un bebé africano desnudo) y en 1972 (sosteniendo una cámara), y cada una muestra cierta versión de una presencia ideal, de una especie de belleza imperecedera, como la de Elisabeth Schwarzkopf, que con la edad no sólo se ha vuelto más alegre, más metálica y más saludable. En la sobrecubierta, una biografía de Leni Riefenstahl, y una introducción (sin firma) titulada «Cómo Leni Riefenstahl llegó a estudiar a los mesakin nuba de Kordofan», llena de inquietantes mentiras.

La introducción, que ofrece un relato detallado de la peregrinación de Riefenstahl al Sudán (inspirada, según se nos dice, por la lectura de *Las verdes colinas de África*, de Hemingway, «una noche de insomnio a mediados de los cincuenta»), identifica lacónicamente a la fotógrafa con «algo así como una figura mítica como cineasta antes de la guerra, semiolvidada por una nación que decidió borrar de sus recuerdos toda una época de historia». ¿Quién sino la propia Riefenstahl (nos preguntamos con cierta esperanza de que así sea) pudo inventar esta fábula acerca de aquello a lo que nebulosamente se refiere como «una nación» que por alguna razón no nombrada «decidió» cometer el deplorable acto de cobardía de olvidar «una época» —que, con mucho tacto, no se especifica— «de su historia»? Puede suponerse que al menos algunos lectores se habrán sobresaltado ante esta recatada alusión a Alemania y al Tercer Reich.

Comparada con la introducción, la cubierta del libro es positivamente explícita sobre el tema de la carrera de la fotógrafa y difunde la falsa información que Riefenstahl ha estado repitiendo durante los últimos veinte años.

Fue durante los frustrantes y decisivos años treinta en Alemania cuando Leni Riefenstahl saltó a la fama internacional como directora de cine. Nació en 1902 y su primera devoción fue hacia la danza creadora. Esto la llevó a participar en películas mudas, y muy pronto a dirigir y a aparecer en sus propias películas habladas, tales como *La montaña* (1929).

Estas producciones tensamente románticas fueron muy admiradas, y no fue el último de sus admiradores Adolf Hitler, quien, habiendo llegado al poder en 1933, encargó a Riefenstahl hacer un documental sobre el mitin de Nuremberg de 1934.

Se necesita cierta originalidad para describir la época nazi como «los frustrantes y decisivos años treinta en Alemania», para resumir los acontecimientos de 1933 como «habiendo llegado (Hitler) al poder» y para afirmar que Riefenstahl, la mayor parte de cuya obra fue identificada correctamente, durante su propia década, como propaganda nazi, gozara de «fama internacional como directora de cine», aparentemente como sus contemporáneos Renoir, Lubitsch y Flaherty. (¿Habrán dejado los editores a L. R. escribir la cubierta? Resulta difícil pensar algo tan cruel, a pesar de que «su primera devoción fue hacia la danza creadora» es una frase de la que serían capaces pocas personas cuya lengua materna fuera el inglés).

Desde luego, los hechos son inexactos o inventados. Riefenstahl ni dirigió ni actuó en una película hablada titulada *La montaña* (1929). Tal película no existe. Es más: Riefenstahl no empezó simplemente a participar en películas mudas y luego, al llegar el sonido, a dirigir y a actuar en sus propias películas. En las nueve películas en las que apareció, Riefenstahl fue la estrella, y no dirigió siete de ellas. Estas siete fueron: *La montaña sagrada* (*Der heilige Berg*, 1926), *El gran salto* (*Der grosse Sprung*, 1927), *El destino de la Casa de Habsburgo* (*Das Schicksal derer von Habsburg*, 1929), *El infierno blanco de Pitz Palü* (*Die weisse Hölle von Piz Palü*, 1929) —todas ellas mudas—, seguidas por *Avalancha* (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), *Frenesí blanco* (*Der weisse Rausch*, 1931) y *SOS Iceberg* (*SOS Eisberg*, 1932-1933). Todas excepto una fueron dirigidas por Arnold Fanck, autor de epopeyas alpinas de inmenso éxito desde 1919, quien realizó sólo dos películas más, fracasadas ambas, después de que Riefenstahl lo dejara para empezar a dirigir en 1932. (La película que no dirigió Fanck es *El destino de la Casa de Habsburgo*, lacrimógena película monárquica hecha en Austria, en la que Leni Riefenstahl encarnaba a Marie Vetsera, la compañera del príncipe Rodolfo en Mayerling. Al parecer, no ha sobrevivido ninguna copia).

Los vehículos pop-wagnerianos de Fanck para Riefenstahl no sólo fueron «tensamente románticos». Consideradas, sin duda, como apolíticas cuando fueron hechas, estas películas parecen hoy, en retrospectiva, como lo ha indicado Siegfried Kracauer, una antología de sentimientos protonazis. El ascender montañas en las películas de Fanck era una metáfora visualmente irresistible de las aspiraciones ilimitadas hacia la alta meta mística, a la vez hermosa y terrible, que después habría de concretarse en el culto al Führer. El personaje que Riefenstahl generalmente representaba era el de la chica salvaje que se atreve a escalar el pico ante el cual retroceden los demás, los «cerdos del valle». En su primer papel, en la película muda *La montaña sagrada* (1926), de una joven bailarina llamada Diotima, le hace la corte un entusiasta montañero, que la convierte a los saludables éxtasis del alpinismo. Este tipo de personaje fue creciendo. En su primera película hablada, *Avalancha* (1930),

Leni Riefenstahl es una chica verdaderamente poseída por la montaña, enamorada de un joven meteorólogo, al que rescata cuando una tormenta lo deja aislado en su observatorio del Mont Blanc.

La misma Leni Riefenstahl dirigió seis películas, la primera de las cuales, *La luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932), fue otra película sobre las montañas. También como estrella, Riefenstahl desempeñó un papel similar a los de los filmes de Fanck por los que había sido «tan admirada, no siendo Adolf Hitler el último de sus admiradores», pero llenando su película de alegorías sobre los oscuros temas del anhelo, la pureza y la muerte que Fanck había tratado por encima. Como de costumbre, la montaña es representada a la vez como supremamente bella y peligrosa, como esa fuerza augusta que invita a la afirmación última del yo, y al escape de este en la hermandad del valor y de la muerte. El papel que Riefenstahl concibió para ella es el de una criatura primitiva que tiene una relación única con un poder destructor: sólo Junta, la chica proscrita de la aldea, siempre cubierta de harapos, puede llegar a la misteriosa luz azul que irradia la cumbre del monte Cristal, mientras otros jóvenes aldeanos, atraídos por la luz, tratan de escalar la montaña, pero mueren. Lo que a la postre causa la muerte de la muchacha no es la imposibilidad de alcanzar la meta simbolizada por la montaña, sino el espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos y el ciego racionalismo de su amante, un hombre bien intencionado de la ciudad.

La siguiente película que Riefenstahl dirigió, después de *La luz azul*, no fue «un documental sobre el mitin de Nuremberg de 1934» —Riefenstahl hizo cuatro películas con argumento no ficticio, y no dos, como ella ha afirmado desde los años cincuenta y como lo repiten casi todos los que tratan de exonerarla— sino *La victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens*, 1933), que celebraba el Primer Congreso del Partido Nacional Socialista desde que Hitler subió al poder. Luego llegó la primera de las dos obras que realmente le dieron fama internacional, el documental sobre el siguiente Congreso del Partido Nacional Socialista, *El triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) —cuyo título nunca se menciona en la cubierta de *Los nuba*— después de lo cual hizo un documental breve (de dieciocho minutos), para el ejército, *Día de la Libertad: Nuestro ejército* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935), que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer. (No resulta sorprendente el hecho de que no exista ninguna mención de esta película, de la que se encontró una copia en 1971; durante los años cincuenta y sesenta, cuando Riefenstahl y todo el mundo creía que *Día de la Libertad* se había perdido, la hizo desaparecer de su filmografía y se negó a hablar de ella con las personas que iban a entrevistarla).

Sigue diciendo la cubierta:

La negativa de Riefenstahl a someterse al intento de Goebbels de sujetar su mirada a requerimientos estrictamente propagandísticos condujo a una batalla de voluntades que llegó a su fin cuando Riefenstahl hizo su película de los Juegos Olímpicos de 1936, *Olimpia*. Goebbels trató de destruirla; sólo se salvó mediante la intervención personal de Hitler.

Con dos de los documentales más notables de los años treinta en su haber, Riefenstahl siguió

haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento de la Alemania nazi, hasta 1941, cuando las condiciones de la guerra le hicieron imposible continuar.

Sus relaciones con los dirigentes nazis hicieron que dos veces fuera detenida al término de la Segunda Guerra Mundial: dos veces fue juzgada, y las dos veces absuelta. Su reputación se hallaba en eclipse, y quedó semiolvidada, aunque para toda una generación de alemanes su nombre había sido palabra familiar.

Con excepción de aquello de que fue palabra familiar en la Alemania nazi, nada de todo lo anterior es cierto. Presentar a Riefenstahl en el papel de artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado («el intento de Goebbels de sujetar su mirada a requerimientos estrictamente propagandísticos») es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *El triunfo de la Voluntad*, película cuya concepción misma niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda. Los hechos, negados por Riefenstahl desde la guerra, son que pudo hacer *El triunfo de la Voluntad* con facilidades ilimitadas y absoluta cooperación oficial (nunca hubo la menor lucha entre la cineasta y el ministro alemán de la Propaganda). En realidad Riefenstahl, como lo relata en un librito acerca de la producción de *El triunfo de la Voluntad*, tomó parte en la organización del mitin, concebido desde el principio como el decorado de una película.^[*] *Olimpia* —película de tres horas y media en dos partes, *Festival del pueblo (Fest der Völker)* y *Festival de la belleza (Fest der Schönheit)*— no fue menos una producción oficial. Riefenstahl ha sostenido en sus entrevistas, desde los años cincuenta, que *Olimpia* fue comisionada por el Comité Olímpico Internacional, producida por su propia compañía, y hecha pasando por encima de las protestas de Goebbels. La verdad es que *Olimpia* fue encargada y enteramente financiada por el gobierno nazi (se creó una compañía a nombre de Riefenstahl porque se consideró conveniente que el gobierno no apareciera como productor) y facilitada por el ministerio de Goebbels en cada etapa de la filmación; ^[**] hasta la creíble leyenda de que Goebbels objetó que Riefenstahl filmara los triunfos de la estrella afroamericana Jesse Owens es falsa. Riefenstahl trabajó durante dieciocho meses en la edición, y terminó a tiempo para que la película pudiera estrenarse el 29 de abril de 1938, en Berlín, como parte de los festejos celebrados en ocasión de cumplir Hitler cuarenta y nueve años; más tarde, ese mismo año, *Olimpia* constituyó la principal participación alemana en el Festival Internacional de Cine de Venecia, donde ganó la Medalla de Oro.

Más mentiras: decir que Riefenstahl siguió haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento de la Alemania nazi, hasta 1941. En 1939 (después de volver de una visita a Hollywood, como invitada de Walt Disney), acompañó a la Wehrmacht en una invasión a Polonia, como corresponsal de la guerra uniformada, con su propio equipo de cámaras, pero no se sabe si alguna parte de este material sobrevivió a la guerra. Después de *Olimpia*, Riefenstahl hizo exactamente una película más, *Tierra baja (Tiefland)*, que comenzó en 1941 —y, después de una interrupción, la reanudó en 1944 (en los Estudios de Cine Barrandov, en Praga,

entonces ocupada por los nazis)—, y terminó en 1954. Como *La luz azul*, también *Tierra baja* opone la corrupción de la tierra baja, o el valle, a la pureza de la montaña, y, nuevamente, la protagonista (encarnada por Riefenstahl) es una bella proscrita. Riefenstahl prefiere dar la impresión de que sólo hubo dos películas documentales en una larga carrera como directora de películas de ficción, pero la verdad es que cuatro de las seis películas que dirigió fueron documentales que había encargado y financiado el gobierno nazi.

No resulta muy preciso describir la relación profesional de Riefenstahl y su intimidad con Hitler y Goebbels como «sus relaciones con los dirigentes nazis». Riefenshtal fue íntima amiga y compañera de Hitler desde mucho antes de 1932; también fue amiga de Goebbels: ninguna prueba hay en apoyo de la persistente afirmación de Riefenstahl, desde los años cincuenta, de que Goebbels la odiaba, o aun de que tuviera poder para coartar su trabajo. Por causa de su acceso ilimitado a Hitler, Riefenstahl era precisamente la única cineasta alemana que no era responsable ante la Oficina de Cine (*Reichsfilkammer*) del Ministerio de Propaganda de Goebbels. Por último, resulta engañoso decir que Riefenstahl fue «dos veces juzgada, y las dos veces absuelta» después de la guerra. Lo que ocurrió fue que los aliados la detuvieron brevemente en 1945, y dos de sus casas (en Berlín y Munich) fueron confiscadas. Los interrogatorios y apariciones en los tribunales comenzaron en 1948, y continuaron intermitentemente hasta 1952, cuando finalmente fue «desnazificada» con este veredicto: «Ninguna actividad política en apoyo del régimen nazi que merezca castigo». Más importante aún: ya fuera que Riefenstahl mereciera o no una sentencia de prisión, no era su «relación» con los dirigentes nazis, sino sus actividades como destacada propagandista del Tercer Reich lo que estaba en juego.

La sobrecubierta de *Los nuba* resume fielmente la línea principal de la reivindicación que Riefenstahl se fabricó durante los años cincuenta, fielmente expresada en la entrevista que concedió a *Cahiers du Cinéma* en septiembre de 1965. Negó allí que parte de su trabajo fuera de propaganda, y le llamó *cinéma vérité*. «Ni una sola escena fue montada», dice Riefenstahl del *El triunfo de la Voluntad*. «Todo es genuino. Y no hay comentarios tendenciosos por la sencilla razón de que no hay ningún comentario. Es *historia, pura historia*». Estamos muy lejos de ese vehemente desdén al documental, simple reportaje o hechos filmados, como formas indignas del «estilo heroico» del acontecimiento, punto de vista que está expresado en su libro sobre el rodaje de su película.^[***]

Aunque *El triunfo de la Voluntad* no tiene voz narrativa, sí comienza con un texto escrito que anuncia el mitin como la culminación redentora de la historia alemana. Pero esta afirmación inicial es la menos original de las formas en que la película es tendenciosa. No tiene comentario porque no lo necesita, pues *El triunfo de la Voluntad* representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia

se vuelve teatro. La manera de planear el Congreso del Partido en 1934 quedó parcialmente determinada por la decisión de producir *El triunfo de la Voluntad*: el acontecimiento histórico serviría de escenario a una película que luego habría de adquirir el carácter de un auténtico documental. En realidad, cuando se estropearon ciertos metros de cinta que mostraban a los dirigentes del partido en la tribuna de los oradores, Hitler dio órdenes de que volvieran a filmarse esas tomas, y Streicher, Rosenberg, Hess, y Frank histriónicamente repitieron su lealtad al Führer semanas después, sin Hitler y sin público, en un decorado construido por Speer. (Es perfectamente justo que Speer, quien construyó el gigantesco escenario del mitin, en las afueras de Nuremberg, aparezca en los créditos de *El triunfo de la Voluntad* como arquitecto de la película). Todo el que defienda las películas de Riefenstahl como documentales, si hemos de distinguir el documental de la propaganda, estará siendo ingenuo. En *El triunfo de la Voluntad*, el documento (la imagen) no sólo es el registro de la realidad sino que es una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla.

La rehabilitación de figuras proscritas en las sociedades liberales no ocurre en la forma burocráticamente definitiva de la *Enciclopedia Soviética*, cada nueva edición de la cual nos presenta algunas figuras hasta entonces inmencionables y lanza a un número igual o mayor por la escotilla de la no existencia. Nuestras rehabilitaciones son más suaves, más insinuantes. No es que el pasado nazi de Riefenstahl de pronto se haya vuelto aceptable. Es simplemente que, al girar la rueda cultural, ya no importa. En lugar de impartir una versión rígida y congelada de la historia desde arriba, una sociedad liberal resuelve tales cuestiones aguardando a que los ciclos de los diferentes gustos vayan destilando la controversia.

La purificación de la fama de Leni Riefenstahl de su escoria nazi ha ido cobrando impulso durante algún tiempo, pero ha alcanzado una especie de clímax este año, al ser Riefenstahl la invitada de honor de un festival cinematográfico, controlado por cinéfilos, en el verano, en Colorado, y objeto de toda una lluvia de respetuosos artículos y entrevistas en periódicos y en la televisión y ahora, con la publicación de *Los nuba*. Parte del apoyo tras el reciente ascenso de Riefenstahl a la condición de monumento cultural se debe, seguramente, al hecho de que es mujer. El cartel del Festival de Cine de Nueva York de 1973, hecho por una conocida artista que también es feminista, mostraba a una rubia cuyo seno derecho estaba rodeado por tres nombres: Agnès Leni Shirley (es decir, Varda, Riefenstahl, Clarke). Las feministas sentirían gran dolor si hubieran de sacrificar a la única mujer que ha hecho películas que, en opinión de todos, son de primera clase. Pero el mayor apoyo del cambio de actitud hacia Riefenstahl se halla en los nuevos y más grandes avatares de la idea de lo bello.

La línea tomada por los defensores de Riefenstahl, que incluyen hoy a las voces

más influyentes del *establishment* de la vanguardia filmica, es que siempre estuvo interesada en la belleza. Esto es, desde luego, lo que Riefenstahl ha estado diciendo durante años. Así, el entrevistador de los *Cahiers du Cinéma* enlazó a Riefenstahl, al observar fatuamente que lo que *El triunfo de la Voluntad y Olimpia* «tienen en común es que ambas dan forma a cierta realidad, basada ella misma en cierta idea de la forma. ¿Ve usted algo peculiarmente alemán en este interés en la forma?». A esto respondió Riefenstahl:

Sencillamente puedo decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizá este cuidado en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento... ¿Qué quiere usted que añada yo? Todo lo que es puramente realista, «un pedazo de vida», que es mediocre, cotidiano, no me interesa... Estoy fascinada por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que está vivo. Busco la armonía. Cuando se produce armonía, soy feliz. Creo haberle contestado a usted con esto.

Por ello, *Los nuba* es el último y necesario paso en la rehabilitación de Riefenstahl. Es la reescritura final del pasado; o bien, para sus partidarios, la confirmación definitiva de que siempre ha sido una fanática de la belleza y no una horrible propagandista.^[****] Dentro del libro bellamente editado, fotografías de la tribu perfecta y noble. Y en la cubierta, fotografías de «mi perfecta mujer alemana» (como llamó Hitler a Riefenstahl) toda sonrisa, venciendo los desdenes de la historia.

Hay que reconocer que si el libro no estuviese firmado por Riefenstahl, no sospecharíamos necesariamente que estas fotografías habían sido tomadas por la artista más interesante, talentosa y eficaz de la época nazi. La mayoría de la gente que hojee *Los nuba* probablemente lo verá como un lamento más por los pueblos primitivos en trance de desaparición —el ejemplo más grande sigue siendo Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, sobre los indios bororo de Brasil— pero si se examinan cuidadosamente las fotografías, en conjunción con el largo texto escrito por Riefenstahl, se vuelve claro que siguen una continuidad con su obra nazi. El sesgo particular de Riefenstahl se revela en su elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada quien posee una lira) y hermoso (los hombres nuba, observa Riefenstahl, «tienen una complexión atlética rara en otras tribus africanas»); dotados como están con «un sentido mucho más poderoso de relaciones espirituales y religiosas que de asuntos mundanos y materiales», su principal actividad, insiste Riefenstahl, es ceremonial. *Los nuba* es acerca de una idea primitivista: un retrato de un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la civilización.

Las cuatro películas de Riefenstahl encargadas por los nazis —fuesen acerca de congresos del partido, de la Wehrmacht, o de atletas— celebran el renacimiento del cuerpo y de la comunidad mediante el culto de un jefe irresistible. Se continúan directamente con las películas de Fanck en las que ella fue estrella y con su propia *La luz azul*. Las ficciones alpinas son relatos de anhelos por los altos lugares, del desafío

y la ordalía de lo elemental, lo primitivo; son acerca del vértigo ante el poder, simbolizado por la majestad y belleza de las montañas. Los filmes nazis son epopeyas de comunidad consumada, en que la realidad diaria queda trascendida mediante un autocontrol y una función extáticos; son acerca del triunfo del poder. Y *Los nuba*, elegía a la belleza y los poderes místicos —que pronto se extinguirán— de hombres primitivos a quienes Riefenstahl llama «su pueblo adoptado», es el tercero en su tríptico de exposiciones fascistas.

En el primer panel, las películas de montaña, hombres pesadamente vestidos tratan de ascender para ponerse a prueba en la pureza del frío; la vitalidad se identifica con la prueba física. Para el panel del centro, están los documentales hechos para el gobierno nazi: *El triunfo de la Voluntad* emplea las extensas panorámicas atestadas de figuras, alternando con primeros planos que aíslan una sola pasión, una sola sumisión perfecta: en una zona media, gentes perfectamente claras y visibles, en uniforme, se agrupan y reagrupan, cual si estuviesen buscando la coreografía perfecta para expresar su lealtad. En *Olimpia*, la más rica visualmente de todas las películas (se vale tanto de los movimientos verticales de las películas de montañas como de los horizontales característicos de *El triunfo de la Voluntad*), unas tras otras, esforzadas figuras escasamente vestidas buscan el éxtasis de la victoria, alentadas por hileras de compatriotas en las tribunas, todo ello bajo la mirada firme del benigno superespectador, Hitler, cuya presencia en el estadio consagra este esfuerzo. (*Olimpia*, que también pudo llamarse perfectamente *El triunfo de la Voluntad*, subraya que no hay victorias fáciles). En el tercer panel, *Los nuba*, los hombres primitivos, casi desnudos, aguardan la prueba final de su orgullosa y heroica comunidad, su extinción inminente, alegres y serenos bajo el sol de fuego.

Llega la hora del *Götterdämmerung*. Los acontecimientos centrales de la sociedad nuba son encuentros de lucha y funerales: vívidos encuentros de hermosos cuerpos masculinos y de muerte. Los nuba, tal como los interpreta Riefenstahl, son una tribu de estetas. Como los masai, embadurnados del alheña, y los llamados «hombres del fango» de Nueva Guinea, los nuba se pintan para todas las ocasiones sociales y religiosas importantes, cubriéndose con una ceniza blanquecina que inconfundiblemente sugiere la muerte. Riefenstahl afirma haber llegado «apenas a tiempo», pues en los años que siguieron a la toma de esas fotografías, los gloriosos nuba han sido corrompidos por dinero, empleos, ropa (y, probablemente por la guerra —que Riefenstahl nunca menciona—, pues lo que le interesa es el mito, no la historia. La guerra civil que ha estado desgarrando aquella parte de Sudán durante unos doce años debió de difundir nueva tecnología y no pocos detritos).

Aunque los nuba son negros, no arios, el retrato que de ellos hace Riefenstahl evoca algunos de los temas más generales de la ideología nazi: el contraste entre lo limpio y lo impuro, lo incorruptible y lo manchado, lo físico y lo mental, lo gozoso y lo que ve las cosas con sentido crítico. Una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales,

portadores de un destructivo y corrupto «espíritu crítico». La quema de libros de mayo de 1933 fue lanzada por el grito de Goebbels: «La época de extremo intelectualismo judío ha terminado ya, y el triunfo de la revolución alemana ha dado nuevamente derecho de paso al espíritu alemán». Y cuando Goebbels prohibió oficialmente la crítica de arte en noviembre de 1936, fue porque tenía «rasgos de carácter típicamente judío»: poner la cabeza por encima del corazón, al individuo por encima de la comunidad, al intelecto por encima del sentimiento. En la temática transformada del fascismo reciente, los judíos ya no desempeñan el papel de contaminadores. Es la propia civilización.

Lo que hay de distintivo en la versión fascista de la antigua idea del noble salvaje es su desprecio a todo lo que sea reflexivo, crítico y pluralista. En el catálogo de Riefenstahl de la virtud primitiva —como en el de Lévi-Strauss— no es lo intrincado y sutil de la mente primitiva, de su organización social o de su pensamiento lo que se elogia. Riefenstahl recuerda poderosamente la retórica fascista cuando celebra la manera en que los nuba son exaltados y unificados por las pruebas físicas de los encuentros guerreros, en que los hombres nuba, «jadeando y esforzándose», con «sus enormes músculos combándose», se arrojan unos a otros al suelo, luchando no por premios materiales, sino «por la renovación de la sagrada vitalidad de la tribu». La lucha y los ritos que la acompañan, según Riefenstahl, unen a los nuba.

La lucha es la expresión de todo lo que distingue el modo de vida nuba... la lucha general, la lealtad y la participación emocional más apasionadas en los partidarios del conjunto, que son, en realidad, toda la población «no participante» de la aldea... su importancia como expresión de la visión total de los mesakin y koronga con respecto a la vida no puede exagerarse; es la expresión en el mundo visible y social del mundo invisible de la mente y del espíritu.

Al celebrar una sociedad donde la exhibición de la destreza física y del valor y la victoria del hombre más fuerte sobre el más débil son, como se ve, los símbolos unificadores de la cultura comunal —donde el triunfo en la lucha es la «principal aspiración de la vida de un hombre»— Riefenstahl no parece haber modificado mucho las ideas de sus documentales nazis. Y su retrato de los nuba va más lejos que sus películas al evocar un aspecto del ideal fascista: una sociedad en que las mujeres son simplemente criadoras y ayudantes, excluidas de todas las funciones ceremoniales, y representan una amenaza a la integridad y la fuerza de los hombres. Desde el punto de vista «espiritual» nuba (por los nuba entiende Riefenstahl, desde luego, a los varones), el contacto con las mujeres es profano; pero, como supuestamente se trata de una sociedad ideal, las mujeres conocen su lugar.

Las novias o esposas de los luchadores están tan preocupadas como los hombres por evitar todo contacto íntimo... Su orgullo de ser la novia o la esposa de un robusto luchador es superior a su enamoramiento.

Por último, Riefenstahl da en el blanco al elegir, como sujeto fotográfico, a un

pueblo que «contempla la muerte tan sólo como cuestión del destino, que no se resiste ni lucha contra ella», de una sociedad cuya ceremonia más entusiasta y pomposa es el funeral. ¡Viva la muerte!

Puede parecer ingrato y rencoroso negarse a separar *Los nuba* del pasado de Riefenstahl, pero hay saludables lecciones que aprender de la continuidad de su obra así como de este curioso e implacable acontecimiento reciente: su rehabilitación. Las carreras de otros artistas que se volvieron fascistas, como Céline y Benn y Marinetti y Pound (por no mencionar a los que, como Pabst y Pirandello y Hamsun, abrazaron el fascismo cuando su propio discernimiento ya estaba en declive), no son instructivas de manera comparable; pues Riefenstahl es la única artista importante que se identificó por completo con la época nazi y cuya obra, no sólo durante el Tercer Reich sino treinta años después de su caída, ha ilustrado consistentemente muchos temas de la estética fascista.

La estética fascista incluye —pero va mucho más allá de— la celebración un tanto especial de lo primitivo que se encuentra en *Los nuba*. Más generalmente, brota de (y justifica) una preocupación por las situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y resistencia al dolor; elogia dos estados aparentemente opuestos, la egomanía y la servidumbre. Las relaciones de dominación y de esclavización adoptan la forma de una pompa característica: el apiñamiento de grupos de personas; la conversión de las personas en cosas; la multiplicación o replicación de cosas; y el agrupamiento de personas/cosas alrededor de una todopoderosa e hipnótica figura de jefe o fuerza. La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, viril. El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, otorga poder de seducción a la muerte.

Semejante arte no se confina a las obras tildadas de fascistas o producidas por gobiernos fascistas (citamos tan sólo unas películas: *Fantasia*, de Walt Disney, *The Gang's All Here*, de Busby Berkeley, y *2001*, de Kubrick, también ejemplifican de manera notable ciertas estructuras formales y temas del arte fascista). Y, desde luego, los rasgos del arte fascista proliferan en el arte oficial de los países comunistas —que siempre se presenta bajo la bandera del realismo—, en tanto que el arte fascista desdeña el realismo en nombre del idealismo. La predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios de que el arte tiene la función de inmortalizar a sus jefes y doctrinas. La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas es otro elemento común, pues tal coreografía repite la unidad misma del Estado. Se hace que las masas tomen forma, se vuelvan diseño. De ahí que las manifestaciones atléticas en masa, un despliegue coreográfico de cuerpos, sean

una actividad muy apreciada en todos los países totalitarios, y también el arte del gimnasta, tan popular hoy en la Europa Oriental, evoca los rasgos recurrentes de la estética fascista; la contención o confinamiento de la fuerza, la precisión militar.

Tanto en la política fascista como en la comunista, se hace un despliegue público de la voluntad, en el drama del jefe y del coro. Lo interesante en la relación entre la política y el arte bajo el nacionalsocialismo no es que el arte fuera subordinado a las necesidades políticas, pues esto ocurre tanto en las dictaduras de derecha como de izquierda, sino que la política se apropiara la retórica del arte: el arte en su última fase romántica. (La política es «el arte más elevado y comprensivo que haya», dijo Goebbels en 1933, «y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. [Siendo] la tarea del arte y del artista formal, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano»). Lo interesante del arte bajo el nacionalsocialismo son aquellos rasgos que hacen de él una variante especial del arte totalitario. El arte oficial de países como la Unión Soviética y China tiende a exponer y reforzar una moralidad utópica. El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. En la época nazi, pintores y escultores a menudo mostraron el cuerpo desnudo, pero se les prohibió mostrar imperfecciones corporales. Sus desnudos parecen imágenes de las revistas de culturismo: modelos que son, a la vez, mojigatamente asexuales y (en un sentido técnico) pornográficos, pues tienen la perfección de una fantasía. La promoción de lo hermoso y lo saludable hecha por Riefenstahl, debe decirse, es mucho más sutil que eso. Y nunca es necia, como sucede en otras artes visuales nazis. Es capaz de apreciar toda una gama de tipos físicos —en cuestiones de belleza, no es racista—, y en *Olimpia* sí muestra cierto esfuerzo y tensión, con sus imperfecciones concomitantes, así como la pugna estilizada, aparentemente sin esfuerzo (como en las zambullidas, lo que constituye la secuencia más admirada de la película).

En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza espiritual para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación, y la respuesta más admirable es la represión heroica del impulso sexual. Así es como Riefenstahl explica por qué los matrimonios nuba, en contraste con sus espléndidos funerales, no contienen ninguna ceremonia ni festín.

El mayor deseo de un hombre nuba no es la unión con una mujer, sino ser un buen luchador, afirmando así el principio de la abstención. Las ceremonias de la danza nuba no son ocasiones sensuales sino, antes bien, «festivales de castidad», de contención de la fuerza vital.

La estética fascista se basa en la contención de las fuerzas vitales; los movimientos son confinados, contenidos, dominados.

El arte nazi es reaccionario y, retador, se mantiene fuera de la corriente principal del siglo, de realización plena en las artes. Pero precisamente por esta razón, se ha ido ganando un lugar en el gusto contemporáneo. Los organizadores izquierdistas de una actual exposición de pintura y escultura nazi (la primera desde la guerra) en Frankfurt, han descubierto, para su consternación, que los públicos eran excesivamente numerosos pero no tan serios y formales como ellos habían esperado. Aun flanqueado por admoniciones didácticas de Brecht y por fotografías de campos de concentración, lo que el arte nazi recuerda a este público es otro arte de los años treinta, especialmente el *art déco*. (El *art nouveau* nunca pudo ser un estilo fascista; es, antes bien, el prototipo de ese arte que el fascismo define como decadente; el estilo fascista es, en sus mejores manifestaciones, *art déco*, con sus marcadas líneas y su pesada concentración de material, con su petrificado erotismo). La misma estética responsable de los colosos de bronce de Arno Breker —escultor favorito de Hitler (y, brevemente, de Cocteau)— y de Josef Thorak también produjo el musculoso Atlas que se halla enfrente del Rockefeller Center de Manhattan, y el monumento, ligeramente lascivo, a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial, que se encuentra en la estación del ferrocarril de la calle Treinta, en Filadelfia.

Para un público alemán poco refinado, el atractivo del arte nazi pudo consistir en que era sencillo, figurativo, emocional; no intelectual; un alivio de las exigentes complejidades del arte moderno. Para un público más refinado, el atractivo puede deberse, en parte, a esa avidez con que hoy se están descubriendo todos los estilos del pasado, especialmente los más criticados. Pero es muy improbable un resurgimiento del arte nazi que siguiera a los renacimientos del *art nouveau*, la pintura prerrafaelista y el *art déco*. La pintura y escultura no sólo son sentenciosas; son asombrosamente pobres como arte. Pero precisamente estas cualidades invitan a la gente a contemplar el arte nazi con conocedor y desdeñoso despego, como una forma de arte pop.

La obra de Riefenstahl no tiene la calidad de aficionado y la ingenuidad que encontramos en otro arte producido en la época nazi, pero, aun así, promueve muchos de los mismos valores. Y la misma sensibilidad muy moderna también sabe apreciarla. Las ironías del refinamiento pop explican una manera de contemplar la obra de Riefenstahl en que no sólo su belleza formal sino también su fervor político son considerados como una forma de exceso estético. Y al lado de esta fría apreciación de Riefenstahl hay una respuesta, sea consciente o inconsciente, al tema mismo, lo que da fuerza a su obra.

El triunfo de la Voluntad y *Olimpia* son, indudablemente, documentales soberbios (acaso sean los dos más grandes jamás filmados), pero no tienen verdadera importancia en la historia del cine como forma de arte. Nadie que haga películas hoy alude a Riefenstahl, en tanto que muchos cineastas (incluso yo misma) consideran a Dziga Vertov como una inagotable provocación y fuente de ideas acerca del lenguaje fílmico. Sin embargo, puede argüirse que Vertov —la figura más importante de los documentales— nunca hizo una película tan puramente eficaz y estremecedora como

El triunfo de la Voluntad u *Olimpia*. (Desde luego, Vertov nunca tuvo a su disposición los medios que sí tuvo Riefenstahl. El presupuesto del gobierno soviético para los filmes de propaganda durante los años veinte y comienzos de los treinta era bastante menos que opulento).

Al tratar el arte propagandista de la izquierda y de la derecha prevalece una doble norma. Pocas personas reconocerían que la manipulación de la emoción en las últimas películas de Vertov y en las de Riefenstahl ofrece tipos similares de exaltación. Al explicar por qué se conmueven, la mayoría de las personas son sentimentales en el caso de Vertov y mienten en el caso de Riefenstahl. Así la obra de Vertov evoca bastante simpatía moral de parte de públicos cinéfilos por todo el mundo. Las personas consienten en dejarse conmover. En la obra de Riefenstahl, el truco consiste en filtrar la nociva ideología política de sus películas, dejando tan sólo sus méritos «estéticos». El elogio a los filmes de Vertov siempre presupone el conocimiento de que era una persona atractiva y un pensador —artista inteligente y original—, a la postre aplastado por la dictadura a la que sirvió. Y la mayoría del público contemporáneo de Vertov (como de Eisenstein y Pudovkin) presupone que los propagandistas de las películas de los primeros años de la Unión Soviética estaban ilustrando un ideal noble, por mucho que fuera traicionado, en la práctica. Pero el elogio a Riefenstahl no tiene tal recurso, ya que nadie, ni siquiera sus rehabilitadores, ha logrado presentar a Riefenstahl como persona agradable; además, no es ninguna pensadora.

Algo más importante aún: generalmente se piensa que el nacionalsocialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El nacionalsocialismo —más generalmente, el fascismo— también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes). Estos ideales están vivos y conmueven a muchas personas, y resulta falaz así como tautológico decir que *El triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* nos afectan tan sólo porque fueron hechas por una cineasta de genio. Las películas de Riefenstahl siguen siendo eficaces porque, entre otras razones, sus anhelos aún se sienten, porque su contenido es un ideal romántico al que muchos siguen dando su conformidad y que se expresa en tan diversos modos de la disensión cultural y la propaganda en pro de nuevas formas de comunidad como la cultura de la juventud y el *rock*, la terapia primigenia, la antipsiquiatría, los partidarios del Tercer Mundo y la fe en lo oculto. La exaltación de la comunidad no impide la búsqueda de líderes absolutos; por el contrario, puede llevar inevitablemente a ella. (No es de sorprender que un buen número de jóvenes que hoy se postran ante gurúes y se someten a la disciplina más grotescamente autocrática fueran antiautoritarios y antielitistas durante los sesenta).

La actual desnazificación y vindicación de Riefenstahl como indómita

sacerdotista de lo bello —como cineasta y, hoy, como fotógrafa— no auguran nada bueno de la agudeza de la capacidad moderna de detectar el anhelo fascista en nuestro medio. Riefenstahl no es la clase común de esteta o de romántico con tendencias antropológicas. Al residir la fuerza de su obra precisamente en la continuidad de sus ideas políticas y estéticas, lo interesante es que esto fuera percibido, en un tiempo, mucho más claramente de lo que parece serlo hoy, cuando la gente afirma ser atraída por las imágenes de Riefenstahl tan sólo por su belleza de composición. Sin perspectiva histórica, tal «conocimiento experto» allana el camino a una aceptación curiosamente distraída de la propaganda para toda clase de sentimientos destructivos —sentimientos cuyas implicaciones la gente está negándose a tomar en serio—. En alguna parte, desde luego, todo el mundo sabe que en un arte como el de Riefenstahl no está en juego sólo la belleza. Y, así, la gente trata de compensar su reacción, admirando esta clase de arte, por su indudable belleza, y patrocinándolo por su mojigata promoción de lo bello. Tras las solemnes apreciaciones fatalistas y remilgadas se halla una gran reserva de apreciación, la sensibilidad de lo *camp*, sin los grilletes de los escrúpulos de la gran seriedad: y la sensibilidad moderna depende de continuar fluctuando entre el enfoque formalista y el gusto *camp*.

El arte que evoca los temas de la estética fascista es popular hoy, y para la mayoría probablemente no sea más que una variante del *camp*. El fascismo acaso esté sólo de moda, y quizá la moda, con su irreprimible promiscuidad de gustos, vaya a salvarnos. Pero los propios juicios de valor parecen menos inocentes. Un arte que pareció eminentemente digno de ser definido hace diez años como gusto minoritario o adversario ya no parece defendible hoy, porque los asuntos éticos y culturales que plantea se han vuelto serios y hasta peligrosos, de una manera distinta. La pura realidad es que aquello que puede ser aceptable en la cultura de élite puede no ser aceptable en la cultura de masas, que los gustos que plantean tan sólo asuntos éticos inocuos como propiedad de una minoría se vuelven corruptores al volverse más establecidos. El gusto es el contexto, y el contexto ha cambiado.

II

Segundo documento. He aquí un libro que puede comprarse en los puestos de revistas de los aeropuertos y en las librerías «para adultos», un libro en rústica, relativamente barato, no un artículo costoso que atraiga a los coleccionistas de objetos de arte y la gente *bien-pensant*, como *Los nuba*. Y sin embargo, ambos libros comparten cierta comunidad de origen moral, una preocupación radical: la misma preocupación en diferentes etapas de evolución: las ideas que animan *Los nuba* salen de las tinieblas morales menos que la más burda y más eficiente idea subyacente en *SS Regalia*. Aun cuando *SS Regalia* es una respetable compilación, hecha en Inglaterra (con un prefacio histórico de tres páginas y notas al final), sabemos que su atractivo no es la erudición, sino el sexo. La cubierta ya deja esto en claro. A través de la gran esvástica negra de un brazalete de los SS pasa una faja amarilla diagonal que dice: «Más de 100 brillantes fotografías a cuatro colores. Sólo 2,95 dólares», exactamente como el sello con el precio solía fijarse —en parte como tentación, en parte por deferencia a la censura— en la cubierta de las revistas pornográficas, sobre los genitales de la modelo.

Hay una fantasía general acerca de los uniformes. Los uniformes sugieren comunidad, orden, identidad (por medio de grados, insignias, medallas, cosas que declaran quién es su portador, y qué ha hecho: su valor queda así reconocido), competencia, autoridad legítima, el ejercicio legitimado de la violencia. Pero los uniformes no son lo mismo que las fotografías de uniformes —que son materiales eróticos—, y las fotografías de uniformes de los SS son las unidades de una fantasía sexual particularmente poderosa y difundida. ¿Por qué los SS? Porque los SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la justicia de la violencia, el derecho de ejercer el poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en los SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos a ciertas normas estéticas. La SS fue designada como una comunidad de élite militar que no sólo sería supremamente violenta sino también supremamente hermosa. (No es probable que encontremos un libro llamado *SA Regalia*. Los SA, quienes fueron reemplazados por los SS, no fueron conocidos por ser menos brutales que sus sucesores, pero han pasado a la historia como tipos gordos, achaparrados, salidos de una cervecería; simples *camisas pardas*).

Los uniformes de los SS eran elegantes, bien cortados, con un toque (pero no excesivo) de excentricidad. Compárense los anodinos y no muy bien cortados uniformes del ejército estadounidense: chaqueta, camisa, corbata, pantalones, calcetines y zapatos de clavos; esencialmente ropas civiles, por muy cubiertas que estuvieran de medallas e insignias. Los uniformes de los SS eran apretados, pesados, rígidos, e incluían guantes para confinar las manos y botas que hacían sentir peso en

las piernas y los pies, embutidos, obligando a su portador a mantenerse derecho. Tal como explica la contraportada de *SS Regalia*.

El uniforme era negro, color que tenía importantes implicaciones en Alemania. Encima, los SS llevaban una gran variedad de condecoraciones, símbolos, insignias para distinguir grados, desde las runas del cuello hasta las calaveras. Su apariencia era a la vez dramática y amenazadora.

El casi ávido reclamo de la portada no nos prepara por completo para la trivialidad de la mayor parte de las fotografías. Junto con aquellos célebres uniformes negros, a las tropas de los SS se les entregaban uniformes color caqui, que casi parecen estadounidenses, y ponchos y chaquetas de disfraz. Y además de las fotografías de uniformes, hay páginas enteras de insignias para el cuello, bandas para los puños de la camisa, sardinetas, hebillas de cinturón, insignias conmemorativas, estandartes de regimiento, banderines, gorras de campo, medallas de servicio, señales para los hombros, permisos, pases, pocos de los cuales muestran las célebres runas o las calaveras; todo ello minuciosamente identificado por rango, unidad y año y lugar de expedición. Precisamente lo inocuo de prácticamente todas las fotografías es testimonio del poder de la imagen: estamos hojeando el breviario de una fantasía sexual. Para que la fantasía tenga profundidad, ha de tener detalle. Por ejemplo, ¿cuál era el color del permiso de viaje que habría necesitado un sargento de los SS para ir de Tréveris a Lübeck en la primavera de 1944? Es necesario que tengamos todas las pruebas documentales.

Si el mensaje del fascismo ha sido neutralizado por una visión estética de la vida, sus adornos han sido sexualizados. Esta erotización del fascismo puede observarse en manifestaciones tan arrebatadoras y devotas como las *Confesiones de una máscara* y *El sol y el acero*, de Mishima, y en películas como *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, y más recientes y mucho menos interesantes, *Los malditos*, de Visconti, y *El portero de noche*, de Cavani. La solemne erotización del fascismo debe distinguirse de cierto juego sutil con el horror cultural, donde entra un elemento de afectación. El cartel que Robert Morris creó para su reciente exposición en la Galería Castelli es una fotografía del artista, desnudo hasta la cintura, con gafas oscuras, algo que parece un casco nazi y un cuello de acero con pico, sujeta al cual hay una gruesa cadena, que él sostiene en sus manos esposadas. Se dijo que consideró esta la única imagen que aún tenía cierta capacidad de escandalizar: una virtud singular para los que dan por sentado que el arte es una secuencia de gestos provocadores siempre nuevos. Pero lo interesante del cartel es su propia negación. Escandalizar a gente, en ese marco, también significa acostumbrarla, así como el material nazi entra en el vasto repertorio de la iconografía popular utilizable para los comentarios irónicos del arte pop. Sin embargo, el nazismo fascina de una manera como no lo logra hacer otra iconografía conocida de la sensibilidad pop (desde Mao Tse-tung hasta Marilyn Monroe). No cabe duda de que alguna parte del despertar general del interés en el fascismo puede precisarse como

producto de la curiosidad. Para los que nacieron después del comienzo de los años cuarenta, bombardeados por una palabraria continua en pro y en contra del comunismo, es el fascismo —el gran tema de conversación de la generación de sus padres— el que representa lo exótico, lo desconocido. Luego, allí está la fascinación general entre los jóvenes por el horror, por lo irracional. Los cursos de historia del fascismo se encuentran, junto con los cursos de ocultismo (incluso vampirismo), entre los más concurridos en estos días en las universidades. Y, por encima de esto, el atractivo definitivamente sexual del fascismo, del que con descarada claridad es testimonio definitivo *SS Regalia*, parece inmune al descrédito por medio de la ironía o la excesiva familiaridad.

En la literatura, las películas y los juguetes sexuales por todo el mundo, especialmente en Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Japón, Escandinavia, Holanda y Alemania, los SS se han convertido en referencia de aventura sexual. Muchas de las imágenes de los excesos del sexo se han colocado bajo el signo del nazismo. Botas, cuero, cadenas, cruces de hierro sobre torsos brillantes, esvásticas, junto con ganchos de carnicería y pesadas motocicletas, se han convertido en aparatos secretos y muy lucrativos del erotismo. En los *sex-shop*, en los servicios públicos, en los bares atestados de chaquetas de cuero, en los prostíbulos, la gente exhibe esas cosas. Pero ¿por qué? ¿Por qué la Alemania nazi, que fue una sociedad represiva del sexo, se ha vuelto erótica? ¿Cómo pudo un régimen que persiguió a los homosexuales convertirse en estímulo sexual gay?

Una clave se halla en la predilección de los dirigentes fascistas por las metáforas sexuales. Como Nietzsche y Wagner, Hitler consideraba el mando como un dominio sexual de las masas femeninas, como violación. (La expresión de las muchedumbres en *El triunfo de la Voluntad* es de éxtasis; el líder provoca un orgasmo a las masas). Los movimientos izquierdistas han tendido a ser unisex y asexuales en sus imágenes. Los movimientos de derecha, por muy puritanas y represivas que sean las realidades que introducen, tienen una superficie erótica. Ciertamente el nazismo es más *sexy* que el comunismo (lo que no va en crédito de los nazis sino que, antes bien, muestra algo de la naturaleza y los límites de la imaginación sexual).

Desde luego, la mayoría de la gente que se excita al ver los uniformes SS no está aprobando significativamente lo que hicieron los nazis, si es que en realidad tiene más que una vaga idea de lo que eso pudo ser. Sin embargo, existen poderosas corrientes, que van en aumento, de sensación sexual, de aquellas que generalmente reciben el nombre de sadomasoquismo, que hacen parecer erótico el jugar al nazismo. Estas fantasías y prácticas sadomasoquistas se encuentran tanto entre heterosexuales como entre homosexuales, si bien es entre los homosexuales donde es más visible la erotización del nazismo. El sadomasoquismo, no el intercambio de esposas, el gran secreto sexual de los últimos años.

Entre sadomasoquismo y fascismo hay un vínculo natural. «El fascismo es teatro», como dijo Genet.^[*****] Como lo es la sexualidad sadomasoquista: participar

en sadomasoquismo es tomar parte en un teatro sexual, una representación de sexualidad. Los habituados al sexo sadomasoquista son consumidores y coreógrafos expertos, así como representantes, en una obra que es tanto más excitante cuanto que está prohibida a la gente ordinaria. El sadomasoquismo es al sexo lo que la guerra es a la vida civil: la experiencia magnífica. (Dice Riefenstahl: «Lo que es puramente realista una porción de vida, lo que es mediocre, cotidiano, no me interesa»). Así como el contrato social parece manso en comparación con la guerra, fornicar y lamer llega a parecer simplemente agradable y, por tanto, no excitante. El fin al que tiende toda experiencia sexual, como insistió Bataille durante toda una vida de escribir, es manchar, blasfemar. Ser «agradable», como ser civilizado, significa ser ajeno a esta experiencia salvaje, que es enteramente puesta en escena.

El sadomasoquismo, desde luego, no sólo significa gente que hace daño a sus parejas sexuales, lo que siempre ha ocurrido, y generalmente significa hombres que golpean a mujeres. El campesino ruso eternamente ebrio que golpea a su mujer está haciendo exactamente lo que siente deseos de hacer (porque es infeliz, se siente oprimido, embrutecido y porque las mujeres son víctimas a mano). Pero el perenne inglés en un prostíbulo, que se hace azotar, está recreando una experiencia. Está pagando a una prostituta para que represente con él una

de los jueces, y la sentencia quedaba borrada; estaban derrotados los soldaditos de color caqui campeones de los derechos del hombre y del ciudadano... una turbación insoportable y deliciosa le recorrió el cuerpo de pies a cabeza, ya no veía con claridad y, jadeando un poco, repetía: Entran como en la manteca, entran en París como en la manteca... Habría deseado ser una mujer para arrojarles flores.

Obra de teatro, para reactuar o reevocar el pasado —experiencias de sus días de escuela o guardería, que hoy tienen para él una enorme reserva de energía sexual—. Hoy puede ser el pasado nazi el que la gente invoca, en la teatralización de la sexualidad, porque es de esas imágenes (y no de sus recuerdos) de las que espera poder desencadenar una reserva de energía sexual. Lo que los franceses llaman «el vicio inglés» puede decirse, sin embargo, que es algo así como una mañosa afirmación de individualidad; después de todo, la obrita se refería a la propia historia del sujeto. La moda de los objetos nazis indica algo totalmente distinto: una respuesta a una opresiva libertad de elección en el sexo (y en otras cuestiones), a un intolerable grado de individualidad; el ensayo general de la esclavización, y no su verdadera repetición.

Los ritos de dominación y esclavización que se practican más y más, el arte que se dedica más y más a repetir sus temas, acaso sean tan sólo una extensión lógica de la tendencia de una sociedad rica a convertir cada parte de las vidas de la gente en un gusto, una elección; invitar a todos a contemplar sus propias vidas como un estilo (de vida). En todas las sociedades hasta ahora, el sexo ha sido principalmente una actividad (algo que hacer, algo en que pensar). Pero cuando el sexo se convierte en un gusto quizá ya esté en camino de convertirse en una forma consciente de teatro, que es de lo que trata el sadomasoquismo: una forma de gratificación, violenta e indirecta, muy mental.

El sadomasoquismo siempre ha sido el punto más extremo de la experiencia sexual: cuando el sexo se vuelve más puramente sexual, es decir, apartado de las

personas, de las relaciones, del amor. No debe sorprender que se haya adherido al simbolismo nazi en años recientes. Nunca había sido tan conscientemente estetizada la relación de amos y esclavos. Sade tuvo que inventar su teatro de castigo y deleite a partir de nada, improvisando los decorados, los ropajes y los ritos blasfemos. Ahora hay un gran escenario a disposición de quien lo desee. El color es el negro, el material es el cuero, la seducción es la belleza, la justificación es la sinceridad, la meta es el éxtasis, la fantasía es la muerte.

1974

Bajo el signo de Saturno

En la mayor parte de sus retratos, tiene la mirada baja, la mano derecha en el rostro. El más antiguo que conozco lo muestra en 1927 —tiene treinta y cinco años— con cabello oscuro ondulado sobre una frente alta y un bigote sobre el grueso labio inferior: juvenil, casi guapo. Con la cabeza baja, sus hombros envueltos en la chaqueta parecen empezar tras sus orejas; su pulgar se apoya en la mandíbula; el resto de la mano, un cigarrillo entre el índice curvado y tres dedos, le cubren la barbilla; la mirada baja tras de sus gafas —la suave y soñadora mirada del miope— parece salir flotando hacia el extremo izquierdo inferior de la fotografía.

En una foto de finales de los años treinta, el cabello ondulado casi no ha retrocedido, pero no queda ni rastro de juventud ni de guapura; el rostro se ha ensanchado y la parte superior del torso no sólo parece alta, sino enorme, hinchada. El bigote más grueso y la mano regordeta, doblada, con el pulgar hacia abajo, le cubren la boca. La mirada es opaca, o sólo más absorta: podría estar pensando, o escuchando. («El que se esfuerza por escuchar no ve», escribió Benjamin en su ensayo sobre Kafka). Hay unos libros tras su cabeza.

En una fotografía tomada durante el verano de 1938, en la última de las varias visitas que hizo a Brecht en el exilio en Dinamarca, después de 1933, aparece de pie frente a la casa de Brecht, un hombre viejo a los cuarenta y seis años, con camisa blanca, corbata, pantalones con cadena de reloj: una figura suelta y corpulenta que mira sombríamente a la cámara.

Otra foto, de 1937, muestra a Benjamin en la Biblioteca Nacional de París. Dos hombres, cuyas caras no pueden verse, comparten una mesa a cierta distancia, detrás de él. Benjamin está sentado delante, a la derecha, probablemente tomando notas para el libro sobre Baudelaire y el París del siglo XIX que llevaba escribiendo ya todo un decenio. Consulta un volumen que mantiene abierto sobre la mesa con la mano izquierda —no se ven sus ojos—, mirando, al parecer, al margen inferior derecho de la fotografía.

Su íntimo amigo Gershom Scholem ha descrito su primer atisbo de Benjamin en Berlín en 1913, en una reunión conjunta de un grupo de la juventud sionista y unos miembros judíos de la Asociación de Estudiantes Libres Alemanes, cuyo líder era Benjamin, por entonces de veintiún años. Habló «improvisando, sin dirigir siquiera una mirada a su público, contemplando con los ojos fijos un rincón remoto del techo, al que parecía arengar con gran intensidad, en un estilo que incidentalmente, hasta donde puedo recordar, estaba listo para publicar».

Benjamin era lo que los franceses llaman *un triste*. En su juventud pareció marcado por «una profunda tristeza», escribió Scholem. Se consideraba a sí mismo un melancólico, desdeñando las modernas etiquetas psicológicas y recurriendo a la astrología: «Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: la estrella de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras...». Sus proyectos mayores, el libro publicado en 1928 sobre el teatro barroco alemán (el *Trauerspiel*; literalmente, obra de dolor), y su nunca terminada *París, capital del siglo XIX*, no pueden ser comprendidos por completo a menos que captemos cuánto dependen de una teoría de la melancolía.

Benjamin se proyectaba a sí mismo, a su temperamento, en todos sus grandes temas, y su temperamento determinaba lo que elegía para escribir. Era lo que veía en los temas, como las obras barrocas del siglo XVII (que dramatizan distintas facetas de la «acedia saturnina») y en los escritores sobre cuya obra escribió con mayor brillantez: Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Hasta en Goethe encontró el elemento saturnino. Pues, pese a la crítica en su gran ensayo (aún no traducido al inglés) sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, en contra de la interpretación de la obra de un escritor desde su biografía, sí hizo un uso selectivo de la vida en sus meditaciones más profundas sobre textos: información que revelaba al melancólico, al solitario. (Así, describe la «soledad de Proust que tira del mundo hacia abajo, hasta su vórtice»; explica cómo Kafka, igual que Klee, era «esencialmente solitario»; cita el «horror de Robert Walser al triunfo en la vida»). No es posible valerse de la vida para interpretar la obra. Pero sí se puede emplear la obra para interpretar la vida.

Dos breves libros de recuerdos de su infancia en Berlín y sus años de estudiante, escritos a comienzos de los años treinta y no publicados durante su vida, contienen el autorretrato más explícito de Benjamin. Al nacido melancólico, en la escuela y en los paseos con su madre, «la soledad le parecía el único estado apropiado para el hombre». Benjamin no quiere decir la soledad en una habitación —a menudo estuvo enfermo cuando era niño—, sino la soledad en la gran metrópoli, ocupación del paseante ocioso, libre de soñar, observar, meditar, vagar. El espíritu que habría de atribuir gran parte de la sensibilidad del siglo XIX a la figura del *flâneur*, personificado por ese soberbiamente consciente melancólico, Baudelaire, fue sacando mucho de su propia sensibilidad de su relación fantasmagórica, astuta, sutil con las ciudades. La calle, el pasaje, el soportal, el laberinto son temas recurrentes en sus ensayos literarios y, especialmente, en el proyectado libro sobre el París decimonónico, así como en sus piezas de viaje y sus reminiscencias. (Robert Walser, para quien andar fue el centro de su vida recluida y sus maravillosos libros, es un escritor a quien habríamos deseado particularmente que Benjamin le hubiese dedicado un ensayo más largo). El único libro de una naturaleza discretamente autobiográfica publicado durante su vida se tituló *Dirección única*. Las reminiscencias del yo son recuerdos de un lugar y de cómo se coloca en él, de cómo

navega en torno a él.

«No orientarse en una ciudad es de poco interés», comienza su aún por traducir *Infancia en Berlín hacia 1900*. «Pero perderse en una ciudad, como puede uno perderse en un bosque, requiere práctica... aprendí este arte ya avanzada mi vida: realicé los sueños cuyas primeras huellas fueron los laberintos en las tapas de mis libros de ejercicios». Este pasaje también aparece en *Crónica de Berlín*, después de que Benjamin da a entender que se necesita mucha práctica para perderse, dado un sentido original de «impotencia ante la ciudad». Su meta es llegar a ser un lector competente de planos callejeros que sepa cómo perderse. Y también ubicarse, con mapas imaginarios. En otra parte de la *Crónica de Berlín*, Benjamin relata que durante años coqueteó con la idea de hacer un mapa de su vida. Para este mapa, que imaginaba gris, había inventado un pintoresco sistema de señales que «claramente marcaban las casas de mis amigos y mis amigas, los salones de reunión de varias cooperativas, desde las cámaras de debates del Movimiento de la Juventud hasta los lugares de reunión de la juventud comunista, las habitaciones de hotel y de prostíbulos que conocí durante una noche, los decisivos bancos del Tiergarten, los caminos de las diferentes escuelas y las tumbas que vi llenas, los lugares de prestigiosos cafés cuyos nombres, olvidados desde hacía mucho, diariamente pasaban por nuestros labios». Una vez, nos dice, aguardando a alguien en el Café des Deux Magots, en París, logró dibujar un diagrama de su vida: era como un laberinto, en que cada relación importante figuraba como una entrada.

Las metáforas recurrentes de mapas y diagramas, memorias y sueños, laberintos y soportales, vistas y panoramas, evocan cierta visión de la ciudad, así como ciertos modos de vida. París, escribe Benjamin, «me enseñó el arte de extraviarme». La revelación de la verdadera naturaleza de la ciudad no surgió en Berlín sino en París, donde permaneció frecuentemente durante dos años del Weimar y donde vivió como refugiado desde 1933 hasta su suicidio, cuando trataba de escapar de Francia en 1940; más exactamente, el París reimaginado en los relatos surrealistas (*Nadja*, de Breton, *Le Paysan de Paris*, de Aragon). Con estas metáforas, está indicando un problema general acerca de la orientación, y levantando una norma de dificultad y complejidad (un laberinto es un lugar donde perderse). También está sugiriendo una noción acerca de lo prohibido y de cómo tener acceso a ello: mediante un acto del espíritu que es lo mismo que un acto físico. «Redes enteras de calles fueron abiertas bajo los auspicios de la prostitución», escribe en *Crónica de Berlín*, que comienza invocando a una Ariadna, la prostituta que condujo a este hijo de padres ricos por primera vez a través «de los umbrales de las clases». La metáfora del laberinto también sugiere la idea de Benjamin de obstáculos levantados por su propio temperamento.

La influencia de Saturno vuelve a la gente «apática, indecisa, lenta», escribe en *El origen del Trauerspiel alemán* (1928). La lentitud es una característica del temperamento melancólico. El desatino es otra, por observar demasiadas

posibilidades, por no notar la propia falta de sentido práctico. Y la terquedad, por el anhelo de ser superior dentro de uno mismo. Benjamin recuerda su terquedad en los paseos de su infancia con su madre, que convertía pautas insignificantes de conducta en pruebas de su aptitud para la vida práctica, reforzando así lo que era inepto —«mi incapacidad, aun hoy, de prepararme una taza de café»— y soñadoramente recalitrante en su naturaleza. «Mi hábito de parecer más lento, más torpe, más estúpido de lo que soy tuvo su origen en tales paseos y tiene el gran peligro concomitante de hacerme creer que soy más rápido, más diestro y más astuto de lo que en realidad soy». Y de esta terquedad proviene, «antes que cualquier otra cosa, una mirada que parece no ver una tercera parte de lo que percibe».

Dirección única destila las experiencias del escritor y del amante (está dedicada a Asja Lacis, quien «pasó a través del escritor»),^[*] experiencias que pueden adivinarse en las primeras palabras sobre la situación del escritor, que tocan el tema del moralismo revolucionario, y el final, “Al planetario”, un himno al cortejo tecnológico de la naturaleza y al éxtasis sexual. Benjamin podía escribir acerca de sí mismo más directamente cuando partía de memorias, no de experiencias contemporáneas: cuando escribe acerca de sí mismo como niño. A esa distancia, la niñez, puede observar su vida como un espacio que se puede trazar en mapas. La franqueza y el brote de sentimientos dolorosos en *Infancia en Berlín hacia 1900* y *Crónica de Berlín* se vuelven posibles precisamente porque Benjamin ha adoptado un modo completamente digerido y analítico de relatar el pasado. Evoca acontecimientos por las reacciones a estos acontecimientos, lugares por las emociones que ha depositado en ellos, otras personas por el encuentro consigo mismo, sentimientos y comportamientos por emplazamiento de futuras pasiones y fracasos contenidas en ellos. Fantasías de monstruos sueltos en su gran piso, mientras sus padres atienden a sus amigos, prefiguran su repulsión contra su clase; el sueño de permitírsele dormir todo lo que quiera, en lugar de tener que levantarse temprano para ir a la escuela, se realizará cuando —después de que su libro sobre el *Trauerspiel* no le valió una cátedra universitaria— se da cuenta de que “sus esperanzas de un puesto y un modo de vida seguro siempre han sido en vano”: su modo de caminar con su madre, “con pedantesco cuidado”, manteniéndose un paso detrás de ella, prefigura su “sabotaje de la verdadera existencia social”.

Benjamin considera todo lo que decide recordar en su pasado como profético del futuro, porque la labor de la memoria (la lectura de uno mismo al revés, la llamó) anula el tiempo. No hay un ordenamiento cronológico de sus recuerdos, a los que niega el nombre de autobiografía, porque el tiempo no tiene relevancia. («La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con lo que forma el flujo continuo de la vida», escribe en *Crónica de Berlín*. «Aquí, estoy hablando de un espacio, de momentos y discontinuidades»). Benjamin, traductor de Proust, escribió fragmentos de un *opus* que podría llamarse *À la recherche des espaces perdus*. La memoria, puesta en escena del pasado, convierte el flujo de los acontecimientos en

cuadros. Benjamin no está tratando de recobrar su pasado, sino de comprenderlo: condensarlo en sus formas espaciales, en sus estructuras premonitorias.

Para los dramaturgos barrocos, escribe en *El origen del Trauerspiel alemán*, «el movimiento cronológico es captado y analizado en una imagen espacial». El libro del *Trauerspiel* no es la primera explicación de Benjamin de lo que significa convertir el tiempo en espacio; es donde explica más claramente el sentimiento subyacente en este paso. Sumido en melancólica conciencia de «la crónica desconsolada de la historia universal», proceso de incesante descomposición, el dramaturgo barroco trata de escapar de la historia y de restaurar la atemporalidad del paraíso. La sensibilidad barroca del siglo XVII tiene una concepción «panoramática» de la historia: «la historia se funde con el escenario». En *Infancia en Berlín hacia 1900* y en *Crónica de Berlín*, Benjamin funde su vida con el ambiente. La sucesora del escenario barroco es la ciudad surrealista: el paisaje metafísico en cuyos espacios, semejantes a sueños, la gente lleva «una existencia breve, sombría», como el poeta de diecinueve años cuyo suicidio, el gran pesar de los años de estudiante de Benjamin, está condensado en el recuerdo de las habitaciones donde vivió el amigo querido.

Los temas recurrentes de Benjamin son maneras de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.

Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el tiempo es el medio de la coacción, de la inadecuación, de la repetición, mera realización. En el tiempo, se es sólo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio, se puede ser otra persona. El escaso sentido de la orientación de Benjamin y su incapacidad de leer un callejero se convierten en su amor a los viajes y en su dominio del arte de extraviarse. El tiempo no nos da mucho plazo: nos lanza desde atrás, sopla sobre nosotros por el estrecho embudo del presente hacia el futuro. Pero el espacio es ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros, giros en «U», callejones sin salida y calles de un solo sentido. Realmente, demasiadas posibilidades. Como el temperamento saturnino es lento, proclive a la indecisión, a veces hay que abrirse paso con un cuchillo. A veces, terminamos volviendo el cuchillo contra nosotros.

La marca del temperamento saturnino es la relación cohibida e implacable con el ego, que nunca puede darse por sentado. El ego es un texto: hay que descifrarlo. (Por ello, es un buen temperamento para los intelectuales). El ego es un proyecto, algo que hay que construir. (Por tanto, es un buen temperamento para artistas y mártires, los que cortejan «la pureza y la hermosura de un fracaso», como dice Benjamin de Kafka). Y el proceso de construir un ego y sus obras siempre es demasiado lento. Siempre está uno atrasado consigo mismo.

Las cosas aparecen a cierta distancia, se acercan lentamente. En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin habla de su «propensión a ver todo lo que le interesa

acercársele desde lejos»; el modo en que, frecuentemente enfermo cuando niño, imaginaba que las horas se aproximaban a su lecho. «Este quizá sea el origen de lo que otros llaman en mí paciencia, pero en realidad no se parece a ninguna virtud». (Desde luego, otros lo experimentaban como paciencia, como virtud. Scholem lo ha descrito como «el ser humano más paciente que yo haya conocido»).

Pero se necesita algo parecido para las labores de investigación del melancólico. Proust, como nota Benjamin, se entusiasmó por el «lenguaje secreto de los salones»; Benjamin fue atraído por códigos más compactos. Coleccionó libros de emblemas, le gustó formar anagramas, jugó con seudónimos. Su afición a los seudónimos es muy anterior a sus necesidades como refugiado judío alemán, que de 1933 a 1936 siguió publicando críticas en las revistas alemanas con el nombre de Detlev Holz, nombre que empleó para firmar su último libro, *Deutsche Menschen*, publicado en Suiza en 1936. En el asombroso texto escrito en Ibiza en 1933, «Agesilaus Santander», Benjamin habla de su fantasía de tener un nombre secreto; el nombre de este texto — que gira en torno de la figura del dibujo de Klee que él poseía, *Angelus Novus*— es, como lo ha indicado Scholem, un anagrama de *Der Angelus Satanas*. Era un «extraordinario» grafólogo, informa Scholem, aunque «después tendió a ocultar este don».

El disimulo y el secreto parecen una necesidad al melancólico. Tiene unas relaciones complejas, a menudo veladas, con los demás. Estos sentimientos de superioridad, de incapacidad, de sentimiento frustrado, de no ser capaz de obtener lo que se quiere, o siquiera de darle nombre apropiado (o consistente) ante uno mismo, estos pueden ser, se siente que deben ser, ocultados por la amabilidad o por la más escrupulosa manipulación. Utilizando una palabra que también fue aplicada a Kafka por quienes le conocieron, Scholem habla de «la cortesía casi china» que caracterizaba las relaciones de Benjamin con la gente. Pero no nos sorprende enterarnos, del hombre que pudo justificar «las invectivas de Proust contra la amistad», de que Benjamin también podía abandonar brutalmente a sus amigos, así como abandonó a sus camaradas del Movimiento de la Juventud, cuando ya no le interesaron. Nadie se sorprende al saber que este hombre puntilloso, intransigente, ferozmente serio, también podía adular a personas a quienes probablemente no consideraba sus iguales, que podía permitirse «morder el cebo» (sus propias palabras) y dejar que Brecht se mostrara condescendiente con él en sus visitas a Dinamarca. Este príncipe de la vida intelectual también podía ser un cortesano.

Benjamin analizó ambos papeles en *El origen del Trauerspiel alemán* desde la teoría de la melancolía. Una característica del temperamento saturnino es la lentitud: «El tirano cae por culpa de la apatía de sus emociones». «Otro rasgo del predominio saturnino», dice Benjamin, es la «infidelidad». Esto queda representado en el personaje del cortesano en el drama barroco, cuyo espíritu es «la fluctuación misma».

La facilidad para manipular al cortesano es en parte una «falta de carácter»; y en parte «refleja una rendición inconsolable y deprimida a una conjunción impenetrable de constelaciones nocivas (que) parecen haber tomado un cariz masivo, casi como de cosa». Tan sólo alguien que se identificara con este sentido de catástrofe histórica, este grado de desaliento, habría explicado por qué el cortesano no debe despreciarse. Su infidelidad a sus congéneres, explica Benjamin, corresponde a la «fe más profunda, más contemplativa», que mantiene hacia los emblemas materiales.

Lo que Benjamin describe podría entenderse como simple patología: la tendencia del temperamento melancólico a proyectar hacia fuera su torpeza interna como la inmutabilidad del infortunio que es experimentado como «masivo, casi como de cosa». Pero su argumento es más audaz: percibe que las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con cosas (y no con personas). Y que son transacciones genuinas, que revelan un significado. Precisamente porque están obsesionados por la muerte, son los melancólicos los que mejor saben cómo leer el mundo. El mundo se abre al escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla.

Si este temperamento melancólico es infiel a la gente, tiene buenas razones para ser fiel a las cosas. La fidelidad yace en las cosas que se acumulan, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas. («Es práctica común en la literatura barroca apilar fragmentos incesantemente», escribe Benjamin). Tanto el Barroco como el surrealismo, sensibilidades con las que Benjamin sintió una fuerte afinidad, ven la realidad como cosas. Benjamin describe al Barroco como un mundo de cosas (emblemas, ruinas) e ideas fragmentarias («Las alegorías son al ámbito del pensamiento lo que las ruinas al ámbito de las cosas»). El genio del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza entusiasta el culto barroco a las ruinas; en percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas.

Como una especie de coleccionista, el propio Benjamin permaneció fiel a las cosas como tales. Según Scholem, formar su biblioteca, que incluía muchas primeras ediciones y libros raros, fue «su pasión personal más duradera». Inerte frente al desastre, similar a una cosa, el temperamento melancólico es galvanizado por las pasiones que provocan objetos privilegiados. Los libros de Benjamin no sólo eran para su uso, instrumentos profesionales; eran objetos contemplativos, estímulos para el ensueño. Su biblioteca evoca «memorias de las ciudades en que encontré tantas cosas: Riga, Nápoles, Munich, Danzig, Moscú, Florencia, Basilea, París... memorias de las habitaciones donde habían estado alojados estos libros...». La caza de libros, como la cacería sexual, aumenta la geografía del placer, otra razón más para vagabundear por el mundo. Al coleccionar, Benjamin experimentaba lo que en él era

astuto, triunfante, inteligente, abiertamente apasionado. «Los coleccionistas son gente con un instinto táctico»: como los cortesanos.

Aparte de primeras ediciones y libros de emblemas barrocos, Benjamin se especializó en libros para niños y en libros escritos por locos. «Las grandes obras que tanto significaban para él», informa Scholem, «estaban colocadas en forma extraña junto a los escritos raros y las mayores excentricidades». La rara disposición de la biblioteca es como la estrategia de la obra de Benjamin, con una mirada inspirada por el surrealismo y capaz de ver los tesoros del significado en lo efímero, lo desacreditado y lo olvidado que trabajaba con lealtad al canon tradicional del gusto cultivado.

Le gustaba encontrar cosas donde nadie estaba buscando. Sacó del oscuro y desdeñado drama barroco alemán elementos de la sensibilidad moderna (es decir, la suya propia): el gusto por la alegoría, efectos de *shock* surrealista, expresiones discontinuas, el sentido de la catástrofe histórica. «Estas piedras fueron el pan de mi imaginación», escribió acerca de Marsella, la más recalcitrante de las ciudades para esa imaginación, aun cuando fuera ayudada por una dosis de hachís. Muchas referencias esperadas están ausentes en la obra de Benjamin: no le gustaba leer lo que todo el mundo estaba leyendo. Prefería la doctrina de los cuatro temperamentos como teoría psicológica, por encima de Freud. Prefería ser comunista, o tratar de serlo, sin leer a Marx. Este hombre que leyó virtualmente todo y que había pasado quince años simpatizando con el comunismo revolucionario apenas había echado una hojeada a Marx hasta finales de los treinta. (Estaba leyendo *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* en su visita a Brecht en Dinamarca en el verano de 1938).

Su sentido de la estrategia fue uno de sus puntos de identificación con Kafka, similar táctico potencial que «tomó precauciones contra la interpretación de sus escritos». Todo el asunto de los relatos de Kafka, arguye Benjamin, es que *no* tienen un significado definitivo, simbólico. Y quedó fascinado por el sentido no judío de la astucia, tan diferente, practicado por Brecht, el anti-Kafka de su imaginación. (Como podía predecirse, a Brecht le desagradó intensamente el gran ensayo de Benjamin sobre Kafka). Brecht, con el pequeño asno de madera cerca de su escritorio, de cuyo cuello colgaba el letrero «También yo debo entenderlo», representó para Benjamin, admirador de textos religiosos esotéricos, el ardid seguramente poderoso de reducir la complejidad, de hacerlo claro todo. La relación «masoquista» (la palabra es de Siegfried Kracauer) de Benjamin con Brecht, que la mayoría de sus amigos deploraron, muestra hasta qué punto quedó fascinado por esta posibilidad.

La propensión de Benjamin consiste en ir contra la interpretación habitual. «Todos los golpes decisivos son asestados con la izquierda», como dice en *Dirección única*. Precisamente porque vio que «todo el conocimiento humano toma la forma de interpretación», comprendió que la importancia de ir contra la interpretación doquier es obvia. Su estrategia más común es negar el simbolismo de algunas cosas, como los relatos de Kafka o *Las afinidades electivas* de Goethe (textos en que todo el mundo

conviene que allí está), y afirmarlo en otras donde nadie sospecha su existencia (como las obras barrocas alemanas, que Benjamin leía como alegorías del pesimismo histórico). «Cada libro es una táctica», escribió. En una carta a un amigo suyo afirmó, sólo parcialmente en broma, que sus escritos tenían 49 niveles de significado. Para los modernos así como para los cabalistas, nada es directo. Todo es —por lo menos— difícil. «La ambigüedad desplaza a la autenticidad en todas las cosas», escribió en *Dirección única*. Lo más ajeno a Benjamin es lo que se parezca a la ingenuidad: «El ojo *no velado, inocente*, se ha vuelto mentira».

Gran parte de la originalidad de los argumentos de Benjamin se debe a su mirada microscópica (como la llamó su amigo y discípulo Theodor Adorno), combinada con su infatigable dominio de las perspectivas teóricas. «Eran las cosas pequeñas las que más lo atraían», escribe Scholem. Le gustaban los juguetes viejos, las estampillas de correos, las tarjetas postales y otras juguetonas miniaturizaciones de la realidad, como el mundo en invierno dentro de un globo de cristal, en el que cae la nieve cuando se lo sacude. Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada, dice Scholem, era escribir cien renglones en una hoja de papel. (Esta ambición fue realizada por Robert Walser, quien solía transcribir los manuscritos de sus relatos y novelas como microgramas, con una escritura verdaderamente microscópica). Scholem cuenta que cuando visitó a Benjamin en París en agosto de 1927 (la primera vez que los dos amigos se encontraron después que Scholem emigró a Palestina en 1923), Benjamin lo llevó a una exposición de objetos rituales judíos en el Musée Cluny para mostrarle «dos granos de trigo en que un alma afín había inscrito toda la Shema Israel». [**]

Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado. Benjamin, desde luego, era al mismo tiempo un caminante en camino y un coleccionista, abrumado por cosas; es decir, pasiones. Miniaturizar es ocultar. Benjamin era atraído tanto por lo extremadamente pequeño como por todo lo que había que descifrar: emblemas, anagramas, escritos. Miniaturizar significa hacer inútil. Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: su parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada). Se vuelve objeto de contemplación desinteresada o de ensueño. El amor a lo pequeño es una emoción de niño, colonizada por el surrealismo. El París de los surrealistas es «un mundo pequeño», observa Benjamin; también lo es la fotografía, que el gusto surrealista descubrió como un objeto enigmático, hasta perverso y no simplemente inteligible o bello, y acerca de la cual escribió Benjamin con tanta originalidad. El melancólico siempre se siente amenazado por el dominio de lo parecido a cosas, pero el gusto surrealista se burla de estos terrores. El gran regalo del surrealismo a la sensibilidad consistió en hacer alegre la melancolía.

«El único placer que el melancólico se permite, y es poderoso, es la alegoría», escribió Benjamin en *El Origen del Trauerspiel alemán*. En realidad, afirmó, la

alegoría es la manera de leer el mundo típico de los melancólicos, y citó a Baudelaire: «Para mí, todo se convierte en alegoría». El proceso que saca un significado de lo petrificado y lo insignificante, la alegoría, es el método del drama barroco alemán y de Baudelaire, principales temas de Benjamin; y transmutado en argumento filosófico y en análisis micrológico de las cosas, es el método que el propio Benjamin practicó.

El melancólico ve que el propio mundo se convierte en cosa: refugio, solaz, encantamiento. Poco antes de su muerte, Benjamin estaba planeando un ensayo acerca de la miniaturización como recurso de la fantasía. Parece haber sido una continuación de un viejo plan de escribir sobre «La nueva Melusina» de Goethe (en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*), que es acerca de un hombre que se enamora de una mujer que en realidad es una persona diminuta, a la que temporalmente se la ha concedido el tamaño normal; sin saberlo, él lleva consigo una caja que contiene el reino en miniatura del cual ella es princesa. En el cuento de Goethe, el mundo está reducido a una cosa coleccionable, a un objeto, en el sentido más literal.

Como la caja del cuento de Goethe, un libro no sólo es un fragmento del mundo sino, en sí mismo, un pequeño mundo. El libro es una miniaturización del mundo que habita el lector. En *Crónica de Berlín*, Benjamin evoca sus raptos de infancia: «No se leían los libros de punta a cabo; se queda uno habitando entre sus líneas». A la lectura, el delirio del niño, se vino a añadir, a la postre, el escribir, la obsesión del adulto. La manera más loable de adquirir libros es escribirlos, observa Benjamin en un ensayo titulado «Desembalando mi biblioteca». Y la mejor manera de entenderlos también consiste en meterse en su espacio: nunca se entiende realmente un libro a menos que se copie, dice en *Dirección única*, así como nunca entendemos un paisaje visto desde un aeroplano, sino tan sólo caminando por él.

«La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición», escribe Benjamin en el libro sobre el *Trauerspiel*. Esto es lo que hace posible encontrar significado en la propia vida, en «las ocurrencias muertas del pasado que son eufemísticamente conocidas como experiencias». Sólo porque el pasado está muerto podemos leerlo. Sólo porque la historia es cosificada en objetos físicos podemos entenderla. Sólo porque el libro es un mundo podemos entrar en él. El libro fue para él otro espacio en el cual pasear. Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el verdadero impulso cuando lo están mirando es bajar los ojos y contemplar un rincón. Mejor aún: se puede inclinar la cabeza sobre el libro de notas. O colocar la cabeza tras la pared de un libro.

Es característico del temperamento saturnino culpar de su corriente submarina de interiorización a la voluntad. Convencido de que la voluntad es débil, el melancólico puede hacer esfuerzos extravagantes para desarrollarla. Si estos esfuerzos triunfan, la resultante hipertrofia de la voluntad habitualmente toma la forma de una compulsiva

devoción al trabajo. Así, Baudelaire, quien sufrió constantemente de «acedia, la enfermedad de los monjes», terminó muchas cartas y sus *Diarios íntimos* con los más apasionados votos de trabajar más, de trabajar ininterrumpidamente, de no hacer otra cosa que trabajar. (La desesperación por «cada derrota de la voluntad» —otra frase de Baudelaire— es una queja característica de los modernos artistas e intelectuales, particularmente de los que son una y otra cosa). Estamos condenados a trabajar; de otra manera, podríamos no hacer absolutamente nada. Hasta el ensueño del temperamento melancólico queda sujeto a trabajar; y el melancólico acaso trate de cultivar estados fantasmagóricos, como sueños, o buscar el acceso a estados concentrados de atención, que ofrecen las drogas. El surrealismo simplemente puso un acento positivo en aquello que Baudelaire experimentó tan negativamente: no deplora la canalización de la voluntad, sino que la eleva a un ideal, proponiendo que es posible contar con los estados de sueño para que proporcionen todo el material necesario para el trabajo.

Benjamin, siempre trabajando, siempre intentando trabajar más, especuló bastante sobre la existencia cotidiana del escritor. *Dirección única* tiene varias secciones que ofrecen recetas para trabajar: las mejores condiciones, horas, utensilios. Parte del ímpetu de la gran correspondencia que sostuvo consistió en hacer la crónica, el informe, confirmar la existencia del trabajo. Su instinto de coleccionista le fue útil. Aprender era una forma de coleccionar, como en las cintas y fragmentos de las lecturas diarias que Benjamin acumuló en los libros de notas que llevó por doquier y de los cuales leía en voz alta a sus amigos. Pensar también era una forma de coleccionar, al menos en sus estados preliminares. Concienzudamente anotó ideas extraviadas; desarrolló miniensayos en cartas a sus amigos; reescribió planes para obras futuras; anotó sus sueños (varios son narrados en *Dirección única*); guardó listas numeradas de todos los libros que leía. (Scholem recuerda haber visto, en su segunda y última visita a Benjamin en París, en 1938, un cuaderno de notas de sus lecturas de entonces, en que *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, de Marx, aparece anotado como N.º 1649).

¿Cómo llega a ser el melancólico un héroe de la voluntad? Mediante el hecho de que el trabajo puede volverse como una droga, una compulsión. («Pensar, que es un narcótico eminente», escribió en el ensayo sobre surrealismo). De hecho, los melancólicos son los mejores adictos, pues la verdadera experiencia adictiva siempre es solitaria. Las sesiones de hachís de finales de los años veinte, supervisadas por un médico amigo suyo, fueron ejercicios prudentes, no actos de rendición; material para el escritor, no escape de las exacciones de la voluntad. (Benjamin consideró el libro que deseaba escribir sobre el hachís uno de sus proyectos más importantes).

La necesidad de estar solo —junto con la amargura por la propia soledad— es característica del melancólico. Para hacer el trabajo, hay que estar solo o, al menos, no comprometido con ninguna relación permanente. Los sentimientos negativos de Benjamin hacia el matrimonio lucen claramente en el ensayo sobre *Las afinidades*

electivas, de Goethe. Sus héroes —Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus— nunca se casaron; y Scholem nos informa de que Benjamin llegó a considerar su propio matrimonio (se casó en 1917, se separó de su mujer después de 1921 y se divorció en 1930) «como fatal para él». El mundo de la naturaleza, y de las relaciones, es percibido por el temperamento melancólico como bastante menos que seductor. El autorretrato de *Infancia en Berlín hacia 1900* y *Crónica de Berlín* es de un hijo totalmente apartado; como marido y padre (tuvo un hijo, nacido en 1918, que emigró a Inglaterra con la exmujer de Benjamin a mediados de los años treinta), al parecer no supo, simplemente, qué hacer con estas relaciones. Para el melancólico, lo natural, en forma de nexos familiares, introduce lo falsamente subjetivo, lo sentimental; es una sangría a la voluntad, a la independencia, a la libertad de concentrarse en el trabajo. También presenta un desafío a la propia humanidad, desafío que el melancólico sabe, de antemano, que es superior a sus fuerzas.

El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total. O bien está inmerso, o su atención se dispersa. Como escritor, Benjamin fue capaz de una concentración extraordinaria. También fue capaz de investigar y de escribir *El origen del Trauerspiel alemán* en dos años; parte de él, se jacta en *Crónica de Berlín*, fue escrita en largas noches en un café, sentado junto a una orquesta de jazz. Pero aunque Benjamin escribió prolíficamente —en algunos períodos, entregando trabajos cada semana para las revistas y periódicos literarios de Alemania— resultó imposible para él volver a escribir un libro de tamaño normal. En una carta de 1935, Benjamin habla del «ritmo saturnino» de escribir *París, capital del siglo XIX*, que había empezado en 1927, y que pensó que podría terminar en dos años. Su forma característica siguió siendo el ensayo. La intensidad y exhaustividad de la atención del melancólico fijaron límites naturales a la extensión con que Benjamin podía desarrollar sus ideas. Sus mayores ensayos parecen terminar precisamente a tiempo, antes de que se autodestruyan.

Sus frases no parecen generadas a la manera habitual; no comunican una con otra. Cada frase está escrita como si fuera la primera, o la última. («Un escritor debe detenerse y comenzar con cada nueva frase», dice en el prólogo a *El origen del Trauerspiel alemán*). Procesos mentales e históricos son presentados como cuadros conceptuales; se transcriben ideas *in extremis*, y las perspectivas intelectuales son vertiginosas. Su estilo de pensar y de escribir, erróneamente llamado aforístico, mejor podría llamarse marco rígido barroco. Era una tortura seguir este estilo. Era como si cada frase tuviera que decirlo todo, antes de que la mirada de total concentración disolviera el tema ante sus ojos. Benjamin probablemente no estaba exagerando cuando dijo a Adorno que cada idea de su libro sobre Baudelaire y el París del siglo XIX «tuvo que ser arrancada de un reino en que yace la locura».^[***]

Algo parecido al temor de ser interrumpido prematuramente yace tras estas frases, tan saturadas de ideas como llena está de movimiento la superficie de una pintura barroca. En una carta a Adorno, en 1935, Benjamin describe sus raptos cuando leyó

por primera vez *Le Paysan de Paris*, de Aragon, el libro que inspiró *París, capital del siglo XIX*: «Nunca leía más de dos o tres páginas en la cama en una noche, porque latía con tal fuerza mi corazón que tenía que dejar caer el libro de mis manos. ¡Qué advertencia!». El paro cardíaco es el límite metafórico de los esfuerzos y pasiones de Benjamin. (Padecía una enfermedad del corazón). Y la suficiencia cardíaca es una metáfora que usa para la realización del escritor. En el ensayo en elogio de Karl Kraus, escribe Benjamin:

Si el estilo es el poder de moverse libremente en la longitud y la anchura del pensamiento lingüístico sin caer en la trivialidad, este es alcanzado principalmente por la fuerza cardíaca de los grandes pensamientos, que impulsan la sangre del lenguaje por las capilaridades de la sintaxis hasta los miembros más remotos.

Pensar, escribir son en última instancia cuestiones de vigor. El ser melancólico, que siente que le hace falta voluntad, acaso tenga la sensación de que necesita todas las energías destructivas que puede reunir.

«La verdad se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento», escribe Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*. Su densa prosa registra esta resistencia y no deja espacio para atacar a los que distribuyen mentiras. Benjamin consideraba que la polémica estaba por debajo de la dignidad de un estilo verdaderamente filosófico y buscaba, en cambio, la que llamaba «plenitud de la positividad concentrada»; el ensayo sobre *Las afinidades electivas*, de Goethe, con su devastadora refutación del crítico y biógrafo de Goethe, Friedrich Gundolf, es la única excepción a esta regla entre sus escritos importantes. Pero su conciencia de la utilidad ética de la polémica le hizo apreciar aquella institución pública vienesa de un solo hombre, Karl Kraus, escritor cuya facilidad, estridencia, amor al aforismo e infatigables energías polémicas lo hacían tan distinto de Benjamin.

El ensayo sobre Kraus es la defensa más apasionada y perversa hecha por Benjamin de la vida del espíritu. «El pérfido reproche de ser *demasiado inteligente* le obsesionó durante toda su vida», escribió Adorno. Benjamin se defendió de esta difamación filistea levantando valientemente el estandarte de la «falta de humanidad» del intelecto, cuando es empleado apropiadamente (es decir, éticamente). «La vida de las letras es existencia bajo la égida del mero espíritu así como la prostitución es existencia bajo la égida de la mera sexualidad», escribió. Esto es celebrar tanto la prostitución (como hizo Kraus, porque la simple sexualidad era sexualidad en estado puro) como la vida de las letras, como lo hizo Benjamin, usando la sorprendente figura de Kraus, por causa de «la función genuina y demoníaca del simple espíritu, de ser perturbador de la paz». La tarea ética del escritor moderno no es ser creador sino destructor: destructor de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del aficionado y de las frases vacías.

El escritor como azote y destructor, retratado en la figura de Kraus, fue bosquejado con concisión y aún mayor audacia en el alegórico «El carácter

destrutivo», también escrito en 1931. Scholem ha escrito que la primera de las varias veces que Benjamin pensó en el suicidio fue en el verano de 1931. La segunda fue al verano siguiente, cuando escribió «Angesilaus Santander». El azote apolíneo al que Benjamin llama el personaje destructivo

siempre está alegremente en acción... tiene pocas necesidades... no tiene interés en ser comprendido... es joven y alegre... y no siente que la vida es digna de vivirse, sino que no vale la pena el suicidio.

Es una especie de conjuración, un intento de Benjamin de sacar a luz los elementos destructivos de su carácter saturnino de tal manera que no sean autodestructivos.

Benjamin no sólo se está refiriendo a su propio carácter destructivo. Pensaba que había una tentación peculiarmente moderna en el suicidio. En «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», escribió lo siguiente:

La resistencia que la modernidad ofrece al *élan* productivo natural de una persona está fuera de proporción con sus fuerzas. Resulta comprensible si una persona se cansa y se refugia en la muerte. La modernidad debe estar bajo el signo del suicidio, acto que sella una voluntad heroica... es la realización de la modernidad en el ámbito de las pasiones...

El suicidio es comprendido como una respuesta de la voluntad heroica a la derrota de la voluntad. La única manera de evitar el suicidio, sugiere Benjamin, consiste en estar más allá del heroísmo, más allá de los esfuerzos de la voluntad. El carácter destructivo no puede sentirse atrapado, porque «ve caminos por doquier». Comprometido alegremente a reducir lo que existe a escombros, «se coloca en las encrucijadas».

El retrato que hace Benjamin de un carácter destructivo evocaría una especie de Sigfrido del espíritu —un bruto pueril, con gran ánimo, bajo la protección de los dioses— si este pesimismo apocalíptico no fuese moderado por la ironía, siempre al alcance del temperamento saturnino. Ironía es el nombre positivo que el melancólico da a su soledad, a sus elecciones asociales. En *Dirección única*, Benjamin saludó la ironía que permite a los individuos aseverar el derecho de llevar vidas independientes de la comunidad como «la más europea de todas las realizaciones» y observó que había desertado completamente de Alemania. El gusto de Benjamin por lo irónico y lo consciente de sí mismo lo apartó de la mayor parte de la cultura alemana reciente: detestaba a Wagner, despreciaba a Heidegger y se burlaba de los frenéticos movimientos de vanguardia de la Alemania de Weimar, como el expresionismo.

Apasionada, pero irónicamente, Benjamin se colocó en las encrucijadas. Era importante para él mantener abiertas sus muchas posiciones: la teológica, la surrealista/estética, la comunista. Una posición corrige a otra; él las necesitaba todas. Desde luego, las decisiones tendían a estropear el equilibrio de estas posiciones, la vacilación lo mantenía todo en su lugar. La razón que dio de su retraso en salir de

Francia, cuando vio por última vez a Adorno a comienzos de 1938, fue que «aún quedan aquí posiciones que defender».

Benjamin pensaba que el intelectual libre era, de todos modos, una especie moribunda hecha no menos caduca por la sociedad capitalista que por el comunismo revolucionario; en realidad, sentía que estaba viviendo en una época en que todo lo valioso era lo último de su especie. Pensaba que el surrealismo era el último momento inteligente de la *intelligentsia* europea, y una clase apropiadamente destructiva y nihilista de inteligencia. En su ensayo sobre Kraus, Benjamin pregunta retóricamente: «¿Está Kraus en la frontera de una nueva época? ¡Ay, nada de eso!, pues se encuentra en el umbral del Juicio Final». Benjamin está pensando en sí mismo. En el Juicio Final, el Último Intelectual —ese héroe saturnino de la cultura moderna, con sus ruinas, sus visiones desafiantes, sus ensueños, su insalvable melancolía, sus ojos bajos— explicará que adoptó muchas «posiciones» y defendió hasta lo último la vida del espíritu, tan justa e inhumanamente como pudo.

1978

El Hitler de Syberberg

Wer nicht von dreitausend Jahren Sich weiss Rechenschaft zu geben Bleib im Dunkeln,
unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.

GOETHE

*De los sucesos pasados
quien no sepa darse cuenta
de la historia tres milenios
vivirá sin experiencia,
de día en día sujeto.*

Los románticos pensaban que el gran arte era como una especie de heroísmo, como un gran rompimiento o paso más allá. Tras ellos, los adeptos de lo moderno exigieron a las obras maestras que fueran, en cada ocasión, un caso extremo: terminal o profético, o las dos cosas. Walter Benjamin estaba haciendo un característico juicio modernista cuando observó (escribiendo acerca de Proust): «Todas las grandes obras de literatura fundan un género o disuelven uno». Por muy rica que sea en precursores, la obra verdaderamente grande debe parecer que rompe con un antiguo orden y en realidad constituye un paso devastador, aunque saludable. Semejante obra extiende el ámbito del arte, pero también complica y sobrecarga las empresas del arte con normas nuevas y conscientes de sí mismas. Al mismo tiempo excita y paraliza la imaginación.

Recientemente, el apetito de la obra verdaderamente grande se ha vuelto menos robusto. Así, el *Hitler, una película de Alemania*, de Hans-Jürgen Syberberg, no sólo resulta intimidador, por lo extremo de su realización, sino desalentador, como un hijo no deseado en la época del crecimiento de población cero. El modernismo que veía un mérito en las grandiosas metas de los románticos para el arte (como sabiduría/como salvación/como subversión o revolución cultural) ha sido poseído por una versión descarada de sí mismo que ha permitido a los gustos modernistas ser difusos en una escala antes no soñada. Despojada de su estatura heroica, de sus pretensiones de ser una sensibilidad a contracorriente, el modernismo ha resultado ser agudamente compatible con el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo. El arte

es hoy el nombre de una enorme variedad de satisfacciones —de la ilimitada proliferación, y devaluación de la satisfacción misma—. Donde florecen tantos halagos, realizar una obra maestra parece un acto retrógrado, una forma ingenua de realización. Siempre improbable (tan improbable como la megalomanía justificada), la Gran Obra es hoy verdaderamente rara. Propone satisfacciones que son inmensas, solemnes y restrictivas. Insiste en que el arte debe ser verdadero no sólo interesante; una necesidad, no sólo un experimento. Empequeñece a otras obras, desafía al fácil eclecticismo del gusto contemporáneo. Pone al admirador en un estado de crisis.

Syberberg presupone importancia tanto para su arte (el arte del siglo xx: el cine) como para su tema (el tema del siglo xx: Hitler). Las suposiciones son familiares, burdas, creíbles. Pero no nos preparan demasiado para la escala y el virtuosismo con que Syberberg evoca los temas últimos: el infierno, el paraíso perdido, el apocalipsis, los últimos días de la humanidad. Mezclando la grandiosidad romántica con las ironías modernistas, Syberberg ofrece un espectáculo sobre el espectáculo en sí: evocando «el gran espectáculo» llamado historia en una variedad de modos dramáticos —cuento de hadas, circo, moraleja, drama alegórico, ceremonia mágica, diálogo filosófico, *Totentanz*— con un reparto imaginario de decenas de millones y, como protagonista, el diablo mismo.

Las ideas románticas de lo supremo, tan afín a Syberberg, el talento ilimitado, el tema último y el arte total, dan un dolorosísimo sentido de posibilidad. La confianza de Syberberg en que su arte es adecuado a sus grandes temas se deriva de su idea del cine como modo de conocer que incita a la especulación a tomar un cariz autoreflexivo. Hitler queda pintado mediante un examen de nuestra relación con Hitler (el tema es «nuestro Hitler» y «Hitler en nosotros»), como los horrores acertadamente no asimilables de la época nazi están representados en la película de Syberberg con imágenes o señales. (Su título no es *Hitler* sino, precisamente, *Hitler, una película...*).

Simular la atrocidad de manera convincente es arriesgarse a volver pasivo al público, a reforzar estereotipos absurdos, a confirmar la distancia y a crear fascinación. Convencido de que hay una manera moral (y estéticamente) correcta para que un cineasta se enfrente al nazismo, Syberberg no se vale de ninguna de las convenciones estilísticas de la ficción que pasan por realismo. Tampoco puede confiar en documentales para que muestren cómo era realmente aquello. Como su estimulación en la ficción, el despliegue de atrocidad en forma de prueba fotográfica se arriesga a ser tácitamente pornográfico. Además, las verdades que muestra, sin mediación, acerca del pasado son leves. Los cortes de documentales del período nazi no pueden hablar por sí mismos; requieren una voz: explicar, comentar, interpretar. Pero la relación de la voz con un documento visual, como la del pie de foto con una fotografía, es simplemente un añadido. En contraste con el estilo pseudoobjetivo de la

narración, en la mayoría de los documentales las dos voces murmurantes que imbuyen la película de Syberberg expresan constantemente dolor, pena, desaliento.

Antes de inventar un espectáculo en tiempo pasado, ya sea tratando de simular la «irrepetible realidad» (la frase es de Syberberg), o mostrándola en un documento fotográfico, propone un espectáculo en tiempo presente: «Aventuras en la cabeza». Desde luego, para un esteta tan devotamente antirrealista, la realidad histórica es, por definición, irrepetible. La realidad sólo puede ser captada indirectamente; verse reflejada en un espejo, puesta en escena en el teatro del espíritu. El drama sinóptico de Syberberg es radicalmente subjetivo, sin ser solipsista. Es una película fantasmal, rondada por grandes modelos (Méliès, Eisenstein) y antimodelos (Riefenstahl, Hollywood); por el romanticismo alemán y, ante todo, por la música de Wagner y el caso de Wagner. Película póstuma, en la época de la mediocridad sin precedente del cine, llena de mitos cinéfilos acerca del cine como el espacio ideal de la imaginación y la historia del cine como historia ejemplar del siglo xx (el martirio de Eisenstein a manos de Stalin, la excomunión de Von Stroheim por Hollywood); y de hipérboles cinéfilas: designa *El triunfo de la Voluntad* de Riefenstahl como el «único monumento duradero (de Hitler), aparte de los noticiarios de su guerra». Una de las ideas del filme es que Hitler, que nunca visitó el frente y observaba la guerra cada noche en los noticiarios, fue una especie de cineasta. Alemania, una película de Hitler.

Syberberg ha construido su película como una fantasmagoría: la forma meditativa-sensual preferida por Wagner que distiende el tiempo y genera obras que el desapasionado encuentra demasiado largas. Su longitud es, en consecuencia, agotadora: siete horas; y, como *Die Rheingold*, es una tetralogía. Los títulos de sus cuatro partes son: *Hitler, una película de Alemania*; *Un sueño alemán*; *El fin de un cuento de invierno*; *Nosotros, hijos del Infierno*. Una película, un sueño, un cuento. El infierno.

En contraste con los suntuosos decorados, a la manera de Mille, que Wagner proyectó para su tetralogía, el filme de Syberberg es una fantasía barata. El gran estudio sonoro de Munich donde se filmó la película en 1977 (en veinte días, después de cuatro años de preparación) fue dotado con un paisaje surreal. La toma granangular del decorado al comienzo de la película muestra mucha de la modesta utilería que aparecerá en secuencias distintas, e implica los múltiples usos que Syberberg dará a este espacio: como espacio de meditación (la silla de mimbre, la mesa, los candelabros); como espacio de afirmación teatral (la silla del director, el gigantesco megáfono negro, las máscaras hacia arriba); como espacio de emblemas (modelos del poliedro que aparece en *Melancolía I*, de Durero, y del fresno del escenario de la primera producción de *Die Walküre*); como espacio de juicio moral (un gran globo, una muñeca de plástico de tamaño natural); como espacio de

melancolía (las hojas muertas esparcidas por el suelo).

Esta tierra yerma cubierta de alegorías (como el limbo, como la luna) fue diseñada para contener multitudes, en su forma contemporánea, es decir, póstuma. Realmente es la tierra de la muerte, un Valhalla de cine. Como todos los personajes del melodrama-catástrofe nazi han muerto, lo que vemos son sus fantasmas —como títeres, como espíritus, como caricaturas de sí mismos—. Escenas carnavalescas alternan con arias y soliloquios, relatos, ensueños. Las dos presencias mediatas (André Heller, Harry Baer) mantienen, dentro y fuera de la pantalla, una interminable melodía intelectual: listas, juicios, preguntas, anécdotas históricas, así como caracterizaciones múltiples de la película y de la conciencia que hay tras ella.

La musa de la epopeya histórica de Syberberg es el propio cine («el mundo de nuestras proyecciones internas») representado en la tierra yerma por Black Maria, la cabaña de cartón alquitranado construida para Thomas Edison en 1893 como primer estudio de cine. Al invocar al cine como Black Maria, es decir, recordar la simplicidad artesanal de sus orígenes, Syberberg también señala su propia realización. Con un pequeño equipo, con tiempo tan sólo para una toma de muchos largos y complejos planos, este inventor técnicamente ingenioso de fantasías se las arregló para filmar virtualmente todo lo que se había propuesto y como lo había supuesto; y todo ello está en la pantalla. (Quizá sólo un espectáculo tan reducido como este —costó 500 000 dólares— puede seguir respondiendo totalmente a las intenciones e improvisaciones de un solo creador). A partir de esta ascética manera de filmar, con sus códigos de deliberada ingenuidad, Syberberg ha hecho una película que es al mismo tiempo despojada y lujosa, discursiva y espectacular.

Syberberg ofrece espectáculo a partir de sus modestos medios mediante la réplica y el uso repetido de los elementos clave, tantas veces como sea posible. Hacer que cada actor desempeñe diversos papeles, convención inspirada por Brecht, es un aspecto de esta estética del uso múltiple. Muchas cosas aparecen al menos dos veces en la película, una vez a tamaño natural, otra miniaturizadas: por ejemplo, una cosa y su fotografía; y todos los nazis notables aparecen interpretados por actores y como títeres. La Black Maria de Edison, el primer estudio de cine, es presentado de cuatro maneras: como gran estructura, en realidad, artículo principal del decorado central, del cual salen los actores y en el cual desaparecen; como estructuras de juguete en dos tamaños, la más pequeña en un paisaje nevado dentro de un globo de cristal, que puede ser sostenido en la mano de un actor, sacudido, y sobre el que se puede meditar; y en una amplificación fotográfica del globo.

Syberberg se vale de enfoques y voces múltiples. El libreto es una mezcla de discurso imaginario y de *ipsissima verba* de Hitler, Himmler, Goebbels, Speer y personajes tras las bambalinas, como el masajista finlandés de Himmler, Felix Kersten, y el *valet* de Hitler, Karl-Wilhelm Krause. La compleja banda sonora a menudo ofrece dos textos al mismo tiempo. Dispersos e intermitentes, sobrepuestos sobre los parlamentos de los actores —una especie de proyección hacia atrás auditiva

— hay documentos históricos sonoros, como fragmentos de discursos de Hitler y Goebbels, tomados de transmisiones de la radio alemana y la BBC durante la guerra. La corriente de palabras también incluye referencias culturales en forma de citas (cuyo origen a menudo no se menciona), como Einstein hablando de la guerra y la paz, un pasaje del *Manifiesto Futurista* de Marinetti y toda la polifonía verbal hinchada por fragmentos del panteón de la música alemana, sobre todo de Wagner. Un pasaje, por ejemplo, de *Trisatn und Isolde* o el coro de la Novena de Beethoven, es utilizado como otra especie de cita histórica que complementa o comenta lo que simultáneamente está diciendo un actor.

En la pantalla, un variante conjunto de utilería e imágenes emblemáticas ofrece más asociaciones. Grabados de Doré para el *Infierno* y la Biblia, el retrato de Federico el Grande, por Graff, la foto característica de *Viaje a la Luna* de Méliès, *Mañana* de Runge, *El mar helado* de Caspar David Friedrich se encuentran entre las referencias visuales que aparecen (mediante una hábil técnica de proyección lateral de diapositivas) tras los actores. La imagen se construye sobre el mismo principio de montaje que la banda sonora, pero mientras que oímos muchos documentos históricos, Syberberg hace poco uso de documentos visuales de la época nazi.

Méliès en primer plano, Lumière muy en el fondo. El metaespectáculo de Syberberg virtualmente devora al documento fotográfico: cuando vemos la realidad nazi en la película, es como película. Detrás de un actor sentado y pensativo (Heller) aparecen trozos de películas privadas de 8 y 16 mm sobre Hitler: indistintos, casi irreales. Tales fragmentos de películas no se emplean para mostrar cómo era algo «realmente». Recortes, diapositivas de pinturas, y fotos: todo tiene la misma condición. Los actores actúan enfrente de ampliaciones fotográficas que muestran lugares legendarios sin gente: estas vistas vacías, casi abstractas, de extrañas proporciones, de la Gruta de Venus en Linderhof, de Luis II, la casa de Wagner en Bayreuth, el salón de conferencias de la Cancillería del Reich en Berlín, la terraza de la casa de Hitler en Berchtesgaden, los hornos de Auschwitz, poseen una índole de alusión más estilizada. También son un decorado fantasmal, antes que un *set* «real», con el que Syberberg puede practicar trucos de ilusionista que recuerdan a Méliès: hacer que el actor parezca estar caminando dentro de una fotografía de enfoque profundo, terminar una escena con el actor volviéndose y desvaneciéndose tras una cortina que había parecido continuada.

El nazismo se conoce por alusión, mediante fantasías, en citas. Las citas son a la vez literales, como el testimonio de un superviviente de Auschwitz; y, más comúnmente, fantásticas referencias cruzadas, como cuando un histérico SS recita la plegaria del asesino de niños de *M, el vampiro de Duseldorf* de Lang; o cuando Hitler, en un arranque de autoexculpación, se levanta en una toga llena de telarañas de la tumba de Richard Wagner y cita a Shylock: «Si nos pincháis, ¿no sangramos?». Como las imágenes fotográficas y los decorados, también los actores son sustitutos de la realidad. La mayoría de lo hablado es monólogo o monodrama, ya sea por un solo

actor que habla directamente a la cámara, es decir, al público, o por actores que hablan a medias entre ellos (como en la escena de Himmler y su masajista), o declaman en fila (los peles que se pudren en el infierno). Como en un cuadro surrealista, la presencia de lo inanimado hace sus comentarios irónicos de lo supuestamente vivo. Los actores hablan a, o en nombre de, títeres de Hitler, Goebbels, Goering, Himmler, Eva Braun, Speer. Varias escenas muestran a los actores entre maniqués, o entre recortes fotográficos, de tamaño natural, de monstruos legendarios del cine mudo alemán (Malbuse, Alraune, Caligari, Nosferatu) y de los alemanes arquetípicos fotografiados por August Sander. Hitler es una recurrente presencia multiforme, pintado en la memoria, mediante el burlesque, como parodia histórica.

Citas en la película: la película como mosaico de citas estilísticas. Para presentar a Hitler bajo muchos aspectos y desde muchas perspectivas, Syberberg se nutre de muy distintas fuentes estilísticas: Wagner, Méliès, técnicas de distanciamiento brechtianas, barroco homosexual, teatro de títeres. Este eclecticismo es la marca de un artista sumamente consciente, erudito y ávido, cuya elección de materiales estilísticos (que mezcla el gran arte con el *kitsch*) no es tan arbitraria como puede parecer. El filme de Syberberg es, precisamente, surrealista en su eclecticismo. El surrealismo es una variante tardía del gusto romántico, un romanticismo que presupone un mundo quebrantado o póstumo. Es gusto romántico con una tendencia al pastiche. Las obras surrealistas provienen de convenciones de ruptura y reagrupación, con el espíritu del *pathos* y la ironía; estas convenciones incluyen el inventario (o listas sin fin), la técnica de duplicación por miniaturización, el hiperdesarrollo del arte de la cita. Por medio de estas convenciones, particularmente de la circulación y el reciclaje de citas visuales y orales, la película de Syberberg habita simultáneamente en muchos lugares y muchos tiempos: su principal recurso de ironía dramática y visual.

Su ironía más general consiste en burlarse de toda esta complejidad presentando su meditación sobre Hitler como algo sencillo: un cuento contado en presencia de un niño. Su hija de nueve años es el testigo mudo y sonámbulo, coronado por aros de celuloide, que se pasea por el paisaje de un infierno lleno de vapor, que da paso y termina cada una de las cuatro partes de la película. *Alicia en el país de las maravillas* es el espíritu del cine, seguramente fue pensada como esto. Y Syberberg también evoca el simbolismo de la melancolía, identificando a la niña con la *Melancolía* de Durero: al final de la película aparece colocada dentro de una enorme lágrima, contemplándolo todo frente a las estrellas. Fueran cuales fueren las atribuciones, la imagen debe mucho al gusto surrealista. La condición de sonámbulo es una convención de la narrativa surrealista. La persona que deambula por un paisaje surrealista está, típicamente, en un estado de calma y ensoñación. La empresa que nos lleva por un paisaje surrealista siempre es quijotesca: sin esperanzas, obsesiva y, a la postre, consciente de sí misma. Una imagen emblemática en la película, muy

admirada por los surrealistas, es el *El interior del teatro de Besançon reflejado en un ojo* (1804) de Ledoux. El ojo de Ledoux aparece por primera vez en el decorado como cuadro bidimensional. Después se vuelve una construcción tridimensional, un ojo como teatro en que uno de los narradores (Baer) se ve a sí mismo proyectado en el fondo, en una película anterior de Syberberg, *Ludwig, réquiem por un rey virgen*, en que desempeñó el papel principal. Así como Ledoux ubica su teatro en el ojo, Syberberg ubica su cine dentro de la mente, donde son posibles todas las asociaciones.

El repertorio de recursos e imágenes teatrales de Syberberg parecería inconcebible sin las libertades e ironías producidas por el gusto surrealista, y refleja muchos de sus afectos distintivos. El Gran Guiñol, el teatro de títeres, el circo y las películas de Méliès fueron pasiones surrealistas. La afición al teatro ingenuo y al cine primitivo, así como a objetos que miniaturizan la realidad, al arte del romanticismo del norte (Durerro, Blake, Friedrich, Runge), a la arquitectura como fantasía utópica (Ledoux) y como delirio privado (Ludwig II), la sensibilidad que abarca todo esto es surrealista. Pero hay un aspecto del gusto surrealista que es ajeno a Syberberg: la rendición ante el azar, ante lo arbitrario; la fascinación por lo opaco, lo absurdo, lo mudo. No hay nada arbitrario ni aleatorio en este decorado, no hay imágenes ni objetos arrojados sin peso emocional; en realidad, ciertas reliquias en imágenes de la película de Syberberg tienen la fuerza de talismanes personales. Todo significa algo; todo habla. Una presencia muda, la hija de Syberberg, tan sólo desata la incansable verbosidad e intensidad del filme. Todo en la película es presentado como si ya hubiese sido consumido por una mente.

Cuando la historia ocurre dentro de la cabeza, las mitologías públicas y privadas cobran idéntico *status*. A diferencia de los otros megafilmes con cuyas ambiciones épicas se le podría comparar —*Intolerancia, Napoleón, Iván el Terrible I y II, 2001*— la película de Syberberg está abierta a referencias personales o públicas. Mitos públicos del mal quedan enmarcados por las mitologías privadas de la inocencia, desarrolladas en dos filmes anteriores: *Ludwig* (1972, dos horas veinte minutos) y *Karl May-En busca del paraíso perdido* (1974, tres horas), que Syberberg trata como las dos primeras partes de una trilogía sobre Alemania que concluye con *Hitler, una película de Alemania*. Ludwig II, patrón y víctima de Wagner, es una figura recurrente de inocencia. Una de las imágenes talismán de Syberberg —da fin a *Ludwig* y es reutilizada en *Hitler, una película...*— muestra a Ludwig como un niño con barbas, llorando. La imagen con que empieza el filme de Hitler es el Jardín de Invierno de Ludwig en Munich: un paradisíaco paisaje de los Alpes, con palmeras, un lago, una tienda, una góndola, que figuran por todo *Ludwig*.

Cada una de las tres películas puede verse por sí sola, pero si se considera que componen una trilogía, vale la pena notar que *Ludwig* aporta más imágenes a *Hitler, una película de Alemania* que la segunda película, *Karl May*. Partes de *Karl May*, con sus decorados «verdaderos» y actores, se acercan más a la dramaturgia lineal y

mimética que nada en *Ludwig* o en la película, incomparablemente más ambiciosa y profunda, acerca de Hitler. Pero, como todos los artistas con afición al pastiche, Syberberg solamente tiene un sentido limitado de lo que se entiende por realismo. El estilo del pastichista es esencialmente un estilo de fantasía.

Syberberg ha inventado una variedad particularmente alemana de espectáculo: el espectáculo moralizado por el horror. En las dolorosas trivialidades del relato del *valet*, en un burlesque de la personificación de Hitler por Chaplin en *El gran dictador*, en una breve pieza de Gran Guiñol acerca del esperma de Hitler, el demonio es un espíritu familiar. Hasta se permite a Hitler participar en el *pathos* de la miniaturización: el muñeco de Hitler (vestido, desvestido, con el que se razona) sobre las rodillas de un ventrílocuo, el perro de trapo con la cara de Hitler, llevado tristemente por la niña.

El espectáculo presupone una familiaridad con los incidentes y personajes de la historia y la cultura alemana, el régimen nazi, la Segunda Guerra Mundial; alude libremente a los acontecimientos ocurridos en las tres décadas desde la muerte de Hitler. Mientras que el presente queda reducido a legado del pasado, el pasado es embellecido con conocimiento de su futuro. En *Ludwig*, este itinerario histórico con fin abierto parece como una fría ironía (¿brechtiana?), como cuando Ludwig I cita a Brecht. En *Hitler, una película de Alemania*, es más pesada la ironía del anacronismo. Syberberg niega que los acontecimientos del nazismo fueran parte del paso y comportamiento de la historia. («Decían que era el fin del mundo», murmura uno de los titiriteros. «Y lo fue»). Su película le toma la palabra al nazismo (a Hitler, a Goebbels), como una aventura del Apocalipsis, como la cosmología de una nueva Edad del Hielo, en otras palabras, como una escatología del mal; y todo ello ocurre en una especie de fin del tiempo, en un tiempo mesiánico (para emplear el término de Benjamin) que impone el deber de tratar de hacer justicia a los muertos. De allí la larga y solemne lista de presente de los cómplices del nazismo («aquellos a los que no debemos olvidar»), y luego de algunas víctimas ejemplares, uno de los diferentes puntos en que la película parece terminar.

Syberberg ha hecho su película en primera persona: como la acción de un artista que supone que el deber de Alemania es confrontar plenamente el horror del nazismo. Como muchos intelectuales alemanes del pasado. Syberberg trata su alemanidad como una vocación moral y considera a Alemania como el corral de los conflictos europeos. («El siglo xx... una película de Alemania», dice uno de los personajes meditabundos). Syberberg nació en 1935 en lo que había de convertirse en Alemania Oriental y en 1953 se fue a Alemania Occidental, donde ha vivido desde entonces; pero el verdadero origen de su filme es la Alemania extraterritorial del espíritu cuyo primer gran ciudadano fue aquel autollamado *romantique défroqué*, Heine, y cuyo último gran ciudadano fue Thomas Mann. «Ser el campo de batalla espiritual de los

antagonismos europeos... eso es lo que significa ser alemán», declaró Mann en su *Reflexiones de un apolítico*, escritas durante la Primera Guerra Mundial, sentimientos que no habían cambiado cuando escribió *Doctor Fausto*, siendo ya un viejo, en el exilio, a finales de los cuarenta. La visión de Syberberg del nazismo como la explosión de lo demoníaco alemán recuerda a Mann, así como su insistencia, no muy de moda, en la culpa colectiva de Alemania (el tema de «Hitler en nosotros»). El repetido desafío del narrador, «¿Qué habría sido Hitler sin nosotros?», también es un eco de Mann, que escribió un ensayo en 1939 llamado «Hermano Hitler», en el cual arguye que «todo el asunto es una fase deformada del wagnerismo». Como Mann, Syberberg considera al nazismo como la realización grotesca —y la traición— del romanticismo alemán. Puede parecer extraño que Syberberg, quien era un niño durante la época nazi, comparta tantos temas con alguien tan del «antiguo régimen». Pero hay mucho de anticuado en la sensibilidad de Syberberg (consecuencia, quizá, de haber sido educado en un país comunista), incluso lo vívido de su identificación con aquella Alemania cuyos más grandes ciudadanos han partido al exilio.

Aunque se nutre de innumerables versiones e impresiones de Hitler, el filme ofrece muy pocas ideas acerca de Hitler. En su mayor parte son las tesis formuladas en las ruinas: la tesis de que «la obra de Hitler» fue «la erupción del principio satánico en la historia universal» (*La catástrofe alemana*, de Meinecke, escrita dos años antes de *Doctor Fausto*); la tesis, expresada por Horkheimer en *El eclipse de la razón*, de que Auschwitz fue la culminación lógica del progreso occidental. A partir de los años cincuenta, cuando las ruinas de Europa fueron reconstruidas, prevalecieron tesis complejas acerca del nazismo: políticas, sociológicas, económicas. (Horkheimer repudió, a la postre, su argumento de 1946). Al resucitar aquellas visiones sin matizar de hace treinta años, su indignación, su pesimismo, el filme de Syberberg ofrece un fuerte argumento en pro de su aptitud moral.

Syberberg propone que realmente escuchemos lo que dijo Hitler: la clase de revolución cultural que fue el nazismo, o que afirmó ser; la catástrofe espiritual que fue y que sigue siendo. Por Hitler, Syberberg no sólo entiende al verdadero monstruo histórico responsable de las muertes de decenas de millones. Evoca una especie de sustancia hitleriana que sobrevive a Hitler, una presencia fantasmal en la cultura moderna, un principio proteico del mal que satura el presente y reforma el pasado. El filme de Syberberg alude a genealogías familiares, verdaderas y simbólicas: del romanticismo a Hitler, de Wagner a Hitler, de Caligari a Hitler, del *kitsch* a Hitler. Y, en la hipérbole del dolor, insiste en algunas filiaciones nuevas: de Hitler a la pornografía; de Hitler a la sociedad de consumo, sin alma, de la República Federal; de Hitler a las rudas coacciones de la RDA. Al utilizar así a Hitler, hay algo de verdad, algunas atribuciones que no convencen. Cierto es que Hitler ha contaminado al romanticismo y a Wagner, que gran parte de la cultura alemana del siglo XIX es, retroactivamente, rondada por Hitler. (Como, digamos, la cultura rusa del siglo XIX no lo es por Stalin). Pero no es cierto que Hitler engendrara la moderna sociedad

poshitleriana, de plástico, de consumo. Esta ya iba en camino cuando los nazis tomaron el poder. En realidad, podría argüirse —contra Syberberg— que Hitler fue, a la larga, algo inoportuno, un intento de detener el reloj histórico; y que el comunismo es lo que realmente importaba en Europa, no el fascismo. Syberberg es más creíble cuando asevera que la RDA se parece al estado nazi, opinión por la cual ha sido denunciado por la izquierda en la Alemania Occidental; como la mayoría de los intelectuales que crecieron bajo un régimen comunista y se trasladaron a otro burguésdemocrático, Syberberg es singularmente libre de las piedades izquierdistas. También podría decirse que Syberberg ha simplificado indebidamente su labor de moralista por el grado en que, como Mann, identifica la historia interna de Alemania con la historia del romanticismo.

La idea de Syberberg de la historia como catástrofe recuerda la larga tradición alemana de considerar escatológicamente la historia, como la historia del espíritu. Opiniones comparables pueden mantenerse hoy más probablemente en la Europa Oriental que en Alemania. Syberberg tiene la intransigencia moral, la falta de respeto a la historia literal, la seriedad demoledora de los grandes artistas no liberales del imperio ruso, con sus fieras convicciones acerca de la supremacía de la causa espiritual sobre la material (económica, política), la falta de relevancia de las categorías izquierda y derecha, la existencia del mal absoluto. Asombrado por lo extenso del apoyo de los alemanes a Hitler, Syberberg los llama «un pueblo satánico».

La historia que Mann inventó para resumir lo demoníaco nazi fue narrada por alguien que no comprendía. Con ello sugirió Mann que un mal absoluto puede estar, a la postre, más allá de la comprensión o del alcance del arte. Pero se insiste demasiado en lo obtuso del narrador del *Doctor Fausto*. La ironía de Mann resulta contraproducente: la fatua modestia de comprensión de Serenus Zeitblom parece la confesión de insuficiencia del propio Mann, su incapacidad de expresar su pena. La película de Syberberg acerca del demonio, aun cuando envuelto en ironías, afirma nuestra capacidad de entender y nuestra obligación de lamentar. Dedicado, por decirlo así, a la pena, la película comienza y termina con las lacerantes palabras de Heine: «Pienso en Alemania por la noche y el sueño me abandona, ya no puedo cerrar los ojos, lloro lágrimas ardientes». Dolor es la carga de los soliloquios tranquilos, pesarosos, musicales de Baer y Heller. No recitan ni declaman, sencillamente hablan, y escuchar estas voces graves, inteligentes, rebosantes de dolor, ya constituye una experiencia civilizadora.

La película transmite, sin ninguna condescendencia, un vasto legado de información del período nazi. Pero la información se presupone. La película no está destinada a cumplir con una norma de información, sino que afirma cumplir con un (hipotético) ideal terapéutico. Syberberg dice repetidas veces que su película se dirige a la «incapacidad alemana de lamentar», que emprende «la labor del duelo» (*Trauerarbeit*). Estas frases recuerdan al famoso ensayo que Freud escribió en lo más

enconado de la Primera Guerra Mundial, «Duelo y melancolía», que conecta la melancolía con la incapacidad de trabajar por medio del dolor; y la aplicación de esta fórmula en un influyente estudio psicoanalítico de la Alemania de posguerra, obra de Alexander y Margarete Mitscherlich, *La incapacidad de sentir duelo*, publicado en Alemania en 1967, cuyo diagnóstico de los alemanes es que están afligidos de melancolía en masa, resultado de su continua negativa de responsabilidad colectiva por el pasado nazi y su persistente negativa a apenarse. Syberberg se ha apropiado la conocida tesis Mitscherlich (sin mencionar nunca el libro), pero puede dudarse de que su filme está inspirado en ella. Parece más probable que Syberberg encontrara en la idea de *Trauerarbeit* una justificación psicológica y moral para su estética de repetición y reciclaje. Se necesita tiempo —y mucha hipérbole— para trabajar a través de la pena.

Hasta el punto en que la película puede considerarse como un acto de duelo, lo interesante es que ha sido conducido al estilo del duelo, mediante exageración y repetición. Ofrece un exceso de información: el método de saturación. Syberberg es un artista del exceso: el pensamiento es una especie de exceso, la sobreproducción de meditaciones, imágenes, asociaciones, emociones conectadas con Hitler, evocadas por él. De ahí, la longitud del filme, sus argumentos circulares, sus varios principios, sus cuatro o cinco finales, sus muchos títulos, su pluralidad de estilos, sus vertiginosos cambios de perspectiva sobre Hitler, desde abajo o desde más allá. El cambio más maravilloso ocurre en la parte II, cuando el monólogo de cuarenta minutos del *valet*, con sus hipnóticas trivialidades acerca de los gustos de Hitler en materia de ropa interior y crema de afeitar y desayuno va seguido por las meditaciones de Heller sobre la irrealidad de la idea de las galaxias. (Es el equivalente verbal del corte, en *2001*, cuando el hueso arrojado al aire por un primate se convierte en la nave espacial: sin duda, el corte más espectacular en la historia del cine). La idea de Syberberg es dejar exhausto y vacío su tema.

Syberberg mide sus ambiciones por las normas de Wagner, aun cuando vivir a la altura de los atributos legendarios de un genio alemán no es una tarea fácil en la sociedad de consumo de la República Federal. Considera que *Hitler, una película de Alemania* no es sólo una película, así como Wagner no deseaba que el *Das Rheingold* y *Parsifal* fueran consideradas como óperas o como parte del repertorio normal de las compañías de ópera. Su desafiante y seductora extensión, que impide que la película sea distribuida a la manera tradicional, es muy wagneriana, así como la renuencia (hasta hace poco) de Syberberg a permitir que se exhibiera, salvo en circunstancias especiales que favorecieran una gran seriedad. También es wagneriano el ideal de exhaustividad y profundidad de Syberberg; su sentido de misión; su fe en el arte como acto radical; su amor al escándalo; sus energías polémicas (es incapaz de escribir un ensayo que no sea un manifiesto); su amor a lo grandioso. La grandiosidad

es, precisamente, el gran tema de Syberberg. Los protagonistas de su trilogía acerca de Alemania —Ludwig II, Karl May, Hitler— son, todos ellos, megalómanos, mentirosos, soñadores implacables, virtuosos de lo grandioso. (Los documentales de muy diversa índole que Syberberg hizo para la televisión alemana entre 1967 y 1975 también expresan su fascinación por los hombres obsesionados por sí mismos y seguros de sí mismos: *Die Grafen Pocci*, acerca de una familia aristocrática alemana; retratos de «estrellas» del cine alemán, y la película-entrevista, de cinco horas, acerca de la nuera de Wagner y amiga de Hitler, *Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975*).

Syberberg es un gran wagneriano, el más grande desde Thomas Mann, pero su actitud hacia Wagner y los tesoros del romanticismo alemán no sólo es piadosa. Contiene más que un toque de malicia, el toque del vándalo cultural. Para evocar la grandeza y el fracaso del wagnerismo, *Hitler, una película de Alemania* emplea, recicla, parodia elementos de Wagner. Syberberg desea que su filme sea un anti-*Parsifal*, y la hostilidad a Wagner es uno de sus *leitmotifs*: la filiación espiritual de Wagner y Hitler. Toda la película puede considerarse como una profanación a Wagner, emprendida con un sentido cabal de la ambigüedad del gesto, pues Syberberg está tratando de estar, a la vez, dentro y fuera de sus propias fuentes más profundas como artista. (Las tumbas de Wagner y de Cosima, detrás de la Villa Wahnfried, son una imagen recurrente; y una escena satiriza la más ineficaz de las profanaciones, cuando unos soldados negros norteamericanos bailaron el *jitterbug* sobre las tumbas después de la guerra). Pues es de Wagner de quien la película de Syberberg recibe su mayor impulso, su inmediata pretensión intrínseca a lo sublime. Al empezar la película, oímos el comienzo del prelude de *Parsifal* y vemos la palabra GRIAL, en letras fracturadas. Syberberg afirma que su estética es wagneriana, o sea musical. Pero sería más correcto decir que su película está en una relación mimética con Wagner y que en parte es parasitaria, así como *Ulises* está en una relación parasitaria con la historia de la literatura inglesa.

Syberberg toma muy literalmente —más literalmente de lo que Eisenstein la tomó nunca— la promesa del cine como síntesis de las artes plásticas, la música, la literatura y el teatro: la realización moderna de la idea de Wagner de la obra de arte total. (A menudo se ha dicho que Wagner, de haber vivido en el siglo xx, habría sido director de cine). Pero la moderna *Gesamtkunstwerk* tiende a ser un agregado de elementos aparentemente heteróclitos, en lugar de una síntesis. Para Syberberg siempre hay algo más, y distinto, que decir, como lo demuestran las dos películas sobre Ludwig que hizo en 1972. *Ludwig, réquiem por un rey virgen*, que llegó a ser la primera película de su trilogía sobre Alemania, rinde un homenaje delirante a la teatralidad irónica y al *pathos* archimaduro de cineastas como Cocteau, Carmelo Bene y Warner Schroeter. El otro filme, *Theodor Hirneis, el cocinero del rey* es un austero monodrama brechtiano de noventa minutos, con el cocinero de Ludwig como único personaje —se anticipa a la narración del *valet* en *Hitler, una película de*

Alemania— y fue inspirado por la novela inconclusa de Brecht acerca de la vida de Julio César narrada por su esclavo. Syberberg considera que comenzó su carrera como discípulo de Brecht, y de hecho en 1952 y 1953 rodó varias de las producciones de Brecht en Berlín Oriental.

Según Syberberg, su obra proviene de «la dualidad Brecht/Wagner»; tal es el «escándalo estético» que asegura haber «buscado». En entrevistas, cita invariablemente a ambos como sus padres artísticos, en parte (podemos suponer) para neutralizar la política del uno por la política del otro y colocarse más allá de las cuestiones de izquierda y derecha; en parte, para aparecer más justo y equitativo de lo que es. Pero inevitablemente es más wagneriano que brechtiano, por la manera en que la inclusiva estética wagneriana acomoda los opuestos del sentimiento (incluso el sentimiento ético y la tendencia política). Baudelaire oyó en la música de Wagner «el grito último de un alma llevada a sus últimos límites», en tanto que Nietzsche, aun después de romper con Wagner, siguió elogiándolo como un gran «miniaturista» y como «nuestro más grande melancólico en música», y ambos tenían razón. Los opuestos de Wagner reaparecen en Syberberg: el demócrata radical y el elitista de derecha, el esteta y el moralista, la jactancia y el duelo.

La genealogía polémica de Syberberg, Brecht/Wagner, oscurece otras influencias sobre la película; en particular, lo que debe a las ironías e imágenes surrealistas. Pero el propio papel de Wagner parece más complejo de lo que aparentaría indicar la obsesión de Syberberg por el arte y la vida de Wagner. Aparte del Wagner que Syberberg se ha apropiado —sentimos la tentación de decir expropiado—, este wagnerismo es, propiamente dicho, un asunto atenuado, un ejemplo fascinantemente tardío del arte que brotó de la estética wagneriana: el simbolismo. (Tanto simbolismo como surrealismo pueden considerarse como desarrollos tardíos de la sensibilidad romántica). El simbolismo fue la estética wagneriana convertida en un procedimiento de creación para todas las artes; más subjetivado, llevado a la abstracción. Lo que Wagner deseaba era un teatro ideal, un teatro de emociones máximas, purgado de distracciones e impertinencias. Así, Wagner decidió ocultar la orquesta de la Bayreuth Festspielhaus bajo una concha de madera negra, y una vez dijo, en broma, que, habiendo inventado la orquesta invisible, le gustaría inventar el escenario invisible. Los simbolistas encontraron el escenario invisible. Los acontecimientos debían tomarse de la realidad, por decirlo así, para ser representados en el teatro ideal del espíritu.^[*] Y la fantasía de Wagner del escenario invisible se realizó más literalmente en ese escenario inmaterial: el cine.

La película de Syberberg es una reproducción magistral de las potencialidades simbolistas del cine y probablemente la obra simbolista más ambiciosa de este siglo. Construye el cine como una especie de actividad mental ideal, a la vez sensual y reflexiva, que comienza donde la realidad termina: el cine no como fabricación de realidad sino como «continuación de la realidad por otros medios». En la meditación de la historia, de Syberberg, en un estudio de sonido, los acontecimientos son

visualizados (con ayuda de las convenciones surrealistas) mientras que, en un sentido más profundo, siguen siendo invisibles (el ideal simbolista). Pero como le falta la homogeneidad estilística que fue típica de las obras simbolistas, *Hitler, una película de Alemania* tiene un vigor que los simbolistas habrían considerado vulgar. Sus impurezas rescatan a la película de lo más enrarecido del simbolismo, sin hacer su ámbito menos indeterminado y comprensivo.

El artista simbolista es ante todo un espíritu, un espíritu creador que (destilando la grandiosidad e intensidad wagneriana) lo ve todo, que es capaz de imbuirse en el tema, y lo eclipsa. La meditación de Syberberg sobre Hitler tiene el habitual predominio de este espíritu, y la característica porosidad de las estructuras mentales simbolistas enormemente extendidas: argumentos blandos que empiezan «Pienso en...», frases sin verbo que evocan en vez de explicar. Por doquier hay conclusiones, pero nada concluye. Todas las partes de una narración simbolista son simultáneas; es decir, todas coexisten en este espíritu superior y dominador.

La función de este espíritu no es contar un relato (al comienzo, el relato está detrás, como ha señalado Rivière) sino conferir sentido en cantidades ilimitadas. Acciones, figuras, tendencias individuales de decorado pueden tener, e idealmente tienen, significados múltiples; por ejemplo, la carga de significados que Syberberg atribuye a la figura de la niña. Parece estar buscando, desde un punto de vista más subjetivo, lo que Eisenstein describe con su teoría del «montaje sobretonal». (Eisenstein, que se veía a sí mismo en la tradición de Wagner y de la *Gesamtkunstwerk* y que en sus escritos cita copiosamente a los simbolistas franceses, fue el mayor exponente de la estética simbolista en el cine). La película rebosa significados de distinto grado de accesibilidad y hay más significados ocultos en las reliquias y talismanes del decorado que el público puede no conocer.^[**] El artista simbolista no está básicamente interesado en exposición, explicación, comunicación. Parece apropiado que la dramaturgia de Syberberg consista en alocuciones dirigidas a quienes no pueden responder: a los muertos (se pueden poner palabras en sus bocas) y a la propia hija (que no tiene diálogo). La narrativa simbolista también es un asunto póstumo; su tema es precisamente algo que se sobreentiende. Por tanto, el arte simbolista es característicamente denso, difícil. Syberberg está recurriendo (intermitentemente) a otro proceso de conocimiento, como lo indica uno de los principales emblemas del filme, el teatro ideal de Ledoux en forma de ojo: el ojo masónico; el ojo de la inteligencia, del conocimiento esotérico. Pero Syberberg desea, apasionadamente desea, que su película sea comprendida y en algunas partes es tan excesivamente explícita como en otras cifrada.

La relación simbolista de un espíritu con su tema se consume cuando el tema es vencido, deshecho, gastado. Así, la mayor presunción de Syberberg es que su filme ha «derrotado» a Hitler, lo ha exorcizado. Esta hipérbole, espléndidamente

escandalosa, remata la profunda comprensión que Syberberg tiene de Hitler como imagen. (Si desde *El gabinete del doctor Caligari* hasta Hitler, entonces ¿por qué no de Hitler a *Hitler, una película de Alemania?* El fin). También es consecuencia de las opiniones románticas de Syberberg sobre la soberanía de la imaginación y de su coqueteo con ideas esotéricas del conocimiento, con conceptos de arte como magia o alquimia espiritual y de la imaginación como proveedor de los poderes de la negrura.

El monólogo de Heller en la cuarta parte conduce a una enumeración de mitos que pueden considerarse como metáforas de los poderes esotéricos del cine: comienza con la Black Maria de Edison («El estudio negro de nuestra imaginación»); evoca las piedras negras (de la Kaaba; de la *Melancolía*, de Dürero, la imagen que preside toda la compleja iconografía del filme); y termina con una imagen moderna: el cine como el agujero negro de la imaginación. Como un agujero negro, o como nuestra fantasía de él, el cine derriba el espacio y el tiempo. La imagen describe perfectamente la dolorosa fluidez de la película de Syberberg: su insistencia en ocupar simultáneamente diferentes espacios y tiempos. Parece apropiado que la mitología privada de Syberberg del cine subjetivo concluya con una imagen tomada de la ciencia ficción. Un cine subjetivo de tales ambiciones y energía moral lógicamente se transforma en ciencia ficción. De esta manera, el filme de Syberberg comienza con las estrellas y termina, como *2001*, con las estrellas y un hijo de las estrellas.

Evocando a Hitler por medio de mito y parodia, cuento de hadas y ciencia ficción, Syberberg conduce sus propios ritos de deconsagración: el grial ha sido destruido (el anti-*Parsifal* de Syberberg empieza y termina con la palabra GRIAL, el verdadero título de la película); ya no es permisible soñar con la redención. Syberberg defiende su conversión en mito de la historia como empresa de un escéptico: el mito como «la madre de la ironía y el *pathos*», no mitos que estimulen nuevos sistemas de fe. Pero alguien que cree que Hitler fue el «destino» de Alemania difícilmente puede ser un escéptico. Syberberg es la clase de artista que desea ambos —y todos los— modos. El método de su filme es la contradicción, la ironía. Y, ejercitando su ingenioso talento para la ingenuidad, también afirma haber trascendido esta complejidad. Goza en las ideas de inocencia y *pathos*: las tradiciones del idealismo romántico; cierto absurdo en torno a la figura de una niña (su hija, la niña de *Mañana*, de Runge, Ludwig como niño con barba, llorando); sueños de un mundo ideal purificado de su complejidad y mediocridad.

Las primeras partes de la trilogía de Syberberg son retratos elegíacos de personas que sueñan desesperadamente con el paraíso: Ludwig II, quien construyó castillos que eran decorados y pagó la fábrica de sueños de Wagner en Bayreuth; Karl May, que convirtió en algo romántico a los indios americanos, los árabes y otros seres exóticos en sus novelas, inmensamente populares, la más famosa de las cuales, *Winnetou*, narra la destrucción de la belleza y el valor por la llegada de la moderna civilización tecnológica. Ludwig y Karl May atraen a Syberberg como practicantes

valerosos y condenados del Gran Rechazo, el rechazo de la moderna civilización industrial. Lo que más aborrece Syberberg, como la pornografía y la comercialización de la cultura, lo identifica con lo moderno. (En esta posición de absoluta superioridad sobre lo moderno, Syberberg recuerda al autor de *Arte y crisis*, Hans Sedlmayr, con quien estudió historia del arte en la Universidad de Munich durante los cincuenta). La película es una obra de duelo por lo moderno y lo que le precede y se opone a ello. Si Hitler también es un «utópico», como le llama Syberberg, entonces Syberberg está condenado a ser un post-utópico, un utópico que reconoce que los sentimientos utópicos han sido manchados por encima de toda redención. Syberberg no cree en un «ser humano nuevo», este tema perenne de la revolución cultural, tanto de la izquierda como de la derecha. Con todo lo que le atrae el credo del genio romántico, en lo que realmente cree es en Goethe y en una educación de *Gymnasium*.

Desde luego, podemos encontrar las contradicciones habituales en la película de Syberberg: la poesía de la utopía, la futilidad de la utopía; racionalismo y magia. Y ello sólo confirma la clase de película que realmente es *Hitler, una película de Alemania*. La ciencia ficción es precisamente el género que dramatiza la mezcla de la nostalgia por la utopía con distópicas fantasías y temores; la doble convicción de que el mundo está terminando y de que está en el umbral de un nuevo comienzo. La película de Syberberg acerca de la historia también es una moral y cultural ciencia ficción. La nave espacial Goethe-Haus.

Syberberg logra perpetuar de forma melancólica y atenuada algo de la idea de Wagner sobre el arte como terapia, como redención y como catarsis. Llama al cine «la más bella compensación» por los estragos de la historia moderna, una especie de «redención» a «nuestros sentidos oprimidos por el progreso». Que el arte en cierto modo redima la realidad, siendo mejor que la realidad; tal es el último credo simbolista. Syberberg hace del cine el último, más general y más fantasmal paraíso. Es una opinión que nos recuerda a Godard. La cinefilia de Syberberg es otra parte del inmenso *pathos* de su película; quizá su único *pathos* involuntario. Pues diga lo que diga Syberberg, el cine es hoy otro paraíso perdido. En la época de la mediocridad sin precedentes del cine, su obra maestra tiene algo del carácter de un eco póstumo.

Desdeñado el naturalismo, los románticos crearon un estilo melancólico: intensamente personal, el confín de su torturado yo, centrado en la fiesta agonal del artista y de la sociedad. Mann dio la última expresión profunda a esta idea romántica del dilema del yo. Los posrománticos como Syberberg trabajan en un estilo impersonal, melancólico. Lo que hoy es central es la relación entre la memoria y el pasado: el choque entre la posibilidad de recordar, de seguir adelante y la tentación del olvido. Beckett ofrece una versión ahistórica de esta fiesta agonal. Otra versión, obsesionada por la historia, es la de Syberberg.

Comprender el pasado y por lo tanto exorcizarlo es la mayor ambición moral de

Syberberg. Su problema es que no puede abandonar nada. Su tema es tan grande —y todo lo que Syberberg realiza lo hace aún más grande— que tiene que tomar muchas posiciones más allá de él. Podemos encontrar casi cualquier cosa en la película apasionadamente voluble de Syberberg (salvo un análisis marxista, o un trozo de conciencia feminista). Aunque trata de guardar silencio (la niña, las estrellas), no puede dejar de hablar; es inmensamente ardiente, ávido. Cuando la película está a punto de terminar, Syberberg desea producir otra imagen más seductora. Y cuando por fin ha terminado, aún desea decir más y añade posdatas: el epígrafe de Heine, la cita de Mogadishu-Stammheim, una última y oracular sentencia de Syberberg, una última evocación del grial. La película en sí es la creación de un mundo, del cual (sentimos) su creador tiene mucha dificultad para salir, así como el admirado espectador; este ejercicio en el arte de la empatía produce una angustia voluptuosa, una ansiedad por concluir. Perdido en el agujero negro de la imaginación, el cineasta tiene que hacer que todo pase ante él; se identifica con cada uno y con nadie.

Benjamin ha sugerido que la melancolía es el origen del verdadero —es decir, del justo— entendimiento histórico. La verdadera comprensión de la historia, dice en el último texto que escribió, es «un proceso de empatía cuyo origen es indolencia del corazón, acedia». Syberberg comparte algo de la visión positiva e instrumental de la melancolía de Benjamin y emplea símbolos de melancolía como puntuación de su filme. Pero Syberberg no tiene la ambivalencia, la lentitud, la complejidad, la tensión del temperamento saturnino. Syberberg no es un verdadero melancólico, sino un *exalté*. Pero usa las herramientas distintivas del melancólico: la utilería alegórica, los fetiches, las secretas referencias a sí mismo, y con su irreprimible talento para la indignación y el entusiasmo, está realizando «la labor del duelo». La palabra aparece por primera vez al término del filme que hizo sobre Winifred Wagner en 1975, donde leemos: «Este filme es parte del *Trauerarbeit* de Hans-Jürgen Syberberg». Lo que vemos es la sonrisa de Syberberg.

Syberberg es un auténtico elegíaco. Pero su filme es tonificante. La logorrea poética, ronca y tímida de los últimos filmes de Godard revela una convicción adusta de que hablar nunca exorcizará nada; en contraste con las meditaciones de Godard fuera de la cámara, las meditaciones de los personajes de Syberberg (Heller y Baer) rebosan de tranquila seguridad. Syberberg, cuyo temperamento parece tan opuesto al de Godard, tiene una confianza suprema en el lenguaje, en el discurso, en la elocuencia misma. La película trata de decirlo todo. Syberberg pertenece a la raza de creadores como Wagner, Artaud, Céline, el Joyce de sus últimas obras, cuya labor aniquila otra labor. Todos son artistas de habla interminable, de interminable melodía: una voz que sigue. También Beckett pertenecería a esta raza, de no ser por alguna fuerza inhibidora... ¿cordura?, ¿elegancia?, ¿buenos modales?, ¿menos energía?, ¿desesperación más profunda? También pertenecería Godard, de no ser por las dudas que revela acerca del habla, y de la inhibición del sentimiento (tanto por simpatía como por repulsión) que resulta de este sentido de la impotencia de hablar. Syberberg

ha logrado permanecer libre de las dudas de rigor, dudas cuya función principal parece ser hoy inhibir. El resultado es una película totalmente excepcional en su expresividad emocional, su gran belleza visual, su sinceridad, su pasión moral, su preocupación por los valores contemplativos.

La película intenta serlo todo. La ambición sin precedente de Syberberg en *Hitler, una película de Alemania* está a distinta escala de todo lo que hayamos visto en la pantalla. Es obra que exige una clase especial de atención y de adhesión e invita a que se reflexione sobre ella, a que se la vuelva a ver. Cuanto más reconocemos sus referencias y tradiciones estilísticas, más vibra. (El gran arte al modo del pastiche invariablemente recompensa el estudio, como afirmó Joyce al atreverse a observar que el lector ideal de su obra sería alguien que pudiese dedicar su vida a ella). La película de Syberberg pertenece a la categoría de nobles obras maestras que piden fidelidad y pueden imponerla. Después de ver *Hitler, una película de Alemania*, queda la película de Syberberg, y luego, quedan las otras películas que admiramos. (No muchas en estos días, ¡ay!). Como tristemente se dijo de Wagner, acaba con nuestra tolerancia ante los demás.

1979

Recordando a Barthes

Roland Barthes tenía sesenta y cuatro años cuando falleció la semana pasada, pero su carrera fue más corta de lo que su edad podría indicar, pues tenía treinta y siete años al publicar su primer libro. Después del tardío comienzo vinieron muchos libros, muchos temas. Se sentía que Barthes podía generar ideas acerca de cualquier cosa. Si se le ponía ante una caja de cigarrillos, se le ocurrían una, dos, muchas ideas: un pequeño ensayo. No era cuestión de conocimiento (no habría podido conocer mucho acerca de algunos de los temas sobre los que escribió), sino de estar alerta, una transcripción minuciosa de lo que *podía* pensarse acerca de algo, una vez que nadara en la corriente de su atención. Siempre había alguna fina red de clasificación en que pudiera apresarse el fenómeno.

En su juventud actuó durante un tiempo en una compañía de teatro de vanguardia de provincias, y fue crítico de teatro. Y algo del teatro, un profundo amor a las apariencias, colorea su obra cuando empieza a ejercer, con toda su fuerza, su vocación de escritor. Su sentido de las ideas era de buen dramaturgo: una idea siempre estaba en competencia con otra idea. Lanzándose a la escena intelectual francesa innata, tomó las armas contra el enemigo tradicional: las que Flaubert llamaba «ideas recibidas» y que llegaron a ser conocidas como mentalidad «burguesa»; lo que los marxistas vilipendiaron con la idea de falsa conciencia, y los sartreanos con la mala fe; lo que Barthes, que tenía un título en materias clásicas, llamaría *doxa* (opinión corriente).

Barthes comenzó en los años de posguerra, a la sombra de las cuestiones moralistas de Sartre, con manifiestos acerca de lo que es la literatura (*El grado cero de la escritura*) y con ingeniosos retratos de los ídolos de la tribu burguesa (los artículos compilados en *Mitologías*). Todos sus escritos son polémicos. Pero el impulso más profundo de su temperamento no era combativo. Era celebratorio. Sus correrías iconoclastas, que presuponían la disposición a indignarse por la inanidad, la torpeza, la hipocresía..., esto fue retrocediendo gradualmente. Estaba más interesado en alabar, en compartir sus pasiones. Fue un taxonomista de la celebración y del juego más serio posible de la mente.

Lo que le fascinaba eran las clasificaciones mentales. De allí su escandaloso libro *Sade, Fourier, Loyola*, que, yuxtaponiendo los tres como intrépidos campeones de la fantasía, obsesionó a los clasificadores de sus propias obsesiones, sobreseyendo todos los asuntos de importancia que les hacen *no* comparables. No fue un modernista en sus gustos (pese a su tendencioso patrocinio de avatares del modernismo literario en París tales como Robbe-Grillet y Philippe Sollers), pero fue un modernista en la

práctica. Es decir, era irresponsable, juguetón, formalista; hacía literatura por el hecho de hablar de ella. Lo que le estimulaba en una obra era lo que esta defendía y sus mecanismos para escandalizar. Estaba concienzudamente interesado en lo perverso (sostenía la anticuada opinión de que era liberador).

Todo lo que escribía era interesante: vivaz, rápido, denso, sutil. La mayoría de sus libros son colecciones de ensayos. (Entre las excepciones se encuentra un libro temprano de crítica sobre Racine. Un libro insólitamente extenso y explícito sobre la semiología de los anuncios de moda, que escribió para pagar sus deudas académicas, contiene el material de varios ensayos verdaderamente virtuosos). No produjo nada que pudiera llamarse obras de juventud; la voz elegante y exigente estaba allí desde el principio. Pero el ritmo se aceleró en el último decenio, en que un nuevo libro aparecía cada uno o dos años. El pensamiento tenía mayor velocidad. En sus libros recientes, la propia forma de ensayo se había escindido, perforando la reticencia del ensayista acerca del yo. Su escritura se tomó las libertades y riesgos del cuaderno de apuntes. En *S-Z* reinventó una novela corta de Balzac en forma de una glosa textual tercamente ingeniosa. Allí están los deslumbrantes apéndices borgesianos a *Sade*, *Fourier*, *Loyola*; la pirotecnia paraficcional de los intercambios entre textos y fotografía, entre texto y referencia semioscurecida en sus escritos autobiográficos; las celebraciones de la ilusión en su último libro, acerca de la fotografía, publicado hace dos meses.

Era especialmente sensible a la fascinación que ejerce esa visión incisiva, la fotografía. De las fotos que escogió para *Roland Barthes por Roland Barthes*, quizá la más conmovedora muestra a un niño enorme, Barthes a los diez años, llevado por su joven madre, a la que él se aferra (la tituló «Pidiendo amor»). Tuvo una relación amorosa con la realidad, y con la escritura, que para él eran la misma cosa. Escribió acerca de todo. Asediado por peticiones para escribir textos ocasionales, aceptó todos los que pudo. Quería ser seducido —y a menudo lo fue— por un tema. (Su tema se volvió, cada vez más, la seducción). Como todos los escritores, se quejó de exceso de trabajo, de acceder a demasiadas peticiones, de quedarse atrás; pero, en realidad, fue uno de los escritores más disciplinados, seguros y voraces que yo haya conocido. Encontró tiempo para dar muchas entrevistas elocuentes, intelectualmente inventivas.

Como lector era minucioso, pero no voraz. Escribió sobre casi todo lo que leyó, por lo que podemos suponer que si no escribió acerca de algo, probablemente no lo leyó. Era tan poco cosmopolita como lo han sido la mayoría de los intelectuales franceses (una excepción fue su amado Gide). No conocía bien ninguna lengua extranjera y leía poca literatura extranjera, aun en traducción. La única literatura extranjera que parece haberle tocado fue la alemana: Brecht fue un temprano y potente entusiasmo; hace poco, la pena discretamente narrada en *Fragmentos de un discurso amoroso* le condujo a *Los sufrimientos de joven Werther* y a las *lieder*. No era lo bastante curioso para dejar que sus lecturas interrumpieran sus escritos.

Le gustaba ser famoso, con un placer ingenuo y siempre renovado: en Francia y

en años recientes, a menudo se le veía en televisión, y *Fragmentos de un discurso amoroso* fue un *best seller*. Y sin embargo, seguía hablando de lo misterioso que le parecía encontrar su nombre cada vez que hojeaba una revista o un periódico. Su sentido de la intimidad se expresó de manera exhibicionista. Escribiendo acerca de sí mismo, a menudo empleó la tercera persona, como si se tratara a sí mismo como ficción. Las últimas obras contienen muchas minuciosas autorrevelaciones, pero siempre en forma especulativa (ninguna anécdota acerca del ego que no aparezca llevando una idea entre los dientes) y una exquisita meditación sobre lo personal; el último artículo que publicó fue acerca de llevar un diario. Toda su obra es una empresa inmensamente compleja de autodescripción.

Nada escapaba a la atención de este devoto e ingenioso estudiante de sí mismo: la comida, los colores y los olores que le gustaban; cómo leía. Los lectores estudiosos, observó una vez en una conferencia en París, se dividen en dos grupos: los que subrayan sus libros y los que no los subrayan. Dijo que él pertenecía al segundo grupo: nunca hizo una marca en un libro acerca del que planeaba escribir, pero transcribía, en cambio, los fragmentos clave en tarjetas. He olvidado la teoría que entonces esbozó acerca de esta preferencia, por lo que improvisaré una mía propia. Yo relaciono su aversión a marcar los libros con el hecho de que dibujaba y estos dibujos, que él hacía muy seriamente, eran una especie de escritura. El arte visual que le atraía procedía del idioma y era en realidad una variante de la escritura; escribió ensayos sobre el alfabeto Erté formado con figuras humanas, sobre la pintura caligráfica de Réquichot, de Twombly. Su preferencia recuerda la metáfora muerta, un «cuerpo» de trabajo; por lo general, no escribimos sobre un cuerpo que amamos.

Su temperamental desagrado hacia los moralistas se hizo más manifiesto en años recientes. Después de varios decenios de debida adherencia a las actitudes «rectas» (es decir, a la izquierda), el esteta salió a la luz en 1974 cuando, con algunos amigos íntimos y aliados literarios, maoistas del momento, fue a China; en las escasas tres páginas que escribió a su regreso, dijo que no le había impresionado la moralización y que le habían aburrido la asexualidad y la uniformidad cultural. La obra de Barthes, junto con la de Wilde y Valéry, da buen nombre al hecho de ser esteta. Gran parte de sus obras recientes son una celebración de la inteligencia de los sentidos y de los textos sobre la sensación. Defendiendo los sentidos, nunca traicionó al espíritu. Barthes no sostuvo ningún cliché romántico acerca de la oposición entre la agudeza sensual y la mental.

Su obra es acerca de tristeza superada o negada. Había decidido que todo podía explicarse como sistema: un discurso, un conjunto de clasificaciones. Y como todo era parte de un sistema, todo podía superarse. Pero a la postre se cansó de sistemas. Su espíritu era demasiado ágil, demasiado ambicioso, demasiado atraído por los riesgos. Parecía más ansioso y vulnerable en años recientes, al volverse más productivo que nunca. Siempre, como observó acerca de sí mismo, había «trabajado sucesivamente bajo la égida de un gran sistema (Marx, Sartre, Brecht, la semiología,

el texto). Hoy le parece que escribe más abiertamente, con menos protección...». Se purgó de los maestros y de las ideas maestras de que se había sustentado («para hablar, hay que buscar apoyo en otros textos», explicó), tan sólo para quedar a la sombra de sí mismo. Se volvió su propio Gran Escritor. Asistió asiduamente a las sesiones de una conferencia de siete días dedicada a su obra en 1977, haciendo comentarios, soltando exclamaciones moderadas, divirtiéndose. Publicó una crítica de su libro especulativo sobre sí mismo («Barthes sobre Barthes sobre Barthes»). Llegó a ser el pastor del rebaño de sí mismo.

Vagos tormentos y un sentimiento de inseguridad fueron reconocidos, con la consoladora implicación de que se hallaba al borde de una gran aventura. Cuando estuvo en Nueva York hace año y medio, confesó en público, con desafío casi trémulo, su intención de escribir una novela. No la novela que podría esperarse del crítico que hizo que Robbe-Grillet pareciera durante un tiempo una figura central de las letras contemporáneas; del escritor cuyos libros más maravillosos —*Roland Barthes por Roland Barthes* y *Fragmentos de un discurso amoroso*— son, en sí mismos, triunfos de la ficción modernista en la tradición inaugurada por *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, que combina la ficción, la especulación ensayística y la autobiografía, en la forma de un diario lineal, en vez de en la forma narrativa lineal. No, no una novela modernista, sino una novela «real», dijo Barthes. Como Proust.

En privado habló de su anhelo de descender de la cúspide académica —había ocupado una cátedra en el Collège de France, desde 1977— para dedicarse a esta novela y de su angustia (en apariencia no justificada) acerca de su seguridad material en caso de que tuviera que renunciar a la enseñanza. La muerte de su madre, hace dos años, fue un gran golpe para él. Recordó que sólo después de la muerte de la madre de Proust, este pudo empezar *En busca del tiempo perdido*. Era característico de él que tuviera esperanzas de encontrar una fuente de energía en su devastadora pena.

Así como a veces hablaba de sí mismo en tercera persona, habitualmente hablaba de sí mismo como si no tuviera edad, y aludía a su futuro como si fuera un hombre mucho más joven, lo que en cierto modo era. Anhelaba la grandeza y sin embargo se sentía —como afirma en *Roland Barthes por Roland Barthes*— siempre en peligro de «recesión hacia la cosa menor, la cosa vieja que es cuando se le deja solo consigo mismo». Había algo que recordaba a Henry James en su temperamento y en la infatigable sutileza de su espíritu. La dramaturgia de las ideas cedía ante la dramaturgia del sentimiento; sus intereses más profundos estaban en cosas casi inefables. Su ambición tenía algo del *pathos* jamesiano, así como sus dudas sobre sí mismo. Si hubiese podido escribir una gran novela, imaginamos que habría sido más parecida a las de James que a la de Proust.

Era difícil decir su edad. Antes bien, parecía no tener edad; ello era apropiado, ya que la cronología de su vida era oblicua. Aunque pasaba mucho de su tiempo con jóvenes, nunca afectó nada de los jóvenes, ni sus informalidades contemporáneas.

Pero no parecía viejo, aunque sus movimientos eran lentos y sus ropas profesionales. Era un cuerpo que sabía descansar: como ha observado García Márquez, un escritor debe saber cómo descansar. Era muy laborioso y, sin embargo, también sibarita. Tenía una preocupación intensa pero profesional en recibir una ración regular de placer. Había estado enfermo (tuberculoso) durante muchos años cuando era joven y daba la impresión de que había entrado en su cuerpo relativamente tarde; como en su espíritu, su productividad. Tuvo revelaciones sensuales en el extranjero (Marruecos, Japón); gradualmente, un poco tarde, tuvo los considerables privilegios sexuales que un hombre de sus gustos y su gran celebridad puede obtener. Había algo infantil en él, en sus caprichos, en su cuerpo rechoncho y en su voz suave y su bella piel, en su absorción en sí mismo. Le gustaba haraganear en los cafés con sus estudiantes; le agradaba que lo llevaran a los bares y las discotecas; pero, transacciones sexuales aparte, su interés en el otro tendía a ser el interés del otro en él. («Ah, Susan. *Toujours fidèle*», fueron las palabras con que me saludó, afectuosamente, la última vez que nos vimos. Lo fui, lo soy).

Afirmaba algo infantil en su insistencia, que compartía con Borges, en que la lectura es una forma de felicidad, una forma de alegría. Había algo menos que inocente en la afirmación, el duro filo del clamor sexual adulto. Con su ilimitada capacidad de referencia propia, enroló la invención del sentido en la búsqueda del placer. Los dos se identificaban: leer como *jouissance* (la palabra francesa para alegría que también significa orgasmo); el placer del texto. También esto era típico. Era, como voluptuoso del espíritu, un gran reconciliador. Tenía poco sentido de lo trágico. Siempre estaba encontrando la ventaja de una desventaja. Aunque tocó muchos de los temas perennes de la moderna crítica de la cultura, todo podría decirse de él menos que se inclinara a lo catastrófico. Su obra no ofrece visiones del Juicio Final, condena de civilizaciones, la inevitabilidad de la barbarie. Nunca es elegíaco. Anticuado en muchos de sus gustos, sentía nostalgia por el decoro y el amor a las letras de un antiguo orden burgués. Pero encontró mucho que le reconcilió con lo moderno.

Era extremadamente cortés, un poco provinciano, elástico; detestaba la violencia. Tenía bellos ojos, que siempre eran ojos tristes. Había algo triste en toda su charla del placer; *Fragments de un discurso amoroso* es un libro muy triste. Pero había conocido el éxtasis y deseaba celebrarlo. Era un gran amante de la vida (y negador de la muerte); el propósito de su novela no escrita, dijo, era alabar la vida, expresar la gratitud de estar vivo. En la seria cuestión del placer, en el espléndido juego de su espíritu, siempre había esa subterránea corriente de *pathos*, más aguda hoy por su prematura y mortificante muerte.

La mente como pasión

No puedo ser modesto; demasiadas cosas me queman; las viejas soluciones caen en pedazos, nada se ha hecho aún con las nuevas. Así comienzo por doquier al mismo tiempo, como si tuviera un siglo delante de mí.

ELIAS CANETTI, 1943

El discurso que Elias Canetti pronunció en Viena en ocasión de los cincuenta años de Hermann Broch, en noviembre de 1936, expone intrépidamente algunos de los temas característicos de Canetti y es uno de los más bellos homenajes que un escritor haya rendido jamás a otro. Semejante homenaje crea los términos de una sucesión. Cuando Canetti encuentra en Broch los atributos necesarios de un gran escritor —es original, resume su época, se opone a su época— está delineando las normas con las que él mismo se ha comprometido. Cuando saluda a Broch por alcanzar los cincuenta (Canetti tenía entonces treinta y uno) y llama a esto la mitad de lo que debería ser una vida humana, confiesa ese odio a la muerte y anhelo de longevidad que es como la firma de su obra. Cuando elogia el carácter insaciable de Broch, evocando su visión de un estado del espíritu sin grilletes, Canetti está declarando un apetito no menos ferviente por su parte. Y por la magnanimidad del escritor como noble adversario de su época: el escritor como noble admirador.

Su elogio de Broch revela mucho acerca de la pureza de la posición moral y de la intransigencia a las que aspira Canetti y su deseo de modelos poderosos, hasta abrumadores. Escribiendo en 1965, Canetti evoca los paroxismos de admiración que sintió hacia Karl Kraus durante los años veinte, siendo estudiante en Viena, para defender el valor para un escritor serio de ser, al menos por un tiempo, siervo de la autoridad de otro: el ensayo sobre Kraus es, en realidad, acerca de la ética de la admiración. Le encanta ser desafiado por enemigos dignos (Canetti cuenta con algunos «enemigos» —Hobbes y Maistre— entre sus escritores predilectos); ser fortalecido por una norma inalcanzable y humillante. Acerca de Kafka, la más insistente de sus admiraciones, observa: «Se vuelve uno bueno al leerlo, pero sin enorgullecerse de ello».

Tan completa es la relación de Canetti con el deber y el placer de admirar a otros, tan quisquilloso es su sentido de la vocación de escritor, que humildad —y orgullo—

le comprometen en extremo, de una manera característicamente impersonal. Le preocupa ser alguien que él pueda admirar. Esta es una de las preocupaciones principales de *La provincia del hombre*, selección de Canetti de los apuntes que realizó entre 1942 y 1972, tiempo durante la mayor parte del cual estuvo preparándose y escribiendo su gran libro *Masa y poder* (1960). En estos apuntes Canetti está apoyándose constantemente en el ejemplo de los grandes muertos, identificando la necesidad intelectual de todo lo que emprende, revisando su temperatura mental, estremeciéndose de terror en la medida en que las hojas se van desprendiendo del calendario.

Otros rasgos acompañan al de ser un admirador confiado y generoso: el temor de no ser lo bastante insolente o ambicioso, la impaciencia con lo meramente personal (una señal de una poderosa personalidad, como dice Canetti, es el amor a lo impersonal) y la aversión a la lástima de sí mismo. En el primer volumen de su autobiografía, *La lengua salvada* (1977), lo que Canetti escoge decir acerca de su vida presenta a aquellos a quienes admiró, de quienes aprendió. Canetti relata con ardor cómo las cosas funcionaron en su favor, no en contra de él. Su historia es la de una liberación: un espíritu —un lenguaje—, una lengua que ha sido «salvada» para recorrer el mundo.

Ese mundo tiene una compleja geografía mental. Nacido en 1905, en una vasta familia sefardita, radicada por entonces en Bulgaria (su padre y sus abuelos paternos procedían de Turquía), Canetti tuvo una niñez rica en desplazamientos. Viena, donde sus padres habían ido a la escuela, era la capital mental de todos los demás lugares, que incluían Inglaterra, donde su familia se trasladó cuando Canetti tenía seis años; Lausana y Zurich, donde recibió parte de su educación escolar; y ciertos viajes a Berlín a finales de los años veinte. Fue a Viena donde su madre llevó a Canetti y a sus dos hermanos menores después de morir su padre en Manchester en 1912, y de donde Canetti emigró en 1931 para pasar un año en París y luego trasladarse a Londres, donde ha vivido desde entonces. Sólo en el exilio, ha notado, se da uno cuenta de cuánto «el mundo siempre ha sido un mundo de exilios»: observación característica, ya que priva a su situación de algo de su particularidad.

Canetti tiene, casi por derecho de nacimiento, la relación fácilmente generalizada del escritor exiliado con el lugar: un lugar es un idioma. Y conocer muchos idiomas es una manera de afirmar que muchos lugares son territorio propio. El ejemplo de la familia (su abuelo paterno se jactaba de conocer diecisiete idiomas), la mezcla local (en la ciudad portuaria del Danubio donde nació, dice Canetti, se podía oír hablar siete y ocho idiomas cada día) y la velocidad de su infancia, todo le facilitó una ávida relación con el idioma. Vivir era adquirir idiomas —los suyos eran el ladino, el búlgaro, el alemán (idioma que sus padres hablaban entre sí), el inglés, el francés— y estar «por doquier».

Que el alemán llegara a ser el idioma de su espíritu confirma el desarraigo de Canetti. Piadosos tributos a la inspiración de Goethe escritos en sus apuntes mientras las bombas de la Luftwaffe caían sobre Londres («Si, pese a todo, yo sobrevivo, se lo deberé a Goethe») son testimonio de esa lealtad a la cultura alemana que siempre haría de él un extraño en Inglaterra —ha pasado ahora bastante más de la mitad de su vida allí— y que Canetti tiene el privilegio y la carga de comprender, como judío que es, como el más alto cosmopolitismo. Continuaría escribiendo en alemán «porque soy judío», anotó en 1944. Con esta decisión, que no fue la tomada por la mayoría de los intelectuales judíos que se refugiaron de Hitler, Canetti escogió permanecer limpio de odio, hijo agradecido de la cultura alemana, que desea ayudar a hacer de ella algo que continuemos admirando. Y lo ha logrado.

Se dice que Canetti sirvió de modelo a Iris Murdoch para el personaje de Mischa Foz, el filósofo que aparece en varias de sus primeras novelas, como en *The Flight from the Enchanter* (dedicada a Canetti), un personaje cuya audacia y superioridad sin esfuerzo son un enigma para sus amedrentados amigos.^[*] Hecho desde el exterior, este retrato indica cuán exótico debe de parecerle Canetti a sus admiradores ingleses. El artista que también es polímata (o viceversa) y cuya vocación es la sabiduría no es una tradición que tenga un hogar en el idioma inglés, por muchos que sean los exiliados, con gran cultura, de las más implacables tiranías de este siglo que han llevado su cultura sin par, sus proyectos no disimulados de grandeza a las más modestamente alimentadas islas de habla inglesa, grandes y pequeñas, situadas cerca de la catástrofe europea.

Los retratos hechos desde el interior, con o sin las punzantes inflexiones del exilio, han hecho familiar el modelo del intelectual itinerante. Es un judío (pues el tipo es masculino, desde luego), o se parece a un judío; policultural, inquieto, misógino; coleccionista, dedicado a la autotranscendencia, despreciador de los instintos; abrumado por el peso de los libros y elevado por la euforia del conocimiento. Su verdadera tarea no es ejercer su talento para la explicación sino, al ser testigo de su época, fijar las normas más grandes y edificantes de desesperación. Como recluso excéntrico, es una de las grandes realizaciones de la vida y las letras de la imaginación del siglo xx, un héroe genuino, en el disfraz de un mártir. Aunque retratos de esta figura han aparecido en cada literatura europea, algunos de los alemanes tienen una autoridad notable: *El lobo estepario*, ciertos ensayos de Walter Benjamin; o un notable vacío: la novela de Canetti, *Auto de fe* y, recientemente, las novelas de Thomas Bernhard, *Corrección* y *El reformador del mundo*.

Auto de fe —el título en alemán es *Die Blendung* («El deslumbramiento») — pinta al recluso como un ingenuo, empapado en libros, que ha de soportar una epopeya de humillación. El apacible soltero profesor Kien, renombrado sinólogo, vive seguro en su piso de una última planta, con sus veinticinco mil libros; libros sobre todos los temas, que alimentan un espíritu de incansable avidez. No sabe cuán horrible es la vida; no lo sabrá hasta verse separado de sus libros. Filisteísmo y mendacidad

aparecen en la forma de una mujer, siempre el principio del antiespíritu en esta mitología del intelectual: el sabio recluso en el cielo se casa con su ama de llaves, personaje tan monstruoso como cualquiera de los que aparecen en los cuadros de George Grosz o de Otto Dix... y se ve arrojado al mundo.

Canetti relata que primero concibió *Auto de fe* —tenía entonces veinticuatro años— como uno de ocho libros, el principal personaje de cada uno de los cuales sería un monomaniaco y todo el ciclo se llamaría «Comedia humana de la locura». Pero sólo escribiría la novela del «bibliómano» (como se llamó Kien en las primeras redacciones) y no, por ejemplo, las novelas acerca del fanático religioso, del coleccionista o del visionario de la tecnología. En la forma de un libro acerca de un lunático —es decir, como hipérbole—, *Auto de fe* nos ofrece tópicos habituales acerca de intelectuales sin conocimiento del mundo, fáciles de engañar, y está animado por un odio a las mujeres excepcionalmente inventivo. Es imposible no considerar el trastorno de Kien como una variación de las exageraciones más queridas del autor. «La limitación a un particular, como si lo fuera todo, es demasiado despreciable», notó Canetti: *La provincia del hombre* está llena de confesiones similares, parecidas a las de Kien. El autor de las observaciones condescendientes acerca de las mujeres, conservadas en estos apuntes, se habría divertido haciendo fábulas con los detalles de la delirante misoginia de Kien. Y no podemos dejar de suponer que algunas de las prácticas de trabajo de Canetti fueron evocadas en el relato de la novela acerca de un prodigioso sabio ejerciendo sus obsesiones, en medio de un mar de manías y esquemas de orden. En realidad, nos sorprendería saber que Canetti no tiene una biblioteca numerosa, docta, pero no especializada, de las dimensiones de la de Kien. Esta clase de biblioteca no tiene nada que ver con ese coleccionar de libros que Benjamin ha descrito memorablemente, que es una pasión por los libros como objetos materiales (libros raros, primeras ediciones). Es, antes bien, la materialización de una obsesión cuyo ideal es meterse los libros dentro de la cabeza; la verdadera biblioteca tan sólo es un sistema mnemónico. Así, Canetti coloca a Kien ante su escritorio, componiendo un sesudo artículo sin volver una sola página de sus libros, salvo en su cabeza.

Auto de fe dibuja las etapas de la locura de Kien como tres relaciones entre «cabeza» y «mundo»: Kien encerrado con sus libros como «una cabeza sin mundo»; flotando en la ciudad bestial, «un mundo sin cabeza»; llevado al suicidio por «un mundo en la cabeza». Y este lenguaje no sólo era apropiado para el bibliómano demente; Canetti lo empleó después en sus apuntes para describirse a sí mismo, cuando llamó a su vida nada más que un intento desesperado de pensar en todo «de manera que se reúna en una cabeza y así vuelva a ser uno», afirmando la misma fantasía que había satirizado en *Auto de fe*.

La avidez heroica descrita así en sus apuntes es la misma meta que Canetti había proclamado a los dieciséis —«aprenderlo todo»— por la cual, relata en *La lengua salvada*, su madre lo llamó egoísta e irresponsable. Codiciar, anhelar, tener sed de

algo: estas son relaciones apasionadas, pero también adquisitivas, con el conocimiento y la verdad; Canetti recuerda un tiempo en que, nunca sin escrúpulos, «hasta inventó excusas y razones elaboradas para tener libros». Cuanto más inmadura la avidez, más radicales las fantasías de arrojar la carga de los libros y de la cultura. *Auto de fe*, que termina cuando el bibliómano se inmola con sus libros, es la primera y más cruda de estas fantasías. Los escritos posteriores de Canetti muestran fantasías más caprichosas y prudentes de descargo. En un apunte escrito en 1951, leemos lo siguiente: «Su sueño: conocer todo lo que conoce y, sin embargo, no conocerlo».

Publicado en 1935 con aplausos de Broch, Thomas Mann y otros, *Auto de fe* fue el primer libro de Canetti (si no contamos una obra de teatro que escribió en 1932) y única novela, producto de un duradero amor a la hipérbole y una fascinación por lo grotesco que en obras posteriores se volvió más estático, considerablemente menos apocalíptico. *El testigo oidor* (1974) es como un destilado abstracto de la novela-ciclo acerca de lunáticos que Canetti concibió cuando tenía más de veinte años. Este breve libro consta de rápidos esbozos de cincuenta formas de monomanías, de «personajes» como El Rondacadáveres, El Ráfaga, La Finolora, El Seudorretórico, El Rigepesares; cincuenta personajes sin trama. Los pocos nombres elegantes sugieren un grado insólito de timidez acerca de la invención literaria, pues Canetti es un escritor que cuestiona interminablemente, desde la posición aventajada del moralista, la posibilidad misma de hacer arte. «Si uno conoce mucha gente», había anotado años antes, «parece casi blasfemo inventar más».

Un año después de la publicación de *Auto de fe*, en su homenaje a Broch, Canetti cita la severa fórmula de Broch: «La literatura siempre es una impaciencia por parte del conocimiento». Pero los dones de paciencia de Broch eran lo bastante ricos para producir esas grandes y pacientes novelas, *La muerte de Virgilio* y *Los sonámbulos*, y para informar una inteligencia grandiosamente especulativa. Canetti se preocupaba por lo que podría hacerse con la novela, lo que indica la calidad de su propia impaciencia. Para Canetti, pensar es insistir; siempre se está ofreciendo opciones, afirmando y reafirmando su *derecho* a hacer lo que hace. Decidió embarcarse en lo que llama el «trabajo de una vida» y desapareció durante veinticinco años para incubar esa obra, no publicando nada después de 1938, cuando se fue de Viena (salvo una segunda obra de teatro), hasta 1960, cuando apareció *Masa y poder*. «Todo», dice, entró en este libro.

Los ideales de paciencia de Canetti y su irreprimible sentido sobre lo grotesco se unen en sus impresiones de un viaje a Marruecos, *Las voces de Marrakesch* (1967). Las estampas del libro, de mínima supervivencia, presentan lo grotesco como una forma de heroísmo: un asno patéticamente esquelético con una enorme erección; y los más míseros de los pordioseros, niños ciegos mendigando y, algo atroz de imaginar, un fardo de color marrón que emite un solo sonido (*ae-ae-ae-ae-ae-ae-ae-ae*

ae), que es llevado diariamente a una plaza de Marrakesch para pedir limosna, y al que Canetti rinde un conmovedor y característico homenaje: «Me sentía orgulloso de aquel bulto porque estaba vivo».

La humildad es el tema de otra obra de este período, *El otro proceso de Kafka*, escrita en 1969, que trata la vida de Kafka como una ficción ejemplar y ofrece un comentario sobre ella. Canetti relata la prolongada calamidad del compromiso de Kafka con Felice Bauer (las cartas de Kafka a Felice acaban de publicarse) como una parábola acerca de la victoria secreta del que escoge el fracaso, del que «se retira del poder en cualquier forma en que aparezca». Nota con admiración que a menudo Kafka se identifica con pequeños animales débiles, y encuentra en Kafka sus propios sentimientos acerca de la renuncia al poder. De hecho, en la fuerza de su testimonio del imperativo ético de ponerse de parte del humillado y del impotente, parece estar más cerca de Simone Weil, otra gran experta en poder, a la que nunca menciona. La identificación de Canetti con los impotentes se halla fuera de la historia; sin embargo, el epítome de la impotencia no es para Canetti la gente oprimida, sino los animales. Canetti, que no es cristiano, no concibe ninguna intervención ni partidismo activo. Tampoco se resigna. Incapaz de insipidez ni de saciedad, Canetti propone el modelo de un espíritu que siempre reacciona, que siempre registra sacudidas y trata de superarse en ingenio.

La escritura aforística de sus apuntes es un conocimiento rápido, en contraste con el conocimiento lento destilado en *Masa y poder*. «Mi tarea», escribió en 1949, un año después de haber empezado a escribirlo, «es mostrar cuán complejo es el egoísmo». Para ser un libro tan largo, es muy tenso. Su rapidez entra en conflicto con su tenacidad. El escritor un tanto laborioso y autoafirmativo que empezó a escribir un tomo que «agarrara a este siglo por el cuello» interfiere con y es interferido por un escritor conciso que es más juguetón, más desconcertado, más burlón.

Los apuntes son el género literario perfecto para un estudiante eterno, para alguien que no tiene tema o, antes bien, cuyo tema lo es «todo». Permite entradas de todas las extensiones, formas, grados de impaciencia y de rudeza, pero su entrada ideal es el aforismo. La mayor parte de las entradas de Canetti toman los temas tradicionales del aforista: las hipocresías de la sociedad, la vanidad de los deseos humanos, el fraude del amor, las ironías de la muerte, el placer y la necesidad de la soledad y las complejidades de los propios procesos mentales. La mayoría de los grandes aforistas han sido pesimistas, proveedores de escarnio para la insensatez humana. («Los grandes escritores de aforismos se leen como si se hubiesen conocido bien unos a otros», había observado Canetti). El pensamiento aforístico es informal, insociable, antagónico, orgullosamente egoísta. «Se necesitan amigos sobre todo para volverse descarado, es decir, más uno mismo», escribe Canetti: he aquí el tono auténtico del aforista. El apunte contiene ese ego idealmente descarado y eficiente que construimos para enfrentarnos al mundo. Mediante la disyunción de ideas y observaciones, mediante la brevedad de su expresión, la ausencia de ilustración útil,

el apunte hace del pensamiento algo ligero.

A pesar de tener mucho del temperamento del aforista, Canetti es todo menos un *dandy* intelectual. (Es lo opuesto de, digamos, Gottfried Benn). En realidad, el gran límite de la sensibilidad de Canetti es la ausencia del rasgo más ligero del esteta. Canetti no muestra amor al arte como tal. Tiene su lista de grandes escritores, pero no figuran en su obra la pintura, el teatro, el cine, la danza o los otros hechos familiares de la cultura humanista. Canetti parece estar por encima de las ideas de «cultura» o de «arte». Y por eso, no ama nada de lo que el espíritu fabrica. Por consiguiente, en sus escritos hay poca ironía. Nadie tocado por la sensibilidad estética habría anotado, severamente, «lo que a menudo me fastidia de Montaigne es lo extenso de las citas». No hay nada en el temperamento de Canetti que pudiera responder al surrealismo, para hablar tan sólo de la opción moderna más persuasiva para el esteta. Tampoco fue tocado por la tentación de la izquierda.

Dedicado ilustrado, describe el objeto de su lucha como la única fe que dejó intacta la Ilustración, «la más ridícula de todas, la religión del poder». Este es el rasgo de Canetti que nos recuerda a Karl Kraus, para quien la vocación ética es una protesta interminable. Pero ningún escritor tiene menos de periodista que Canetti. Protestar contra el poder, el poder como tal; protestar contra la muerte (es uno de los grandes enemigos de la muerte en la literatura): estos son objetivos amplios, enemigos casi invisibles. Canetti describe la obra de Kafka como una «refutación» del poder y esta es la meta de Canetti en *Masa y poder*; sin embargo, toda su obra tiende a ser una refutación de la muerte. Una refutación parece significar para Canetti una insistencia. Canetti insiste en que la muerte realmente es inaceptable; inasimilable, porque es lo que está fuera de la vida; injusta, porque limita la ambición y la insulta. Se niega a entender la muerte, como lo sugirió Hegel, como algo dentro de la vida, como la *conciencia* de la muerte, finitud, mortalidad. Respecto a la muerte, Canetti es un materialista irredento, horrorizado, e incansablemente quijotesco. «Aún no he logrado hacer nada contra la muerte», escribió en 1960.

En *La lengua salvada*, Canetti se apresura a hacer justicia a cada uno de sus maestros, que es una manera de mantener vivo a alguien. De manera típica, Canetti también intenta esto literalmente. Desplegando su habitual renuencia a dejarse reconciliar con la extinción, Canetti recuerda a un profesor de un internado y concluye: «En caso de que aún esté hoy en el mundo, a los noventa o los cien, me gustaría que supiera que me inclino ante él».

El primer volumen de su autobiografía está dominado por la historia de una admiración profunda: la de Canetti por su madre. Es el retrato de una de las grandes madres-maestras, celosa de la alta cultura europea, confiadamente en acción antes del tiempo que convirtió semejante madre en una egoísta tirana y semejante hijo en un «superdotado», para utilizar el nombre filisteo que expresa el actual desdén a la

precocidad y el ardor intelectual.

«Mi madre, cuya mayor veneración era para los grandes escritores», era la primera admiradora y una apasionada e implacable promotora de sus propias admiraciones. La educación de Canetti consistió en la inmersión en libros y en su ampliación mediante la conversación. Había lecturas en voz alta por las noches, conversaciones tempestuosas acerca de todo lo que leían, acerca de los escritores que habían convenido en reverenciar. Muchos descubrimientos se hicieron por separado, pero tenían que admirar al unísono, y se discutía una divergencia en lacerantes debates hasta que uno de los dos cedía. La política de admiración de su madre creó un mundo tenso, definido por lealtades y traiciones. Cada nueva admiración podía poner la propia vida en cuestión. Canetti describe a su madre distraída y exaltada durante una semana después de escuchar *La pasión según san Mateo*, y finalmente llorando porque teme que Bach haya hecho que desee tan sólo escuchar música y «haya acabado con los libros». Canetti, de trece años, la consuela y le asegura que aún querrá leer.

Presenciando los vaivenes de su madre y sus furiosas contradicciones de carácter, «con asombro y admiración», Canetti no subestima su crueldad. De manera bastante ominosa, el escritor favorito de su madre durante un largo tiempo fue Strindberg; en otra generación, probablemente habría sido D. H. Lawrence. El hincapié de ella en «la formación del carácter» a menudo llevó a esta furiosa lectora a reñir a su estudioso hijo por seguir un «conocimiento muerto»; por evitar la «dura» realidad, por dejar que los libros y las conversaciones le hagan «afeminado». (Ella despreciaba a las mujeres, nos dice Canetti). Nos relata cuán aniquilado por ella se sintió a veces y luego convierte esto en una liberación. Al afirmar en sí mismo la capacidad de compromiso apasionado de su madre, decidió rebelarse contra lo febril de sus entusiasmos, contra la enorme exclusividad de su avidez. Paciencia («una paciencia monumental»), constancia y universalidad de interés se convirtieron en sus metas. El mundo de su madre no contenía animales; tan sólo grandes hombres; el de Canetti contendría las dos cosas. Ella sólo se interesa por la literatura y odia la ciencia; a partir de 1924 él estudiará química en la Universidad de Viena y obtendrá su doctorado en 1929. Ella se burla de su interés por los pueblos primitivos; Canetti confesará, mientras se prepara a escribir *Masa y poder*: «Sería la meta de mi vida llegar a conocer todos los mitos de todos los pueblos».

Canetti rechaza el papel de víctima. Hay una gran caballerosidad en el retrato de su madre. También refleja algo parecido a una política del triunfalismo: un terco rechazo de la tragedia, del sufrimiento irremediable, que parece relacionado con su rechazo de la finitud, de la muerte, y del que proviene gran parte de la energía de Canetti: su incontenible capacidad de admiración y entusiasmo, y su civilizado desprecio por el lamento.

La madre de Canetti no era efusiva: la más ligera caricia era todo un acontecimiento. Pero su charla —debatendo, intimidando, narrando su vida— era

incontenible, torrencial. Con el idioma, Canetti dio su «primer paso independiente» de su madre: aprender el alemán suizo (ella odiaba los dialectos «vulgares») cuando se fue a un internado, a los catorce años de edad. Y por medio del idioma permaneció conectado con ella: escribió una tragedia en verso, en latín, en cinco actos (incluía una traducción interlineal alemana, en beneficio de ella, lo cual hizo que llenara 121 páginas), que le dedicó y envió, pidiéndole un comentario detallado.

Canetti parece impaciente por enumerar las muchas habilidades que debe al ejemplo y la enseñanza materna, incluso las que desarrolló por oponerse a ella y que también cuenta, generosamente, como sus dones: obstinación, independencia intelectual, rapidez de pensamiento. También supone que la vivacidad del ladino, que él había hablado siendo niño, le ayudó a pensar con rapidez. (Para el niño precoz, el pensamiento es una especie de velocidad). Canetti nos da un complejo relato de ese extraordinario proceso que es el aprendizaje para un niño intelectualmente precoz: más pleno e instructivo que, por ejemplo, la *Autobiografía* de Mill o *Las palabras* de Sartre. Y es que la capacidad de Canetti como admirador refleja su incansable capacidad para el aprendizaje; el primero no puede ser profundo sin el segundo. Como discípulo excepcional, Canetti tiene una irreprimible lealtad a los maestros, a lo que hacen bien aun cuando (o especialmente cuando) lo hagan inadvertidamente. El profesor de su internado ante el que hoy «se inclina» se ganó su homenaje siendo brutal durante una visita a un matadero. Obligado por él a presenciar algo particularmente sangriento, Canetti aprendió que la muerte de animales era algo «que yo no había sido hecho para tolerar». Su madre, incluso en los momentos en que se mostraba brutal, siempre estaba nutriendo su flagrante estado de alerta con sus palabras. Dice Canetti, orgullosamente, «me parece peligroso el conocimiento mudo».

Canetti afirma ser un «oídor» antes que un «vidente». En *Auto de fe*, Kien practica el andar a ciegas, porque ha descubierto que «la ceguera es un arma contra el tiempo y el espacio; nuestro ser es una vasta ceguera». Particularmente en sus obras desde *Masa y poder* —como las didácticamente intituladas *Las voces de Marrakesch*, *El testigo oídor*, *La lengua salvada*— Canetti subraya el órgano del moralista, el oído, y desdeña el ojo (continuando con variaciones del tema de la ceguera). Oír, hablar y respirar son elogiados cada vez que hay en juego algo importante, aunque sea sólo en forma de metáfora del oído, la boca (o la lengua) y la garganta. Cuando Canetti observa que «el pasaje *más sonoro* de la obra de Kafka habla de esta culpa con respecto a los animales», el adjetivo mismo es una forma de insistencia.

Lo que se oye son voces, de las que el oído es un testigo. (Canetti no habla de música ni, en realidad, de ningún arte que sea no verbal). El oído es el sentido atento, más humilde, más pasivo, más inmediato, menos discriminador que el ojo. El repudio del ojo por Canetti es un aspecto de lo lejos que está de la sensibilidad del esteta, que

suele afirmar los placeres y la sabiduría de lo visual; es decir, de la superficie. Dar la soberanía a lo visual; es decir, a la superficie. Dar la soberanía al oído es un tema notorio, conscientemente arcaizante, de las últimas obras de Canetti. Implícitamente, está reafirmando la brecha arcaica entre la cultura hebrea y la griega, entre la cultura del oído y la cultura del ojo y lo moral versus lo estético.

Canetti equipara el conocer con el oír, y el oír con oírlo todo y aún ser capaz de responder. Las impresiones exóticas acopiadas durante su estancia en Marrakesch quedan unificadas por la cualidad de atención a «voces» que Canetti trata de provocar en sí mismo. La atención es el tema formal del libro. Encontrando pobreza, miseria y deformidad, Canetti decide oír, es decir, prestar verdadera atención a las palabras, a los gritos y los sonidos inarticulados «en el margen de lo vivo». Su ensayo sobre Kraus retrata a alguien a quien Canetti considera ideal, tanto como oidor cuanto como voz. Canetti dice que a Kraus lo rondaban voces; que su oído estaba constantemente abierto; que el «verdadero Karl Kraus era el *orador*». Describir a un escritor como una voz se ha vuelto un lugar tan común que es posible pasar por alto la fuerza —y la literalidad característica— de lo que quiere decir Canetti. Para Canetti, la voz representa una presencia irrefutable. Tratar a alguien como una voz es conceder autoridad a esa persona; afirmar que se oye significa que se oye lo que se debe oír.

Como el sabio de un cuento de Borges que mezcla la erudición real con la imaginaria, Canetti tiene una afición a las mezclas caprichosas del conocimiento, clasificaciones excéntricas y briosos cambios de tono. Así, *Masa y poder* —en alemán, *Masse und Macht*— ofrece analogías de la fisiología y la zoología para explicar el mando y la obediencia; y acaso cuando más original se muestra es cuando extiende la idea de masa a unidades colectivas, no compuestas de seres humanos, que recuerdan a la masa, son «sentidas como masa», que «son su símbolo en el mito, el sueño, el habla y el canto». (Entre tales unidades —en el ingenioso catálogo de Canetti— se encuentra el fuego, la lluvia y los dedos de la mano, el enjambre de abejas, los dientes, el bosque, las serpientes del *delirium tremens*). Gran parte de *Masa y poder* depende de las imágenes latentes o inadvertidas de ciencia ficción de las cosas, o de partes de cosas, que se vuelven macabramente autónomas; de impredecibles movimientos, ritmos, volúmenes. Canetti convierte el tiempo (la historia) en espacio, en el que un misterioso despliegue de entes biomorfos —las diversas formas de la Gran Bestia, la Masa— se divierten. La masa se mueve, vomita, crece, se expande, se contrae. Sus opciones llegan por parejas: dice Canetti que las masas son rápidas y lentas, rítmicas y estancadas, abiertas y cerradas. La manada (otra versión de la masa) se lamenta, saquea, es tranquila, es interior o exterior.

Como descripción de la psicología y estructura de la autoridad, *Masa y poder* se remite a la charla decimonónica acerca de las multitudes para exponer su poética de la pesadilla política. La condena de la Revolución francesa y después de la Comuna,

fue el mensaje de los libros del siglo XIX sobre las multitudes (eran tan comunes como hoy están pasados de moda), desde el *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds* (1841, *Imaginaciones muy populares y la locura de las multitudes*) de Charles Mackay, hasta *Psicología de las multitudes* (1895, *Psychologie des foules*) de Le Bon, libro que Freud admiró, y *La revolución francesa y la psicología de las revoluciones* (1912, *La Révolution française et le pshychologie des révolutions*). Pero en tanto que los escritores anteriores se habían contentado con afirmar la patología de la muchedumbre y con moralizar acerca de ella, Canetti se propone explicar, explicar exhaustivamente, por ejemplo, el carácter destructivo de la multitud («a menudo mencionada como su cualidad más notoria», dice) con sus paradigmas biomórficos. Y a diferencia de Le Bon, que establecía un argumento contra la revolución y en pro del *statu quo* (considerado por Le Bon como la dictadura menos opresiva), Canetti nos ofrece una lección contra el poder mismo.

Entender el poder considerando a la multitud, en detrimento de ideas como «clase» o «nación», es, precisamente, insistir en una comprensión ahistórica. No se menciona a Hegel ni a Marx, no porque Canetti tenga tanta confianza en sí mismo que no se digna dejar caer los nombres habituales, sino porque las implicaciones del argumento de Canetti son marcadamente antihegelianas y antimarxistas. Su método ahistórico y su temperamento político conservador acercan a Canetti más a Freud, aunque en ningún sentido sea freudiano. Canetti es lo que habría sido Freud de *no* ser psicólogo: utilizando muchas fuentes que fueron de importancia para Freud —la autobiografía del psicótico juez Schreber, material sobre antropología y la historia de las religiones antiguas, la teoría de la multitud de Le Bon— llega a conclusiones enteramente distintas acerca de la psicología de grupo y la formación del ego. Como Freud, Canetti tiende a encontrar el prototipo del comportamiento multitudinario (es decir, irracional) en la religión y gran parte de *Masa y poder* es en realidad un discurso racionalista acerca de la religión. Por ejemplo, lo que Canetti llama el rebaño quejumbroso no es más que otro nombre para las religiones del lamento, de las que nos da un deslumbrante análisis, contrastando los ritmos lentos de la piedad y el ritual católico (que expresan el perenne temor de la Iglesia a la muchedumbre abierta) con las lamentaciones frenéticas de la secta chiita del islam.

También como Freud, Canetti disuelve la política en la patología, tratando a la sociedad como actividad mental —bárbara, desde luego— que hay que descifrar. Se traslada así, sin cambiar de paso, de la idea de la masa al «símbolo masa» y analiza el agrupamiento social y las formas de comunidad como transacciones de símbolos de masa. Parece que se ha llegado a algún giro final de su argumento cuando Canetti pone en su lugar a la Revolución francesa, encontrando la revolución menos interesante como erupción de lo destructivo que como «símbolo nacional de masa» para los franceses.

Para Hegel y sus sucesores, lo histórico (hogar de la ironía) y lo natural son dos procesos radicalmente distintos. En *Masa y poder*, la historia es «natural». Canetti

arguye hacia la historia, no desde ella. Primero viene la descripción de la masa; luego, como ilustración, la sección llamada «Masa e Historia». Se utiliza la historia tan sólo para aportar ejemplos: un uso rápido. Canetti es parcial hacia los pueblos sin historia (en el sentido hegeliano) y trata las anécdotas antropológicas como si tuvieran el mismo valor ilustrativo de un hecho que ocurriera en una sociedad históricamente avanzada.

Masa y poder es un libro excéntrico, hecho literalmente excéntrico por su ideal de «universalidad», que lleva a Canetti a evitar la referencia obvia: Hitler. Aparece indirectamente en la importancia central que Canetti atribuye al caso del juez Schreber. (He aquí la única referencia de Canetti a Freud, en una discreta nota de pie de página, donde Canetti dice que si Freud hubiese vivido un poco más habría podido ver los engaños paranoicos de Schreber de una manera más pertinente: como prototipo de la mentalidad política y específicamente nazi). Pero Canetti es genuinamente no eurocéntrico: una de sus grandes realizaciones como espíritu. Conocedor del pensamiento chino tanto como del europeo, del budismo y del islam como del cristianismo, Canetti disfruta con una notable libertad de los hábitos reductivos del pensamiento. Parece incapaz de valerse del conocimiento psicológico de manera reductiva; el autor del homenaje a Broch no pudo estar pensando en nada tan ordinario como los motivos personales. Y combate la más plausible reducción a lo histórico. «Mucho daría por librarme de mi hábito de contemplar históricamente al mundo», escribió en 1950, dos años después de comenzar a escribir *Masa y poder*.

Su protesta contra la mirada histórica no sólo va dirigida contra el más plausible de los reduccionismos. También es una protesta contra la muerte. Pensar en la historia es pensar en los muertos y dejar que le recuerden a uno incesantemente que es mortal. El pensamiento de Canetti es conservador en el sentido más literal. Su pensamiento —él— no desea morir.

«Deseo sentir todo en mí antes de pensar en ello», escribió Canetti en 1943, y para esto, nos dice, necesita una vida larga. Morir prematuramente significa no haberse atiborrado suficientemente y, por tanto, no haber empleado su espíritu como puede. Es casi como si Canetti hubiese de mantener su conciencia en un permanente estado de avidez, de permanecer irreconciliado con la muerte. «Es maravilloso que nada se pierda en la mente», escribió también en sus apuntes, en el que debió de ser un momento no muy insólito de euforia, «y ¿no sería esta razón suficiente para vivir largamente, o aún por siempre?». Imágenes recurrentes de necesitar sentirlo todo dentro de sí mismo, de unificarlo todo en una cabeza, ilustran los intentos de Canetti por medio del pensamiento mágico y el clamor moral para «refutar» a la muerte.

Canetti ofrece cerrar un trato con la muerte. «¿Un siglo? ¡Miseros cien años! ¿Es demasiado para una intención seria?». Pero ¿por qué cien años? ¿Por qué no trescientos? Como la heroína, de trescientos treinta y siete años, de *El caso*

Makropulos (1922), de Karel Capek. En esta obra, un personaje (un «progresista» socialista) escribe las desventajas de un lapso normal de vida.

¿Qué puede hacer un hombre durante sus sesenta años de vida? ¿Qué goce tiene? ¿Qué puede aprender? No se vive lo bastante para recibir el fruto del árbol que se ha plantado; nunca se aprenderán todas las cosas que la humanidad ha descubierto antes de uno; no se completará la obra ni se dejará detrás el ejemplo; se morirá sin haber siquiera vivido. En cambio, una vida de trescientos años nos dejaría cincuenta años para ser niño y alumno; cincuenta años para conocer el mundo y ver todo lo que existe en él; cien años para trabajar en beneficio de todos; y luego, una vez adquirida toda la experiencia humana, otros cien años para vivir en la sabiduría, para gobernar, para enseñar y para dejar un ejemplo. ¡Oh!, ¡cuán valiosa sería la vida humana si durara trescientos años!

Suena como Canetti, pero Canetti no justifica su anhelo de longevidad aduciendo la mayor oportunidad para hacer buenas obras. Tan grande es el valor de la mente, que sólo ella se usa para oponerse a la muerte. Como la mente es tan real para él, Canetti se atreve a desafiar a la muerte, y como el cuerpo es tan irreal, no ve nada desalentador en una longevidad extrema. Canetti está más que dispuesto a vivir como centenario; mientras fantasea, no pide lo que Fausto exigió, el retorno a la juventud, o lo que Emilia Makropulos recibió de su padre, alquimista, su prolongación mágica. La juventud no tiene ningún papel en las fantasías de inmortalidad de Canetti. Es la pura longevidad, la longevidad del espíritu. Simplemente se supone que el carácter tiene tanto en juego como el espíritu en la longevidad: Canetti pensó que «la brevedad de la vida nos hace malos». Emilia Makropulos sugiere que su longevidad nos haría peores:

No se puede seguir amando durante trescientos años. Y no se puede seguir esperando, creando, contemplando las cosas durante trescientos años. Es insoportable. Todo se vuelve aburrido. Es aburrido ser malo y aburrido ser bueno... Y entonces se comprende que nada existe realmente... Se está tan cerca de todo. Se puede ver alguna razón en todo. Para uno, todo tiene algún valor, porque esos pocos años serán insuficientes para satisfacer el afán de goce... Es repugnante pensar en lo feliz que es uno. Y se debe sencillamente a la ridícula coincidencia de que morirá pronto. Se toma un interés semejante al de un simio en todo...

Pero esta plausible condena es precisamente la que no puede admitir Canetti. No le perturba la posibilidad de que decaiga el apetito, de que se sacie el deseo, de que se devalúen las pasiones. Canetti no piensa en la descomposición de los sentimientos más que en la del cuerpo; tan sólo en la persistencia del espíritu. Rara vez ha estado alguien tan en su medio en el espíritu, con tan poca ambivalencia.

Canetti es alguien que ha sentido de manera profunda la responsabilidad de las palabras y gran parte de su obra hace el esfuerzo de comunicar algo de lo que ha aprendido acerca de cómo prestar atención al mundo. No hay doctrina, pero hay mucho escarnio, urgencia, pesar y euforia. El mensaje de las pasiones del espíritu es pasión. «Trato de imaginar a alguien diciendo a Shakespeare, ¡Calma!», dice Canetti.

Su obra defiende elocuentemente la tensión, el esfuerzo, la seriedad moral y amoral.

Pero Canetti no sólo es otro héroe de la voluntad. De allí el inesperado último atributo de un gran escritor que encuentra en Broch: semejante escritor, dice, nos enseña cómo respirar. Canetti recomienda los escritos de Broch por su «rica provisión de experiencia en cuanto a la respiración». Fue el cumplido más profundo y extraño de Canetti y, por tanto, uno que también hizo a Goethe (la más predecible de sus admiraciones): Canetti también lee a Goethe como si dijera, «¡Respira!». Respirar puede ser la más radical de las ocupaciones, cuando se concibe como una liberación de otras necesidades, como tener una carrera, formarse una reputación o acumular conocimiento. Lo que Canetti dice al término de este progreso de admiración, su homenaje a Broch, sugiere que hay ahí mucho que admirar. La última realización del admirador serio es dejar inmediatamente de poner a trabajar las energías despertadas, de llenar el espacio abierto por lo que se admira. Por tanto, los admiradores con talento se dan permiso para respirar, para respirar más profundamente. Pero para ello es necesario ir más allá de la avidez; identificarse con algo más allá de toda realización, más allá de la acumulación de poder.

1980

«Sobre Paul Goodman» se publicó, en versión distinta a la presente, en la revista *New York Review of Books* XIX, 4 (21 de septiembre de 1972), y en traducción española de Flora Botton en la revista *Plural* 17 (febrero de 1973).

«Una aproximación a Artaud» es la introducción a la antología que la autora preparara de los escritos de Antonin Artaud para la editorial Farrar, Straus & Giroux (1976), y se publicó originalmente en *The New Yorker* el 19 de mayo de 1973.

«Fascinante fascismo» se publicó, en versión distinta a la actual, en la revista *New York Review of Books* XXII, 1 (6 de febrero de 1975), y en traducción española con el título de «La fascinación del fascismo» en la revista mexicana *Nueva Política* 1 (enero-marzo de 1976).

«Bajo el signo de Saturno» se publicó en versión distinta y con el título de «The Last Intellectual» [El último intelectual] en la revista *New York Review of Books* XXV, 15 (12 de octubre de 1978). La traducción española de Tomás Segovia se publicó en *Vuelta* 34 (mayo de 1979).

«El *Hitler* de Syberberg» se publicó en versión distinta a la presente y con el título de «Eye of the Storm» [El ojo de la tormenta] en la revista *New York Review of Books* XXVII, 2 (21 de febrero de 1980).

«Recordando a Barthes» se publicó en la revista *New York Review of Books* XXVII, 8 (15 de mayo de 1980).

«La mente como pasión» se publicó en la revista *New York Review of Books* XXVII, 14 (25 de septiembre de 1980), y en traducción española de Cristina Holm en la revista *Quimera* 1 (noviembre de 1980).



SUSAN SONTAG (1933-2004) inició su carrera literaria en 1963, con la publicación de la novela *El benefactor*. Pero es a partir del reconocimiento internacional de sus ensayos reunidos en *Contra la interpretación* cuando se consolida como una de las principales figuras de los movimientos intelectuales de los años sesenta. Desde entonces su prestigio no ha hecho sino aumentar, tanto por sus obras como por su implicación en la denuncia de los grandes problemas sociales y políticos contemporáneos. En el 2001 recibió el Premio Jerusalén por el conjunto de su obra, y en el 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de la Paz, concedido por los librereros alemanes. A principios de 2007, se publicó su obra póstuma, *Al mismo tiempo* (2007), una colección de ensayos sobre cuestiones políticas, literarias, intelectuales y morales. *Renacida*, la primera parte de su colección de diarios, fue publicada en 2010. Susan Sontag falleció en Nueva York en 2004.



Notas

[*] Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films* (Munich, 1935). Una fotografía en la página 31 muestra a Hitler y a Riefenstahl inclinados sobre unos planos, con el siguiente pie de foto: «Los preparativos del Congreso del Partido se hicieron junto con los preparativos para la labor de las cámaras». El mitin se celebró entre el 4 y el 10 de septiembre; Riefenstahl cuenta que comenzó su trabajo en mayo, planeando la película secuencia tras secuencia, y supervisando la construcción de elaborados puentes, torres y rieles para las cámaras. A finales de agosto, Hitler llegó a Nuremberg con Viktor Lutze, jefe de los SA, «para una inspección y para dar sus instrucciones finales». Los treinta y dos cámaras de Riefenstahl llevaron uniformes de los SA durante toda la filmación, «a sugerencia del jefe del Estado Mayor (Lutze), para que nadie perturbara la solemnidad de la imagen con sus ropas de civil». Los SS aportaron un grupo de guardias. <<

[**] Véase Hans Barkhausen, «Footnote to the History of Riefenstahl's Olympia», *Film Quarterly*, otoño de 1974: raro ejemplo de disidencia informada entre el gran número de tributos a Riefenstahl que han aparecido en las revistas cinematográficas norteamericanas y de Europa Occidental durante los últimos años. <<

[***] Si se desea otra fuente —ya que Riefenstahl afirma ahora (en una entrevista a la revista alemana *Filmkritik*, agosto de 1972) que no escribió una sola palabra de *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-films*, y que ni siquiera la leyó por entonces —, hay una entrevista en el *Völkischer Beobachter*, 26 de agosto de 1933, acerca de su filmación del mitin de Nuremberg de 1933, en que hace declaraciones similares.

Riefenstahl y sus apologistas siempre hablan del *El triunfo de la Voluntad* como si fuese un documental independiente, citando a menudo los problemas técnicos que encontraron durante todo el rodaje para demostrar que ella tenía enemigos entre los jefes del partido (el odio de Goebbels) como si tales dificultades no fuesen parte normal de toda filmación. Una de las más sumisas repeticiones del mito de Riefenstahl como simple documentalista —e inocente en lo político— es la *Filmguide to «Triumph of the Will»* publicada por la Indiana University Press Filmguide Series, cuyo autor, Richard Meram Barsam, concluye su prólogo expresando su «gratitud a la propia Leni Riefenstahl, que cooperó en muchas horas de entrevista, abrió sus archivos a mi investigación y tomó un verdadero interés en este libro». Bien podía Riefenstahl interesarse en un libro cuyo primer capítulo es «Leni Riefenstahl y la carga de la independencia», y cuyo tema es «el convencimiento de Riefenstahl en que el artista debe, a cualquier costa, permanecer independiente del mundo material. En su propia vida ha alcanzado la libertad artística, pero a gran costo». Etcétera.

Como antídoto, permítaseme citar una fuente irrefutable (al menos, no está aquí para decir que no lo escribió): Adolf Hitler. En su breve prólogo a *Hinter den Kulissen*, Hitler describió *El triunfo de la Voluntad* como «una glorificación totalmente única e incomparable del poder y la belleza de nuestro movimiento». Y así es. <<

[****] Así es como Jonas Mekas (*The Village Voice*, 31 de octubre de 1974) saluda la publicación de *Los nuba*: «Riefenstahl continúa su celebración —¿o es una búsqueda?— de la belleza clásica del cuerpo humano, búsqueda que comenzó en sus filmes. Está interesada en lo ideal, en lo monumental». Mekas, en la misma publicación, 7 de noviembre de 1974: «Y aquí está mi propia declaración final sobre las películas de Riefenstahl: si es usted idealista, verá idealismo en sus películas; si es usted clasicista verá en sus películas una oda al clasicismo; si es usted nazi, verá usted en sus películas nazismo». <<

[*****] Fue Genet, en su novela *Pompas fúnebres*, el que aportó uno de los primeros textos que mostraban la fascinación erótica que el fascismo ejercía sobre algunos que no eran fascistas. Otra descripción es de Sartre, que no es probable que tuviera esas sensaciones, pero que acaso oyera hablar de ello a Genet. En *Con la muerte en el alma* (1949), la tercera novela de sus *Los caminos de la libertad*, en cuatro partes, Sartre describe lo que experimenta uno de sus protagonistas al ver entrar al ejército alemán en París en 1940: «(Daniel) no tenía miedo y se abandonaba con confianza a aquellos millares de ojos. Pensaba: Nuestros vencedores. Y se sentía invadido por el deleite. Replicó audazmente a las miradas y se embriagó de cabellos rubios, de rostros curtidos en que los ojos parecían lagos de glaciación, de talles estrechos, de muslos increíblemente largos y musculosos. Murmuró: ¡Qué hermosos son!... Algo se precipitó desde el cielo: era la antigua ley. Se había hundido la sociedad». <<

[*] Asja Lacis y Benjamin se conocieron en Capri en el verano de 1924. Ella era una revolucionaria comunista letona y directora de teatro, ayudante de Brecht y de Piscator, con quien Benjamin escribió *Nápoles* en 1925 y para quien escribió *Programa para un teatro de niños proletarios* en 1928. Fue Lacis la que consiguió a Benjamin una invitación a Moscú en el invierno de 1926-1927 y quien lo presentó a Brecht en 1929. Benjamin esperaba casarse con ella cuando él mismo y su esposa finalmente se divorciaron en 1930. Pero Asja Lacis volvió a Riga y después pasó diez años en un campo de concentración soviético. <<

[**] Scholem arguye que el amor de Benjamin a las miniaturas subyace en su amor a las expresiones literarias breves evidente en *Dirección única*. Quizá; pero los libros de esta índole eran comunes durante los veinte, y fue en un estilo de montaje específicamente surrealista como estos breves textos independientes fueron presentados. *Dirección única* fue publicada por Ernest Rowohlt, en Berlín, en forma de folleto con una tipografía que intentaba evocar los efectos de choque de la publicidad; la cubierta era un montaje fotográfico de frases agresivas en letras mayúsculas, tomadas de anuncios de periódicos y letreros oficiales y raros. El pasaje inicial, en que Benjamin saluda al «lenguaje impulsivo» y denuncia «el gesto pretencioso y universal del libro», no tiene mucho sentido a menos que sepamos qué clase de libro pretendía ser *Dirección única*. <<

[***] En una carta de Adorno a Benjamin, escrita desde Nueva York el 10 de noviembre de 1938. Benjamin y Adorno se conocieron en 1923 (Adorno tenía veinte años), y en 1935 Benjamin empezó a recibir un pequeño estipendio del Institut für Sozialforschung, de Max Horkheimer, del que era miembro Adorno.

Max Horkheimer (1895-1973), filósofo y sociólogo judío de origen alemán, fue nombrado en 1930 director de Instituto de Estudios Sociales de la Universidad de Frankfurt. Miembro primordial de esta escuela, fue uno de los padres de la llamada teoría crítica de la cultura en el contexto del capitalismo tardío, que intentaba liberar a las ciencias sociales del racionalismo instrumental que les impedía convertirse en instrumentos de liberación social. <<

[*] «En lugar de tratar de producir la mayor realidad posible fuera de sí mismo», ha escrito Jacques Rivière, el artista simbolista «trata de consumir tanto como sea posible dentro de sí mismo... ofrece su mente como una especie de teatro ideal donde (los acontecimientos) pueden actuarse sin volverse visibles». El ensayo de Rivière sobre el simbolismo, «Le Roman d'aventure» (1913), es el mejor que yo conozco. <<

[**] Por ejemplo, en la mesa de Baer colocó Syberberg una pieza de madera tomada de la Hundinghütte de Ludwig, el lugar de juegos situado en Linderhof (se incendió en 1945), inspirado por los diseños para el Acto 1 de *Die Walküre* en las dos primeras producciones; en otros lugares del decorado hay una piedra de Bayreuth, una reliquia de la casa de Hitler en Berchtesgaden, y otros tesoros. Por ejemplo, algunos talismanes fueron aportados por el actor: Syberberg pidió a Heller que llevara algunos objetos que le fueran preciosos, y la fotografía de Joseph Roth y un pequeño Buda, propiedades ambas de Heller, apenas pueden verse (si se sabe que allí están) sobre una mesa mientras él pronuncia el monólogo sobre el cosmos al final de la segunda parte y el largo monólogo de la cuarta parte. <<

[*] —¿Qué hay de raro en él? —preguntó.

—Oh, no lo sé —dijo Annette—. Es tan... tan...

—A mí no me parece raro —dijo Rainborough, después de aguardar en vano el epíteto—. Sólo hay una cosa excepcional en Mischa, aparte de sus ojos, y es su paciencia. Siempre tiene cien proyectos en curso, y es el único hombre que yo conozco que esperará literalmente años a que madure el plan más trivial.

Rainborough miró a Annette con hostilidad.

—¿Es cierto que llora por cosas que lee en los periódicos? —preguntó Annette.

—¡Me parece muy improbable! —dijo Rainborough.

Los ojos de Annette estaban muy abiertos...

The Flight from the Enchanter, Viking Press, 1956, p. 134. <<