

Capítulo 1

De héroe a víctima: la construcción de la tragedia liberal en Ibsen y Miller

Hemos visto, en nuestro tiempo, el clímax y el declive de la tragedia liberal. Comprendemos que su estructura de sentimientos es su problema central. Pero incluso así sigue dominándonos intensamente, a pesar de que ahora podamos saber que no se puede mantener en pie.

El centro de la tragedia liberal presenta una situación única: la de un hombre que busca llegar a la altura de su poder con las limitaciones de su fuerza, y es derrotado cuando anhela; realzado y destruido por sus propias energías. La estructura es liberal en este énfasis increíble en el individuo, y trágica en el reconocimiento final de su derrota o de los límites de su victoria. Hemos sabido, por casi cuatro siglos, de la puja entre este impulso individual y una resistencia absoluta, pero la tensión ha pasado por muchas formas, que debemos tratar de distinguir. Lo que debemos rastrear es la transformación del héroe trágico en víctima trágica.

La tragedia, para nosotros, ha sido principalmente el conflicto entre un individuo y las fuerzas que lo destruyen. Cuando cualquier sentimiento es tan fuerte como este, puede formar una opinión lo suficientemente cercana como para que el pasado mismo sea absorbido y trasmutado, y el arte de los otros solo exista bajo esa luz. Nuestra lectura de la tragedia griega es posiblemente un claro ejemplo de este proceso. Hasta hace muy poco, contra toda evidencia, revisábamos la tragedia griega bajo la imagen de nosotros mismos: el héroe trágico, en el centro de la obra, magníficamente expuesto al crucial destino externo. Hemos tratado de hacer psicología, porque esa es nuestra ciencia, en el corazón de una acción en la que esto nunca fue, críticamente, relevante. Hemos buscado la falta trágica, capaz de desatar tal acción, en el carácter del

hombre individual. Ahora se ha vuelto muy claro (en un tiempo en el que nuestra estructura de sentimientos se desmorona significativamente) que la acción trágica griega no estaba arraigada en individuos, o en psicologías individuales, en ninguno de los sentidos posibles. Estaba aferrada a la historia, y no solamente a la historia humana. Su empuje provenía no desde la personalidad de un individuo, sino de las herencias y relaciones humanas, dentro de un mundo que finalmente las trascendía. Lo que vemos es entonces una acción general específica, no una acción individual generalizada. Eso que leemos no es el carácter sino la mutabilidad del mundo. La vida humana está, como tal, siempre y en cualquier lugar, sujeta a estas exigencias. El caso ejemplar se encuentra, recordemos, reviviendo estos conocimientos, trayendo compasión y temor, a toda la condición humana.

Esto quiere decir que las alteraciones cristianas de esta perspectiva del mundo pusieron nuevos énfasis en lo individual. Pero el legado pareció ambiguo, especialmente en su afirmación de una sola tradición cristiana. No hay tragedia importante, dentro del mundo cristiano, hasta que haya tanto humanismo como, en efecto, individualismo. En nuestra literatura, no hay tragedia significativa antes del realce de la energía personal, del acento en el destino personal que podemos ver, mirando hacia atrás, en el complejo proceso del Renacimiento y la Reforma. Pero en el tiempo de Marlowe y Shakespeare, la estructura que nosotros conocemos se estaba conformando activamente: un solo hombre, desde sus aspiraciones, desde su propia naturaleza, emprendía una acción que lo llevaba a la tragedia.

Nos vemos obligados a reconocer este nuevo espíritu, incluso cuando hemos de recordar adecuadamente cuánta fuerza tuvo el mantenimiento de una interpretación diferente y tradicional de la vida. Ciertamente no podemos comprender la tragedia isabelina si fallamos en advertir los elementos que se preservan de la cosmovisión medieval. Las viejas concepciones de orden y jerarquía, las intrincadas conexiones entre el hombre y la naturaleza, no son solamente un discurso activo sino algunas de las convenciones esenciales de la forma dramática. Es comparativamente fácil demostrar tales continuidades, en especial la continuidad de la tradición moral, con todas sus implicancias para las relaciones entre el individuo tipo y las condiciones cotidianas. Pero las continuidades estuvieron aquí dentro de un proceso verdaderamente activo de cambio. Tenemos que volver hacia atrás solo cien años antes de Marlowe, a la moral de "cualquier hombre" [*Everyman*], para ver lo que estas ideas y sus convenciones fundamentales producen. La muerte llega a cualquier hombre, en el medio de la vida, y por supuesto es temida; el intento heroico es el de

advertirla. Mas la acción, confidentemente, toma a cualquier hombre en el borde de la habitación oscura en la que él debe desaparecer, y el aspecto más importante de esta confianza es que, físicamente, en un andamio arriba de este oscuro cuarto, Dios mismo espera que ese hombre cualquiera acuda a su llamado. La excitación ante la posibilidad es todavía fuerte; la habitación misma no puede verse en su interior. Pero el paso a través de ella es no solamente inevitable; es también el único modo en que ese hombre cualquiera puede ir con su Padre. Mientras que esta dimensión se sostiene, hay aversión y miedo, pero pasado el tiempo la voz trágica no llega. Cuando llega, es inequívoca: el hombre está solo en su extremo. No es sólo, dramáticamente, que Dios se ha ido del andamio, es también que la vida, ante este extremo, es experimentada de manera bastante diferente. Aquello que había sido, en el hombre cualquiera, una recopilación de la vida en categorías comunes y formales, es ahora una particularidad, momentánea, de una conciencia activa del proceso. Gran parte del nuevo drama, incluso cuando estos puntos de referencia son categorías familiares, toma su vida más activa de la conciencia del yo en el momento de paso a la experiencia: la autoconciencia es ahora dramática en sí misma, y la intentarán expresar los recursos dramáticos empleados. El proceso habitual de la vida se sintetiza en esta tan intensa e individual experiencia.

La acción cambia en consecuencia. Una y otra vez se modifica la naturaleza del hombre. Es verdad que este hombre, este héroe, termina por encontrar sus límites: sus límites trágicos, incluyendo el límite absoluto de la muerte. Pero también es cierto que una y otra vez, si no invariablemente, es alcanzado por estos límites: él pone su conjunto de energías ante un ambicioso curso que finalmente se le revela. Mucha de la extraordinaria riqueza del drama, más allá de esta incomparable celebración de la vida particular, es precisamente el descubrimiento y la exploración de estos límites, por lo que el hombre no puede estar nunca simplemente muerto. Aquí, en realidad, la presencia de los órdenes y las jerarquías, categorías familiares para el hombre, ejercen sus necesarias presiones. Hay una confusión, una excitante confusión, en cómo las presiones son tomadas y testeadas en el acto de vivir.

Pero los límites que los hombres alcanzan, en sus cambios de orden, no son solo de esta clase. Hay también nuevos límites, dentro del hombre mismo. El orden puede quebrar, dentro de la personalidad, tan decisiva como trágicamente. La ruptura y la locura, como experiencias privativas, son nuevamente realizadas y exploradas. El énfasis, como nosotros lo tomamos, no está en nombrar los límites, sino en su intenso y confuso descubrimiento. Las categorías tradicionales se afirman, pero todo es cuestionado, en una explosión de

energía tan grande que parece, a veces, estar estremeciendo el cuerpo entero del hombre pieza por pieza. Este, decisivamente, es uno de los orígenes de la estructura de sentimientos que estamos rastreando: el impulso de la energía vital, en el individuo, contra los límites con que se habían compuesto dentro del orden confidente pero que ahora, todavía presentes y activos, son cuestionados, fragmentados, distintamente conocidos y nombrados, además de confundidos, con nuevas experiencias, nuevas fuentes, trágicas. La voz trágica, en nuestra tradición inmediata, es entonces por primera vez escuchada: la aspiración de un significado, de las muy limitadas fuerzas del hombre; significados y respuestas conocidas, afirmadas y luego cuestionadas, rotas, por experiencias contradictorias.

La persistencia más importante, para la subsiguiente historia del drama, fue tener al orden público como el centro de lo que por lo demás era una tragedia personal. El héroe es aún, habitualmente, un hombre de rango, un príncipe. Y el orden puede subir o caer con él, siendo consolidado y roto por él, incluso cuando aquello que lo conduce es su energía personal. El héroe trágico está todavía marcado por un estatus social, que define su importancia general, hasta cuando, en su nueva exploración de la vida, el héroe deviene en un estatus diferente, o al menos es visto de otra manera. Donde en la tragedia griega el estatus del héroe, con todo lo que implicaba la jerarquía, el parentesco y el deber, adjuntaba la personalidad, que se había desarrollado tan remotamente como lo requería la acción real, encontramos ahora, en la tragedia isabelina, una personalidad dentro y más allá de las similares definiciones de estatus, y el conflicto que puede resultar de esta coexistencia es con frecuencia uno de los recursos de la tragedia; así como la tensión de la acción general, entre la exploración de energías vitales y todo el orden conocido, se repite en el propio héroe, entre el individuo y el rol social. En esta tensión, esta particular tragedia fue formada.

En esta etapa del desarrollo, podemos hablar propiamente de tragedia humanista, pero todavía no, de un modo preciso, de tragedia liberal. El siguiente nivel fue realmente el colapso del hincapié con el que se producía este importante drama. En los albores del siglo XVIII, un intento determinado para adaptar la tragedia a los hábitos del pensamiento de la clase media se realizó en Inglaterra. Este intento necesario y comprensible fue inmediatamente un pequeño suceso, la imitación de este ejemplo en Francia y en Alemania es uno de los elementos para pensar la emergencia de una tragedia moderna formal. Es fácil, mirando hacia atrás, fijar la atención en el cambio discutido con mayor recurrencia: el del estatus del héroe.

Desnuda de la pompa real, y mirando el espectáculo
su musa cuenta el cuento de la aflicción privada
levanta la angustia de las escenas cotidianas de la vida
un hermano traidor y una esposa injuriosa.¹

Pero además algunas veces esto pasaba más allá del cambio de rango:

Lejos ha quedado el destino de los reyes y de los imperios
los asuntos comunes de la escena trágica,
como si el infortunio hubiese hecho del trono un asiento,
y nadie pudiese ser feliz excepto el Gran...
historias como esta con asombro escuché,
desde muy lejos, y en una esfera muy alta,
nunca podremos tener compasión por lo que nunca tendremos.²

O de nuevo:

La musa trágica, sublime, enseña sus delicias
príncipes angustiados y escenas de la aflicción real;
en la terrible pompa, majestuosa, relata
la caída de naciones o algunos destinos de héroes:
el jefe del cetro puede ser un ejemplo conocido de
la extraña vicisitud de las cosas ocultas;
qué peligros asisten a su seguridad:
cómo el orgullo y la crueldad terminan en ruina;
hechos que la Providencia suprema conoce, y a los que
nuestra Humanidad le añade gloria, glorificando al trono.
En cualquier tiempo y lengua extranjera,
con la grandeza nativa del sol dorado.
Bajo nuestro escenario con deseos de éxito
la has visto a veces en un humilde vestido...
las gotas brillantes que caen de cada ojo luminoso
la pompa ausente que suplen brillantes gemas.
Olvidanos entonces, si intentamos mostrarte,
en las sepas sin arte, un cuento de la privada aflicción.
Un aprendiz londinense arruinado, ese es nuestro tema...³

Y finalmente:

En una vida humilde basamos nuestra angustiosa escena:
no permitas que tus iguales conmuevan menos tu compasión.⁴

Lo que avizoramos aquí es un nuevo y único énfasis en la compasión: la compasión como simpatía. Este es el marco de un humanitarismo creciente, al menos como aspiración. Pero lo que aquí nos interesa es el contraste entre la compasión y la pompa, donde la extensión de la tragedia anterior es interpretada como si solo el rango fuese el factor decisivo. Era inevitable, por supuesto, en la era de la revolución burguesa, que las conexiones feudales y posfeudales entre poder regio y el orden del universo fueran rechazadas. Pero lo que ocurrió en la práctica, en este rechazo, fue una evidente pérdida de la dimensión de estas relaciones, que podríamos definir como la pérdida de la conexión humana con cualquier cosa más allá del nivel privado. El humanitarismo, como ideología, es la expresión exacta de esta reducción. Él expresa la simpatía y la compasión entre personas privadas, pero excluye tácitamente cualquier posible concepción de sociedad, y desde allí cualquier perspectiva clara de orden o justicia.

Es por supuesto sencillo culpar a la burguesía por esto, como han hecho muchos historiadores del drama. Pero la simple acusación omite convenientemente la real etapa intermedia, en la que el orden feudal, como expresaba el drama, colapsó desde adentro. La vigorosa exploración de las tensiones entre individualidad y orden, de hecho, se habían clausurado abruptamente a comienzos del siglo XVII, en lo que concernía al drama. El desafío decisivo de la poderosa Revolución inglesa pudo haber producido nuevos tipos de drama, pero no lo hizo; la destrucción del puritanismo al drama fue probablemente decisiva. Lo que ocurrió en cambio fue la separación del drama de la corriente social principal, y las reducciones de las grandes tensiones de la tragedia isabelina a la "pompa" y al "espectáculo" que tuvo lugar dentro de un continuo drama menor. La energía del héroe, rehaciendo los límites humanos, se volvió convencional y enfrió las posturas fijadas de "el héroe trágico". Pope podía describir al *Cato* de Addison como:

Un bravo hombre luchando en las tormentas del destino,
y el intenso derrumbe de un estado cayéndose.

Pero la verdadera descripción, de eso en lo que se había convertido la tragedia, es la de Cotes:

¿Con qué pluma ustedes podrían dibujar la dudosa lucha,
del honor luchando contra el amor a la vida?

El conflicto de las pasiones formales y fijas con los deberes formales y fijos del rango y del honor fue decisivamente reemplazado por la más temprana y creativa tensión. Cuando los dramaturgos burgueses rechazaban la "pompa" estaban golpeando ya la cáscara vacía.

El rango, entonces, devino clase, y una vez que esto ocurrió, una nueva definición de tragedia fue inevitable. El rango implicaba orden y conexión: la clase, solo la separación dentro de una sociedad amorfa. La intensidad de la conexión humana fue entonces necesariamente un asunto de simpatía humanitaria, en la "aflicción privada" o en la "angustia privada". El crecimiento de la actividad compasiva fue acompañado por la creencia en aquello que llamaron redención: arrepentimiento y cambio de corazón. No es solo que esta estructura de sentimientos haga la escritura de la tragedia dificultosa; como pérdida esto es menor, si la estructura realmente se realiza. No es solo que la intención de combinar estructuras dispares produzca una tragedia sentimental, con tales valores nuevos. Lo importante es la pérdida de la dimensión y de la referencia. Hay una brecha evidente entre la simpatía privada y el orden público. Los dramaturgos burgueses, movidos por la compasión y la simpatía, y luchando por el realismo, fueron de hecho traicionados por esta brecha, en la que ningún realismo era posible. Porque los recursos de la tragedia no eran, incluso en esa experiencia, *solo* privados. La mejor obra del período, *El mercader de Londres* de Lillo, es incluso explícitamente social. De lo que debemos anoticiarnos es entonces de que la compasión y la simpatía tienen pocas opciones, excepto como gestos, contra los imperativos reales y solidificados en la nueva sociedad. Donde la propiedad está en cuestión, como en esta historia del aprendiz de ladrón, el juzgamiento es agudo y certero. El ladrón es conectado con el asesinato sistemáticamente, y místicamente, como la rebelión con el desorden universal. Entonces los palos se levantan, con su propia clase de inevitabilidad, y los sentimientos humanitarios de compasión y simpatía quedan varados en las sombras. La aflicción acompaña a la ejecución, y el humanitarismo muestra sus límites.

Vemos entonces cómo, subterráneamente, la pérdida de dimensión es la afirmación complaciente del éxito social del sistema. El crimen no paga, y el crimen es sobre la propiedad. La arbitrariedad del poder ha sido experimentada en la sangre; sus pretensiones podrían haberse rechazado como pompa. Mas la arbitrariedad del poder es un dato humano, que los dramaturgos bur-

gueses carecen de valor para probar. Tangencialmente, confusamente, el reconocimiento se hace, la lucha por el dinero ha reemplazado a la lucha por el poder como un motivo humano y como un motivo trágico. La destrucción de la familia por la codicia del dinero es indirectamente presentada en la *Fatal curiosidad* de Lillo. Pero el imperativo no está seriamente cuestionado, y ciertamente no puede conectarse con el cuerpo completo del deseo humano. La tragedia burguesa ha sido culpada por ser demasiado social, por excluir la referencia universal de la tragedia renacentista y humanista. Otra forma de exponer el asunto es que no es lo suficientemente social, dado que su ética privada, compasiva y simpática, no puede negociar con las verdaderas contradicciones de nuestro tiempo, situadas entre el deseo humano y los límites sociales. A través de esta doble voz, de la compasión y la certidumbre, oímos el primer acento débil del hombre como víctima: el viejo alcance largo del heroísmo ido, los límites conocidos inencontrados. Cuando por fin, realmente, los límites son conocidos y nombrados, como una falsa sociedad, el héroe puede emerger, como un rebelde otra vez. Pero esto, en los hechos, se logró solo un siglo después, en el período de la tragedia liberal.

La tragedia burguesa, como una fuerza creativa, se decoloró rápidamente, en sus formas originales. En un sentido pasó a la clandestinidad, siendo conducida allí por sus propias contradicciones. La energía explorada emergió, de modos extraños, en la tragedia romántica. Lo que es bastante evidente, a través de todas las fallas del drama romántico, es la reanudada y renovada afirmación de la energía individual. Los deseos del hombre son otra vez intensos e imperativos; llegan y prueban el universo mismo. La sociedad es identificada con la convención, y la convención como la enemiga del deseo. La rebelión individual es humanista, en un nivel consciente. Prometeo y Fausto, característicamente, son sus héroes. Pero la condición del deseo, inconsciente, es ser siempre prohibido. Lo que ocurre es que las formas del deseo se desvían e incluso pervierten, y eso que aparece como rebelde es más propiamente una desesperada búsqueda del paraíso y de ayuda. Esto relaciona preocupación con remordimiento: intenso, penetrante y más allá de sus causas enunciadas. Para la tragedia romántica el hombre es culpable del último e inencontrable crimen contra su propio ser.

La imposibilidad de encontrar un hogar en el mundo, la condena a una culpa vagabunda, la discusión sobre sí y sobre los otros en un deseo que va más allá de las relaciones: estos temas románticos son un recurso importante en casi toda la tragedia moderna. La pretensión es absoluta pero ocurre, paradójicamente, dentro de una situación en la que el hombre huye de sí

mismo. Dentro de esta paradoja, el genio dramático hizo eventualmente su trabajo. Pero también, durante el tiempo de la madurez de Ibsen, el último recurso dramático de la tragedia liberal ha aparecido: la creciente identificación confidente de una falsa sociedad con el hombre como enemigo real; la enunciación, en términos sociales, de la alienación anónima formal. Este cuerpo de pensamiento social tuvo muchas clases de influencias. En una dirección, llevó a la negación de la tragedia. El hombre no solo se hace sino que también se rehace a sí mismo. El deseo romántico de redención y regeneración ha dado, en esta tendencia, una definición social más o menos precisa: cuando el hombre estuvo en los límites en los que normalmente se producía la tragedia devino consciente de su naturaleza y pudo regresar a abolirla. Cuando esta abolición era vista como un proceso social, no lo era, al menos en el siglo XIX, y no condujo a la tragedia en absoluto. La idea de tragedia, realmente, fue reducida a la mistificación y al fatalismo: una ironía que aún nos atormenta ahora que la tragedia colectiva, y la sociedad trágica, han sido amplia y profundamente experimentadas. Eso que aquí emerge, como una imagen controlada, no era la revolución, sino el individuo liberado. Actuado para sí, y por sus propias razones, un solo hombre que puede cambiar los límites humanos y transformar su mundo. Mirando hacia atrás en la tragedia romántica, y más adelante en la tragedia existencialista, esta concepción estaba aún en su forma pura a fines del siglo XIX. Pero en acto y elección, por un acto de voluntad, el individuo se resistía al rol de víctima y se convertía en una nueva clase de héroe. El heroísmo no estaba en la nobleza del sufrimiento, como límite buscado. Estaba ahora, ambiguamente, en la aspiración misma. Lo que se pedía era la autorrealización, y cualquier proceso semejante era una liberación general. El hombre singular, como asunto del discurso, devino plural y capital: el Hombre.

La tragedia liberal, en su desarrollo completo, sacó de todos los recursos que habían sido nombrados, pero en una nueva forma y presión creó una nueva estructura de sentimientos. Es importante, para comprender esta etapa, no intentar fragmentarla, cuando aparece en Ibsen. La exploración humanista de los desconocidos alcances de la vida; la preocupación burguesa por el humanitarismo y por el dinero; las románticas intensidades de alienación, el remordido y pervertido deseo; el reconocimiento social de las instituciones muertas y de los límites de las creencias: todo esto está presente en Ibsen, pero en activa combinación, no como influencias separadas. Intentar resolver su trabajo en una de estas líneas ha sido la práctica común de la crítica: Ibsen el crítico social; Ibsen el romántico o el existencialista: cada uno ha sido plausi-

blemente presentado. Pero el verdadero interés se encuentra, donde la obra lo localiza, en la lucha de estas fuerzas y en la composición de cada drama.

Ibsen crea una y otra vez en sus obras, con una extraordinaria riqueza de detalles, falsas relaciones, una falsa sociedad, una falsa condición humana. Las marcas a lo largo de esta escala son con frecuencia muy difíciles de discernir. La mentira inmediata está casi siempre presente, pero hay grandes variaciones en sus referencias últimas; a veces una condición alterable; a veces una condición absoluta; casi, ambiguamente, algo entre ellas. Aun la referencia general, de cualquier tipo, es persistente; la mentira nunca es meramente local, sino que es un sinónimo de una condición general. Característicamente, para la tragedia liberal, la lucha contra la mentira es individual; el hombre lucha por su propia vida. La vocación de Brand es a "Todo o Nada", y comprometerse personalmente le es imposible:

Pero hay una cosa que jamás puede darse.
A ti mismo, tu yo, el templo sagrado.
No puedes atar, ni encauzar, ni contener la corriente de su vida.⁵

O de nuevo:

Sentirse completamente realizado,
ese es el verdadero derecho del hombre
y a nada más que eso aspiro.

Al mismo tiempo, el "derecho" es también el "llamado":

Me ha dado una gran carga. Yo debo.

El llamado a la integridad es visto como la autorrealización y sin embargo, también, como lo necesario. El derecho y el deber coinciden en la autorrealización, como en las declaraciones liberales clásicas.

Aun así el punto cúlmine de la autorrealización es el que desafía a la muerte, excitando el orden comprometido. Dado que aquí la mentira es real: el hombre es temeroso de la totalidad y de la autorrealización. Como el Rector argumenta:

La forma más segura de destruir a un hombre
es volverlo un individuo.

El hombre se ha establecido para una vida fragmentaria, como el camino más fácil, pero este acostumbamiento es la enfermedad de su vida personal y de su sociedad. La rutina es destructiva, pero también lo son las salvajes rupturas de la rutina, las simples negaciones. Lo que se necesita es un acento nuevo y total, para

Nuestro tiempo, nuestra generación, que está enferma
y debe ser curada.

Así el individuo, cumpliendo absolutamente consigo mismo, deviene, o se ofrece a sí, como el libertador. Esta posición es buscada una y otra vez en Ibsen, pero la resolución varía. En *Las columnas de la sociedad*, *La casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, la negación del compromiso es ambiguamente acarreada a través, sino de la liberación, del último desafío personal positivo. En *Peer Gynt*, eso que vemos como la indagación de la autosuficiencia es el espectáculo final de la simple evasión: el *yo* solitario, desprendido de la realidad del mundo y los vínculos, crucificado y perdido, para ser redimido solo por el retorno. Más comúnmente, en variados grados de énfasis, la lucha individual es vista tan necesaria como trágica. La evasión del compromiso, por el compromiso, engendra vínculos falsos y una sociedad enferma, pero la intención de concretar la responsabilidad termina una y otra vez en tragedia: el individuo es destruido en su intención de salir de su mundo parcial.

Esta es la cruz de la tragedia liberal, y es en muchos sentidos difícil de entender. La posición simple es que el libertador heroico se opone y se destruye por la falsa sociedad: es el mártir liberal. Es claro que Ibsen conocía este sentimiento; que encuentra su memorable expresión en el Dr. Stockmann. Pero no es bajo este patrón que Ibsen lleva a sus héroes a la muerte. Stockmann, enfrentado solo consigo, es fuerte y sobrevive:

El hombre fuerte en el mundo es el que está más solo.⁶

No es meramente por accidente o por complicación que el héroe muere. La tragedia, de hecho, se construye bajo la forma de aspiración, en el significativo concepto de *deuda*.

En la acción e imaginaria de las obras, la naturaleza de la deuda es persistentemente explorada. Justamente como una aspiración que no puede ser simplemente reducida a una reforma social, a un llamado religioso, o a la expresión de sí misma, sino a los despojos obstinadamente generales —la liberación

del espíritu y la energía humana— donde la deuda no puede estar sujeta a obligaciones heredadas, a una sociedad cargada de compromisos, o al pecado original. Hay a menudo formas en las que la aspiración y la deuda aparecen, pero los trabajos reales son exploraciones de las fuerzas conflictivas más que definiciones de las primeras. De este modo mientras que en *Brand* hay un simple fatalismo

—sangre de niños debe ser derramada,
Para expiar a los padres culpables—,

es también claro que las nuevas deudas han sido contraídas en el acto de negación del compromiso; es Brand mismo, y no meramente Brand el hijo o el ser humano, quien es eventualmente culpable. La posición podría simplificarse si esta culpa fuera condenada a continuación, si la voz al final de la avalancha —“Él es el dios del amor”— fuera un veredicto. Pero este no es el caso. Brand hizo lo que hizo, y sin embargo tuvo que llegar a este punto. Esta no es una tragedia ética, en la que una elección diferente habría traído seguridad. La elección y el destino no admiten alternativas reales.

Lo que pasa, una y otra vez en Ibsen, es que el héroe se define en oposición a un mundo, lleno de mentiras, compromisos y posiciones muertas, lucha contra él, aunque como hombre pertenezca a este mundo, y tenga esta herencia destructiva dentro de sí. Ibsen se corre de esta forma, buscando alguna salida para este punto ciego, pero habitualmente vuelve a ella, y confiesa su terrible poder:

¡Espectros!... En el fondo, casi creo que somos espectros todos, Pastor Manders. No sólo hemos heredado de nuestros padres la sangre de nuestras venas, sino que heredamos también toda clase de ideas y creencias caducas. Nada de esto está vivo en nosotros; pero existe y no podemos librarnos de ello. Hasta cuando tomo un periódico para leer, veo surgir espectros entre líneas. Me imagino que llenan todo el país, que debe haber tantos como granos de arena. ¡Y todos tenemos un miedo mísero a la luz!⁷

Esta posición, mientras se mantiene, no es más que una glosa para entregarse a la oscuridad. El llanto por la luz, el deseo de salir de dicho mundo, es persistente y enfático:

Dame el aire y la brisa del día...
A través de la oscuridad la luz...
Una noche de verano en tierras altas...
La felicidad de la vida... siempre, siempre la felicidad de la vida...
luminoso, sonriente y glorioso aire...
Madre, dadme el sol.

Pero como la última frase que conduce al llanto a Osvaldo nos lo recuerda: la luz es solo una aspiración entrecortada, en los límites de la resistencia humana. La muerte del apóstol Julián, no de Cristo, ofrece el significativo final:

Hermosa tierra, hermosa vida... O, Helios, Helios, ¿por qué me has traicionado?⁸

No hay forma de alejar la vida de la muerte, sin la resignación trágica. Los héroes de Ibsen mueren, característicamente, luchando, peleando y clamando: la aspiración a la luz queda confirmada, no contradicha, por sus muertes. En este sentido, ellos aún son héroes, además héroes trágicos. Los espectros

se aferran a nosotros... nunca nos podremos librar de ellos.⁹

O como el liberal Rosmer dice:

Nunca podremos escapar de ellos, somos su casa.

Ibsen parece depender, y algo de su lenguaje ciertamente depende, de la idea tradicional de pecado original. Pero el efecto del conjunto de su trabajo es de hecho la transformación de esta. Él nunca abandonó la idea de la falsa sociedad, incluso cuando se dio cuenta de lo imposible que es consumir en una sociedad que se te opone todo el tiempo. Ni nunca, verdaderamente, cambió “deuda” por “pecado”. Las deudas que cuenta, que derriban a sus héroes, incurrir en la lucha entre vida y luz, sin embargo su inexplicabilidad termina por ser expuesta. Cuando decimos “pecado”, o deseo de Adán, menospreciamos la vida humana, en cualquier sentido de aspiración. Pero este deseo, en Ibsen, es intenso y válido. Y queda muy claramente exhibido en *Emperador y Galileo*, donde el falso mundo del poder y la falsa doctrina de la resignación son igualmente rechazados, en la lucha por el “tercer imperio”, en la que “el espíritu del

hombre quiere reingresar en esta herencia". Es con la falsa condición del espíritu contra la carne con la que Julián pelea, porque

Todo lo humano devino ilegal el día en que el profeta Galileo se convirtió en gobernante del mundo. A través de él, la vida se ha convertido en muerte.

El deseo falla, o se rompe, pero nunca es negado. El mundo de Ibsen, desde sus dramas históricos hasta sus piezas domésticas, es reconocible siempre por este hecho: la lucha del deseo individual, en una situación falsa y comprometida, es para liberarse y conocerse. Es por esto por lo que no debemos hacerlo pertenecer a la tradición dramática en la que se podía mostrar el deseo como falso o como ilegal. En el mejor sentido, este es todavía el mundo liberal.

Es también, sin embargo, el mundo de la tragedia liberal. Implacablemente, en la mayoría de sus obras, la afirmación del deseo trae un punto de quiebre

—un hermético lugar en donde enfermas pronto. Donde no se puede ir ni hacia delante ni hacia atrás—

y el héroe, si no el deseo mismo, es resquebrajado. ¿Por qué debe ser así? ¿Por qué, repetidamente, debe una poderosa lucha contra el deseo hacerlo fallar y quebrarlo? No es solo una fuerza exterior al hombre la que lo quiebra. Como Rosmer dice, yendo hacia su muerte:

No hay juez sobre nosotros, y por lo tanto debemos hacer justicia sobre nosotros mismos.¹⁰

Pero la justicia, aún, es muerte. La convicción de la culpa, y su necesaria retribución, es tan fuerte que incluso podía ser impuesta por un designio externo.

Y este es el corazón de la tragedia liberal, dado que nos hemos movido de la posición heroica del libertador individual, la aspiración misma contra la sociedad, a una posición trágica; de él contra él. La culpa, debemos decir, se volvió interna y personal, tanto como la aspiración lo era. El hecho personal e interno es el único hecho general, al final. El liberalismo, en su fase heroica, comienza su paso a este siglo XX quebrándose; sumándose a sí, el culpable y solitario mundo; el tiempo en el que el hombre es su propia víctima.

Todavía estamos en este mundo, y es dudoso si podemos claramente nombrar todas estas presiones. La ideología característica se presenta como verdad e incluso como ciencia, hasta los argumentos en contra aparecen como desesperados. Una estructura de sentimientos tan profunda como ésta actúa en el mundo como si fuese su intérprete, de modo que podemos aprenderla tanto desde la experiencia como desde la ideología. Todo lo que podemos decir, reflejando la tragedia de Ibsen, es que el punto ciego ahí buscado, el punto ciego en el cual el héroe muere luchando por subir, era en realidad innecesario. Allí no hay salida, solo queda una inevitable conciencia trágica, mientras el deseo aparece como esencialmente individual. Tenemos que empujar más allá de la indubitable conciencia social de Ibsen para descubrir, en sus raíces, esta misma conciencia individual. Ciertamente esta se ha reformado, la "tierra enferma" es "sanada", pero eso ocurre, siempre, por el acto individual: la conciencia individual *contra* la sociedad. El cambio no es nunca *con* el pueblo; si otros vienen, pueden ser guiados. Pero también el cambio, con significativa frecuencia, puede ser *contra* el pueblo; es *contra* estas voluntades que el libertador se arroja, y la desilusión es muy rápida. Él habla por el deseo humano, como un hecho general, pero lo conoce únicamente como realización individual. El *yo* hace entonces su más terrible descubrimiento: no solo que hay un mundo fuera de él, que le está resistiendo, sino además, que este es capaz de tener sufrimientos y deseos similares. Es posible entonces para la realización redefinirse: salirse del mundo y de los otros; a la soledad de las altas montañas. Pero el deseo ha incluido la felicidad de la vida: la vida de la tierra, y de los hombres y mujeres, por la cual el héroe sigue imantado, a pesar incluso de conducirse a sí mismo a su rechazo. El conflicto es entonces también interno: un deseo de vincularse en un sitio donde todas las relaciones conocidas se restringen; el anhelo se estrecha a una imagen mental bajo la cual se realiza, dado que la búsqueda de calor y luz ha terminado en frío y oscuridad. Todo lo que se mueve hacia las relaciones termina en culpa. Es significativo que en ninguna parte de la obra de Ibsen haya amor activo, vínculos perdurables; la imagen de esto, en el final de *Peer Gynt*, es como mucho una recaída del esfuerzo, un retorno a la madre, como descubriendo un amor equitativo. Con mucha más frecuencia, el vínculo con los padres no es siquiera una recaída. Hay una clase de terror a la herencia natural misma. Como luego mostró la psicología freudiana, la relación entre niños y padres es culpable como tal, y la revelación del rostro o del sentimiento del padre o de la madre, bajo el mismo adulto, es en sí mismo horripilante. Esta ineludible conexión obsesiona, bastante literalmente, la idea liberal del *yo*. En este sentido, nacer es ser culpable,

y la herencia es una inevitable "deuda". La identidad del *yo* "libre" es limitada e impugnada por la herencia física necesaria. Esta conexión con los otros es involuntaria, y está en la sangre. Para el *yo* liberal esto no es una conexión sino una contaminación.

Entonces, conducido por el deseo individual, con el que no puede admitir ninguna conexión final, los adultos de Ibsen simplemente involucran y dañan a otros, más allá de la posibilidad de realización. La libertad es definida como el salirse fuera de esta red, o exponerse, en nombre de la verdad. Pero no hay ningún sitio para distanciarse, excepto por la renunciación del deseo y la vida individual que siguen aún activos resistiendo. El deseo, reiteradamente, traiciona al deseo. La más activa búsqueda de realizar el ser aleja a las personas en quienes se realiza el deseo. Era esto lo que Ibsen reconocía en sus últimas obras; más notablemente en el *Epílogo dramático*:

Vemos lo irreparable solo cuando...
 ¿Cuándo?...
 Cuando despertamos muertos
 ¿Qué es lo que realmente vemos entonces?
 Vemos que nunca hemos vivido.¹¹

La búsqueda de la realización del ser ha terminado en la negación de la vida:

Me he asesinado, un pecado mortal contra mí mismo. Y por ese pecado nunca podré expirar.¹²

Este es el trágico reconocimiento final: que el ser, con todo lo que conoce como deseo, conduce lejos de la realización, y es su propia ruptura.

Desde este reconocimiento, no hay forma de huir, dentro de la conciencia liberal. O existe el movimiento del deseo común, de las aspiraciones comunes, como plantea políticamente el socialismo, o hay aceptación, reacia al principio pero finalmente fortalecida y oscura, de la falla y de la ruptura como situaciones comunes e inevitables. De un modo u otro, la condición total es afirmada, y la diferencia misma se vuelve dramáticamente rara. Es verdad que Shaw, en *San Juan* y en otros lugares, puede quedarse con patrones simples, del heroico libertador destruido por la falsa sociedad. Numéricamente, muchas otras obras repiten esto, pero, al menos en el drama europeo, este patrón ha fallado normalmente en incluir algunos de los más profundos problemas y energías humanas. El héroe individual, como en Shaw, sobrevive solo como

cuadro romántico, vaciando su personalidad de tal modo que el rol positivo puede ser cambiado sin mayores complicaciones. El acto de liberación correspondiente tiene un estrecho sentido histórico o político; no es una demanda humana absoluta, sino una causa limitada aquí y allá. El problema de la frustración individual es disfrazado por su teatral transformación en movimiento, dejando todos los problemas profundos, de historia y personalidad, intocados.

La corriente principal de la tragedia se ha ido a otra parte: al mundo confinado, culpable y asilado del quiebre del liberalismo. Necesitamos seguir a través de esta complicada fase particular. Pero, con Ibsen en la mente, vale la pena mirar brevemente las obras de Arthur Miller, quien representa, esencialmente, un tardío rival de la tragedia liberal, al borde (pero solo al borde) de su transformación al socialismo. Lo que distingue a Miller del gran drama contemporáneo de la culpa y la ruptura son las consecuencias retenidas de la falsa sociedad, como una condición alterable. En *Todos eran mis hijos* volvemos en muchos sentidos al mundo de Ibsen: una mentira particular deviene la comprobación de una mentira general. Joe Keller, un pequeño manufacturero, ha cometido un crimen social del cual ha podido escapar. Él aceptó el envío de piezas defectuosas a la Fuerza Aérea en tiempos de guerra, y permitió que otro hombre se hiciera cargo de las consecuencias y fuese encarcelado. La acción de la obra es el crimen social hecho personal (por la muerte del hijo de Keller que era piloto), y desde esta elaboración se vuelve social otra vez, devolviendo una nueva comprensión de eso que es la sociedad. Este es, de hecho, el comienzo de la alienación:

El problema de Keller... no es que no puede decir lo correcto de la injusticia sino que su disposición mental no puede admitir que él, personalmente, no tiene ninguna conexión viable con su mundo, su universo, o su sociedad.¹³

Esto es

el concepto de hombre se vuelve una función de producción o distribución en el punto en el que su personalidad se divorcia de las acciones que impulsa.

Por seguir un caso particular, dentro de los vínculos paternos, es forzado a reconocer la situación general de la conexión humana:

Creo que para él todos eran mis hijos. Y supongo que lo eran, supongo que lo eran.¹⁴

Sin embargo, esta nueva conciencia positiva no puede ir más allá del nivel de enunciación; es un nuevo sentimiento, una responsabilidad colectiva y una culpa colectiva, personalmente afirmada, pero la tragedia reside en el hecho de ser retrospectiva. Keller, y todos a quienes ha matado, no pueden ser sino víctimas.

Este tipo de víctima es muy intensa en Miller. *El Crisol* nos recuerda, dramáticamente, a *Un enemigo del pueblo*, pero tiene un nuevo sentido holístico del terrible poder de la persecución colectiva. Los individuos sufren por lo que son y por la naturaleza del deseo, antes que por lo que tratan de hacer, y el inocente es arrastrado junto con el culpable, con una fuerza epidémica. La conciencia social ha cambiado ahora, decisivamente. La sociedad no es meramente un falso sistema, con el que el libertador puede desafiarse. Es activamente destructiva y malvada, pretendiendo a sus víctimas solo porque están vivas. Aparece aun como una sociedad falsa y alterable, pero tan solo vivir en ella es, ahora, suficiente como para convertirse en su víctima. En *La muerte de un viajante* la víctima no es el inconformista, el heroico pero vencido libertador; es, más bien, el conformista, el prototipo de la sociedad misma. Willy Loman es un hombre que ha pasado de vender cosas a venderse a sí mismo, y que se ha vuelto, en efecto, una mercancía como tantas otras mercancías a la espera de ser desechado por las leyes de la economía. Trae la tragedia bajo él mismo, no oponiéndosele a la mentira, sino viviéndola. Irónicamente, la forma de su aspiración es nuevamente la forma de su derrota, pero ahora no para un final liberador; sino para salir del paso simplemente, para verse bien a sí y a sus hijos. La conexión entre padres e hijos, que aparece como necesariamente contradictoria, es otra vez trágicamente decisiva. Una nueva conciencia se conforma entonces: la víctima no tiene modo de vivir fuera, pero puede tratar, en la muerte, de afirmar su pérdida de identidad y su voluntad desaparecida.

Proctor, en *El Crisol*, había muerto como en un acto de autopreservación: preservación de la verdad de él mismo y de los otros, en oposición a las mentiras de la persecutoria autoridad.

¿Cómo puedo vivir sin mi nombre?

Este sentido de la verificación personal por la muerte es la última etapa de la tragedia liberal. En *El Crisol* está virtualmente la posición del mártir liberal,

aunque complejamente caracterizado por la culpa personal de Proctor. Pero en *La muerte de un viajante* y en *Panorama desde el puente* esta implicancia más amplia queda ausente. No es nuevamente el mártir sino la víctima; el individuo desconectado. En la muerte de Willy Loman la desconexión confirmó un hecho general sobre la sociedad; en la muerte de Eddie Carbone, Miller se movió hacia atrás, y la muerte de las víctimas ilustró una condición total. Aquí, otra vez, y al final del desarrollo, se trata del ser contra sí mismo. El deseo se aceleró, vinculando energías con destrucción. Como Eddie es quitado de su rutina e introducido en su deseo, hay una rápida desintegración: los conocidos ritmos sexuales se desglosan en sus perversas variaciones, para los únicos que ahora posee energía. Él rechaza a su esposa, ya que su deseo se transfiere a la chica a la que han alojado. Y su energía más vital lo conduce a través del incesto y la homosexualidad, la culpa se vuelve así más una parte de su deseo donde su identidad y sus conexiones normales se desdibujan. En el terror de sus complicados celos, él traiciona la conexión humana por la que ha vivido, entregando a los parientes inmigrantes de su esposa a una sociedad inhumana y alienante. Cuando deseo y culpa están así de enmarañados, no hay forma de vivir, y provoca su muerte gritando "Quiero mi nombre".

Este es el último grito trágico, en un mundo desintegrándose. El deseo humano se destruye a sí, bajo presiones intolerables, y la figura del héroe individual, que podría rehacer su vida y su mundo, está bastante olvidado, es una de las viejas historias, del solitario hombre contemporáneo, queriendo ser no más que él mismo, fallando incluso en esto y transfiriendo el significado a su nombre y su muerte. Preservar la vida de uno, como están las cosas, es "conformarse con la mitad", como dice Miller al final de *Panorama desde el puente*. Y si esto es así (en una sociedad falsa en la que el individuo no puede cambiar por sí mismo) entonces el impulso liberal original, la completa autorrealización, se vuelve inevitablemente trágico. El *yo* que quiere y desea destruye al *yo* que vive, pero el rechazo de la voluntad y el deseo también son trágicos: con una insignificancia corrosiva, a medida que el *yo* es arrancado.

El paso final, aclarado en *Después de la caída*, es la aceptación y generalización justamente de esta insignificancia: la urgencia personal finalmente reconoce que deseo y culpa son inseparables. La identificación con la falsa sociedad —mediante la tortura, la traición— como parte de nuestro propio deseo es tan fuerte que no podemos oponernos a ella significativamente por mucho más tiempo, tampoco podemos evitarla cambiándola por la muerte, quedándonos simplemente podemos confirmarla, perdonarla, y vivirla, en nuestro asilado y solitario sufrimiento. Y entonces este punto ciego es definitivo, y

todos somos víctimas, donde la pretensión misma es un disfraz para la crueldad. Pero cuando ha pasado esto, en la mente de una cultura entera, la tragedia liberal ha terminado, este es nuestro punto ciego.

Notas

¹ G. Lillo, *El mercader de Londres* (1731).

² N. Rowe, *El penitente justo* (1703).

³ G. Lillo, op. cit.

⁴ Ídem.

⁵ Esta y las citas siguientes pertenecen Henrik Ibsen, *Brad* (1879).

⁶ H. Ibsen, *Un enemigo del pueblo* (1982).

⁷ H. Ibsen, *Espectros* (1881), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 1227.

⁸ Ibsen, *Emperador y Galileo* (1873).

⁹ Esta y la próxima cita corresponden a Ibsen, *Rosmersholm* (1886).

¹⁰ Ibsen, *Rosmersholm*.

¹¹ Ibsen, *Cuando despertamos muertos* (1899).

¹² Ídem.

¹³ Tanto esta como la cita siguiente pertenecen a la introducción hecha por Arthur Miller a sus obras completas editadas por Viking, Nueva York, 1957.

¹⁴ A. Miller, *Todos eran mis hijos* (1947).

Capítulo 2

Tragedia privada: Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams

Hay un tipo de tragedia que termina con el hombre desnudo e incómodo, expuesto a la tormenta que él ha creado. Esta exposición en la lucha ha sido un punto ciego común del liberalismo y el humanismo. Pero hay otra clase de tragedia, superficialmente parecida a esta, que de hecho comienza con el hombre desnudo e incómodo. Toda la energía primaria se centra en esta criatura solitaria, que desea, come y lucha sola. La sociedad es la mejor de las instituciones arbitrarias para prevenir que esta horda de criaturas se destruyan unas a otras. Y cuando estas personas aisladas se satisfacen, en eso que es llamado relación, sus intercambios provienen de la lucha, inevitablemente.

La tragedia, desde esta perspectiva, es inherente. No es solo que el hombre sea frustrado, por los otros y por la sociedad, en sus deseos primarios y más profundos. Es además que estos deseos incluyen la destrucción y la autodestrucción. Lo que es llamado impulso de muerte recibe el estatus de instinto general, y sus derivaciones, en destrucción y agresión, son tenidas por normales. El proceso de vivir es entonces una continua lucha y ajuste de las poderosas energías hechas para la satisfacción o para la muerte. Es posible dotar de gran énfasis a la satisfacción, pero dentro de la forma de este pensamiento solitario es inevitable que esa satisfacción, sin embargo intensa, sea temporal, e involucre la sumisión o la derrota de otro. El deseo de muerte puede llegar a ser menos fuerte, o más recónditamente disfrazado, pero por supuesto, cuando se realiza, es permanente. Entonces, dentro de esta forma, vida y muerte han sido devaluadas. La tormenta de la vida no se levanta, por ninguna acción personal: comienza cuando nacemos, y nuestra exposición es absoluta. La muerte, en contraste, es una clase de realización, una paz y solución comparativa.

La obra de August Strindberg es el más desafiante y original ejemplo dentro de este tipo de tragedia. Él argumentó esquemáticamente, incluso en sus muy ortodoxos libros de textos, que tal versión de hombre puede parecer indiferente o absurda. Pero cuando se la carga con la experiencia, y con el poder dramático, da muchas veces un resultado notable. Podemos observar que por varios motivos la versión esquemática es destacadamente exclusiva, en muchas clases reales de acción y sentimiento. Históricamente la emergencia de esta versión es aún más destacable por su inclusividad: trayendo muchos tipos de acciones y sentimientos conocidos a una nueva y potente luz. La tragedia de las relaciones destructivas, cuando toma nuevas descripciones de áreas de la vida persuasivamente comunicadas y generalizadas, obtiene la fuerza de la revelación.

Strindberg escribió en el Prefacio de *La señorita Julia*:

Personalmente, encuentro la alegría de la vida en estas tensas y crueles luchas, y mi goce radica en conseguir conocerlas alguna vez, en conseguir aprenderlas alguna vez.

El centro de interés es característico: las "tensas y crueles luchas" son verdaderamente un epítome. Pero la atención es modulada, en esta temprana frase de la obra de Strindberg, por el espíritu de la indagación, el deseo por conocer y comprender. De modo similar las inhumanas afirmaciones de Freud fueron heroicamente moduladas, a través de su vida, por el esfuerzo de comprender y tratar. El desarrollo final del patrón, cuando estas "tensas y crueles luchas" se asumen como una verdad completa, y son meramente demostradas, llega después y de otro lado.

Cuando los dramaturgos burgueses hablaban de tragedia privada, prestaban atención directa a la familia, como una alternativa a este estado. La sociedad, característicamente, era el término perdido. La vida personal era un asunto familiar. Entonces, muy tempranamente, la posible desintegración de la familia, por deseos personales disonantes, apareció como tema trágico. Pero la clase de desintegración que eventualmente dominó la imaginación de los burgueses fue mucho más que esta. Podemos observar cómo, en la tragedia liberal, el hecho de la herencia se vuelve contenido y terrorífico. El mundo de Strindberg, y de muchos otros escritores desde él, es una etapa que va incluso más allá de esto. Dentro de los vínculos primarios, que son intensamente valuados, el hecho de esta contención se da por sentado, y es menor en comparación con la asociación entre amor y destrucción: una asociación tan profun-

da que no es, como afirman los escritores liberales, el producto de una historia particular; es, más bien, general y natural, en todas las relaciones. Hombres y mujeres enfermos que destruyen a otros en un acto de amor y en la creación de una nueva vida. Y esta nueva vida es en sí misma culpable, no tanto por la herencia como por la relación bajo la cual inevitablemente nació. Este sujeto es usado como arma y premio en la continua lucha de los padres, y su indeseabilidad no solo es experimentada como propia en su origen, sino que se reactualiza desde el momento en que no hay sitio formal para esta persona donde ha nacido. La pérdida de este lugar es una exposición absoluta, cautivada por los deseos de un retorno imposible. Así la creación de la vida y la condición de la vida son igual de trágicas: una profunda y terrible pena con la que se activan deseos de amor creciente que solo en el final se acentúan y confirman: se acentúan, porque sus alegrías serán breves; se confirman; porque su naturaleza los llevará a la misma lucha hiriente. Amor y pérdida, amor y destrucción, son dos caras de la misma moneda:

Capitán: ...mi padre y mi madre no *querían* tenerme, por eso nací sin voluntad. Por eso cuando nos conocimos sentí que acababa de forjarme, que tu y yo éramos uno, por eso dejé que mandarás...

Laura: Y por eso te amaba como a un niño. Pero ¿sabes?, tú lo veías, cada vez que tus sentimientos cambiaban y te ponías delante de mí como un amante, a mí me daba vergüenza, y al placer de tu abrazo lo seguía el remordimiento de la conciencia. ¡Como si la sangre sintiera vergüenza! ¡La madre transformada en amante! ... ahí estaba el error. La madre era tu amiga, pero la mujer era tu enemiga, y el amor entre los sexos es lucha; y no creas que yo me entregaba; yo no me entregaba sino que yo tomaba lo que quería tomar...¹

Esta es la exposición central que Strindberg llamaba "mi tragedia, *El padre*". El capitán es conducido a la insensatez por una esposa determinada a cualquier costo al control de la hija. La participación del hombre en la creación de la niña no fue menos que sufrida, ahora su rol ha terminado y debe ser expulsado. Sin embargo no es la mera crueldad de Laura, respaldada por otras mujeres, lo que conduce al Capitán al quiebre. Es también la pérdida de la voluntad de vivir, cuando descubre lo que para él es la verdad sobre su paternidad:

Capitán: Para mí, que no creo en el más allá, la niña representaba la vida más allá de la muerte. Ésa era mi idea de eternidad, y quizás lo

único que tiene alguna relación con la realidad. Si me la quitas, mi vida queda trunca.²

Sin embargo la distancia aparece como inevitable:

Capitán: ¿Nunca se sintió ridículo como padre? No conozco nada tan cómico como ver a un padre llevando a su niño por la calle, o cuando oigo a un padre hablando de sus hijos. Habría que decir "el hijo de mi mujer". [...] ¡Mi hijo! El hombre no tiene hijos. Es la mujer la que los tiene, y por eso es porque el futuro es suyo, mientras nosotros morimos sin hijos.

En el poder de *El padre*, y en *La danza de la muerte*, Strindberg promulga esta terrible y absurda visión. Esta combinación de cualidades explica el tono de las obras en el que no hay piedad por la presencia simultánea de exasperación y disgusto. El sufrimiento es conocido, y profundamente respetado, mas allí está la energía que también es una protesta contra lo imposible y lo permanente.

Es especialmente relevante en Strindberg que la visión de relaciones destructivas esté aún, en esta etapa, conectada con otras energías y facultades. El deseo por saber, como en los experimentos del Capitán, es real y aparece como absoluto, hasta que el odio generado en el matrimonio lo abrumba. Y, en el discurso sobre el significado del hijo, la referencia está explícitamente construida desde las ideas de deseo, propósito e inmortalidad. Esto es parte de la tragedia: que estos impulsos humanos estén cortados por el terror en las raíces de la vida.

Strindberg se describe a sí mismo como naturalista, y es esto mucho más que la descripción de un método:

El naturalismo no es un método dramático como en Becquer, una simple fotografía en la que se incluye todo, incluso la mota de polvo en los lentes de la cámara. Este es el realismo; un método, últimamente exaltado en el arte, un diminuto arte que no puede ver el bosque por los árboles. Ese es el falso naturalismo, que cree que el arte consiste simplemente en dibujar una pieza de la naturaleza en una manera natural; pero ese no es el verdadero naturalismo, que busca todos los puntos de la vida donde los grandes conflictos ocurren, que se alegra de ver aquello que no puede ser visto todos los días.

Es quizás una lástima que los subsecuentes usos de "naturalismo" o "realismo" hayan sido directamente opuestos, en cada caso, a las definiciones dadas por Strindberg. Pero el punto esencial no es difícil. Para Strindberg, el naturalismo era primeramente una actitud de la experiencia, que determinaba la sustancia de su arte. El método dramático buscaba esta experiencia desde la naturaleza. El principio de selección era comúnmente llamado "naturalismo", en línea con los usos filosóficos más que con los usos críticos de este término. Strindberg escribió, por ejemplo:

El naturalismo ha abolido la culpa al abolir a Dios.³

En su propio trabajo temprano, este punto de vista es evidente. Esta es la razón principal por la cual la tragedia es de un nuevo tipo. La sentencia citada viene de la mitad de una explicación del porqué *La señorita Julia* es trágica:

Ella es una víctima de la discordia que el crimen de la madre produjo en la familia; una víctima, también, de las ilusiones del día, de las circunstancias, y de su propia constitución defectuosa —elementos que todos juntos son equivalentes a la antigua moda del Destino y de la ley Universal—. El naturalismo ha abolido la culpa al abolir a Dios; pero las consecuencias en la acción —castigo, encierro o el miedo a lo mismo— no las puede abolir por la simple razón de que permanecen, sin importar si su veredicto es ecuaníme; con una criatura herida no es tan amable como con un desconocido, que no ha sido injuriado, y puede darse el lujo de ser.

En consecuencia no hay justicia ni ley externa, sino daño y venganza, exposición y odio: una simple lucha humana. Este es un terreno suficiente como para que los seres humanos se destruyan unos a otros, e intenten destruirse a sí mismos, como Strindberg continúa argumentando, conducidos por sus propias ideas e ilusiones.

Sin embargo, mientras la conexión exterior se construye, un punto de vista alternativo es posible. En *La señorita Julia*, particularmente, Strindberg conecta las pasiones destructivas con una lucha de clases sociales:

Por lo que el valet, Jean, continúa con vida, mientras la señorita Julia no puede vivir sin honor.

Sugiere, incluso, que Jean es un sujeto alto y fuerte, y que deberíamos ver la lucha de este modo:

No hay cosa semejante a un mal absoluto; la ruina de una buena familia significa la buena fortuna de otros, que a partir de ella pueden ascender.

Esta, ciertamente, es una clase de naturalismo, del tipo popularizado por la falsa analogía de la evolución biológica de la lucha de clases e individuos. La "sobrevivencia de los más aptos" fue trasladada como la victoria del sujeto fuerte; así incluso el conflicto violento está hecho para una felicidad general. Strindberg había intentado y conservado brillantemente esta concepción, aunque en retrospectiva esto sea erróneo:

La señorita Julia es un personaje moderno; no es que esa media mujer, que odia a los hombres, no ha existido en todas las épocas, sino que ella ha sido descubierta, ha dado un paso al frente y ha obligado a escucharla. La media mujer es un sujeto que se empuja hacia delante, que se vende a sí mismo ahora por poder, por títulos, por distinciones, por diplomas, como antes se había vendido por dinero. Y en estos puntos reside su descomposición. No es un buen personaje —no dura— pero desafortunadamente trasmite sus propias miserias a otras generaciones; por otra parte, el hombre decadente parece ser inconsciente al hacer su elección, de modo que se multiplica y produce descendencia de sexo indeterminado, para quienes la vida es una tortura. Afortunadamente, esta mujer perece, ya sea por una falta de armonía con la realidad, o a través de un incontrolado motín de su instinto suprimido, o mediante la destrucción de sus esperanzas de alcanzar al hombre. El personaje es trágico, ofreciendo, como tal, el espectáculo de una lucha con la naturaleza: trágico, también, como una herencia romántica siendo ahora dispersa por el naturalismo, cuyo único deseo es la felicidad; y por la felicidad que los personajes fuertes y buenos requieren.

El retrato es vigoroso, y el análisis es social. Pero en la práctica Strindberg no podía sustanciar esta perspectiva alternativa. El elemento de clase en el amorío de Julia y Jean es importante, ciertamente, pero bajo éste y a través de éste se juegan otros importantes patrones. No es solo que Jean mismo está lejos del

"personaje bueno y fuerte" del comentario intelectual. Es que el sexo es, o indiferente, como en Kristin, o la fiebre que en la sangre de Julia acarrea su propia violencia. Dentro de esta particular situación, que tiene su propia importancia, los supuestos patrones de recursos universales se parecen mucho al destino. Entre el hombre y la mujer hay solo una conquista, y en reacción a ella hay odio. En ningún sitio, en la literatura moderna, se ha oído más poderosamente este ritmo. La danza de la excitación sexual es a la vez la danza de la muerte.

El poder de Strindberg como dramaturgo está en su énfasis en el proceso:

El proceso psicológico es uno de los principales intereses de la nueva generación; sus almas inquisitivas no se contentan con observar lo que pasa; necesitan saber cómo es que pasa.

En este sentido Strindberg es preeminentemente el dramaturgo de una lógica psicológica. Es extraordinariamente creativo de un modo puramente técnico: en la capacidad de encontrar formas nuevas y dinámicas a través de las cuales el proceso psicológico puede promulgarse. El mérito de esta clase de compromisos es en cualquier caso su particularidad: el convincente detalle de un vínculo destructivo real. Sin embargo es verdad que en Strindberg, como en muchos otros psicólogos de nuestro siglo, debajo de la particularidad del detalle se oculta un cuerpo de asunciones y afirmaciones muy firme e incluso rígido. Mostrar que una relación particular es destructiva puede ser empírico y dinámico, pero el efecto disminuye, en cualquier análisis final, cuando nos damos cuenta de que la relación se sigue de una condición general presupuesta. Nada en absoluto se ha mostrado sobre las relaciones, y la particularidad del detalle puede ser un mero embellecimiento, si la suposición dominante final es la soledad personal en un mundo sin sentido. Las relaciones son entonces por definición destructivas: no solo porque la soledad de las personas no puede combinarse, puede solo chocar y dañar a otros; sino también porque estas breves experiencias de unión física, ya sea en el amor sexual o en la infancia, son inevitablemente destructivas, rompiendo o amenazando la soledad con todo lo que se conoce como individualidad:

Nosotros, como el resto de la humanidad, vivimos nuestras vidas, inconscientes como niños, llenos de fantasías, ideales e ilusiones. Y entonces despertamos. Sí, pero despertamos con nuestros pies en la almohada, y el hombre que nos ha despertado era él mismo un sonámbulo... Sintiendo que no tuvimos más que un breve reposo matutino, con sueños salvajes, y que ya no habrá despertar.

Este es el sentimiento del Capitán en *El padre*, cuando su matrimonio se desmorona, pero la generalización es característica. Este mundo del sonámbulo, del soñador, del extranjero, se vuelve, en la obra de Strindberg, total. La envoltura de las relaciones particulares cayeron, y la sola conciencia tomó el control. La lucha humana, en este extremo del dolor, deviene completamente interna. Las otras personas son simples imágenes dentro de una agonía privada.

Camino a Damasco es la búsqueda del final de esta agonía, y es significativo que esta búsqueda, en el fondo, sea la de la muerte, como el único final concebible. Característicamente, sin embargo, en un mundo sin Dios, esto es

Muerte sin la necesidad de morir —mortificación de la carne, de la vejez—. ⁴

Eso supone no solo que toda experiencia sea vista como destructiva, con otras personas y con todo el conjunto de relaciones pasadas combinadas dentro de un patrón macabro y maldito. Sino que además están en esta agonía los fragmentos del ser y su alienación final. El personaje central es el Desconocido, que es principalmente un desconocido de sí mismo:

Desconocido: Se susurraba en mi familia que soy un niño cambiado al nacer... Un niño sustituido por los elfos por el niño que había nacido... ¿Son estos elfos el alma de la infelicidad, quienes todavía aguardan la redención? Si es así, yo soy el niño de un espíritu malvado. Una vez yo creí estar cerca de la redención, a través de una mujer. Pero no se equivoquen, podría haber sido mayor. Mi tragedia es no poder envejecer; eso es lo que pasa con los niños de los elfos...

Señorita: Debemos ver si puedes volver a ser un niño otra vez.

Desconocido: Tendríamos que empezar por la cuna; y esta vez con el niño correcto.

En esta convicción de las fuerzas malignas que le han robado su identidad, el Desconocido transforma a todo a quien él ve bajo su patrón en culpable y agresor. Incluso su propia búsqueda de autoconocimiento, y su deseo de liberarse a él y a otros, se transforma en actos destructivos. Toda relación deviene destructiva, no tanto en su sustancia como en estas fuerzas malignas y rudimentarias que están trabajando a través de él. El Desconocido anhela conseguir la redención por medio de una mujer, pero esto solo se puede lograr a través su transformación al mal:

El mal en él era demasiado fuerte; tendrías que extraerlo de él y absolverlo para así liberarlo.

Esta imagen sexual profunda registra la destrucción del impulso más vívido del hombre. Que es parangonado por la destrucción de la esperanza de salvación del Desconocido en la nueva vida de un niño:

¿Qué es lo más precioso, lo más brillante? Lo primero, lo único, lo último que alguna vez le dio significado a la vida. A la mía también una vez que se sentó en la luz del sol en una veranda, debajo del primer árbol que muestra el nuevo verde, y una pequeña corona coronaba su cabeza, y un velo blanco se extendía como la niebla matutina sobre su rostro —que no era el de un ser humano—. Entonces vino la oscuridad.

Mucho más allá del detalle de las relaciones particulares, esta poderosa imagen alcanza las raíces de la vida y las destruye. Y la paradoja es que solo el más intenso amor de la vida, el más ardoroso deseo, la clara percepción de la belleza, puede producir, en su reverso, este terror último. No es solo el hombre indagador, el hombre liberador, quien es reducido a una agonía ciega y a una búsqueda desesperada y errante. Es la vida humana como tal, un espiral descendente hacia lo inhumano y hacia el deseo de muerte. Las obras terminan en la forma de la conversión o la redención, pero tanto unos como otros finales se dan sin conexión ni esperanza. Las frases de paz cubren un lapso natural en el que la agonía es finalmente insoportable. No se trata de una tragedia del hombre y el universo, o del hombre y la sociedad. Es una tragedia que ha entrado en el torrente sanguíneo: la tragedia final y solitaria está más allá de las relaciones y existe en el proceso mismo de vivir.

El trabajo de Strindberg después de *Camino a Damasco* logra la clase de estabilidad posible luego de tal comprensión. Es la fijación de un mundo de una culpa abrumadora y colectiva. Como en *La sonata de los espectros*:

Madre: ¡Oh, Dios, si pudiese morir! ¡Si pudiese morir!

Hombre viejo: ¿Pero por qué nos mantienes juntos entonces?

Madre: Crimen y culpa nos atan juntos. Hemos roto nuestro cautiverio y hemos estado separados incontable tiempo, pero estamos siempre elaborando juntos nuevamente.

Cualquier intento de cortar, de decir la verdad, es obturado por la revelación de sus verdaderas complicidades. El Estudiante, finalmente, aprende que aquí no hay liberación sino muerte. Él se sienta con la joven bajo estrellas como flores, pero sabe que el matrimonio y el compromiso son imposibles, en esta casa de culpa y decadencia. La chica muere y, nuevamente, todo lo puede decirse es la bienvenida a la muerte:

La liberación llega. Bienvenido, eres uno pálido y suave. Dormido, amado, infeliz, inocente, creatura, todos tus sufrimientos han terminado... duermes sin dormir... Tú, pobre niño pequeño, tú, hijo de este mundo de ilusión, culpa, sufrimiento y muerte, este mundo de cambio eterno, decepción y pena. Que el Señor del Cielo tenga misericordia de ti y tu viaje.

Y la gracia, finalmente, está en el viaje hacia la muerte. El Señor es el Señor del Cielo, y no el de la Tierra. Todas las cosas creadas han sido separadas de su gracia; solo en el lapso de ida a la muerte puede esta gracia reaparecer. El Humanismo ha desaparecido, cuando la tragedia ha ingresado en el torrente sanguíneo. Dado que tal visión de Dios es la antigua visión medieval que el Humanismo había desafiado: la de un Dios separado de sus creaturas, aunque ellas vivan bajo su alcance, y en el acto de vivir creen dolor y mal, mutando sus energías hacia la fiebre y el flujo de deseo, hacia su propia destrucción, solo bajo la muerte él llega a liberarlos.

Podría ser engorroso hacer demasiado énfasis en la persistencia de este patrón en la literatura del siglo XX. Este es un característico semimundo del que Dios está ausente, o se presenta solo en ausencia, pero en el que el mal y la culpa son cercanos y frecuentes, no solo en las relaciones particulares sino también como una clase de fuerza vital: un elemento que es finalmente reconocido debajo y más allá de las aspiraciones y creencias. Mientras que este patrón se mantiene, cada relación destructiva real puede llevar, como experiencia, a su afirmación, y a menudo fallamos en darnos cuenta de que interpretación y selección han sido guiadas consciente o inconscientemente por la convicción en una verdad general. Superficialmente, esta literatura es empírica, y su significación con frecuencia bibliográfica o fundada en casos reportados. Pero la clase de garantía que ella da tiene que ser establecida otra vez por la presencia en tales trabajos de las características absolutas, que se consideren empíricas e incluso científicas en los personajes, y que sostengan un determinado patrón general. Esto es normal en cualquier estructura de sentimientos que sea potentemente sostenida por una

cultura particular. Lo que se llama dogma es el tejido muerto de las creencias usadas y separadas. Pero el dogma real está en las presiones asimiladas, las formas habituales de preservación y acción, las que crean una experiencia y luego ofrecen sus reflejos como verdades.

La línea desde Strindberg puede trazarse de numerosos modos. En el drama, la línea significativa es americana, a través de Eugene O'Neill hasta Tennessee Williams. En Inglaterra, el claro ejemplo es John Osborne, en él se ha reunido o enredado una clase especial de sentimiento social, que puede ser superficialmente relacionado con la tradición liberal.

La relación de O'Neill con Strindberg era explícita.

Fue leyendo sus obras... que, por encima de todo lo demás, tuve mi primera visión sobre lo que el drama moderno podría ser... Si hay algún valor verdadero en mi obra, se debe al impulso original de él.⁵

Trabajando en el Provincetown Playhouse O'Neill llamaba a Strindberg

El gran intérprete en el teatro de los conflictos espirituales característicos que constituyen el drama —¡la sangre!— de nuestras vidas hoy.

Él destacó, por supuesto, la sentencia de Strindberg sobre la "lucha tensa y cruel".

O'Neill trajo a estas piezas tempranas un vigor vernáculo que fue ciertamente nuevo en el teatro moderno, pero crecientemente usó esto para comunicar un patrón asumido, especialmente en *Deseo bajo los olmos* y en *Extraño interludio*. En efecto los patrones se hicieron tan conscientes que determinaban sus experimentos con la forma. Su drama era gobernado por la necesidad de establecer un patrón absoluto dentro de la transcripción vernácula vívida.

Al mismo tiempo, no se puede dudar de que la conducción de experiencias de O'Neill fuera trágica en un sentido más que directo. Él escribió en 1917:

La tragedia del Hombre es quizás la única cosa significativa sobre él. Lo que busco conseguir es una audiencia que viva al teatro con un sentimiento exultante; que se emocione al ver a alguien común frente a la vida, luchando contra las superioridades eternas, sin vencer, pero tal vez siendo inevitablemente un vencedor. La vida individual se hace significativa justamente por esta lucha.

Esto podría ser leído como la versión ordinaria de la tragedia postrenacentista, pero O'Neill continúa:

La lucha del hombre por dominar la vida, de asegurar e insistir en que la vida no tiene significado fuera de sí cuando él entra en conflicto con la vida, lo que sucede en todo momento; y este intento de adaptar la vida a sus propias necesidades, a pesar de que esto no sucede, es aquello que quiero decir cuando digo que el Hombre es el héroe.

Esta es, decisivamente, la tragedia del ser aislado, para quien "la vida no tiene significado fuera de sí". La lucha que es descripta como "dominar la vida" es la futura vuelta de tuerca. La persona solitaria choca y destruye a otros, no simplemente porque sus vínculos particulares están mal, sino porque la vida como tal está inevitablemente contra él. Esta lucha de la vida contra la vida es una exultación pero principalmente es, otra vez, el impulso de muerte.

Más explícitamente que Strindberg, O'Neill identifica a la familia como una entidad destructiva, especialmente en *A Electra le sienta bien el luto* y en *Largo viaje hacia la noche*. Hay un discurso en *El gran dios Brown* que muestra esto de manera característica, cuando el hijo llora a su padre:

¡Tan extranjeros éramos el uno del otro! Cuando yacía muerto, su rostro parecía tan familiar que me preguntaba dónde había visto a ese hombre antes. Solo en el segundo de mi concepción. Después de eso, nos volvimos cada vez más hostiles con una vergüenza oculta.

El énfasis, aquí, no está puesto solo en la inherente hostilidad y culpa, sino además en el hecho del reconocimiento de la muerte, cuando, paradójicamente, alguna clase de contacto vivo puede existir por fin. Los vínculos primarios son en la experiencia de una profunda alienación, y el ser que emerge desde ellos es un espectro cuya voluntad de lucha toca a la vida en algún punto, pero que en el dolor de esta reconoce la irrealidad como gran realidad. Hay "personas en tinieblas" en *Largo viaje hacia la noche*. Edmund, describiendo ese estar en tinieblas, dice:

Todo parece y suena irreal. Eso es lo que yo quería —estar solo conmigo mismo en otro mundo donde la verdad es falsa y la vida puede ocultarse de sí...—. La niebla y el mar parecen ser parte el uno del otro. Era como caminar en el fondo del mar. Como si me hubiese

ahogado hace mucho tiempo. Como si fuese un fantasma perteneciente a las tinieblas, y las tinieblas eran el fantasma del mar. Se sentía endemoniadamente pacífico no ser nadie más que un fantasma dentro de un fantasma.⁶

Y luego:

Fue un gran error, haber nacido un hombre, hubiera sido mucho mejor como una gaviota o un pez. Por ello, seré siempre un extraño que nunca se siente en casa, que no desea y no es deseado realmente, que no puede pertenecer, que debe estar siempre un poco enamorado de los muertos.

El *Largo viaje hacia la noche* es una versión O'Neill de sí mismo y de su familia, y es fácil oír la intensidad de este sentimiento. El patrón de las relaciones particulares, y de los individuos que la componen, puede verse como guía, quizás incluso inevitablemente, hacia esta clase de conciencia. Sin embargo, aquello que pasamos de largo, en tales argumentos de autenticidad, es que el patrón mismo es la creación de esta conciencia, y una clase de identificación de ella. Justamente esto es lo que antes afirmábamos sobre el empirismo autorreflexivo. No es, finalmente, que las relaciones creen la conciencia. Dramáticamente, es la conciencia la que crea las relaciones. Aquello que parece un drama familiar es un drama aislado.

El punto se vuelve más claro en *A Electra le sienta bien el luto*, O'Neill dice que allí estaba tratando de

Obtener una aproximación psicológica moderna en el sentido griego del destino en una obra semejante, que una audiencia inteligente actual, sin poseer ninguna creencia, dios o retribución sobrenatural, pueda aceptar y conmocionarse.⁷

La situación tiene una importancia representativa, incluyendo la referencia a la psicología moderna. Lo que se ofrece no es principalmente un conjunto de relaciones destructivas, sino un patrón de destino que no depende de ninguna creencia por fuera del hombre. La vida misma es destino, en este patrón fundamental, en el cual está otra vez la familia inherentemente autodestructiva. La dificultad crítica es entonces que siempre el patrón fatal se da particularmente; es incluso posible considerarlo y confirmarlo a lo largo de líneas muy

diferentes: el puritanismo de Nueva Inglaterra, los efectos de la guerra civil, etc. Aquello que importa es claramente el patrón impuesto, que tiene el efecto de conferir un sentido de inevitabilidad en eso que, como experiencia, era y podría aparecer por otra parte como una serie de decisiones vitales. El patrón llega desde la conciencia de la soledad, racionalizada por referencia de la psicología moderna y de los griegos. En este progreso relativamente constante desde la posibilidad hasta la inevitabilidad, y desde lo auténticamente particular a lo voluntariamente general, es importante distinguir una obra como *A Electra le sienta bien el luto*, con sus elementos externos de generalización en la analogía griega, de una obra como *Largo viaje hacia la noche*, donde la generalización es más verdaderamente interna, y en esa medida más movilizante.

En su reelaboración de la *Orestíada*, O'Neill substituye la acción griega por la psicología. Lo que se anuncia con menos frecuencia es que esta psicología es estática, subyacente y determinista, más que activa y vital. En el fondo no es tanto que los vínculos sean destructivos como que sean ilusorios:

Manon: ...Verme muerto como tu esposo, me pareció extraño e incorrecto, como algo que agoniza sin haber vivido nunca.

A partir de la irrealidad básica de las relaciones, los patrones de adulterio e incesto se siguen mecánicamente. El dolor y el extravío crecen en medio de esta nulidad original. El único sentimiento activo es la lucha de estos fantasmas por vivir, o de estos muertos por resucitar. Nada es posible dentro de esta casa y esta familia; el sueño de la isla feliz es una condición alternativa total. A pesar de todo el cuidado injerto del patrón freudiano, esto no es psicología, sino metafísica: la característica metafísica del aislamiento, para la cual la vida en cualquier forma que no sea la del sufrimiento de la frustración y la pérdida es imposible. La resolución característica no es ni griega ni freudiana, sino simplemente la consecución de la muerte, que dado que no hay dios tiene que ser autoinfligida, por el suicidio o por la retirada total:

Lavinia: Soy la última Manon. Debo castigarme a mí misma. Vivir aquí sola con la muerte es como el peor acto de justicia tanto como la muerte o la prisión. Nunca saldré o veré a alguien. Tendré las persianas bien cerradas así el sol nunca podrá entrar. Viviré sola con los muertos, guardaré sus secretos y los dejaré atormentarme, hasta que la maldición sea pagada y la última Manon esté muerta. [Con una sonrisa cruel y extraña de regodeo en los años se autotortura.] ¡Sé

que se ocuparán de que viva por un largo tiempo! Solo las Manones pueden castigarse a sí mismas por haber nacido.

La analogía de Manon parece finalmente ser más con el Hombre que con Agamenón.

El punto ha sido alcanzado, en nuestra propia generación, cuando las "cruels y tensas luchas" pueden asumirse como una verdad completa, una ortodoxia, sin ansiosas generalizaciones y argumentos. Lo que obtenemos entonces no es el filósofo dramático, que O'Neill trataba de ser, sino el dramaturgo del caso de libro, que puede permitirse simplemente demostrar. Las obras de Tennessee Williams son un claro ejemplo de esto: sus personajes son seres aislados que deciden desear, comer y luchar solos, que luchar fervientemente con las energías primarias y conexas del amor y la muerte. En su momento más placentero son animales; el resto es la cubierta de la humanidad, y es destructiva. En sus conciencias, en sus ideales, en sus sueños, en sus ilusiones se pierden a sí mismos y se convierten en patéticos sonámbulos. La condición humana es trágica por la entrada de la mente en lo salvaje, y en lo trágico mismo, en la lucha animal del sexo y la muerte. El propósito del drama es entonces el corte a través de estas ilusiones mentales hacia los ritmos actuales primarios. Esto es, en un sentido literal, el drama sobre el tejado de zinc caliente. Los ritmos son intensos, sin embargo se mueven, inevitablemente, a través del tiempo,

corre hacia nosotros con bandeja de hospital de narcóticos infinitamente variados, incluso mientras esta nos prepara para su ineludible operación fatal.

En la breve intensidad dramática, los ritmos son aislados y audibles. Entonces

nuestros corazones se retuercen por reconocimiento y compasión, de modo que la cáscara oscura del auditorio donde estamos reunidos juntos anónimamente está inundada con una efusión casi líquida sin el estorbo de simpatías humanas, aliviado de autoconciencia, se le permite funcionar...⁸

O puesto de otra manera, en este mundo de *Baby doll*, *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, el sentido de realidad de la soledad de los seres humanos, los feroces ritmos *impersonales*, pueden ser tan urgentes y directamente transmitidos que el único tipo de conexión que conocen,

“aliviado de autoconciencia”, puede fluir como un acto físico, una liquidez que se disuelve en un mar indiferenciado:

Un descanso en este trabajo que deseaba que sintieras conmigo.⁹

La tragedia de las personas individuales, que comenzó en el esfuerzo intelectual, termina cuando el animal feroz lucha y recae: en el simple acto del sexo, donde hay una comunicación en la que la mente ha fallado trágicamente; un acto de vida y muerte, con los mismos ritmos, la lucha tensa y cruel consumada en la última recaída. El fin del sexo, el feroz copular de la lucha vital, es la muerte.

Notas

¹ August, Strindberg, *El padre*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 148.

² *Ibíd.*, p. 145.

³ Prefacio de Strindberg, *La señorita Julia* (1888).

⁴ Esta cita y las siguientes pertenecen a la trilogía de Strindberg, *Camino a Damasco* (1898-1904).

⁵ E. O'Neill, Discurso en la aceptación del Premio Nobel, 1936.

⁶ Esta cita y la que sigue pertenecen a O'Neill, *Largo viaje hacia la noche* (1941).

⁷ E. O'Neill, *Diario de trabajo 1942-1943*.

⁸ Estas dos citas son de Tennessee Williams, *El atemporal mundo de una obra en Cuando viva: ensayos selectos de Tennessee Williams* (1978).

⁹ T. Williams, prefacio al *Camino real* (1953).

Capítulo 3

Tragedia social y personal: Tolstoi y Lawrence

La crisis más profunda de la literatura moderna sucede por la escisión de la experiencia entre categorías sociales y personales. Esta es ahora mucho más que un importante acento de la narrativa. Es una arraigada división, en la que el flujo de la experiencia se bifurca, y desde la que, con su propio tipo de vigor, las clases de vida crecen separadas. Intelectualmente, la división se libra con el completo y confidente aparato ideológico: la versión individualista confronta a la versión colectiva; los lados están tomados y armados. Es casi una marca de irresponsabilidad, devenir en la forma de las cosas, no tomar lugar; no insistir en la incontestable finalidad de esto o aquello: la realidad individual; la realidad social. Para el hombre que no ha comprendido *cuál* es la elección, el más ajado desprecio se le reserva; no estando en contacto con la experiencia moderna en absoluto.

La tragedia, inevitablemente, se ha conformado por esta división. Está la tragedia social: el hombre destruido por el poder y la escasez; una civilización destruida o destruyéndose a sí misma. Y está la tragedia personal: hombres y mujeres sufriendo y deshechos en sus relaciones más cercanas; el individuo conociendo su destino, en un universo frío, en el que la muerte y una soledad espiritual última son formas alternativas del mismo sufrimiento y heroísmo. Hay dos versiones de tragedia y al parecer tenemos que elegir entre ellas. En los hechos del día cotidiano haya quizás conexiones, pero cuando construimos nuestro mundo imaginario estamos tentados a controlar la realidad así. Si la realidad es finalmente personal, entonces la crisis de civilización es correlativa al desajuste físico o espiritual y al desastre. Si la realidad es finalmente social, entonces las relaciones frustradas, la destructiva soledad, la pérdida de la razón para vivir, son sinónimos o reflejos de una sociedad desintegrada o decadente.

Las ideologías, en cualquiera de los puntos, se deslizan lentamente dentro de la acción. Otras explicaciones son meramente falsa conciencia o racionalización; la realidad substancial está aquí o aquí.

Cuando la división es demasiado profunda, hay sólo alternativas, sólo queda la toma de posición, hasta que un nuevo quiebre llegue. Pero la división misma ha sido un largo proceso, y hay etapas en él, de gran importancia, que nos permiten mirar por un momento más allá de los estados finalizados, al proceso mismo. De todos los trabajos literarios que nos ofrecen esta oportunidad, los más importantes son *Ana Karenina* de Tolstoi y *Mujer enamorada* de Lawrence. En cada una de estas grandes novelas, una relación personal importante termina en tragedia, en una muerte que da significado a toda la acción. La realidad personal, en esta relación, es tan substancial como la ficción puede ofrecer. Aunque, claramente, en cada una de las novelas, la forma del vínculo trágico se defina por la forma de otra relación más amplia, que parece funcionar bastante diferentemente. Lo hecho para la vida y lo hecho para la muerte están cercanamente explorados en las vidas individuales. Sin embargo ya, por la coexistencia de esas otras relaciones, los vínculos trágicos se han dado un contexto. En este sentido, límite pero indispensable, podemos decir que una sociedad se ha formado alrededor de la experiencia trágica.

Pero nuevamente, en cada novela, hay más que esto. Es imposible leer bien una novela sin sentir la presión de otras experiencias y otras preguntas: maneras de vivir fuertemente contrastadas; preguntas por la naturaleza del trabajo y de su relación con las condiciones en las que un hombre vive; preguntas, finalmente, sobre la naturaleza interior que ha parido la civilización, naturaleza que la forma de cada novela parece diseñada para dramatizar.

Es cierto que en cada caso podemos ajustar o, más súbitamente, suprimir los elementos en la novela en la que juzgamos estar, desde nuestra posición, secundariamente. Tolstoi se extravió en la autobiografía y en la predicación; Lawrence en la predicación y en la autobiografía. O bien ningún hombre ha realizado las perspectivas verdaderas de su indagación: Tolstoi fue forzado a volver, por las limitaciones de su posición, desde una perspectiva completa de la sociedad a una acción interna primaria, fue un crítico realista, incapaz de tocar el último bloqueo. Entonces la división se reinicia, como debe ser, desde que somos parte de ella. Pero es realmente demasiado difícil, incluso dentro de novelas como estas, considerar los temas como si la división no predestinara el final. ¿Cómo no considerar su sustancia como iluminando la misma división? ¿No podemos acaso acariciar, así sea momentáneamente, un tipo de experien-

cia en la que lo personal y lo social sean más que alternativas, apareciendo como acciones que surgen de la misma vida?

Lea *Ana Karenina* —no importa si ya lo hizo, léala nuevamente—, y si te atreves a rechazarla, maldeciré en voz alta.

La afirmación proviene de una carta muy temprana de Lawrence (1909) y tenemos una buena evidencia de su perdurable interés en el libro. Él la llamo una de las "grandes novelas", pero luego no solo se atrevió a rechazarla; sino que la atacó amargamente, y acusó a Tolstoi de "humedecer la llama". Hay una importante historia aquí: no simplemente en el nivel de influencia, o en el cambio de la opinión crítica, sino en la más profunda elaboración de Lawrence y la experiencia más desafiante.

Esta es una pregunta, en conclusión, sobre la naturaleza de la tragedia. Lawrence miraba en Tolstoi y en Hardy, como en Shakespeare y en Sófocles:

Esta manera de poner detrás de la insignificante acción de los protagonistas la terrible acción de la naturaleza insondable; poner un sistema de moralidad menor, el que es capaz de concebir y formular la conciencia humana, dentro de la vastedad, de la moralidad incomprendida e incomprensible de la naturaleza o de la vida misma, que sobrepasa a la conciencia humana. La diferencia es que mientras en Shakespeare o Sófocles esta moralidad mayor, incomprendida, o el destino, es transgredida activamente y da castigo activo; en Hardy o en Tolstoi lo que se transgrede activamente es la moralidad humana menor, mecánica, que mantiene y castiga al protagonista, mientras que la moralidad mayor es transgredida solo pasiva y negativamente, es representada meramente como el ser presente en el fondo, en la escenografía, y no toma ninguna parte activa, sin tener ninguna conexión directa con el protagonista.

Lawrence vuelve a esta diferencia:

...la debilidad de la tragedia moderna, donde la trasgresión contra el código social lleva hacia la destrucción, como si a través del código social se estuviese trabajando nuestro irrevocable destino.

De Ana, como de una heroína de Hardy, él pregunta:

¿Qué tenía en su posición que fuese necesariamente trágico? Era necesariamente penoso, pero ellos no estaban en guerra con Dios, sino con la sociedad. Sin embargo estaban acobardados por el mero juicio de otros hombres sobre ellos, y todo mientras sus almas eran correctas. El juicio del hombre los mata, no su propio juicio o el Dios Eterno.

Consecuentemente,

Su tragedia real es que son infieles con la moralidad no escrita, que podría haber ordenado a Ana Karenina ser paciente y esperar hasta que, por virtud o gran derecho, pudiese tomar aquello que necesitaba de la sociedad; podría haber ordenado a Vronsky despegarse él mismo del sistema, volverse un individuo, crear una nueva colonia de moralidad con Ana.

El interesante argumento de Lawrence tira ambos dardos a este punto. Está diciendo en su último comentario que la tragedia puede abolirse si las personas consienten en convertirse en individuos, creando una "nueva colonia". Mientras Edipo, Hamlet y Macbeth, quienes están demasiado llenos de "vida real y potente" se comprometen con el sistema social,

Se erigen en contra, o se encuentran a ellos mismos en contra, de las insondables fuerzas morales de la naturaleza, y fuera de estas insondables fuerzas mueren.

Es en la lucha por el derecho donde mueren. Pero esto es, por supuesto, profundamente ambiguo. ¿Qué pasaría si estos héroes, que no desean rendir su potente vida real, son destruidos, no por la sociedad sino por la naturaleza?¹ La pregunta es esquivada en el corrimiento desde una "moral de la naturaleza" a una "moral natural o de la vida misma". Tras la retórica de lo "vasto" y lo "incomprensible", Lawrence pierde una cuestión decisiva: ¿cómo puede ser cierto que la potente vida sea necesariamente destruida por la "moral natural o la vida misma"? El punto será muy importante en el desarrollo subsiguiente de nuestro argumento. Mientras tanto, podemos evidenciar la ruta de escape preparada, en la que demandas totales de la vida son resueltas, sin necesidad de tragedia.

Una ruta de escape existe, por supuesto, desde la lógica de su propia proposición; no es necesariamente una ruta de escape de la vida misma. Los tér-

minos en los que describe cómo Ana y Vronsky debieran haber actuado es una descripción virtual de *El amante de Lady Chatterley* y esta novela puede verse como una respuesta consciente a *Ana Karenina*. Una mujer deja a su esposo que ha muerto en vida. Al dejarlo, busca la vida en ella y en otros, y en dicha búsqueda la sociedad es desafiada, por los principios de esta nueva moralidad de la experiencia. La nueva colonia, con la que el libro termina, parece posible de establecer.

Este es un caso interesante, pero lo que debemos saber es que en la hechura de esta acción alternativa Lawrence absorbe la moralidad esencial de *Ana Karenina*. Esto pone en relieve la constante tergiversación de Tolstoi: una tergiversación significativa, porque se basa en la falsa idea de "individuo" y "sociedad" que Lawrence comparte con la ortodoxia del siglo XX. Hemos observado ya su concepción de la destrucción de Ana por un "código social", por "el juicio del hombre". En otra parte describe la destrucción de Vronsky como un "perverso placer" de Tolstoi, dado que él "envidiaba tan vilmente al hombre saludablemente apasionado". Complementariamente,

Como un moralista perverso con un sentido de la deficiencia propia, Tolstoi trata de insultar y de amortiguar las intensidades de la vida. ¡Imaginen a cualquier gran artista haciendo de la vulgar condena social de Ana Karenina y Vronsky figuras del castigo divino! ¿Dónde estará la sociedad que dio su espalda a Vronsky y a Ana? ¿Y qué valor tiene esa condena hoy?²

Siempre el mismo patrón: era la sociedad la que los destruía. Pero de hecho Lawrence sólo leyó a *Ana Karenina* así, contra toda evidencia, a fin de evitar ver algo que podría destruir su propia moral. Es importante añadir que él sólo construyó esta tergiversación como crítico y moralista. Cuando se trataba de sus novelas, recordaba lo que Tolstoi había escrito y veía el problema bastante diferentemente.

¿Cuál es la verdadera acción en *Ana Karenina*? Dos errores comunes nos oscurecen la respuesta. El primero es el aislamiento del personaje principal como un todo, como si la tragedia de Ana pudiese ser considerada aparte de las relaciones reales entre Karenina y Vronsky, y sin referencia a la *diversidad* social en la que ellos vivían. El segundo es el aislamiento de la historia de Ana Karenina-Vronsky de la novela como un todo, y del lugar que esta historia ocupa relativamente en la narrativa. La exclusión de Levin y de los matrimonios de Levin-Kitty y Stiva-Dolly supone una distorsión profunda. La exclu-

sión es racionalizada algunas veces por el argumento en el que Ana-Vronsky son la historia real y que la historia de Levin (aunque esta por supuesto ocupa gran parte del espacio) es el resultado de la incurable tendencia de Tolstoi a la autobiografía; que ha grabado sus observaciones discursivas sobre el trabajo y la fe, incluso a pesar de que la historia real fuera sobre los amantes. Este es, por supuesto, el famoso dogma de las "relaciones personales", donde cierto tipo de relaciones se abstraen de otras relaciones humanas en lo referente a la sociedad, el trabajo y las creencias, en la obediencia a presiones fuertes y oscuras provenientes de nuestro propio tipo de sociedad. Es un valor repetido el hecho, ciertamente obvio, de que la lectura de *Ana Karenina* supone una estructura completa en la que todos los elementos están muy próximamente relacionados y que la complejidad de esta estructura (más que en la versión de Lawrence solo sobre uno de sus elementos) es la moral real de Tolstoi. Las críticas que aíslan la historia de Ana-Vronsky debieran considerar, justamente como un ejemplo de esta estructura, la secuencia de capítulos de la Parte Quinta, donde el matrimonio de Levin y Kitty es seguido por la luna de miel italiana de Ana y Vronsky, luego por Levin y Kitty retornando a su hogar y viviendo una de las primeras dificultades de su matrimonio, con la muerte crucial de Nicolai y el descubrimiento de que Kitty está embarazada. Este no es el entretreído de la trama y subtrama, o dos historias separadas, sino la actuación de un solo proyecto complejo.

El punto fuerte en el pleito de Lawrence es, por supuesto, la aceleración de la vida de Ana, después de involucrarse con Vronsky. De igual modo, lo que Tolstoi escribió es respuesta suficiente a la acusación sobre su supuesta mera encarnadura de una moral convencional; en la lectura hay una experiencia que fue ordinaria y conspirativamente suprimida. Tolstoi, a diferencia de Lawrence (al menos como un moralista) reconoció el hecho de que la vida fuese destruida o acelerada en *todos* los individuos, no meramente en la selección de algunos que pudiesen ser llamados individuos mientras que el resto se desdibuja en la "sociedad". En consecuencia el rechazo a Karenina es ciertamente parte del nuevo instinto de vida de Ana, pero esto se torna mucho más cruel si Karenina es visto como un simple "muerto". (La crudeza del amortiguamiento físico de Clifford Chatterley es significativamente relevante aquí.) Tolstoi creó, en *Karenina*, una figura memorable de evitación del amor, pero concibió esta imagen como una experiencia completa, no como una figura en una acción moral asilada. Toda su vida adulta, Karenina teme a las emociones plenas, de cualquier clase, porque supone la afección que este tipo de exposiciones le acarrearía. Una vez, y solo una vez, este miedo se supera, en la tensión

de la aparente inminencia de la muerte de Ana después de la aparición del hijo de Vronsky y su poderosa apelación a Karenina, acompañada por su rechazo a Vronsky:

Hay otra mujer en mí, a la que le temo: ella amaba a un hombre, trataba de odiarle, y no podía olvidarse de lo que había sido. Yo no soy esa mujer. Ahora soy mi yo real, todo mi yo.

Aquí Ana, dolida y temerosa, vive a través de las consecuencias de su amor, renunciándolo (desde ninguna presión externa). Karenina responde, aceptándola a ella y al niño, pero luego recuerda y vuelve a su posición anterior. El patrón del personaje de Karenina queda así confirmado: él ha "dado paso" a la emoción, y ha sido fríamente lastimado. Su consiguiente deterioro es entonces duramente suprimido. El punto aquí no es que el instinto de Ana Karenina por la vida haya sido refutado, sino que Tolstoi, como un gran novelista, rechace negociar con figuras de cartón la "aceleración" o la "muerte". Él vuelve al proceso real de relaciones en el que amor y odio son confirmados o denegados. Dejándonos ver esta situación desde cada punto de vista a su turno, antes que predicar la "aceleración" y la "muerte" —la "aceleración" perdonará sus debilidades, la "muerte" será ritualmente condenada— Tolstoi mostró una extraordinaria creatividad y una enérgica moral. El flujo y la detención de la vida son vistos como mucho más complejamente que en la visión de Lawrence.

Aún así el elemento realmente decisivo es el personaje de Vronsky. Es importante ver que él despierta a Ana, pero sin embargo una cosa es despertar a alguien y otra cosa es sobrevivir todo el día. Cuando Lawrence habla del placer perverso de Tolstoi en lo que le ocurre a Vronsky, debemos preguntarnos si él mismo no se ha rendido a su propio machismo retórico. La cuestión es bastante simple: si Vronsky es capaz, como ser humano, de satisfacer las demandas que el amor ha desatado en Ana. Cuando lo vemos por primera vez, en la relación con Kitty, es claro que él no está preparado para una relación de alguna permanencia. El comentario de Ana, justo después de su muerte, parece en retrospectiva una cuenta exacta de una relación con tal hombre:

Caminábamos conociéndonos el uno al otro en el tiempo de nuestro amor y entonces estábamos a la deriva en direcciones distintas. Y esto no era alterable. Él me dijo que era insanamente celosa y me he dicho que soy insanamente celosa, pero no es verdad. No soy celosa, estoy insatisfecha.

Las cualidades de Vronsky son obvias, pero se vuelve transparente, en la relación con el desarrollo de Ana, que él vive en una dimensión simple y limitada, en la que no hay lugar para una pasión duradera. Podemos engañarnos aquí, como Lawrence fue inducido al error, por una idea demasiado simple de "masculinidad". Tolstoi plantea la cuestión en la novela, significativamente en las mismas reflexiones de Vronsky sobre el príncipe extranjero: ¿ser un hombre es ser algo más que una pieza de carne saludable? Más extensamente, esto está presente, a lo largo de la novela en la substancial comparación de Vronsky con Levin, que es uno de los mayores temas de Tolstoi, desde el cual emerge Levin como un hombre indudablemente fuerte. Levin (y Tolstoi) ha vivido mucho tiempo como Vronsky antes, pero ha aprendido a crecer más allá.

Es por supuesto bastante simple, en una sociedad altamente civilizada, llevarse por frases como "animal vigoroso", pero esto, como Lawrence alguna vez dijo, es una historia de "gallos y toros". No es solo que la fuerza de un hombre incluya la ternura de la protección y el calor del cuidado continuo, que son biológicamente necesarios en la condición humana. La mayoría de los hombres pueden dar a una mujer un hijo, pero pocos pueden ser padres. Esto se mueve además, bajo el mismo patrón, que el hecho de que la pasión sea más fácilmente despertada que satisfecha y que el mero saciar de una pasión pueda destruir no solamente a la mujer que se "utiliza" sino también al hombre que sencillamente "se usa a sí mismo": la energía, no devuelta, vuelve sobre sí y estalla. Sin relacionarse, el vigor puede ser simplemente destructivo, y esta es una parte esencial de la historia de Vronsky y Ana. Cuando ella está socialmente aislada, en la ciudad de Moscú, él repetidamente la deja sola, para hacer política o para ver el juego de Yashvin. La frialdad regular de él es contestada por ella con demandas desesperadas, que en el día de su muerte son más que un momento de descuido: su característica es esta determinación limitada y poderosa que, irónicamente, le permitió solamente a él romper la rigidez de Ana. Es muy iluminador que Lawrence, reelaborando esta situación en *El amante de Lady Chatterley*, recree en Mellors no a Vronsky sino a Levin. Mellors es fuerte y vivo, pero es también de una ternura profunda e interesante, tiene esa cualidad que menciona Tolstoi como la condición del corazón de Levin, una respectiva conexión íntima y profunda con el crecimiento del mundo natural. La crítica de Lawrence era, después de todo, corregida por Lawrence el novelista.

Sin embargo, a pesar de todo: ¿Tolstoi mató a Ana como una clase de renunciación al amor sexual? Es ciertamente verdad que Tolstoi insistió, mucho más que Lawrence, en las consecuencias sociales de los vínculos primarios;

pero entonces, a diferencia Lawrence, puso toda su ficción en sociedades reales y duramente pudo analizar aquello que le estaban mostrando: una red de relaciones reales y continuas que no puede ser rechazada por las fórmulas fáciles del puritanismo y del Norte gris. La convención social invocada contra Ana es en efecto hipócrita y superficial, pero al trasladarla hipotéticamente a una sociedad en la que no hubiese dificultad en el divorcio, en la que Ana podría no haber sido señalada y evitada, el conflicto humano substancialmente seguiría existiendo. La simiente se encuentra en cualquier sociedad. La frustración y el odio están aquí, bajo cualquier ley, si las relaciones son las equivocadas. La tragedia de Ana está exacerbada por su sociedad, pero las raíces de la tragedia son mucho más profundas, en una relación específica (tal como, en sociedades contemporáneas en las que las viejas leyes y convenciones sexuales han sido prácticamente abandonadas, hombres y mujeres siguen matándose entre sí en la desesperación del amor).

La acción inmediata de la tragedia de Ana es que ella deja a un hombre inadecuado por otro; la inadecuación que Karenina impone con una mujer adormecida, la inadecuación de Vronsky con una mujer de pasión y demandas crecientes, es el centro continuo de su vida. El significado de Ana, en el punto más alto de su crecimiento, es que ella debe vivir sus sentimientos "correctamente". Vivir por un compromiso limitado fue posible una vez, pero fue con esto con lo que ya rompió. Mas no como una mujer madura. La madurez pareciera estar allí cuando la presión no era más que el compromiso limitado con Karenina, pero no es ahí donde su energía se realiza. Una de las pocas cosas que no conocemos suficientemente, en la novela, sobre ella es la actitud original hacia el matrimonio con Karenina (su supresión es común tanto en las historias románticas como en las anti-románticas). Pero es poco claro que ella se convierta en madre y esposa sin haber sido incluso una muchacha enamorada. El que irrumpe en el papel de madre y esposa es el de la muchacha enamorada, pero ahora en una situación en donde ella tiene una necesidad mucho mayor de este viejo personaje. La prisa del sentimiento se despierta por y junto a Vronsky, pero esta no es la historia completa. Su historia no es la historia con Vronsky, solamente. Hay además evidencias, en su actitud hacia Vronsky, de la condición adolescente cuando un abrumador sentimiento como este choca con un objeto antes de crecer hacia él. Esto puede ser desastroso, incluso para la chica, si el objeto es inadecuado o irrelevante frente a la fuerza real del sentimiento. Pero Ana no es una chica; ella es todavía también la esposa y madre culpable y la combinación es terrible. La vulgar aventura de una mujer casada, como la de sus amigas en San Petersburgo, es una caracte-

rística de un compromiso limitado; esto puede ser aceptado en el ambiente porque tiene un lugar. Vemos el gesto nuevamente en su hermano Stiva, en muchos sentidos parecido a ella, pero ileso porque nunca ha estado esencialmente comprometido. Ana avergüenza a la mitad de la sociedad, pero esa mitad de la sociedad es después una protección contra la inmadurez y la debilidad. Stiva se escabulle de la dificultad, con su "sonrisa de aceite de almendras". Ana, en su tardío sentimiento abrumador, debe darse completamente, sin resguardo de seguridad y si su supervivencia depende de las cualidades de un hombre se da a él. Nada menos es pensable; su demanda es absoluta. Incluso su muerte es una revancha movida para hacer que Vronsky la ame más y este error trágico (bastante común en ciertas clases de suicidios) fusiona la completitud y la inmadurez, cayendo en manos débiles... una combinación que la destruye.

Es aquí, en Tolstoi, donde el relato de una relación se extiende a un patrón de relaciones y, más allá de él, a la sociedad. Pero el contraste no es solo con la mitad hipócrita de la sociedad y sus relaciones primarias. Es además con las demandas de una sociedad trabajadora y el proceso de crecimiento a través de todas sus relaciones. La historia de Levin en su realización, es la de un hombre que vive para él mismo y se encarga de sí mismo. Significativamente, este es un lento crecimiento, descubierto como mucho desde la muerte de su hermano o desde el enamoramiento con Kitty, descubierto además en el trabajo y en un esfuerzo por llevar relaciones correctas con otros hombres. La densidad de la vida de Levin hace un obvio contraste con la sola dimensión en la que, en sus distintas maneras, Vronsky, Karenina y Stiva viven. En cada uno de estos hombres la actitud hacia el trabajo y desde allí hacia otras personas se relaciona con sus diferentes pero igualmente inadecuadas actitudes hacia el amor. Para Vronsky el amor es como la vida de un oficial: vigoroso, positivo, en sintonía con la voluntad final de muerte. Para Karenina, el amor es un aspecto de una institución, el matrimonio concebido exclusivamente en términos sociales. Para Stiva, el negociante oportunista, el amor es el equivalente personal a un intercambio consciente y a un truco secreto. Levin, en contraste, comprende el rechazo a esas clases de sociedad y a esas clases de amor en un solo proceso. Cuando convierte un billete de cien rubros, ligeramente gastado en Moscú, en el trabajo del hombre en los campos, se involucra con los valores en un sentido completamente opuesto a la sociedad vigente y a la mera burla de ella. Su comprensión del amor hacia Kitty como una esposa y luego el amor hacia sus hijos crecen en un mismo movimiento, que es mucho más maduro de todo lo que Ana puede vivir. Vronsky, al final, encuen-

tra el matrimonio y una estaca en el país, pero en sus términos la oferta es tan excesiva, como demasiado poco era para Ana: ella no quiere matrimonio e hijos con Vronsky, ella necesita pasión, la que se ha ido. Una buena sociedad y luego una buena relación en esta, están por diferentes motivos más allá de ambos.

Lo que hemos aprendido en el conjunto de la acción, de sus patrones de contraste y de sus rupturas y reconexiones, es el sentido tolstiano de la totalidad de la vida. En una experiencia tal, las ordinarias abstracciones de las relaciones "personales" y "sociales" caen y vuelven a la realidad. Aquí la cualidad de las vidas personales es conocida en relación con la cualidad de los modos de vida, donde no existe una sola cosa llamada "sociedad" sino la compleja actividad de muchas personas, haciendo y perdiendo, reconociendo y traicionando, mintiendo y diciendo la verdad. Lo que se menta como la sociedad no determina las relaciones; el hombre puede aprender a crecer más allá de las fallas institucionales. Sin embargo la explotación social, negligente, indulgente y cínica se paga no solo en una moda social y política; enseña modos de sentir, que a su vez la manejan, podemos encontrar estos modos en la experiencia más personal. Su crecimiento en cualquier sitio es el comienzo de su crecimiento en todas partes, pero también cualquier rechazo, cualquier debilidad, encuentra su manera en el flujo de la vida. Entonces no hay solo crecimiento en el hombre, éste también se marchita. Hay así, como en Ana, crecimiento y degradación, fuerza y debilidad, aceptación y rechazo, en un mismo cuerpo. En este punto, en el que no hay ni realización ni resignación: hay tragedia. Este es el campo de acción que el gran Tolstoi describió y hay pocos escritores que puedan vivir como él allí. La ironía es que Lawrence se dirigía al mismo campo, aunque con menos fuerza y en algún sentido con menos tiempo (él muere en el año que *Ana Karenina* comienza a crecer). Es irónico que esta defensa de Tolstoi deba ser hecha contra, entre todas las personas, Lawrence.

Debemos decir que Lawrence el crítico fue corregido, en una instancia importante, por Lawrence el novelista. Observemos ahora esta igualmente significativa instancia, como una imagen continua, en la que Lawrence comprendió a Tolstoi y lo usó en *Mujeres enamoradas*. La más efectiva encarnación del personaje de Vronsky es la puesta en escena crítica (entre la primera entrega de Ana a Vronsky y su confesión a Karenina) en la que, en la carrera, Vronsky mata a la yegua que está montando. Esta posee una maravillosa intensidad e injusticia porque supone a la vez una de las encarnaciones de la vitalidad y excitación del hombre y el "momento de descuido" en el que, intentando ganar, destruye la vida de la que es responsable. Creo que esta imagen juega una parte importante

en la vida creativa de Lawrence, emulando nuevas imágenes en, por ejemplo, el descuido de Úrsula con los caballos cerca del final de *El arco iris* y, más poderosamente, en *St Mawr*. Pero el uso más directo es en *Mujeres enamoradas*, donde el sentimiento y el juicio están muy cerca de los de Tolstoi. Gerald, visto por Úrsula y Gudrun, sostiene a la yegua que está cabalgando cerca del nivel de cruce cuando pasa un tren (quizás otra imagen inconsciente del creativo mundo de *Ana Karenina*). La yegua está aterrada, pero el hombre sigue y toma el premio montando en ella. Es a la vez una fría y excitante dominación de la vida por la voluntad. El futuro de Gerald y Gudrun se revela allí, tan seguro como era el futuro de Vronsky y Ana, en la escena de Tolstoi.

La particularidad de la conexión nos recuerda algunas similitudes entre *Ana Karenina* y *Mujeres enamoradas*. Hay un contraste previsto entre el final de una relación en la muerte y la indiferencia, y una relación expandiéndose aparentemente hacia la vida y la continuidad. Existe una visión comparativa de las conexiones esenciales entre las relaciones particulares y la forma de vida completa. La voluntad y superioridad de Gerald está explícitamente relacionada con su posición social como indiferente propietario, con la filosofía industrialista de la superioridad y con el uso de recursos naturales y humanos.³ Su muerte, cuando llega, es vista como más que personal: es la muerte en la indiferencia de una forma de vida entera.

Las similitudes son importantes, pero las diferencias son incluso más instructivas, cuando recordamos nuestra pregunta original, sobre el proceso en el cual "personal" y "social" se separan. La insistencia de Lawrence, hacia el final de su vida, en las conexiones esenciales, el completo flujo de la vida, es fuerte e importante. Así podemos observar en él, más claramente que en escritores que tomaron esta separación como un hecho, las presiones bajo las que una gran conciencia se rompe.

El proceso de ruptura tiene en efecto un lugar en el centro de la novela, cuando Birkin refleja:

Miles de años atrás, aquello que era inminente en sí mismo debe haber tenido lugar entre estos africanos: la bondad, la felicidad, el deseo por crear y producir felicidad debe haber transcurrido, viviendo el simple impulso de conocer de una especie. El conocimiento deteniendo y finalizado en los sentidos, el conocimiento místico en la desintegración y en la disolución... Caímos desde la conexión con la vida y la esperanza, recaímos desde la pureza integral del ser, desde la creación y la libertad; caímos en el largo, largo, proceso africano

de pura comprensión sensual, conociendo en el misterio de la disolución... sería diferente para las razas blancas. Las razas blancas, teniendo el ártico norte tras ellas, la vasta abstracción del hielo y la nieve, cumplirían el misterio del conocimiento glacial destructivo, fría aniquilación abstracta.

Este es claramente el movimiento trágico del libro, hacia la muerte de Gerald. Pero hay una profunda ambigüedad en él, cuando examinamos la acción completa. Las palabras utilizadas para describir el estado desde el que se da esta caída trágica podrían haber sido usadas por Tolstoi:

La bondad, la felicidad, el deseo por crear y producir felicidad

Pero mientras en Tolstoi este es el movimiento a contrapelo de su novela, que está en el amor de Kitty y Levin y en el descubrimiento del significado del trabajo natural en su relación con otros hombres y con la tierra, en Lawrence solo se presenta como una frase y una memoria (esto se hace significativamente presente en los tempranos capítulos de *El arco iris*). El movimiento a contrapelo en Lawrence es diferente:

Hubo otro modo, el modo de la libertad. Existió el paraíso entero en el hombre puro y solo, el alma del hombre podía prevalecer sobre el amor y el deseo por la unión, tan fuerte que no tenía ninguna angustia emocional, un amoroso estado de orgullosa libertad solitaria, hasta que aceptó la obligación de la permanente conexión entre unos y otros, sometidos a la correa y al yugo del amor, pero nunca perdió este solitario orgullo propio, incluso mientras amaba y se rendía.

El camino del "conocimiento deteniendo y finalizado en los sentidos, el conocimiento místico en la desintegración y la disolución" es tomado por Gerald y Gudrun y alcanza su punto más alto en Loerke. La forma tomada por Úrsula y Birkin se ofrece como un contraste con éstos: Úrsula argumenta contra Loerke y Gudrun sobre arte, insistiendo en las conexiones del arte con la vida y rechazando la reducción del arte a una sensación autónoma; Úrsula y Birkin, en su propia relación, aprenden

La pura dualidad polarizada, cada uno libre de cualquier contaminación del otro. En cada uno, el individuo es primordial, el sexo se

subordina, perfectamente polarizado. Cada cual posee un único y separado ser, con sus propias leyes. El hombre con su pura libertad, la mujer con la de ella. Cada cual conoce la perfección de su polarizado circuito sexual. Cada uno admite la naturaleza diferente del otro.

Mas cuando repetimos estas palabras sabemos que algo crucial está ocurriendo, en el contraste entre vida y muerte. Hay un largo camino desde "la bondad, la felicidad, el deseo por crear y producir felicidad" a "la perfección de su polarizado circuito sexual". La imagen mecánica es todavía significativa y nos quiere decir que la conocida relación entre Úrsula y Birkin no es tan diferente en su tipo a la relación entre Gudrun y Gerald, siendo un contrapeso eficaz a aquello que Gudrun llama "tragedia estéril". Hay más cuidados, más consideración, entre Úrsula y Birkin, pero ellos participan como Gudrun y Gerald, de la separación de sus relaciones personales del "deseo por crear y producir felicidad". Esto no es solo una separación de la sociedad, que ciertamente existe, en la acción de resignación y evasión. Tal separación puede ser ampliamente respaldada, alimentando la división ortodoxa de la vida personal y un medio muerto e inútil. Gudrun y Gerald rechazan también a la sociedad en este sentido; es relevante además en lo que tienen que hacer el uno con el otro. En el movimiento general, toda la novela está en sintonía.

Pero lo que debemos notar es que bajo el rechazo de la fórmula sobre una sociedad muerta a medias un movimiento más significativo va tomando lugar: un rechazo a la dimensión completa de la relaciones verdaderamente personales y con esto, finalmente, un rechazo a la humanidad misma. Cuando Úrsula objeta la idea de un hogar, la crítica usual del encierro doméstico se ratifica, como si el rechazo fuese primariamente social: no hay modo de vivir. Pero el rechazo se da realmente en los términos de un "orgullo solitario" y entonces aquello que se resiste, en los hechos, es el cuerpo entero de la vida personal cuando es más que una relación en una generación solitaria. Lawrence, en sus trabajos siguientes, reduce la definición de vida personal a una generación solitaria, una y otra vez, siendo fuertemente secundado. Los padres son distantes e insensatos, argumentan Úrsula y Gudrun. El tono llega fácilmente a cualquier generación solitaria, pero sigue siendo impactante en *Mujeres enamoradas*, cuando conocemos a sus padres como personas y a esa casa como una casa, en *El arco iris*, y vemos que sus reducciones a un estado son arbitrarias. Los cambios en los métodos de la ficción, que Lawrence fue realmente provocando, involucraron y reescribieron esta clase de pérdidas. En la insistencia en

el orgullo personal aislado, la realidad de otras personas se redujo. Pero entonces no es solo el "viejo hogar" lo que se rechaza; es cualquier hogar. Y esto es parte de un efectivo rechazo sobre los hijos, que evidentemente no tienen lugar en "la perfección de su polarizado circuito sexual". El polarizado circuito sexual es único y estático, en este sentido; el hijo de dos cuerpos podría romperlo. Cualquier cosa que pueda ser descripta como creación podría romperlo, porque podría proveer un nuevo hecho vital que esté más allá del "orgullo personal". Un hijo podría ser el ser humano que encarne una relación humana y quien escape a la arbitraria reducción de la domesticidad, como hecho social, de la que simplemente se separe.

Lo que logra Lawrence, en contraste al "singular impulso de conocer de una especie" de Gerald y Gudrun, es un impulso no menos singular, pero que se afirma como más humano. La clausura de salvaguarda de esta definición, "la obligación de permanecer en contacto con otros", no puede realizarse o vivirse del todo. La continuidad humana, en generaciones particulares o en una sociedad, es rechazada en Úrsula y Birkin, como también, aunque de un modo menos sensacionalista, por Gerald, Gudrun y Loerke. La diferencia de Birkin es que él continúa sosteniendo que una relación personal con Úrsula "no es suficiente"; él necesita más, pero la novela es una demostración de su incapacidad para encontrarlo.

Cuando nos damos cuenta de esto, la forma entera de la tragedia cambia. La diferencia con *Ana Karenina* es fundamental, más allá de las evocaciones iniciales. Esta no es una tragedia descansando en los contrastes, aunque pueda parecerlo. Es una tragedia de una única acción, en varias maneras. Gerald muere, en una "fría aniquilación abstracta" pero Gudrun y Loerke ("¿Por qué no ser bestial?") no solo sobreviven, sino que además aparecen como capaces de sobrevivir. Es Gudrun la que dice:

La única cosa que he hecho con el mundo es ver a través de él.

Y son Úrsula y Birkin quienes necesitan expandirse más allá de esta reducción, esta desintegración y disolución, quienes logran la posición más trágica. Ellos quieren ir más allá de lo "meramente humano". La tragedia es lo que Lawrence definió, en su comentario sobre Tolstoi y Hardy, como "el misterio de lo no humano". Birkin, ante la muerte de Gerald, acepta que

El misterio puede dispensarse con el hombre, en el caso de que no sea demasiado creativo para el cambio y el desarrollo.

Estos ecos son un tema constante del libro: que el hombre esté equivocado, como él lo está, y que el mundo pueda ser mejor sin él.⁴ La naturaleza no es, como en Tolstoi, un mundo en el que el hombre trabaja y aprende. Es una alternativa al hombre. La separación de escape está, entonces, completa. Es el bosque al que se retiran, como un consuelo a la experiencia humana. Es un lugar de juego y recreación. Sus formas de creación están en los brotes, no en los niños. Todo lo que es humano, más allá de las unicidades de la pureza del ser, es un "viejo mundo de sombras". La única relación, finalmente, el ser solo y el misterio no humano.

Semejante tragedia es realmente demasiado. Hay muerte en el hielo, o muerte en el sol, como la muerte de Gerald. Es la muerte de una raza y de un mundo, y ha sido, indudablemente, la experiencia más grade en nuestro siglo. Y lo mejor es reconocer esta lógica en la escritura de *Mujeres enamoradas*, reconocer estos movimientos hacia la muerte general. Su uso como un estándar de vida y salud es inevitablemente decisivo para nosotros. No es tanto un juicio a la civilización como un juicio a la vida. La "nueva responsabilidad vital", con la que Birkin termina, ha sido aprendida desde la muerte. Este es un patrón trágico muy viejo.

Volvamos a nuestro asunto original, cuando notamos en el relato trágico de Lawrence una importante ambigüedad. Él argumentaba contra lo que hemos visto como la concepción de la necesidad trágica de Tolstoi. Las personas pueden vivir, si rechazan los términos del "ser social" y se convierten en nuevos individuos. Sin embargo, si estaban llenos de "vida real y potente" se movían de hecho hacia la muerte, no por un juicio social, sino por "la moralidad... de su propia vida". No pienso que esto fuese una confusión intelectual en Lawrence. Esto es, más bien, una radical incerteza, un punto profundo en su experiencia. La diferencia entre *Mujeres enamoradas* y *El amante de Lady Chatterley* es aquí relevante. La sensación de Lawrence, de que la civilización industrial está muerta —que es incluso más fuerte en el último de estos libros— y de que el proceso de crecimiento avanza más allá del "ser social" hacia la responsabilidad individual, es de hecho más clara en Mellors y Connie que en Birkin y Úrsula, siendo aun incompleta. Pero mientras Mellors, al final, piensa en que la llama de la vida puede encenderse en una relación amorosa y en los arduos menesteres para mantener esta llama viva en una sociedad muerta (en la que debe conseguir trabajo para vivir y luego buscar a Connie y a su hijo), Birkin, por otra parte, ve la llama de la vida existiendo más allá del hombre y solo puede tender a romper nuevamente con las personas y con la sociedad. Es importante que Mellors sea la conclusión final, pero Lawrence, evidentemen-

te, nunca quitó de su mente este conflicto último; él apuntó hacia ambos caminos y fue yendo hacia lo claro y correcto. Pero en *Mujeres enamoradas* la flama de la vida prácticamente se apaga, hacia el final. El punto del quiebre trágico es alcanzado, incluso a través del último momento Lawrence intenta tener reservas. El quiebre de conciencia ha ocurrido y solo es parcialmente anunciado.

Lo llamo ruptura y no descubrimiento. Creo que es importante hacerlo así, ahora, cuando hay tantos signos que traemos a descansar en una conciencia dividida. Es una ruptura desde la sociedad, pero no solo en el simple sentido de rechazo y evasión de una mala sociedad. Es además una ruptura en el sentido profundo al que Lawrence no desea oponerse cuando se opone, una ruptura que no entrará en su dimensión en absoluto, en ninguna forma activa, aunque lo haya conocido como un tormento y escrito, como general e inevitable.

Es posible decir esto si uno cree en la importante acción social y por supuesto está a la espera del despido sumario como político o sociólogo, como un simple buhonero del viejo sueño social. Sin embargo es necesario decir, en el borde de los significados que podemos comprender, que esta profunda ruptura es tanto personal como social. El salirse de las dimensiones sociales es también salirse de las personas. Es el intento de crear la persona individual sin *ninguna* relación. Todos esos elementos de la personalidad con los que se viven los vínculos —no solo las relaciones familiares formales sino las que existen entre personas cualesquiera y sobre todo entre hombres y mujeres— están siendo finalmente suprimidos en el nombre de la realización personal. En el punto más lejano de su crisis, Lawrence no solo rechazó oponerse a lo que se oponía, sino que también rechazó afirmar lo que afirmaba. Bajo estas tensiones, solo la muerte es posible: paradójicamente una muerte en la aspiración a la vida. Lawrence tuvo el coraje de vivirlo así, pero la única consideración relevante es un reconocimiento de aquello a lo que realmente arribó. Otros se han apoderado de las categorías de esta desintegración trágica buscando erigirla como normalidad. Como tal, no son más que una cansada ortodoxia. La distinción contraria de Lawrence es que él nos mostró la desintegración en el progreso, con una intensidad que solo pocas veces desemboca en la histeria.

A pesar de ello, cuando arribamos a la división final entre sociedad e individuo, debemos saber que una afirmación de la creencia en cualquiera de los dos es irrelevante. Lo que realmente está pasando es la pérdida de creencia en ambos y este es nuestro modo de demostrar una pérdida de creencia en toda experiencia de vida, como los hombres y las mujeres pueden vivirla. Esta es ciertamente la forma más intensa y característica de la tragedia en nuestro siglo.

Notas

¹ [Nota de R. W.] Lawrence casi por seguro, es obvio, tomó esta formulación de Nietzsche. Se encuentra al lado de sus inquietudes en el cambio y en la regeneración, a pesar de haber sido formado en una tradición diferente.

² Lawrence, *Cavalleria Rusticana*, en D.H. Lawrence: *Crítica literaria selecta*.

³ [Nota de R. W.] Hay, yo creo, una mirada a Tolstoi en el retrato del padre Gerald en Lawrence, *Thomas Crichton*, que creta que "en Cristo él era uno con sus trabajadores. Más aún, él se siente inferior a ellos, como si ellos, a través de su pobreza y trabajo, estuviesen más cerca de Dios que él". Las implicaciones de este fracaso y ruptura de sentimiento en Lawrence es significativa. Estaba en lo cierto, en general, no era sino en lo particular donde fallaba.

⁴ [Nota de R. W.] Lawrence fue, después de todo, un niño en el mismo mundo que Wells y Shaw, en el que la desesperación sobre la vida real podía ser racionalizada y mistificada en la idea de una evolución "más allá del hombre". Las fórmulas progresivas y regresivas, que siguieron a estas ideas, necesitan ser conectadas tanto como contrastadas. La lucha entre ellas, mediante el intento de monopolizar nuestra atención, es bastante secundario, en un tiempo de farsas.

Capítulo 4El estancamiento y el punto ciego trágico:
Chéjov, Pirandello, Ionesco, Beckett

Anton Chéjov heredó y produjo en la principal tradición realista del siglo XIX. Y desde su producción podemos trazar una importante tradición decimonónica, en la que el realismo ha sido casi completamente objetado. Para comprender esta paradoja debemos buscar cuidadosamente la naturaleza de este realismo y su relación crítica con los desarrollos reales en esta sociedad.

La condición del realismo en el siglo XIX supuso de hecho la asunción de un mundo total. En los grandes realistas no había separación de ninguna clase entre hechos públicos y privados, o entre experiencias públicas y privadas. Esto no fue una unión intencional de cosas dispares, como quizás muy fácilmente aparece en retrospectiva. Más bien fue una forma de ver el mundo en la que era posible experimentar la calidad de un completo estilo de vida a través de las cualidades de los hombres y mujeres. Así, una ruptura personal era un hecho social genuino, y un quiebre social se vivía y conocía de forma directa en esta experiencia personal. Pero entonces tomar la ruptura como una ilustración de esta continuidad es en sí una marca de un cambio realmente profundo. Chéjov es el realista de la ruptura, en una significativa escala total.

Tal manera de ver el mundo no es voluntaria sino dada. Una vez desmantelada, en tanto una perspectiva común, este modo de mirar por supuesto aparece como ingenuo. Retener sus métodos, en la creación artística, resulta entonces casi siempre paradójico. Lo que fue uno de los hábitos del realismo se volvió un uso descripto en términos muy opuestos. Esto sucede, notablemente, entre Chéjov y Pirandello.

La clave de este difícil análisis es el continuo énfasis en una condición total. En otras partes, el quiebre ha conducido a muy diferentes tipos de lite-

ratura. Donde llevó al aislamiento del individuo, se movió, inevitablemente, hacia los métodos expresionistas: los conflictos dramáticos de una mente individual. En la novela, este movimiento se dio a través de las corrientes de la conciencia, hacia la ficción de las plegarias especiales. Aquello que ha sido observado formalmente como un estilo de vida, una sociedad, se volvió ahora neutral y hostil: un flujo diferente, o un fondo, o una raza rara, o una jungla. El elemento de la neutralidad se extendió a otras personas, que se volvieron en este sentido meros objetos de un entorno (el mundo con el que característicamente se ha reemplazado a la sociedad). El elemento de hostilidad, crecientemente presente en esta estructura de sentimientos en desarrollo, es de un tipo diferente al de la anterior actividad hostil, entre un individuo y su sociedad, que fue tan extensamente grabado en la tragedia liberal. En la nueva estructura, la estructura no es ni activa ni prometida, no es nada específica. No es frente a una condición social contra lo que el individuo reacciona, sino contra el hecho de la sociedad como tal. Desde allí, inevitablemente, solo puede continuar la retirada, no la acción.

Mientras tanto, el intento de restaurar un sentido a la sociedad, en gran parte en los sedimentos doctrinarios, sobre posiciones producidas más que dadas, da testimonio únicamente de algunos hechos de ruptura. Por ahora la sociedad está aislada y este hecho específico tiene un nuevo estado literario. Las condiciones generales de la vida social —clases de trabajo, clases de hogares— se han convertido en absolutas, por un proceso similar al del aislamiento del individuo. La sociedad mudó otra vez en un entorno, aunque con afirmaciones aparentemente bastante diferentes sobre la vida. El materialismo inherente a los movimientos dominantes del socialismo ha sido ratificado teóricamente en esta clase de literatura. Una batalla en las sombras efectivamente se ha luchado (por hábito se sigue combatiendo) entre esta clase de literatura materialista y aquello que se describió como literatura idealista basada en la soledad del individuo. Pero lo que las partes contendientes no han notado es que ambas, ciertamente con diferentes métodos y resultados, han convertido al realismo del hombre en sociedad en una manera muy distinta del hombre en un entorno. Cada parte está dispuesta a minusvalorar el conjunto de apreciaciones de la otra: el estilo de vida completo es una ilusión o una ideología; el individuo es significativo solo cuando su vida adquiere conexiones sociales (esto es, entorno). Pero como las prioridades se disputaron y tomaron, el sentido humanista de totalidad, que le había dado al realismo su fortaleza, en cualquier caso se perdió.

La complejidad de este desarrollo deviene tanto más aparente cuando volvemos a la tradición principal y nos forzamos en ver que allí, también,

esto ha cambiado cualitativamente. El sentido de condición total, tan claro en Chéjov incluso cuando lo que él observa es la ruptura, de hecho ha continuado, pero ha sido transformado en su sustancia característica. En la mejor literatura del siglo XIX, el estilo de vida general y los seres humanos individuales no eran simultáneos y contemporáneos, pero ambos eran reales. La condición irónica de tal visión totalista, en mitad del siglo XIX, es que mientras que la misma todavía se considera simultánea, contemporánea e inseparable, llevar estos adjetivos al estilo de vida y al ser individual parece ilusorio. Una conciencia general de la ilusión se ha hecho cargo de ambas realidades.

El desarrollo más lejano del expresionismo —y la ficción de plegarias especiales— ha convertido prácticamente todo en una ilusión individual, paradójicamente entonces su realidad fue correspondientemente enfatizada. La característica distintiva de la nueva visión total es que incluso los individuos se le han sometido. En efecto, el trabajo artístico mismo, sostenido en todas sus otras formas por una enfática conciencia personal, toma más y más la calidad de una ilusión, en su propio modo. La ilusión se ha utilizado a menudo como un elemento de la acción dramática y la naturaleza del arte ha sido siempre una ilusión complaciente y compartida, que se hace real. Pero aquello que hemos alcanzado ahora, en algunos trabajos notables, es una acción ilusoria completa, o una acción intentando serlo. La ilusión no es una manera de la realidad sino una expresión de la ilusión misma. Entonces el trabajo mismo protesta, el artista protesta, contra aquellas condiciones de su expresión que amenazan con convertirse en reales. Los procedimientos tradicionales pueden rechazarse por esa sola razón. La credibilidad de las ilusiones exitosas es amenazadora en sí misma. El arte no debe aspirar, incluso en su propia forma, a ninguna falsa realidad que pueda disturbar o destruir la experiencia de la ilusión total. La tensión común de la expresión es vista como detestable. El arte debe ser antiarte, la novela debe ser antinovela, el teatro debe ser antiteatro, por esta convincente razón. Lo más peligroso de cualquiera de estas declaraciones es que inventan la posibilidad de la comunicación, lo que ya sabemos que es una ilusión en estos parámetros. La condición total de la vida, cuando lo vemos de esta forma, deja las bases no teóricas para el arte, exceptuando su existencia que todavía, sin embargo, e irónicamente, aún es deseada en algún punto. Entonces la verdadera voluntad del arte ha sido convertirse a sí misma en una mala fe. El proceso creativo ha sido separado del deseo y de la proyección en ciertos puntos. Una condición de la ilusión total queda así preciosamente realizada por un método que debe volverse continuamente hacia atrás sobre sí

mismo y disolver aquello que creó. Por lo que sin esta disolución continua, la experiencia misma se vuelve irreal por devenir falsamente real.

Debemos seguir ahora, en detalle, el proceso de esta transformación, en el drama mismo. Su inicio está evidentemente en el *Ivanov* de Chéjov. Vemos allí la conciencia individual, el héroe-víctima liberal, girando ya su oposición hacia una condición de la sociedad y de nuevo a sí mismo.

Me parece que yo también estoy fracturado. El liceo, la universidad, después el manejo de la propiedad, las escuelas, los proyectos... Mis ideas no eran como las de los demás; hacía todo con entusiasmo, arriesgaba... mi dinero, tú mismo lo sabes, lo tiraba a diestra y siniestra... Fui feliz y sufrí como nadie en el distrito. Todo eso son mis bolsas, Pasha. Cargué sobre mis espaldas toda esa carga y mis espaldas se quebraron. A los veinte años, todos como héroes, nos encargamos de cualquier cosa, podemos hacerlo todo, y a los treinta ya estamos fatigados, no servimos para nada ¿Cómo puedes explicarte esta fatiga?¹

Aquí estamos todavía dentro de la conciencia liberal. Ivanov ve aquello que debe hacerse e intenta hacerlo. Queda solo en la lucha, es incomprendido y se quiebra. También rompe a otros, en su propia caída. Pero esta clase de punto ciego, familiar para nosotros desde Ibsen, ha sido transformado por Chéjov nuevamente en una nueva condición: que es el estancamiento. En un punto ciego, hay aún esfuerzo y lucha, mas sin posibilidad de vencer: el luchador vivo muere dando sus últimos golpes. En un estancamiento, no hay posibilidad de movimiento, ni siquiera esfuerzo de moverse; cada acción voluntaria se autocancela. Una nueva estructura de sentimientos se inicia entonces:

Mis quejas te inspiran un temor sagrado [...] mientras que a mi entender esta psicopatía mía, con todo lo que la rodea, puede servir únicamente como buen material para hacer reír, y nada más. Habría que reír de mis dudas hasta desternillarse, pero tú: "¡Socorro!" ¡Salvar, cumplir la hazaña! ¡Ah, qué furioso estoy contra mí mismo!²

Esta es la víctima girando sobre sí. El final es un suicidio que los otros no pueden interpretar o comprender. Pero la víctima, una vez que ha luchado, se ve aún en contraste con su grupo social.

En *La gaviota* la estructura se extiende. Trigorin, que ha tratado de hacer algo nuevo, carga el peso de la culpa de su grupo y se rompe:

Has encontrado su camino correcto, usted sabe por qué camino va —pero yo sigo flotando sobre un mundo caótico de sueños e imágenes, sin saber para qué sirve todo esto—. No tengo fe y no sé cuál es mi vocación.

En el final está de nuevo el suicidio, que los otros no pueden comprender y del que, por su crudeza, deben incluso protegerse temporalmente.

Con *El tío Vanja* la estructura se amplía aún más, bajo lo que se vuelve un sentido de una condición total:

Eran una imagen de la decadencia debido a la lucha por la existencia. Esa decadencia causada por la inercia, por la ignorancia, por la irresponsabilidad absoluta.

Los individuos varían en sus actitudes y responsabilidades, pero el sentido de una falla general ha ingresado decisivamente. El método y la estructura del drama de Chéjov inicia al cambiar la verdad originaria, en la que un grupo entero, una sociedad completa, puede ser visto como víctima. Este no es un asunto sobre la resolución dramática del destino de un solo individuo, sino sobre una orquestación de respuestas al destino común. *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* son los ejemplos maduros de esta forma esencialmente nueva:

Tusenbach: [...] Los pájaros migratorios, por ejemplo las grullas, vuelan y vuelan, y cualesquiera sean las ideas que vagan por sus cabezas, sean éstas elevadas o pequeñas, seguirán volando, seguirán sin saber ni adónde ni porqué. Vuelan y seguirán volando, no importa qué filósofo surja entre ellas; y que filosofeen como les plazca, con tal que vuelen...

Masha: ¿Pero el sentido?

Tusenbach: ¿Sentido?... Mire, está nevando. ¿Qué sentido tiene? (Pausa.)

Masha: Me parece que el hombre debe ser creyente o buscar la fe; si no su vida resulta vacía, vacía... Vivir y no saber para qué vuelan las grullas, para qué nacen los niños o para qué están las estrellas en el cielo... O sabes para qué vives, o no vale nada, no importa nada. (Pausa.)

Vershinin: Sin embargo es una lástima que la juventud haya pasado...

Masha: Gogol dice "¡Qué aburrido vivir en este mundo, señores!"
 Tusenbach: Y yo digo: "¡Qué difícil discutir con ustedes, señores!"
 Chebutikin: (*Leyendo el diario*) Balzac se casó en Berdichev.³

La ruptura del sentido es ahora tan completa que incluso la aspiración al sentido parece cómica. El sustento de la realidad es tan tenue que cualquier "hecho", por más incidental que sea (como la información sobre Balzac), suministra la ilusión del control temporal.

En una tensión trágica, el recuerdo imperfecto de un momento en el que ha habido significación llega a ser angustiante. Aun así un recuerdo imperfecto de un pasado que significó algo (Moscú para las tres hermanas) implica otra condición más que la presente y esto puede convertirse en el destello de una esperanza para el futuro:

Olga: [...] y nos olvidarán, olvidarán nuestros rostros, nuestras voces y cuántas éramos, pero nuestros sufrimientos se transformarán en alegría para los que vivan después de nosotros; la dicha y la paz reinarán sobre la tierra y habrá una bendición y una buena palabra de recuerdo para los que viven ahora [...] parece que pronto sabremos para qué estamos viviendo, para qué sufrimos ¡Oh, saberlo, saberlo!⁴

La forma del futuro aparece, consistentemente, en el trabajo:

Debemos solo trabajar y trabajar y la felicidad es solo para nuestra distante prosperidad.

O en *El jardín de los cerezos*:

Trofimov: El hombre avanza, perfeccionando sus fuerzas. Todo lo que ahora resulta inaccesible, algún día será familiar, comprensible; solo hay que trabajar, ayudar con todas las fuerzas a los que buscan la verdad.⁵

Trofimov: [...] ¿es posible que desde cada cereza de su jardín, desde cada hoja, desde cada tronco, no la miren los seres humanos? ¿es posible que no sienta sus voces?... Oh, es horrible, su jardín infunde miedo. Y cuando al atardecer o por la noche pasa uno por él, la vieja corteza de los árboles irradia reflejos opacos y parece que los cerezos

soñaran con lo que era hace cien o doscientos años atrás, y que las pesadas visiones los llenaran de angustia... pero ¿por qué hablar? Estamos retrasados por lo menos doscientos años; todavía no tenemos nada; no somos dueños de ninguna actitud definida ante el pasado; solo sabemos filosofar, quejarnos de la angustia, o beber vodka. Y, sin embargo, es tan claro que para comenzar a vivir de nuevo es necesario que expiemos nuestro pasado, que terminemos con él; pero ello solo será posible por el sufrimiento, solo por un trabajo continuo, extraordinario.⁶

Este elemento es crucial en toda la estructura de sentimientos de Chéjov. Pero es fácil malinterpretarlo. Hemos visto, en nuestro tiempo, lo que podemos llamar un Chéjov inglés y un Chéjov soviético. En el Chéjov inglés el tono dominante es el llanto patético. El llamado al trabajo es irónicamente desplazado por el dato indudable de que es hecho por aquellos que no trabajan y que aparentemente nunca trabajarán (como Trofimov, el "estudiante crónico", del diálogo que acabamos de citar). De este modo la aspiración se convierte en idiosincrasia. En el Chéjov soviético, por otra parte, el llamado al trabajo es a veces desplazado positivamente, hacia la simple voz profética del futuro. Estas interpretaciones son interesantes, principalmente por mostrar su gran dificultad para comprender la estructura como un todo.

La aspiración es genuina. Para desviarla irónicamente se degrada y vulgariza todo el sentimiento. Pero, igualmente, abstraerlo de todo el proceso de desintegración es perder el punto. Y la energía del trabajo se consume, en este contexto, por el gran esfuerzo de concebirlo. Esta es la forma habitual de la tragedia en una sociedad estancada. O, puesto de otro modo, para Chéjov una ruptura social es una ruptura personal. Incluso cuando puedes ver más allá de la situación opresiva, la presión real es desintegradora. Y una sociedad desintegradora extiende este proceso dentro de las vidas individuales. No es algo externo, hacia lo cual una actitud bastaría, sino algo vivido directamente, en las fibras del cuerpo y la mente. En una sociedad desintegradora, los individuos llevan ellos mismos el proceso de desintegración. Hasta la aspiración es una forma de derrota.

En una nota publicada póstumamente Chéjov escribió:

Claman que no hay ideales y cosas semejantes, pero todo esto comenzó hace ya veinte o treinta años atrás; estas son formas desgastadas que ya han servido a su tiempo, y quien las repita ahora también

está viejo y desgastado. Con el follaje del año pasado ha decaído también todo lo que vivía en él.

Esto es tan duro aquí como en el mundo de sus obras. El juicio no puede ser mitigado, ni mediante una esperanza profética ni por un encanto patético. Cuando la podredumbre entra, produce la *nedotepa*⁷, mostrando lo inacabado e inútiles que todavía siguen siendo los seres humanos sufrientes. Aquello que redime no es la aspiración al futuro, sino el futuro mismo, del que ellos están fuera:

Está ardiendo alrededor de nosotros una vida de la que no tenemos noticia... Antes del amanecer de una nueva vida nos hemos roto, nos hemos vuelto viejos y viejas siniestros y seremos los primeros que, en nuestro odio a ese amanecer, serán calumniados.

Esta es la voz más difícil y más profética. Pero además ella vuelve a sí misma, como si debiese hacerlo. Incluso para mostrar la desintegración mientras sucede:

Una sociedad asustada como la que tenemos ahora y como la que continuaremos teniendo, supone la privación del coraje.

Sin embargo la condición total sigue siendo mostrar, mediante un método por el cual volvemos continuamente: creando una situación trágica e incitándonos a reírnos de ella; creando una situación ridícula y haciendo que termine en una ruptura trágica.

Toda la obra de Chéjov tiene sus raíces en un sentido de sociedad y en la inevitable conexión con lo que un poco honesto pero muy complaciente período llamó hechos "públicos" y "privados". No es que los seres humanos sean simples, o sencillamente determinados. Es que la sociedad es, inevitablemente, la suma de sus relaciones y cuando estas están malamente equivocadas, o cuando las personas dejan de entenderse, sobreviene una complicada estructura de culpa e ilusión que se vive en el borde mismo de la experiencia, como si este fuese el punto de encuentro más obvio. A pesar de ello hay un nivel antes de esto, donde la condición es tan completa que es aceptada y la estructura particular se vuelve general tomándose por la vida misma. Creo yo que esto sucede, decisivamente, en Pirandello.

Aquí el mundo dramático es tanto culpa como ilusión: la culpa incrustada y enmarañada, en una serie de falsas relaciones personales; la ilusión elabo-

rada y persistente, como un modo de evadir o vivir con la culpa. Con todo, este no es un mundo particular; está deliberadamente generalizado. Las relaciones honradas y verdaderas son imposibles y la única defensa contra el sufrimiento, el único recurso de la inocencia, es la fantasía.

El simple caso es el de *Es así (si así os parece)*. Aquí la señora Frola afirma que su hija es la esposa de Ponza, mientras que Ponza afirma que esa hija ha muerto y que su esposa es otra mujer. La esposa declara que ella es ambas alternativas contradictorias pero en sí misma no es nada.

El punto se desarrolla desde una incertidumbre común:

¿Qué sabemos realmente sobre las otras personas? ¿Quiénes son?
¿Qué clase de personas son? ¿Qué hacen? ¿Por qué lo hacen?

Pero la incertidumbre llega aún más lejos, al ser y al mundo:

Volviendo atrás de todas esas ilusiones que no logras tener, de todas esas cosas que no parecen ser/estar donde ellas eran/estaban hace un tiempo ¿no sientes que —no diré estas líneas, no— que la tierra misma se está escapando debajo de tus pies, cuando reflexionas que en la misma forma este *yo*, que tu actual sensación de ti mismo —toda tu realidad como es hoy—, está destinada a parecer mañana una ilusión?

Por ende la realidad es el mejor de los tiempos. Como *Enrique IV* pone, en su mascarada simultánea de sanidad y demencia:

Pensar que el hombre del siglo XX se tortura a sí mismo, en una absoluta agonía de la ansiedad, conocer cómo las cosas se han trabado. Cuidadosamente se apresuran alrededor, frenéticos de destino y fortuna, sobre lo que hay para ellos en la tienda. Mientras tú comienzas una historia conmigo. Y triste como es mi suerte, horribles como son los hechos en mi vida, con toda la amargura y toda la pelea, con toda la tristeza y toda la lucha, no obstante es todo historia. Nada puede cambiar. ¿Entiendes? No es posible cambiar nada. Todo está fijado para siempre. Y puede pacíficamente contemplar con admiración como un efecto seguido obedientemente de su justificación, con la más perfecta lógica y como si cada hecho sucediese precisa y correctamente, dirigido en cada pequeño detalle. Así, los placeres de la historia, los placeres de la historia...

Solo cuando la vida termina y comienza la historia, puede un significado común, un sentido común de realidad, fundarse. Pero ese estado de la mente es solo viable, entre los vivos, en una mascarada. En la vida, una realidad común es una ilusión:

Han creado, ella para él y él para ella, un mundo de fantasía que tenía toda la sustancia de la vida misma, un mundo en el que vivían en perfecta paz y armonía. Y no podía ser destruido, esta realidad o ellos, por ninguno de sus documentos, porque ellos vivían y respiraban allí. Podían verlo, sentirlo, tocarlo. A lo sumo un documento podría consolarte, quizás satisfacer tu estúpida curiosidad. Pero tal documento justamente no había sido fundado y entonces estás condenado al maravilloso tormento del cielo ante tus ojos, de repente muy cerca de ti, del otro lado, este mundo de fantasía y en la otra mano, la *realidad*... y no es posible distinguir uno de otro.

Entonces, incluso para el observador, la realidad es la ilusión:

La realidad para mí se encuentra en la mente de esos dos, solo puedo esperar penetrar la realidad a través de lo que ellos me dicen sobre sí mismos.

Cuando otros son examinados por "los hechos reales del caso", ellos solamente tratan este balance precario. La averiguación es inevitablemente destructiva, porque la verdad no puede ser descubierta, sólo la ilusión de la verdad:

No importa *qué* es la verdad, siempre que sea aquella materia buena, sólida, categórica.

La verdad es incierta y en cualquier caso incomunicable, por la naturaleza misma de nosotros y de nuestro lenguaje:

Cada uno de nosotros como un mundo completo está dentro de mí y cada uno de nosotros tiene su mundo particular. ¿Cómo puedo comprender a otro si en el mundo en el que hablo he puesto el sentido y el valor de las cosas como yo las entiendo en mí mismo, mientras que al mismo tiempo quien es escuchada desde él posee el sentido y los valores de su propio mundo? Pensamos que comprendemos al otro pero no lo comprendemos realmente nunca.⁸

Tendremos que resignarnos entonces a una trágica distancia con el otro:

Hay un cesto que enviamos hacia arriba y abajo en el patio. Siempre lleva una nota mía y una palabra o dos de ella. Dando las nuevas noticias. Estoy bastante contento con esto. Y ahora, estoy muy acostumbrado a esto. Resignado, si lo prefieres. No sufro más.

O, trayendo a la fuerza un significado, nos involucraremos en la decepción:

Conozco esas justas palabras, que él dice simplemente por hablar... Tú le *das* a él un significado, tú mismo; pones un significado en ellas, el que más le convenga. Pero haces como si él lo hubiera puesto. Estará encantado de encontrar sus propias palabras llenas de sentido real. De este modo tú puedes gradualmente hacer que él haga lo que tú quieras y él tendrá la impresión de que es él quien desea...

Aun así el fin de esta tragedia es:

Aplastar a un hombre como ese, con el peso de una sola palabra.⁹

Si en el bien o en la mala fe, toda la producción de relaciones es un proceso de ilusión y tragedia:

Cada uno de nosotros es muchas personas. Muchas personas, conformando todas las posibilidades de ser que hay en nosotros. Con alguna gente somos una persona, con otros somos alguien bastante diferente. Y todo el tiempo estamos bajo la ilusión de ser siempre una y la misma persona para todos. Creemos que somos siempre esta única persona sea lo que fuere que ella haga. Pero no es verdad. Y vemos esto bastante claramente cuando por alguna ocasión trágica somos, por decirlo así, capturados en el medio de ser alguien y nos encontramos nosotros mismos suspendidos en el aire. Y entonces percibimos todo aquello que no éramos en lo que estábamos siendo y eso que podría, por lo tanto, ser una atroz injusticia hacia nosotros es juzgado por esa acción aislada. Para mantenernos así suspendidos, sostenernos en una picota a lo largo de toda la existencia, como si toda nuestra vida fuese sumada completamente en ese único acto.

Este es el padre trágico en *Seis personajes buscando un autor*, donde la naturaleza de la acción es justamente este ser capturado en una vida suspendida. Sin embargo la tragedia está en las relaciones así reveladas. La verdad sobre las relaciones no es, como se argumenta, la completa verdad sobre las personas involucradas en ellas, a pesar de esto las relaciones deben tomar su trágico curso. Cuando existe esta incertidumbre radical sobre el ser todo propósito de involucrarse con otros es una farsa trágica:

¿Ves lo que esos lunáticos se traen entre manos? Sin tener la menor noticia de su propio fantasma, el fantasma que está implícitamente en ellos, han oído hablar, frenéticos de curiosidad, de persecución de los fantasmas de otra gente. Y creen que ellos son algo muy diferente.¹⁰

Aceptar el estado de ilusión, la "fantasmagórica" existencia, parece ser la única solución realista. Como Enrique IV nos había dicho, cerca del final de su mascarada:

Señores y señoras, estoy curado. Porque sé perfectamente bien que estoy haciendo de loco aquí. Y lo hago en voz muy baja. Ustedes son los únicos que han de ser compadecidos por sus vidas sin locura en un estado de agitación constante, sin verlo, sin conocerlo.

Hay un paralelismo estructural interesante aquí. Con la ruptura de una moral general, concebimos al hombre *conscientemente* deshonesto como un tipo de virtud. De un modo similar, con la ruptura de la realidad general, concebimos al hombre consciente de su irrealidad como real. Las tipologías operan en diferentes niveles de la experiencia, pero en una ruptura tan extendida como la que hemos visto en este siglo la semejanza formal es importante.

Pirandello reconoce y trasmite urgentemente el sufrimiento que conduce su propia decepción y fantasía. Tal ilusión, en su mundo, no debe ser burlada; inicia con una experiencia común. Pero extiende este proceso a un estancamiento general. La tragedia no está, esencialmente, en aquello que tales o cuales personas hacen, sino en una condición total. Podemos construir una ilusión por nosotros mismos y enclavarla temporalmente en la ilusión de otros. Pero la vida continúa, el enclave es amenazado y tanto la presión del otro, actuando su propia ilusión, como su distancia, la imposibilidad de alcanzarlo genuinamente, son trágicamente sentidas:

Es una cosa terrible si no te aferras fuerte a aquello que parece verdadero hoy, a aquello que te parecerá verdadero mañana, incluso si es completamente opuesto a lo que te pareció verdadero ayer. Desearía que nunca tuvieras que pensar como he tenido que hacerlo yo acerca de eso horrible que te vuelve verdaderamente loco. Estas aquí, muy cerca de alguien, mirándolo a los ojos, justo como, un día, miré dentro de otros ojos y te ves reflejado ahí. Pero no eres realmente tú mismo. No, te ves a ti mismo como un mendigo, parado delante de una puerta que nunca franquearás. El hombre que atravesará esa puerta no serás tú, tú con esa vida secreta, el mundo que tienes en tu interior, el mundo familiar de la vista y el tacto. Será alguien bastante desconocido para ti quien entre por esa puerta. Será el hombre que él ve en ti. El hombre que él, en su propio mundo impenetrable y personal, ve y toca.

Así la tragedia es de hecho un "mundo impenetrable y personal". Este debe ser defendido, aun si el acto de defensa destruye a otros al destruir su realidad. Esto es lo que significa el estancamiento, donde ningún movimiento válido es posible. Esta es quizás la crisis final del individualismo, más allá del irónico punto ciego de la tragedia liberal, donde el individuo podría enfrentarse él mismo contra una condición total externa, incluso arriesgando su vida. Aquí la cosa que realmente debe defenderse, el "mundo impenetrable y personal", es, por el hecho de esta existencia en otros, una cosa que vuelve y se destruye a sí misma. Por un paradójico procedimiento, los otros individuos, defendiendo sus mundos impenetrables y personales y sus consecuentes formas de mirar y vivir, vuelven hostil una sociedad, que amenaza con destruir cada modo personal:

Las personas siempre demandan que el resto sea como ellos desean. Que cada momento de cada día sea vivido como ellos dictaminan. Por supuesto no hay ninguna arrogancia en esto. Oh no, no. Por supuesto que no. Es meramente su modo de pensar, su modo de mirar, su modo de sentir. Todo el mundo tiene su propio modo de... ¿Tú tienes los tuyos propios, también, los tienes? Pues claro que los tienes. Pero ¿cuál es tu modo? Tu modo es el del rebaño. Estás en un rebaño de ovejas, miserable, incierto, débil y ellos toman ventaja de esto. Hacen que te sometas a su voluntad. Hacen que aceptes su estilo de vida. Hasta que mires y sientas como ellos. Al menos, esa es la ilusión a la que feliz-

mente se aferran. Dado que después de todo, ¿qué es lo que les permite imponerse sobre ti? Palabras. Palabras que cada uno de nosotros comprende y brinda nuevamente en su modo particular. Y eso, eso es como se forma lo que llamamos opinión pública.

Estos sonidos parecen llamar a la revuelta personal. La aspiración y la descripción familiar del "rebaño común" son características:

¡Oh, sí! Esto es una broma, no hay problema. Pero supongamos que vivimos aquí e ingresamos en el mundo donde vivimos. El amanecer se quiebra. Todo el tiempo está delante de nosotros. El alba —y sus albos— y el día que tenemos atrás. Les digo a ustedes que con este día podemos hacer lo que deseamos. ¿Podrías tú? ¿Y tú? Al infierno con la tradición. Al infierno con las viejas convenciones. Vamos, caminemos. No tienes nada pero repites las mismas palabras viejas; una y otra vez, como incontables generaciones antes de ti. ¿Realmente crees que estás vivo? Todo lo que haces es rumiar la vida y la muerte.

Hay una desesperación trágica sobre la otra gente. La falsa sociedad es vista, por un momento, como un hecho en sí mismo. Pero no hay manera de salir, dentro del mundo de Pirandello, dado que la presión es constante: la presión de la realidad de los otros, con sus propias maneras impenetrables de pensar y sentir, la conversión inevitable de tus significados en sus significados y tal mundo solo es negociable por medio del asentamiento de ilusiones. El día antes de nosotros nunca es realmente nuestro sino suyo, y entonces el estancamiento personal se convierte en estancamiento general, una condición general e impenetrable.

Es importante ver cuán rápidamente esta versión de la vida se ha extendido. Desde 1945 este se volvió el tema de toda una escuela de dramaturgos. Ionesco es el claro ejemplo:

El hecho de la existencia, el verdadero uso de la lengua —ese que aparece ante mí inconcebible—.¹¹

El mundo en el que vivimos:

parece ilusorio y ficticio... el deseo humano se revela absurdo y toda historia es absolutamente inútil; toda realidad, todo lenguaje se vuel-

ve inconexo, al desmoronarse, el vacío mismo del significado, es tal, desde que todo ha perdido importancia, ¿qué otra cosa se puede hacer sino refirse de esto?

Aquí se encuentra la misma percepción última y el mismo tono que en Pirandello. Las posibilidades cómicas de tal mundo, evidentes en Pirandello, han sido más completamente realizadas después en la brillante *La solista* de Ionesco. Al mismo tiempo, dentro de esta deliberadamente loca estructura, el hecho de la tragedia se vuelve más arbitrario y brutal. El individuo es aislado, en un permanente mundo sin sentido, tanto que incluso las conexiones con la personalidad se rompen. Aun así conocer a las personas y al mundo como irreales no es suficiente para él. En efecto, reconocer las vulgaridades como sustancias de un mundo confortable es realizarse más allá de él, en un estado de silencio y terror, que está todavía densamente poblado de las presiones materiales de los otros. La tragedia entonces se manifiesta ella misma en dos formas: la brutalidad habitual que se mantiene en un mundo compartido sin sentido; y el "estado de paroxismo... donde el recurso de la tragedia se encuentra". Por definición, no puede haber una clara conexión entre la aparente acción y la violencia repentina. El ritual de los asesinatos en *La lección*, el asesino en *El asesino sin sueldo*, los monstruosos cadáveres en *Amadeo*, parecen emerger sus propios impulsos desde el mundo de la irrealidad y la grosería. Solo un hecho no es cuestionado, en la duda general de la realidad, la muerte y esta, significativamente, es violenta y arbitraria. En la condición total de la ilusión humana, solo estos hechos parecen ciertos: muerte y angustia. Bajo una fachada ridícula, una violencia separada, actuando con sus propias leyes, espera. Sabemos que es tanto angustia como desesperación. En efecto, la única sociedad auténtica que puede crearse, como lo ve Ionesco, debe basarse en el descubrimiento general de la condición total de la ilusión y consecuentemente en "nuestra común angustia".

La coexistencia de la ilusión y la violencia es fundante nuevamente en Pinter (*El camarero mudo*, *La fiesta de cumpleaños*). El patrón más general de la irrealidad, falta de comunicación, y sinsentido es realmente tan desesperado que es virtualmente, en sí mismo, una convención dramática: una clase particular de oportunidad teatral. La convención de una ilusión total y la imposibilidad del hombre para comunicarse parecen entonces solamente la más reciente y la más burguesa de las vulgaridades. Pero cuando esto es así, estamos en peligro de perder las pocas palabras que están más allá de las fórmulas con las que creamos la profundidad de la experiencia.

El ejemplo más impresionante de esta clase es *Esperando a Godot* de Beckett. Es claro qué aspectos de la tradición estamos trazando. Esta obra presenta la condición total del hombre perteneciente a una familiar estructura de sentimientos:

un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante
¿no le basta esto? Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla
por un instante y, después, otra vez la noche. ¡En marcha!

A caballo sobre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, ensoñadoramente, el enterrador prepara sus herramientas. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos. Pero la costumbre los calla.

A pesar de ello el método dramático es distinto al de Chéjov y Pirandello, donde el movimiento es normalmente una sola acción mostrando cómo los personajes atacan unos a otros, compartiendo ilusiones comparables. El método de *Esperando a Godot* es más viejo. La obra se construye alrededor de una explícitamente inusual puesta en contraste: entre los vagabundos, Vladimir y Estragón, y los viajeros, Pozzo y Lucky; y el contraste adicional entre cada par.

Esta oposición polar de personajes fue usada en un temprano expresionismo que presenta los conflictos de una sola mente. Pero ahora el método se ha desarrollado hacia la presentación de conflictos de la condición humana entera. Es un mundo prácticamente estático, con límites muy estrechos ajustando cualquier condición humana significativa. Así la lucha por la significatividad, en cada uno de estos pares, queda bruscamente contrastada. El movimiento de la obra es la acción de esperar. En cada uno de los dos actos, los vagabundos llegan a esperar juntos, complaciendo a los viajeros que pasan por allí y así los vagabundos se quedan esperando por una cita que no llega. Pero mientras que en los viajeros hay un cambio entre actos, en los vagabundos no hay ninguno. Esto se desprende de las diferentes respuestas que ellos construyen. La simplicidad de la ilustración puede ser tomada desde los dos discursos citados anteriormente: el primero de Pozzo, el segundo de Vladimir. El sentido de la vida en cada uno es idéntico, pero la siguiente palabra de Pozzo es "¡En marcha!", llamando al movimiento, mientras que las palabras finales de Vladimir son "Pero la costumbre los calla", la paciencia y el sufrimiento de la espera. Pozzo y Vladimir pertenecen al mundo del esfuerzo y la acción; Vladimir y Estragón al de la resignación y la espera. Ninguna respuesta es más significativa que la otra, en definitiva: los viajeros caen y los vagabundos esperan con desilusión.

Ni una forma de progreso ni de salvación conducen fuera de esta condición humana. Pero es importante el modo de elegir los afectos como los hombres los eligen. La forma de los viajeros está marcada por el poder y la explotación, que al final los consume. Pozzo, el hombre confortablemente acomodado, maneja a Lucky como un esclavo con la soga al cuello, pero en el segundo acto la misma cuerda es la que guía a los ciegos por el mundo. Es un modo de dominación y dependencia: relaciones que solo pueden ser invertidas. La forma de los vagabundos, por otra parte, es la de la compasión en la degradación. La irritación los aparta y el poder de la simpatía parece siempre fallar. La crueldad histórica espera en el borde de estas rupturas. Así, bajo presión, las relaciones se mantienen y dentro de la tradición podemos rastrear cuál es el principal origen de la pieza. La compasión que estaba siempre presente en Chéjov ha desaparecido virtualmente por el tiempo de Pirandello y sus sucesores. Su exposición a la ilusión (como efectivamente muestra Beckett en otros trabajos) lleva una burlona dureza que no puede ir más allá de sí. El mundo y la vida han sido "vistos a través" y eso fue todo. En las secuencias de Pozzo, Lucky Beckett continúa este tono, pero combinándolas con aquello que parece haberse perdido: la posibilidad de un reconocimiento humano y amoroso, dentro de una condición total todavía sinsentido. Curiosamente, esta respuesta de vida, a un punto más allá del reconocimiento del estancamiento, es convincente y conmovedora:

Estragón: ¿Te acuerdas del día que me arrojé al río?

Vladimir: Estábamos en la vendimia.

Estragón: Tú me sacaste.

Vladimir: ¿Quién se acuerda de eso!

Estragón: Mi ropa se secó al sol.

Vladimir: No pienses más. Ven.

(*El mismo juego.*)

Estragón: Espera.

Vladimir: Tengo frío.

Estragón: Me pregunto si no hubiera sido mejor que cada uno fuera por su lado. (*Pausa.*) Quizá no estemos hechos el uno para el otro.

Vladimir: (*Sin enfadarse.*) No se sabe.

Estragón: No, no se sabe nada.

Vladimir: Aún estamos a tiempo de separarnos si crees que es mejor.

Estragón: Ahora, ya no vale la pena.

(*Silencio.*)

Vladimir: Es verdad, ahora ya no vale la pena.

(Silencio.)

Estragón: ¡Qué!, ¿nos vamos?

Vladimir: Vámonos.

(No se mueven.)

La condición es absoluta y la respuesta lo confirma. Ellos se quedan juntos, sin ningún lugar adonde ir, desesperando al esperar, sin embargo esperando juntos, un viejo y profundo ritmo trágico se recupera.

Notas

¹ A. Chéjov, *Ivanov*, en *Teatro completo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 66.

² *Ibid.*, p. 71.

³ A. Chéjov, *Las tres hermanas* en *Teatro completo*, op. cit., p. 234.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ A. Chéjov, *El jardín de los cerezos* en *Teatro completo*, op. cit., p. 298.

⁶ Agrego la parte anterior de la cita para una mejor comprensión de su sentido: "Piense Ania: su abuelo, su bisabuelo y todos sus antepasados eran dueños de siervos, propietarios de almas vivas, ¿es posible que desde cada cereza de su jardín, desde cada hoja, desde cada tronco, no la miren los seres humanos?". *Ibid.*, p. 301. [N. de T.]

⁷ Si bien es cierto que *nedotepa* no era una palabra rusa cuando Chéjov la usaba —era ucraniana y designaba un estado incompleto o de cierto deterioro mental o/y físico— fue él quien la consagró dentro de la literatura. En el capítulo de David Magarshack sobre *El árbol de los cerezos*, en *Chéjov el dramaturgo*, se sugiere que la designación con esta palabra o con su sinónimo *nedotyopa* marcaba la pérdida parcial de ciertas cualidades de un sujeto que podían derivar en acusaciones como "bueno para nada", "estúpido", etc. [N. de T.]

⁸ L. Pirandello, *Seis personajes buscando un autor* (1921).

⁹ L. Pirandello, *Enrique IV* (1922).

¹⁰ L. Pirandello, *Es así (si así os parece)* (1917).

¹¹ E. Ionesco, *Punto de partida* (1963).

Capítulo 5

Resignación trágica y sacrificio: Eliot y Pasternak

El ritmo de la tragedia, decimos, es el ritmo del sacrificio. Un hombre es desintegrado por el sufrimiento y se dirige hacia su muerte, pero la acción excede lo personal y otros se están haciendo del mismo modo que él se rompe.

Como una cuestión de hecho necesitamos contextos específicos, sobre todo si queremos discutir el sacrificio. Se ha dicho que la tragedia tomó sus orígenes, en la cultura griega, de un ritual activo de sacrificio. Pero esto es, en el mejor de los casos, una hipótesis y ha sido vigorosamente cuestionada. En sus formas más populares, ella se basa en una antropología romántica, que tomó característicamente los patrones del ritual de esta cultura y de sí misma. La integración residía en el nivel de abstracción de estos patrones, que parecían viables en la evidencia literaria, mucho más que en el nivel de las reales relaciones entre un patrón ritual específico y el cuerpo de la sociedad en el que éste se practicaba. Significativamente, entonces, era un arreglo general de patrones, independiente de las sociedades reales y de la historia.

El sacrificio, incluso si es un tipo único de acción, puede tener muchos significados dependiendo de los contextos. ¿No es posible ver en un mundo con tanto poder, de hecho, diferentes tipos de acción? En nuestra cultura, la idea de sacrificio es profundamente ambigua. La simplificación del sacrificio, en la que un hombre es asesinado mientras que su cuerpo puede vivir o vivir más plenamente, ha sido abandonada casi por completo. Conocemos la idea, desde otros períodos y otras culturas, pero solo conserva significatividad emocional en un único caso: en el centro de la creencia cristiana. Allí, la forma de esta conservación prueba cuánto nos hemos alejado de la idea como tal, idea desde la que Jesús —el hombre— es además, para los creyentes, el Hijo de Dios, y por la cual la acción para ser significativa debe verse como parte de lo divino

más que como mera historia humana. Otro caso aparentemente comparable, privado de esta sanción, es visto como esencialmente primitivo —el esparcimiento del cuerpo para la fertilidad, el compartir la sangre del hombre que ha muerto—. Si esta no es una acción divina, es una acción mágica primitiva y una directa comparación de una con otra es incluso ofensiva. Aquí la importancia decisiva del contexto está más que irónicamente probada.

En una tradición religiosa continua, el mártir puede ser visto en el ritmo del sacrificio. Él muere para que la fe pueda vivir, o el resultado de su muerte es una renovación general de la fe. Esta interpretación se ha extendido más allá del contexto de la religión: notablemente, en la historia de movimientos políticos y partidos. Incluso mencionar la variación supone recordar la significativa importancia del contexto: el martirio se le negará, otro nombre se dará para su condición, si la fe no se comparte. Una instancia evidente de esta variación continua es el caso del soldado que muere en la guerra. Él es comúnmente contemplado, por sus compatriotas, por haber hecho lo que aún se llama el sacrificio supremo, y cualquier cuestionamiento a esto puede ser profundamente ofensivo. Sin embargo la muerte de un soldado enemigo (y la condición de la guerra es que todos sean enemigos) es, mientras que la acción dura, vista de muy diferentes maneras: él es destruido, liquidado, eliminado, e incluso limpiado. Así la identidad de la causa ya sea religiosa, política o nacional, es la piedra clave del martirio.

El sacrificio es juzgado, de hecho, por sus causas y sus efectos. El significado de la palabra es con frecuencia rechazado por otros. Pero el martirio, en nuestro tiempo, ha tomado un contenido emocional particular, que además lo distingue del simple sacrificio. El martirio hoy es defensivo; es una muerte bajo presión. Así como todas las guerras se miran y se justifican como defensivas, por todas las partes, así el sacrificio de la vida es percibido negativamente. No es una consumación, el clímax de la historia general. Es a menudo un acontecimiento complaciente, pero preservador, no renovador. El mártir es formalmente descrito como un héroe, pero es más frecuentemente llorado como una víctima.

Hemos perdido, entonces, el ritmo del sacrificio en su simple forma original. Nuestros héroes comúnmente nos conmueven más cercanamente cuando son víctimas y son percibidos como víctimas. Nuestro compromiso emocional, en la mayoría de los casos, es con el hombre que murió, más que con la acción por la cual murió. En este punto un nuevo ritmo de la tragedia ingresa y la ceremonia del sacrificio se ahoga, no en sangre sino en compasión. Hay excepciones importantes, como hemos visto.

Pero la ambigüedad retorna, mientras el viejo ritmo se recuerda. Nos preguntamos, cuando un hombre sacrifica su vida, si es esta una elección o la fuerza del destino. E incluimos preguntas por los personajes en la discusión sobre las fuerzas, socavando a menudo el hecho de la decisión pública. Él no murió, como dijo, por una causa, sino por razones privadas que elevaron o racionalizaron una causa. Como vemos la diferencia de carácter, entonces, inevitablemente, elegimos una perspectiva en la acción. Sin embargo nuestra otra nominación para el sacrificio es chivo expiatorio; lógicamente. Las razones públicas también pueden ser elevadas o racionalizadas como una causa. Cuando un hombre es conducido a su muerte, escudriñamos la necesidad y decimos chivo expiatorio más que sacrificio. Además, vemos la acción de lucha del chivo expiatorio como una tragedia, como si su muerte fuese para nosotros trágica: nuevos ritmos otra vez. Después de tal acción, no hay una renovación de nuestra culpa general, que nos conmueva más profundamente que la consumación de cualquier orden de la vida. En efecto, en nuestro mundo, la resignación a una culpa general se volvió un orden de la vida, o su sombra.

En cualquier obra literaria, el verdadero contexto (en un orden divino, en la historia, o en una sociedad particular) se ha presentado en la sustancia de la obra, o ha caído falto de importancia. Esta presencia puede ser explícita, en las formas de la acción, o implícita, en sus convenciones. Esta presencia significativa está también en el lenguaje de la acción, que en un sentido profundo es inseparable de la acción misma. Mientras que el significado se mantiene, dentro de la obra, parece posible (y esto es todo lo que importa) ser conmovido por los ritmos de los que no participamos normalmente. Nuestra respuesta es un descubrimiento o bien una construcción, donde la acción puede parecer, al menos temporalmente, autónoma. Esta clase de autonomía es la condición del arte y eso es lo que la distingue (aunque pueda haber superposición) del ritual. Así podemos ser conmovidos por los ritmos del sacrificio, incluso cuando nos hemos separado formalmente nosotros mismos de él. Y es claro que esto sucede a menudo en la tragedia. Notablemente esto no ocurre cuando los ritmos son llevados, no por una obra, sino por un ritual olvidado, un patrón desintegrado. En nuestro tiempo el asunto es complicado, porque en un sentido el contexto entero lo es, y no podemos separarlo fácilmente de la obra cuando los ritmos están activos. Es en tal punto donde la atemporalidad de los ritmos del sacrificio se ratifica y vuelve seductora. Esta conexión es más sencilla que la conexión con las fuerzas del contexto. Y el contexto, finalmente, somos nosotros.

¿Qué pasa, de hecho, cuando oímos, no del pasado sino del presente, eso que parece ser el ritmo del sacrificio? ¿Qué pasa cuando vemos las acciones conduciendo a la muerte a Beckett, Celia Coplestone y Yury Zhivago? Tomo estos ejemplos donde aparece claramente para mí, entre las obras modernas, la relevancia de la idea de sacrificio. He sido conmovido, en diferentes maneras, por *Asesinato en la catedral*, *El cóctel* y *Doctor Zhivago*. Encuentro mis pensamientos volviendo en cada uno al ritmo del sacrificio, e igualmente a variaciones de este ritmo y a la presencia de su ambivalencia. Conocemos, en estas acciones, las formas sutiles en las que el ritmo del sacrificio siempre depende del contexto y del contexto en la obra literaria que tiene también su propio tiempo. Conocemos los movimientos en los que el héroe se convierte en víctima y por los que cualquiera de los dos puede ser visto como su opuesto. Conocemos los procesos de elección y la fuerza del destino, no solo en el nivel de la declaración, sino en el nivel de toda la acción. Conocemos la elevación y la racionalización de causas privadas y públicas. Finalmente, conocemos como el asunto más buscado, el proceso de transformación, en la fabricación y la respuesta, por la cual un orden se vuelve una conspiración y una conspiración un orden; por la cual la renovación y la culpa cambian de lugares deviniendo indefinidas y confusas; por la cual la muerte se ofrece y recibe —más certeramente es *vista*— como una derrota o una victoria, como una consumación o como una simple ruptura.

Las tres obras mencionadas se caracterizan por una confirmación de la necesidad de un destino finalizado en la voluntad de muerte. Los personajes centrales, por diferentes modos, no son vistos al final como víctimas, como en la tragedia más moderna. Willy Loman, en *La muerte de un viajante*, termina por sacrificar deliberadamente su vida, pero el sacrificio, como toda su vida, llega como una acusación. Lo que se nos muestra como necesario, dentro de los términos de la acción, no está todavía aprobado; otro contexto clasificatorio está presente. En *Asesinato en la catedral*, *El cóctel* y *Doctor Zhivago*, el contexto ofrecido, en toda la acción, no es una alternativa sino una afirmación. Veremos cómo es esto.

La acción de *Asesinato en la catedral* se basa en un martirio histórico pero toda su esencia es tomada fuera de este contexto particular y forma parte de un "diseño eterno":

Incluso ahora, en sórdidos detalles
el diseño eterno puede aparecer.¹

Así, para el mártir,

No es en el tiempo que mi muerte se sabe;
fuera del tiempo se toma mi decisión
si evocas esta decisión
a la que todo mi ser ha dado su consentimiento
doy mi vida
a las Leyes de Dios por encima de la Leyes del Hombre.

El centro de la obra es la conciencia del mártir, pero la acción consiste en la transfiguración de esta conciencia en un elemento del diseño eterno:

Una acción eterna, una paciencia eterna
a la que todos deben consentir en desear
todos deben sufrir por desear
que ese patrón subsista...

Así se sacrifica la vida de Beckett, su independiente deseo de vida será conquistado por las demandas de una ley absoluta y atemporal con la que el ritual particular se llevará a cabo:

Su sangre dada para comprar mi vida
mi sangre dada para pagar por Su muerte
mi muerte por Su muerte.

No solo el común deseo por vivir, sino también la voluntad heroica de convertirse en mártir, deben ser apartados:

El verdadero mártir es el que se convierte en instrumento de Dios, quien ha perdido su voluntad en la voluntad de Dios, quien no puede desear más tiempo por sí mismo, ni siquiera la gloria de convertirse en mártir.

Así la acción se mueve hacia la aceptación del ritual de sangre e incluso hacia el agradecimiento por él:

Agradecemos por Tu misericordia de sangre, por Tu redención por la sangre.

Por la sangre de tus mártires y santos
enriqueciendo la tierra, creando lugares sagrados.

Este patrón es mucho más fuerte, en la obra, que el patrón alternativo a través del cual el acontecimiento histórico, e incluso el hecho general del martirio, aparecen. La idea de una iglesia perseguida por un Estado poderoso y de un creyente que prefiere morir antes que renunciar a su fe, es fogueada deliberadamente para que la estructura del ritual de sacrificio aparezca más claramente expuesta. No es hacia el deseo heroico del mártir que nuestra respuesta se dirige sino hacia su sujeción como parte de este patrón y desde allí hacia los efectos fertilizantes de esta sangre. El tercer clérigo da un patrón alternativo:

La Iglesia es fuerte por esta acción
triumfal en la adversidad. Se fortifica
por la persecución: tan suprema que un hombre puede morir por
ella.

Pero el movimiento general no es de esta clase. La metáfora dominante es la de la tierra y las sensaciones, las vidas de los hombres y las bestias, la redención a través de la sangre. La redención es una conciencia de este orden natural y del lugar del sacrificio en él, por esto es la conciencia de Dios. El orden natural, sin el sacrificio, es meramente bestial. Es este acto de sangre y el recibimiento de esta sangre, el que crea conciencia y separa al hombre de las bestias. A través de los coros la conducción de la obra lleva a la aceptación del sacrificio de la sangre. En el comienzo,

Para nosotros, los pobres, no hay acción,
solo esperar y testimoniar.

El miedo del acto de sangre conduce al pueblo a apelar contra el patrón:

¿Te das cuenta de lo que pides, lo que significa, la gente pequeña
dibujada en el patrón del destino, la gente pequeña que vive entre
pequeñas cosas, la presión en las mentes de la gente pequeña que
soportan el castigo en sus casas, el castigo del señor, el castigo del
mundo?

Y sin embargo, a pesar de ese temor, ellos vuelven a reconocer que

El mundo debe limpiarse en el invierno, o debemos solo esperar una
agria primavera, un seco verano, una cosecha desierta.

Entonces el llanto vuelve:

¡Claro el aire! ¡Limpio el cielo! ¡Fresco el viento! Toma la piedra de la
piedra, toma la piel del brazo, toma el músculo del hueso y lávalos.
Limpia la piedra, limpia el hueso, limpia la mente, limpia el alma,
¡lávalos, lávalos!

No es solo la aceptación de la conciencia, de la "presión en la mente de la
gente pequeña". Es también la percepción de la inmundicia de la bestia que es
el hombre sin Dios. La sangre del mártir no solo fertiliza el mundo, sino que
también limpia el mundo de su ordinaria inmundicia y marca las cabezas de
los creyentes, como un recuerdo permanente de su condición pecaminosa co-
mún:

El pecado del mundo está en nuestras cabezas... y la sangre de los
mártires y la agonía de los santos está en nuestras cabezas.

Es en este momento cuando notamos el carácter especial de ese ritmo sacrifi-
cial, en la tradición cristiana. No es la acción del cuerpo del hombre, conven-
cido de necesitar sangre sacrificial para renovar su vida cotidiana. Por el con-
trario, esta necesidad es traída a las personas, por el hombre excepcional. La
necesidad de sangre es mostrada por quien ofrece su vida. El sacrificio no es
solo redención, también es conversión. En este particular ritmo en el que la
víctima sacrificial se vuelve un redentor o un mártir.

El patrón de sacrificio de Eliot, su insistencia en esta clase de muerte vo-
luntaria, está determinado por un contexto que claramente se ofrece como
ratificación. Es la respuesta a un estado de conciencia que lo vuelve pequeño
o bestial, en medio del usual cuerpo del hombre. Descansa en una división de
la humanidad entre muchos inconscientes y pocos conscientes, en términos
similares a la división entre hombres auténticos e inauténticos. Sin embargo,
el patrón es tal que el rol de la conciencia no es salvarse a sí misma sino salvar
al mundo. La tragedia no descansa en el destino individual del hombre que
debe vivir este sacrificio, sino en la condición general de un pueblo que está
reducido y se destruye a sí mismo porque no tiene conciencia en su verdadera
condición. Trágica no es la muerte sino la vida.

Aunque el patrón es claro, en *Asesinato en la catedral* puede escabullirse en la mente y más a menudo en el teatro, por el énfasis en el mártir, como el centro de la obra. Hay una clara diferencia con *Un hombre para la eternidad* de Robert Bolt, en donde otro mártir, Thomas More, es ratificado por un contexto superficialmente similar: el contraste espejado entre la honestidad de More y la corrupción de los otros en el poder; el mayor contraste entre la nobleza de More y la cobarde servidumbre del "hombre común", que aparece bajo este nombre como un cómplice y un ejecutor, aunque no represente ningún supuesto daño. La obra de Bolt no es sacrificial sino ética: este buen hombre contra el resto. Aunque la obra de Eliot es bastante diferente, puede fácilmente confundirse con el mismo patrón en cómo la estructura de la obra empuja a Beckett hacia una posición heroica que es de hecho irrelevante. Esta es, por otra parte, una muerte histórica y por ende, en un sentido, indiferente.

El patrón esencial se vuelve más claro, aunque con una marcada disminución de la fuerza dramática, en *El cóctel*. Aquí la mártir, la vida sacrificada, no es el centro de la pieza. Celia Coplestone es uno de los varios personajes en un nivel aparentemente igual. El verdadero centro de la obra es, ahora, la condición común, vista no tanto como una alternativa a la bestialidad sino como una alternativa más negociable en el círculo trivial que le da nombre a la obra.

En este indolente nivel, el patrón sacrificial nuevamente es actuado. Celia se vuelve consciente (en un modo que remite a Chéjov e incluso a Pirandello) de la ilusión que cubre la condición mundana y su intuición se ofrece a marcar la verdadera condición:

Que siempre estaré sola. Que uno siempre está solo.
No simplemente en el final de una relación,
no simplemente en el término de lo que nunca existió,
sino en la revelación sobre mi vínculo
con todos.²

La posibilidad de que esto sea simplemente una ruptura personal queda dramáticamente argumentada:

Realmente me gustaría pensar que hay algo errado en mí;
porque si no lo hay entonces hay algo equivocado
o, como mínimo, muy diferente a lo que debió ser,

en el mundo mismo, ¡y eso es tanto más aterrador!
Eso sería terrible.

Pero la acción de la obra deja perfectamente claro que esta condición "tanto más aterradora" existe de hecho. La ruptura de Celia no es una ilusión sino un epítome del quiebre de la ilusión —nuestra ordinaria comprensión de nuestra condición— que la obra como un todo está decidida a mostrar. La acción se da en la búsqueda de amor que es necesariamente malograda, excepto cuando el aparente rechazo al amor humano enseña a Celia su muerte. El modo que ella toma

Conduce hacia la posesión
de aquello que ha buscado en el lugar equivocado.

La búsqueda de amor humano, en los vínculos, es ilusoria:

¿Podemos amar solo a alguien creado por nuestra imaginación?
¿Estamos todos nosotros realmente sin amor y sin ser amados?
Entonces uno está solo, y si uno está solo
entonces amante y amado son irreales.

Este es, de hecho, el contexto de la obra. Qué se ofrece para ratificar la muerte cuando podría de otra manera parecer excesiva y horripilante. Una vez más, la tragedia real no es la muerte sino la vida.

El estatus heroico que se cierne sobre Beckett, pero contra el patrón de la obra, es parangonado por el estatus social que, en este tono de acción y diálogo, envuelve a Celia y a los otros, nuevamente desdibujando el código decisivo. La obra muestra, convincentemente, un casquillo vacío, pero lo particulariza en un lugar y entre personas algo distanciadas de su condición cotidiana. Es un mundo social de relaciones provisionales, efímeras y de un vacío brillante. Sin embargo es tan fácil relacionar la trivialidad esencial de esta vida con este lugar y personas particulares como vincularlo con una condición humana compartida. Eliot, por supuesto, no quiere saber nada de esto, pero lo que hace la obra, lo que importa y es difícil de creer en el final, es que él no hace más que *afirmar* una condición. Por otra parte, la analogía entre lo particular y lo general se debilita por el evidente deleite de la obra en estas elecciones particulares. El patrón disiente pero el tono acepta.

Estos hechos tienen un efecto importante en el significado final de la obra. Celia, rechazando la ilusión humana, elige el camino que la lleva a la crucifixión, a través de él

Ella paga el alto precio en sufrimiento. Que es parte del designio.

Pero este es uno de los dos caminos, una de las alternativas a la "desolación y soledad final":

Ningún camino es mejor. Ambos caminos son necesarios. Es también necesario elegir entre ellos.

Esto es crucial. Los efectos del sacrificio de Celia se mencionan:

¿Quién puede saber... en qué habrá consistido la diferencia [el sacrificio] para los nativos que estaban muriendo o para su ánimo al momento de morir?

Y en casa, en Londres:

Si esto fuese cierto --si esto fuese cierto para Celia-- estaríamos más que terriblemente equivocados,
Y el resto de nosotros estaríamos de alguna manera involucrados en este error.

"¿Quién conoce?"; "de alguna manera": estas frases tentativas están sobre un nivel dramático como guardianes ambiguos, que son a la vez agentes místicos de la gracia, de todo corazón, y participantes sanguinarios (quienes no tienen, en la reflexión, demasiados adjetivos) en el mundo del cóctel. Los chambelanes se resignan a este mundo:

Dos personas que se conocen no se comprenden la una a la otra,
crían niños a los que tampoco entienden
y a los que nunca entenderán.

Esta es la resignación de la inconsciencia o más precisamente la conciencia del ser inconsciente. Es además la resignación a una subhumanidad --que quizás

pueda llamarse bestialidad-- como la característica palabra "cría" nos muestra. Es una resignación a hacer un mal trabajo en la vida, porque

Lo mejor de un mal trabajo es que cualquiera de nosotros puede hacerlo;
excepto, por supuesto, los santos.

Y como esta posición se alcanza, es necesario mirar nuevamente de modo muy crítico la idea de sacrificio. El sacrificio ahora no redime el mundo, o trae una nueva vida a la tierra arrasada. Más bien, de un oscuro modo, ratifica al mundo tal cual es. La acción cristiana de Eliot no es redención trágica, sino resignación trágica. "Algo" puede estar terriblemente mal y nosotros "de alguna manera" estamos involucrados en este error, pero en este nivel de conciencia estamos nuevamente en el cóctel. Es difícil resistir la conclusión de que hay una joya social de algún valor: una justificación teórica para continuar esta clase de media vida, que la conciencia del desorden ha clausurado sabiamente. Cuando el invitado llegue y los tragos se hayan vertido, la vida transcurrirá como de costumbre (estamos resignados a ello), pero por supuesto no podemos olvidar a Celia, como su muerte tan terrible. El sacrificio, realmente, es lo que los santos hacen para que vayamos a la fiesta de cóctel. Así una irónica nota se escribió en la división original de la humanidad entre la conciencia electa y selecta, y la mayoritaria inconsciencia. Ningún camino es mejor pero debemos elegir entre ellos. Y elegimos.

Verdaderamente Eliot, en *El cóctel*, abandona la tradición cristiana del sacrificio y la redención. Lleva la acción a otros lugares, hacia una minoría. En tanto estructura de sentimientos dominante, la reemplaza con una resignación socialmente modulada. Aunque quizás él no abandona completamente el sacrificio, en uno de sus sentidos. Me parece como si Celia muriese por las necesidades de su grupo. En otro sitio, naturalmente. Terriblemente, por supuesto. Pero de un modo tal que la sangre no mancha ni deshonor, o al menos no por mucho tiempo. De forma que cualquier sentido completo esté bien pero sea para otros. De esa manera el gesto puede hacerse por medio de su sangre mas eso que embriaga en la fiesta es el mismo viejo cóctel. El más oscuro vino, de una implicate crucifixión, tiene también más cuerpo y fuerza, pero está más allá de nuestra clase. Podemos soportar los cócteles, rescatando lo mejor de una mala situación.

No necesitamos seguir a Eliot más allá. Después de *El cóctel* hay una radical pérdida de sustancia. Como dramaturgo elige el camino sociable, pero él

no fue nunca, en ningún caso, muy social. Lo que nos conmovió de su desafío trágico, incluso contra los reclamos de la realización real de la vida, no puede pasar de su mediomundo final, donde no hay grandes desafíos y donde no hay ninguna realización vital.

Para pasar del mundo de la fiesta de cóctel de Eliot, donde el sonido de los seres humanos era escuchado como la fricción de las patas de los insectos, al mundo del doctor Zhivago, donde la sociedad entera está en un sabido tormento, hay que recordar bruscamente el verdadero estatus de la literatura. Aquí, con intensidad y seriedad asombrosas, la vida y la muerte reaparecen como experiencias, más que como aptitudes literarias. La preocupación del tono, que nos ha impresionado durante tanto tiempo, es desafiada y barrida por el contenido del arte literario entero. La importancia de la obra de Pasternak, en este sentido, está completamente fuera de cuestión.

Dr. Zhivago admite dos interpretaciones contrarias: que es la historia de una sensibilidad individual aplastada por la acción de un colectivo de almas; o que es la historia de un hombre incapaz de cambiar como cambia su mundo y entonces queda moribundo y agonizante. Pero cada una de estas lecturas es parcial. El tema de la segunda, a pesar de ser indudablemente presente, es inaceptable como una lectura completa por la significatividad otorgada a la historia individual, que es claramente mucho más que una demostración de incompatibilidad. La primera incompatibilidad es altamente valorada y debemos ver por qué. En este punto la primera lectura acierta en cuanto al contexto preparado por la política. La novela es aquello que le ocurre "al individuo" en una revolución socialista. Estamos con Zhivago y Lara, en su fidelidad a la experiencia personal, contra la brutalidad y el sinsentido de este esquema de cosas colectivo. Pero esta especie de cosa es tan fácil de decir —las verdades a medias y las evasiones involucradas se dan por sentado— que debiéramos ser en cualquier caso cautelosos con ella. Creo que en la aceptación de este patrón, que es nuevamente una justificación parcial, estamos buscando algo bastante crucial y mucho más importante. Estamos buscando la concepción de vida como sacrificio que finalmente da significado a las historias sociales e individuales y alrededor de las que, esencialmente, se construye la novela.

Conviene rechazar la ética común de una vez. Si el valor positivo de la novela es la fidelidad a la experiencia personal, debemos decir que Pasternak falló bastante desastrosamente en encarnarla. En el nivel de la experiencia personal, el patrón es consistentemente la traición, o la aparente traición. Zhivago, como héroe ético, es monstruoso. No es meramente la revolución, la fórmula colectiva, lo que él abandona sino toda persona con la que él pueda

involucrarse. Tres veces en el libro, con sistemática consistencia, abandona a la mujer que ama o con la que tiene hijos. Como doctor abandona la práctica de su aptitud para el cuidado de la vida y las personas que lo necesitan. Todo su desarrollo, en efecto, es un consistente escape de los seres humanos como individuos y como actores colectivos.

Por supuesto esto puede, después de la fama, ser visto como una personalidad auténtica. La fidelidad a la experiencia personal puede (cincuenta años de literatura occidental lo han probado) prácticamente excluir a otras personas. Pero la novela no ha sido escrita en este modo. La separación de Zhivago, como un personaje, es un producto de la crítica más que de la verdadera narrativa. El error es comparable con el de los editores del *Novy Mir*, quienes produjeron una causa ética contra el personaje central y a través de esto generaron una causa crítica contra el libro. Ambas lecturas perdieron la forma de la narrativa como un todo. No se puede, por ejemplo, incluir en estas relecturas la tan importante penúltima escena, en la que a la hija de Yury y Lara, abandonada y sufriente, se le da gran énfasis emotivo. ¿Es esta muchacha perdida una superficial proscripta del amor humano? ¿O es acaso este énfasis en ella compatible con la ética suscripta a Zhivago que los críticos vieron como el propósito de la novela?

Debemos comenzar de otro modo, reconociendo que la novela es sobre el hombre y la mujer en la historia:

Pero ¿qué es la historia? Es dar principio a trabajos seculares para llegar poco a poco a resolver el misterio de la muerte y superarla en el porvenir.³

Eso que dice Nicolai, en una temprana conversación, puede ser paralelado, luego, desde Yury:

Ahora veía más claro que nunca que el arte está siempre y sin remisión dominado por un doble motivo. Insistentemente meditando sobre la muerte, crea la vida.

Hacer arte es entonces participar en la realización del espíritu en su movimiento histórico. Nicolai describe esta relación como

En primer lugar, el amor al prójimo, esa suprema forma de energía viva que llena el corazón del hombre y exige expansionarse y ser

gastada. Luego, las razones esenciales del hombre de hoy, sin las cuales el hombre no puede ser imaginado, es decir, el ideal de la libre individualidad y de la vida como sacrificio.

El boceto de la narrativa surge de estas ideas. Me refiero al boceto en un sentido formal, en el patrón de pensamiento y acción. Este patrón es controlado, en un nivel estructural, por la red de combinaciones y repeticiones que ha sido descripta como coincidencias (y a veces culpada por torpe). De hecho, bastante claramente, este diseño está más allá de la voluntad de cualquier personaje y debe verse como tal. "El camino de Dios nos lleva juntos" dice Lara ante la muerte de Yury y esto es más que una frase convencional. Como dijo Nicolai,

Usted no comprende que se pueda ser ateo, no saber si Dios existe ni por qué, y al mismo tiempo saber que el hombre no vive en la naturaleza, sino en la historia.

Este es el mundo que crea la novela. "La Historia comenzó con Cristo" dice Nicolai y el sentido aquí no es responder a la muerte y vivir la resurrección. No es tanto que Yury sea una figura de Cristo como que la novela entera experimente esta acción.

La Revolución Rusa no es, en este diseño, una acción colectiva externa; es, como fue, un proceso histórico. Como el niño de Lara, Strelnikov, dice:

Puedes enjuiciar el siglo en su nombre.

Lenin es visto por Strelnikov como su acusación y castigo:

Junto a él se levantó el alma inmensa de Rusia, que de pronto, a los ojos de todo el mundo, se encendió como una lámpara prometida por toda la miseria y los sufrimientos de la humanidad.

Esta no es meramente la perspectiva de la "oposición" en la novela. La elaboración de Pasha Antinov en Strelnikov es una de las muchas instancias en la realidad del proceso general. La revolución es fuego y redención, pero es también ardor y endurecimiento, fuego y destrucción. Lo personal y lo general están conectados en el comienzo, como dijo Yury:

La revolución se ha producido sin intención, como un suspiro cuando se ha contenido, y demasiado tiempo, el aliento. Cada hombre se ha transformado y cambiado. Diríase que en cada persona se han producido dos revoluciones: una propia, individual, y la otra general. Tengo para mí que el socialismo es un mar en el cual deben de confluír como ríos todas esas distintas revoluciones individuales, el mar de la vida, el mar de la autenticidad de cada uno.

Pero

Eso no ha ocurrido nunca, ese prodigio de la historia, esa revelación surge de pronto en la vida diaria que continúa, y sin consideraciones con respecto a ella.

De modo similar,

Llorando por Lara, lloraba también por el lejano verano en Meliuziéev, cuando la revolución era un dios que había descendido a la tierra, el dios de aquel verano, y cada uno enloquecía a su modo, y la vida de cada uno se desarrollaba libremente, no como una ilustración en apoyo de la política suprema.

Pero

La revolución la hacen los hombres activos, fanáticos sectarios, genios de la autolimitación. En pocas horas o en pocos días trastornan el viejo orden. Estas alteraciones duran semanas, o algunos años. Luego, durante decenios, durante siglos, los hombres veneran como una reliquia el espíritu de limitación que ha conducido a este trastorno.

Esto es lo que ocurre con la "revolución por la vida en su derecho propio", pero no hay solo degeneración; hay además dialéctica en este movimiento:

El bosque no se mueve, no podemos sorprenderlo en trance de movimiento. Siempre lo encontramos inmóvil. Y en esta misma inmovilidad volvemos a encontrar la vida de la sociedad, la historia, que también se mueve eternamente, eternamente muda, aunque sus transformaciones no pueden advertirse de inmediato.

La antítesis de la revolución para "la vida en su derecho propio" es la destrucción de

un orden establecido, incluso severo, fijado de una vez para siempre, que les obligase a un trabajo, que les impusiera deberes y les forzara a vivir de un modo razonable y regular.

Esto, significativamente, es dicho por Lara, amante y adúltera. Ella y Yury son unos de los perdedores y víctimas de este proceso, como su hija, abandonada por ellos:

Queda tan sólo la fuerza primitiva, no vinculada a la vida de hoy, de una desnuda existencia espiritual ya completamente despojada, para la que nada ha cambiado, porque en todos los tiempos sintió frío, tembló y tendió hacia otra existencia, la que estaba más cerca, tan desnuda y tan sola como ella.

La crisis humana de la revolución es que

El hombre nace para vivir, no para prepararse para vivir.

La tragedia de Yury y Lara, como la de Tania y Strelnikov, es experimentar una progresiva pérdida de la personalidad, como la fuerza destructiva de la revolución extendiéndose. Esta es realmente la clave de la novela: no la defensa de la personalidad contra la acción colectiva, sino la pérdida de la personalidad como uno de los resultados de la revolución y de los grandes peligros que ella representa. Y finalmente, Tania y la sociedad revolucionaria se identifican virtualmente: la hija del amor de Yury y Lara, y la hija de la revolución. Su exposición es el resultado de la acción completa, en la que no podemos fijar significativamente una parte contra el resto. Es solamente comprendiendo este planteo como total que la vida de Yury da su patrón.

La revolución, entonces, es vista como un sacrificio de la vida por la vida: no simplemente el asesinato, haciendo camino para un nuevo orden, sino la pérdida de la realidad de la vida mientras se forja una nueva vida. Es en esta muerte que la novela medita y desde la que crea vida. Aquí están las ideas de la libre personalidad y la vida vista como un sacrificio. Yury es la encarnación de estas ideas; en una acción única, y en sus poemas, con los que termina el libro, se encuentra esta definición esencial:

Esa es mi vocación precisamente
que las distancias no sientan la nostalgia,
que tras los límites de la ciudad
no domine a la tierra la melancolía.
Para eso, al comenzar la primavera
se reúnen conmigo los amigos,
y nuestras veladas son como una despedida
y como nuestro testamento los banquetes,
para que el secreto poder del sufrimiento
la frigididad de la existencia calentar logre.

La vocación es una clase particular de redención a través del sufrimiento, como lo fue originalmente la revolución misma. Es una pérdida de la personalidad, el modo en que la corriente puede fluir de nuevo y traer el calor humano a la tierra, donde hay una plena soledad. Él vive a través de su soledad, hacia una revolución general, un movimiento hacia otros que es una pérdida de sí mismo:

La vida no es más que un instante,
la elemental disolución
de nosotros en todos los demás,
como si de una ofrenda se tratase.

O nuevamente:

Todo lo que ellos sienten yo lo siento,
como si me encontrase en su lugar,
me derrito igual que la nieve se derrite,
y frunzo como la mañana el ceño.
Conmigo están la gente innominada,
los árboles, los niños, las personas hogareñas.
Derrotado por todos ellos me siento
y sólo en eso mi victoria estriba.

En esta clase de acción no hay ni héroe ni víctima. Yury no puede ser distinguido por una aprobación o desaprobación ética. Su acción es una acción general: el designio aparentemente paradójico hacia un sacrificio o hacia una revolución. Esto queda claro únicamente en el epílogo: principalmente en la reflexión sobre la guerra:

La guerra es un eslabón particular en la cadena de los años de la revolución. Terminó la acción de las causas expresadas por la naturaleza misma de la revolución. Ya han empezado a verse los resultados indirectos, los frutos de sus frutos, las consecuencias de sus consecuencias: el temple de caracteres experimentado en las adversidades, la sencillez de las costumbres, el heroísmo, la disposición a realizar grandes cosas, desesperada y sin igual. Son cualidades míticas que llenan de maravilla y representan el florecimiento moral de la generación.

La dialéctica ha trabajado sobre sí, y la paradoja de un hombre salvando su vida mediante su pérdida, de personas renovando su vida mediante su destrucción, se ha comprendido. "Los frutos de sus frutos, las consecuencias de las consecuencias". "Soy vencido por todos ellos, y esa es mi única victoria." No se trata de una esperanza piadosa sino de la completitud del patrón de Pasternak, cuando en Moscú, después de la guerra,

les parecía que había llegado ya aquella libertad del alma, que precisamente aquella noche el futuro se había colocado, tangiblemente, en las calles que se extendían a sus pies, que ellos mismos habían entrado en el futuro y que desde aquel momento se encontraban en él.

Hay un acento en este patrón, nuevamente, cuando es a través de los poemas de Yury que este futuro se conoce —el arte que ha meditado sobre la muerte ha creado vida— y cuando la salvación aparece no como personal sino como general:

Moscú abajo y a lo lejos, la ciudad donde Yuri había nacido y vivido la mitad de estos acontecimientos, Moscú parecía no el lugar de estos sucesos, sino la principal heroína de una larga novela a cuyo final se habían acercado ellos aquella noche, hojeando el cuaderno de Yuri Andriéevich.

No sorprende que tanto en Occidente como en la Unión Soviética esta estructura de sentimientos pueda haber sido incomprendida. Es una fusión muy original (a través de algunos precedentes en la literatura rusa) de la idea cristiana de redención y de la idea marxista de la historia. Se abren así para atacar desde ambos lugares. Gran parte del cristianismo occidental ha separado la

redención del cambio social, incluso si acepta a ambos. Y el marxismo ortodoxo ha separado la historia de la realidad social dentro de un inevitable proceso, substituyendo una impersonalidad histórica a través de la que hombres y mujeres son vistos y juzgados finalmente. Pasternak, viendo la acción del sacrificio como la acción del crecimiento y el cambio, se ha movido, doctrinariamente, dentro de la tierra del hombre, y puede esperar allí el rechazo y la disolución. Sin embargo la literatura, como él afirmó, acarrea sus propias clases de energías. La acción del sacrificio, la donación de la vida para la renovación de la vida en general, se limita, en Eliot, al dogma, o es reducida a un significado marginal dentro de la resignación normal. En cada caso, la respuesta vital es pequeña. La vitalidad extraordinaria de la novela de Pasternak hace un contraste esencial. Aquí, contra todas las posibilidades, la idea de sacrificio crea y controla una vida mucho más profunda y rica de la que se creería posible. Es naturaleza e historia, hombre e historia, en un solo patrón. Es una historia de sufrimientos y sacrificios absolutos, a pesar de ello, a través de esta idea controlada, es además una cuenta de

La satisfacción por la armonía del mundo, la sensación de estar en relación con él, de participar de la belleza de todo el espectáculo, del universo.

Es en este sentido que podemos coincidir con la propia nota de Zhivago:

Todo trabajo de arte, incluyendo la tragedia, atestigua la felicidad de la existencia... está siempre meditando sobre la muerte, y creando siempre así la vida.

Notas

¹ T. S. Eliot, *Asesinato en la catedral* (1935).

² T. S. Eliot, *El cóctel* (1950).

³ Esta cita y las siguientes pertenecen a B. Pasternak, *Dr. Zhivago*, Trad. F. Gutiérrez, Edición de Natalia Ujanova, Madrid, Cátedra, 1991.

Capítulo 6

Desesperación trágica y revuelta: Camus y Sartre

Albert Camus dijo en 1945:

El público está cansado de los Átridas, de las adaptaciones desde la antigüedad, de que el sentido del teatro moderno esté todo raramente presente en los mitos antiguos, a pesar de estar generosamente relleno con anacronismos. Una gran forma moderna de la tragedia debe y puede nacer. Ciertamente yo no voy a lograr esto; quizás ninguno de nuestros contemporáneos pueda. Pero esto no reduce nuestro deber de asistir a esta tarea de desmonte en su nueva necesidad, a fin de preparar el terreno para ello. Debemos usar nuestros recursos limitados para acelerar este arribo.¹

Esta no es simplemente una aspiración hacia una nueva forma dramática. El deseo por una nueva forma es el reconocimiento de que nuestro sentido moderno de tragedia es de un nuevo tipo, necesitando una expresión radicalmente diferente. Esto requeriría ser profundamente argumentado, pero hemos sido realmente oprimidos por una persistencia tradicional, en la definición de tragedia, que a menudo ha tenido éxito persuadiéndonos de que hay una suerte de derecho de autor tanto en la experiencia como en la forma. El humanismo del siglo XX, se nos ha dicho, es tan playo en su optimismo, tan sesgado por la racionalidad, tan impotente cuando enfrenta al mal resuelto, que la tragedia está necesariamente más allá de sus poderes.

No se ganará nada, ni ninguna claridad se logrará, si aquello que es atacado como humanismo, por estos críticos familiares, es simplemente su parodia

ordinaria. Si el argumento se vuelve honesto, Camus, inevitablemente, será una figura central. No es solo que en su mejor trabajo él pueda ser exactamente descrito como un humanista trágico. Es además que el humanismo mismo, en la violencia de este siglo, es de una nueva clase, que no puede repetir, por conveniencia, las formas del siglo pasado. La importante y todavía activa transición desde un humanismo liberal a un humanismo socialista es solo uno de estos cambios permanentes.

“Hoy la tragedia es colectiva”, escribió Camus, en el curso de ese periodismo político que fue una forma de su exposición deliberada de la experiencia trágica de su tiempo. (La tradición intelectual francesa, que hizo esta clase de participación normal, es en este asunto notablemente más humana y más viva que la remilgada especialización que todavía trata de prevalecer en Inglaterra.) El reconocimiento de esta nueva escala de acontecimientos es decisivo. A pesar de todo Camus trajo este reconocimiento, sin el que nada es posible, cuando era también, en sí mismo, trágico. Las palabras que suministran estas actitudes son desesperación y revuelta, y debemos ver dentro de ellas más cercanamente, en el desarrollo de su obra.

La condición de la desesperación, como Camus la concibe, se produce en el punto de reconocimiento que es llamado “absurdo”. Esta “absurdidad”, en Camus, es menos una doctrina que una experiencia. Es la declaración de incompatibilidades: entre la intensidad de la vida psíquica y la certeza de la muerte; entre el insistente razonamiento del hombre y el mundo irracional que habita. Estas contradicciones permanentes pueden intensificarse por circunstancias particulares: el declinar de la vida espontánea en rutinas mecánicas; la conciencia del aislamiento de otros e incluso de nosotros mismos. Cualquiera que sea el canal del reconocimiento el resultado puede llegar a ser de una intensa desesperación: una pérdida de significado y valor en su mundo, en su sociedad, en su propia vida inmediata. En *El mito de Sísifo*, Camus describe y comunica esta desesperación arraigada en un sentido fundamental de lo absurdo, y las caras de lo que parece ser su resultado lógico: el acto de suicidio.

Una cosa es generalmente conocida, y ha sido voluntariamente recibida. En su poder y autenticidad, se ha elevado a la ortodoxia de la postguerra que he descrito como el estancamiento trágico. Lo que se conoce menos, e incluso lo que menos se admite, aunque los hechos sean claros, es que Camus no encontró una posición en la que pudiese descansar (aunque más tarde pueda, ambiguamente, volver a ella). En efecto, fue precisamente aquí donde la negación del humanismo común comenzó, donde más notablemente Camus afir-

mó su humanismo. Rechazó el suicidio, tanto como acto físico como en la forma mucho más común del refugio dentro de una filosofía irracional. Lo rechazó porque el problema, después de un conocimiento tal, es ver todavía cómo vivir. La solución no es hacer colapsar la tensión entre vida y muerte, por la mera elección de la muerte, o entre la insistencia de nuestro razonamiento y nuestro mundo irracional, por la elección del irracionalismo. El problema esencial es vivir en la completa comprensión de las contradicciones y dentro de las tensiones que ella produce, sin embargo el peso es entonces tal que estamos siempre en la búsqueda de significados abiertos o solapados, hasta colapsar o reducirlos. La desesperación misma, que ha sido presentada como una conclusión inevitable, es de hecho simplemente uno de nuestros modos de evasión.

Como Camus escribió:

Hay cierta clase de optimismo, por supuesto, que no es mi punto fuerte. Como el resto de mi generación yo crecí con los redoblantes de la Primera Guerra Mundial, y nuestra historia desde entonces ha continuado el cuento del asesinato, la injusticia y la violencia. Pero el pesimismo real, como lo conocemos actualmente, consiste en el tráfico de toda esta crueldad e infamia. Por mi parte, he peleado incansablemente contra esta degradación; detesto toda la crueldad. En las oscuras profundidades de nuestro nihilismo, he buscado únicamente significados que lo trasciendan.²

Esta es la impugnación crucial a la resignación trágica que hemos visto, por ejemplo, en Eliot. Camus, como escritor y como humanista, puso toda su fuerza en ir más allá del punto en el que el humanismo supuestamente colapsa en la desesperación. Como él escribió:

La desesperación real significa la muerte, la tumba o el abismo. Si las indicaciones de la desesperación se discuten o razonan, y sobre todo si resultan en la escritura, la fraternidad se establece, los propósitos naturales se justifican, el amor nace. Una literatura de la desesperación es una contradicción de términos.

Es en este punto que su humanismo trágico comienza.

La realización podría ser menos interesante si Camus no supiese, o si fuese incapaz de crear, el sentido de lo absurdamente trágico y la desesperación

que él deseaba trascender. *El extranjero* puede leerse como una autobiografía; esta es esencialmente una presentación objetiva. Todavía su poder extraordinario parece hacer mucho más que tomar un caso. La pérdida de conexiones y vínculos de Meursault, combinada con su intensa autoconciencia en lo que a otros respecta, es una situación genuinamente trágica de un nuevo tipo. De tal manera que la conducción a la muerte es convincente. La pérdida de conexión con otros, que es también la pérdida de conexión con la realidad, es en este sentido fatal. Meursault asesina los sentimientos que comienza atacando, pero ha perdido la conexión, hasta este punto, no solo con aquello que el otro está haciendo realmente, sino con aquello que él mismo hace. Cuando la reacción llega, desde una sociedad que debe castigar el asesinato, este aún no puede alcanzarlo. En este sentido es correcto decir que él termina siendo condenado a muerte porque no lloró en el funeral de su madre. La continuidad del sentimiento y la acción, y sus negativas en Meursault, son reales. Pero igualmente, la sociedad castiga el asesinato asesinando. Su propia pérdida de conexión queda dramáticamente demostrada en el punto central de esta garantía legal y moral. Ciertamente el crimen es absurdo, pero también el castigo lo es, la aceptación de una autoridad por encima de la vida y de la muerte es absurda. La novela termina en una tensión que es de hecho un despertar en Meursault: un intenso despertar de su propia vida y situación, siendo un condenado a muerte. Las autoridades legales, morales y religiosas no tienen tal despertar, ni ante la vida, ni ante la muerte. Simplemente un mundo alienado no demanda esto, y cualquier repentino acto de conciencia es despreciado por esta ceguera. Esto no es desesperación, es una afirmación trágica. Como escribió Camus: "Lo opuesto al suicidio es, precisamente, el hombre que es condenado a muerte". O nuevamente, en la definición de Sísifo, que nos recuerda la posición final de Meursault:

La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio.³

O eso espera Camus, al menos. Esta es una posición abierta a los conocimientos individuales, en una clase de revuelta contra la condición absurda. Es la posición de Calígula, quien, cuando le preguntaron cuál era su consuelo secreto, replicó nuevamente el "Desprecio". Sin embargo, en Calígula la revuelta contra la desesperación no es lúcida indiferencia sino una afirmación de la libertad, de manera activa:

Este mundo no tiene importancia; una vez que el hombre se da cuenta de ello, gana su libertad. Y es eso por lo que te odio, a ti y a los de tu clase; porque ustedes no son libres.⁴

Es en esto que Quéreas se le opone:

Todo lo que deseo es recuperar alguna paz mental en un mundo que ha recuperado un sentido. Aquello que me impulsa no es la ambición sino el temor, mi muy razonable temor a una visión inhumana en la que mi vida no signifique más que una mota de polvo.

Calígula, en el poder, sigue su propia lógica:

No hay destino comprensible; por lo tanto yo decido jugar a ser parte del destino. Me pongo la ininteligible cara de tonto de un dios profesional... Cualquier hombre puede jugar a dirigir en la divina comedia y volverse un dios. Todo lo que necesita hacer es endurecer su corazón.

La crueldad indiferente y arbitraria del mundo es entonces actuada positivamente, pero Calígula no es sencillamente un tirano; él extiende su propia indiferencia:

Es un hecho que no respeto (la vida humana) más de lo que yo respeto mi propia vida. Y si encuentro sencillo asesinar, es porque agonizar no es difícil para mí.

Entonces Calígula se vuelve, en sus propios términos, libre; libre de crear un mundo a su imagen: arbitrario, indiferente, cruel.

Cuando no asesino, me siento solo. La vida no es suficiente para las personas de mi mundo, ni disipa mi aburrimiento. Tengo la impresión de un enorme vacío cuando tú y los otros están aquí, y mis ojos no ven más que un ambiente vacío. No, sólo estoy tranquilo en compañía de mi muerte.

La lógica del absurdo, y su consecuente desesperación, parece completa, pero la obra, finalmente, es

Un relato de errores más humanos y más trágicos. Calígula no tiene fe en la humanidad para mantener la fe en sí mismo.

Esta es la redención del humanismo, en el otro lado de la desesperación. Calígula sabe hacia el final que

Elegí el camino equivocado, un camino que no lleva a nada.
Mi libertad no es la correcta.

Y Camus pone luego:

La lección moral que yo creo emerge de la obra... es que uno no puede ser libre por ser contra el resto.⁵

Este, de otra manera, es otro final para la tragedia liberal, que es reemplazada por un humanismo trágico. Trágico porque el error de Calígula es común y comprensible; solo en las leyes de la lógica esta ejecución es excepcional. Los hechos absurdos y desesperantes son vistos como una condición común, más notablemente quizás en *El malentendido*. En un sentido esta es la obra más trágica, o al menos más desesperante, del trabajo de Camus. Para él no se está dramatizando allí una conciencia individual, estableciendo el alivio contra la incomprensión del mundo, sino una condición total. En este punto, más claramente, Camus dialoga con los mundos de Pirandello y Eliot.

Un hombre vuelve, luego de una larga ausencia, a ser hospedado por su madre y su hermana, quienes regentan un albergue. Él no revela su identidad, aguardando el gusto del reconocimiento. Pero la hermana, activamente, recupera su libertad de movimiento, y la madre, indiferente, asesina a cualquier huésped que esté solo y tenga dinero. Estando al borde del reconocimiento, pero sin haberlo logrado, ellas asesinan al hombre que es su hijo y hermano. Y aquí, nuevamente, ellas no son excepcionales. La falta de reconocimiento es general; los vínculos no se ven, no son vistos a tiempo. "La vida", clama la hermana, "es más cruel de lo que nosotros somos". Y nuevamente:

Ni por él, ni por nosotras, ni en la vida, ni en la muerte, hay paz o patria.⁶

No hay ninguna compasión desde afuera; los dioses están impasiblemente sordos, como el criado que termina la obra, hablando hacia la ventana:

María: Óyeme y sácame de la duda, oh, Alto Padre. Ten compasión de quienes aman a otros y son separados.

Criado: ¿Qué es ese ruido? ¿Me hablaste?

María: ¡Oh! No lo sé. Pero ayúdame, ayúdame, porque necesito ayuda. Sé amable y dime que me ayudarás.

Criado: No.

La madre y la hermana, habiendo realizado su culpa, toman su propia vida.

Aquí surge un problema, de mayor importancia. La voz habla de compasión y amabilidad, pero la acción habla de destino, un destino trágico, indiferente y arbitrario. Y debemos preguntarnos (Camus podría haber insistido en preguntar) cuáles son las fuentes de esta condición percibida, especialmente cuando se afirma como común. Hay una ambigüedad, una honesta ambigüedad, en el centro de la obra de Camus, dado que él reconoce las fuentes de este reconocimiento en circunstancias particulares, y sin embargo también a veces afirma que ellas son absolutas. El punto es particularmente interesante en el caso del *El malentendido*, que dice estar basado en el reporte de un asesinato real en Checoslovaquia. La obra es realmente parecida a la *Fatal curiosidad* (1736) de Lillo, que dice estar basada en un asesinato real en Cornualles. Allí un padre y una madre asesinan en afecto a un extraño que es de hecho su hijo, por un cofre de joyas que ha traído desde la India y que ha dejado con ellos. Cuando la identidad del hijo se descubre, el padre mata a su esposa y se suicida.

Lo que más me interesa no es la trama similar, sino la análoga estructura de sentimientos. La obra de Lillo fue un ejemplo muy temprano de la tragedia burguesa, y puede verse en respuesta a la real destrucción de los vínculos, y particularmente de la familia, por el énfasis abstracto en el dinero como la única circulación vital. A pesar de ello, si esta es la respuesta, está algo velada. En el centro de esta percepción, en la tragedia burguesa más precoz, algo abruptamente llamado Destino se convierte en un agente activo. Tan fatal, tan horrible ¡era un hijo! Todavía el agente destructivo es el dinero: no simplemente la codicia (esa diversión ética, consistente en crear una clase separada de culpa), sino la necesidad de dinero, en una sociedad gobernada por él. Los padres de la obra de Lillo son pobres. En la obra de Camus, la hermana necesita escapar hacia el sol, hacia donde pueda llegar a la plenitud de su propia vida. La frustración de la vida por el dinero es conocida como tragedia, pero su funcionamiento detallado es llamado Destino. Ciertamente en Lillo y, según yo creo, también en Camus, una falsa conciencia ha intervenido, hacien-

do del reconocimiento algo ambiguo. No es una evasión a las contradicciones permanentes de la vida vertida hacia el reconocimiento y la nominación, es una contradicción más particular y temporal. Más bien, la enunciación de esto último como Destino es la evasión misma.

Este es un problema continuo, en Camus. Uno puede revisar *Calígula* y recordar qué parte de la arbitrariedad del hombre es la arbitrariedad esencial del César. El poder tiránico, enmascarándose como divino, es el agente necesario de la exclusión en tal escala. La máscara del Destino es entonces nuevamente un proceso de evasión. Incluso en *El extranjero*, la condición de Meursault es en parte la condición de Argelia. Camus, convincentemente, en esta novela y en ensayos tales como *Verano en Argelia* y *Volviendo a Tipaza*, puso gran acento en las condiciones físicas del país: especialmente en el sol enceguecedor, y en que después de la juventud pareciera no tener, en ningún caso, sentido vivir porque: una cultura completamente física encuentra el período después de la juventud como totalmente carente de sentido. Y Meursault mata, después de todo, a un árabe.

Podemos preguntarnos, ante un escritor tan honesto, el asunto más complicado. Para cualquier hombre, su propia condición particular es absoluta. Argumentar lo contrario es rechazar al hombre concreto. Sin embargo, la afirmación de una condición absoluta *común* es otra cosa. Debemos preguntarnos cuánta retórica, cuánta embustera retórica, está involucrada en tan imperceptible transición, bajo el poder del arte, de lo absoluto a lo común. El punto es inusualmente sutil en relación a Camus, dado que verdaderamente la afirmación de una condición común fue una parte especialmente valorada de su propia revuelta humanista.

Quizás la clave se encuentra en el movimiento de la desesperación en la revuelta, que es además el movimiento desde el ser en el exilio al ser rebelde. Camus describió esto brillantemente:

En la experiencia absurda el sufrimiento es individual. A partir del movimiento de rebelión, tiene conciencia de ser colectivo, es la aventura de todos. El primer progreso de un espíritu extraño consiste, por lo tanto, en reconocer que comparte esa extrañeza con todos los hombres y que la realidad humana, en su totalidad, sufre a causa de esa distancia en relación con ella y con el mundo.⁷

O nuevamente:

Si los hombres no pueden referirse a un valor común, reconocido por todos en cada uno de ellos, entonces el hombre es incomprendible para el hombre. El rebelde exige que este valor sea claramente reconocido en él porque sospecha o sabe que sin ese principio el desorden y el crimen reinarían en el mundo. El movimiento de rebelión aparece en él como una reivindicación de claridad y de unidad. La rebelión más elemental expresa, paradójicamente, la aspiración a un orden.

Incluido en la rebelión, por actos del conocimiento y del habla, está el artista. La condición general es:

Me rebelo, luego existimos.

Y esto es, ahora, para el artista:

El artista, lo quiera o no, ya no puede ser solitario sino en el triunfo melancólico que debe a todos sus pares. También el arte rebelde termina revelando el "Nosotros existimos" y con él el camino de una humildad feroz.

Todo depende, aquí, de la definición de revuelta, que tendremos que examinar. Pero el movimiento del sufrimiento individual al colectivo es crucial en Camus. En *El malentendido* el movimiento es aún retórico; en *La peste*, de modo convincente, es real. O, puesto de otra forma, en *El malentendido* hay una proyección del sufrimiento absurdo individual, mientras que en *La peste* hay un proceso común de sufrimiento. Distinguir estas condiciones es nuestro problema primordial.

La población de Oran, antes de la plaga, es la población del hábito. Gente que trabaja, ama y muere

En nuestra ciudad, por efecto del clima, todo se hace igual, con el mismo aire frenético y ausente. Es decir, que uno se aburre y se dedica a adquirir hábitos.⁸

El hecho de la epidemia se aloja primeramente dentro de esos hábitos, ante la resistencia inicial a aceptar el conjunto de acontecimientos. Pero, inevitablemente, la plaga extendiéndose rápidamente irrumpe en la conciencia social

cotidiana. Ante la presencia de una muerte colectiva arbitraria, el pueblo de Oran asume un

Aire de familia... Llegados al final de la peste, entre miseria y privaciones, todos esos hombres habían terminado por adoptar el traje del papel que desde hacía mucho tiempo representaban: el papel de emigrantes, cuya cara primero y ahora sus ropas hablaban de la ausencia y de la patria lejana.

Dentro de esta condición de exilio común es que el Dr. Rieux expresa su revuelta característica:

Cuando se sentía tentado de mezclar directamente sus confidencias a las mil voces de los apestados, se detenía ante la idea de que no había uno solo de sus sufrimientos que no fuera al mismo tiempo el de los otros, y que en un mundo en que el dolor es tan frecuentemente solitario esto es una ventaja. Decididamente tenía que hablar por todos.

Él aprende durante la plaga

que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio.

Sin embargo, mientras el sufrimiento y el sentido del exilio son comunes, la revuelta esencial no lo es. Luego del regocijo, del sentido de igualdad y de fraternidad, que trae el final de la peste, la gente desea olvidar y volver a sus hábitos.

Pero sabía que, sin embargo, esta crónica no puede ser el relato de la victoria definitiva. No puede ser más que el testimonio de lo que fue necesario hacer y que sin duda deberían seguir haciendo contra el terror y su arma infatigable, a pesar de sus desgarramientos personales, todos los hombres que, no pudiendo ser santos, se niegan a admitir las plagas y se esfuerzan, no obstante, en ser médicos.

La verdadera dimensión del humanismo trágico de Camus es ahora evidente. El humanismo es insistente: un rechazo a la desesperación; un compromiso

con sanar. Pero la tragedia reside en la condición común, contra la que la revuelta se hace. Allí, entre la mayoría de las personas, tanto desesperación como compromiso son capturados por los hábitos, que pueden interrumpirse pero que siempre se reanudarán.

Así, mientras que el sufrimiento es genuinamente colectivo, la revuelta es inevitablemente individual. El ritmo final de la tragedia liberal se escucha otra vez. La capacidad histórica de cambiar la condición común, en cualquier modo esencial, queda implícitamente negada. Por lo que la revuelta es distinguida profundamente de la revolución.

Esta distinción importante se formula nuevamente en *Los justos*. Pero aún este es un caso difícil, porque mientras que el sufrimiento de la plaga podía aparecer como el de un hombre ahistórico y externo, a lo sumo como el producto de la indiferencia y la negligencia, el sufrimiento contra el que Kaliaev y su grupo se rebelan es indudablemente histórico; el tiránico zarismo. Sin embargo, como Camus interpreta sus acciones de rebelión y terrorismo, esto se trata nuevamente de una revuelta y no de una revolución. El valor de su acción reside en la propia negación de la misma:

Su única victoria aparente consiste en triunfar por lo menos de la soledad y la negación. En medio de un mundo que niegan y que los rechaza, tratan, como todos los grandes corazones, de rehacer, hombre por hombre, una fraternidad. El amor que se profesan recíprocamente, que constituye su dicha hasta en el desierto de la prisión, que se extiende a la inmensa masa de sus hermanos esclavizados y silenciosos, da la medida de su angustia y de su esperanza. Para servir a este amor tienen que matar ante todo; para asegurar el reinado de la inocencia tienen que aceptar cierta culpabilidad. Esta contradicción no se resolverá para ellos hasta el último momento.⁹

Así el valor de su terrorismo no es ninguna inauguración histórica, en el sentido común. Simplemente, ellos viven la contradicción entera: donde la violencia es inevitable e injustificable a la vez. Apelar a la historia, como revolucionarios, podría ser una evasión de esta tensión real, en sus vidas. Entonces,

Para ellos, como para todos los rebeldes hasta ellos, el asesinato se identifica con el suicidio. Una vida se paga entonces con otra vida y de estos dos holocaustos surge la promesa de un valor.

En sensaciones Camus está muy cerca de Pasternak, exceptuando que el primero tiene un compromiso directo con la actividad más que una aceptación del sacrificio dentro de una resignación aparente. Stepan, en *Los justos*, marca el nivel siguiente y, para Camus, desastroso. Stepan está preparado para matar, como un revolucionario, sin ofrecer su propia vida. Él pondrá en riesgo su vida, pero no la sacrificará. Así acepta lo que es, para Camus, una culpa intolerable, enmascarada solo por la evasión de la apelación a la historia.

Camus toca, en este punto, aquello que es indudablemente nuestra preocupación trágica central. Ciertamente su exposición a los engaños comunes en la apelación a la historia es convincente. Él está en lo correcto al decir que esta es la apuesta a una abstracción por encima de la vida real. No obstante hay aquí una ambigüedad. Camus parece, una y otra vez, tomar una acción histórica para sacar gran parte de sus sentimientos de allí, sólo para ponerlos, hacia el final, fuera de la historia. Este sentido de una historia fuera de la historia es crónicamente inquietante. Dado que la situación que tenemos hacia el final nos recuerda que mientras que la historia es una abstracción, la realidad misma es una abstracción de nuestras vidas reales y de la de otros. Hay un punto en el que el rechazo a la historia, la limitación de la significatividad de lo personalmente conocido y afirmado, deviene en efecto el rechazo a los otros, y esto también puede ser evasión e incluso complicidad.

Aquí la famosa pelea con Sartre toma una importancia central en la experiencia de nuestro siglo. Sartre acusa a Camus de "una amarga sabiduría que trata de negar el tiempo", y argumenta que mientras Camus estuvo ostensiblemente en la revuelta contra el sufrimiento histórico, se mantuvo menos preocupado por ponerle fin a esta que por encontrar una posición personal satisfactoria: una revuelta metafísica contra una justicia eterna. Hay obviamente algo de verdad en esto, aunque se omita la calificación esencial de "posición personal satisfactoria"; "Soy rebelde, luego existimos". La auténtica voz personal es una voz hablando para, y no simplemente de, una condición común.

El argumento esencial es confuso por dos razones: la primera es que Sartre, como sus tempranos trabajos muestran, participó con Camus de todas sus percepciones sobre lo absurdo que es el punto de partida de la metafísica del rebelde; la segunda es que cuando Sartre habla de historia toma de hecho la versión marxista de historia como su sustancia, y esto también, irónicamente, y para los propósitos del argumento, lo hace Camus. Por ende sus argumentos, que por un tiempo han aparecido como una confrontación entre posiciones absolutas, son de hecho una serie de valoraciones sobre dos posiciones relativas y sus consecuencias.

Ya en *Las moscas* Sartre crea su propia versión de la metafísica del rebelde. La acción de Orestes es el rechazo de la culpa y la desesperación, y de nada más allá del hombre:

Todo tu universo no es suficiente para probarme mi error. Eres el rey de los dioses, rey de las piedras y las estrellas, rey de los cielos y del mar. Pero no eres el rey de los hombres.¹⁰

Orestes se libera por la asunción de las consecuencias personales de su desaffo. Al mismo tiempo, por su acción personal, libera a su ciudad del asecho de las moscas y de la sangre. Desde la historia griega el hombre está destinado a una acción decisiva; así el rebelde metafísico puede verse también como el héroe libertador. Diego, en *El estado de sitio* de Camus, tiene el mismo rol doble.

La cuestión más compleja vuelve en *Crimen pasional*, donde la confrontación no es con la peste sino con la historia. Es probable que la obra sea confusa, ciertamente por las ideas posteriores de Sartre sobre esto. Es posible leerla como una parte de la glosa freudiana familiar sobre acciones históricas: Hugo podría no asesinar a Hoederer por razones públicas, pero sí por celos. Las razones públicas se vuelven ambiguas en sí por el cambio en la línea divisoria que hace de Hoederer primero un traidor y luego un héroe. Por lo que la ironía se revela y la ambigüedad de los motivos, históricos, que la obra parece afirmar, queda compuesta de hecho. La autenticidad importa entonces para las intenciones personales en el significado dado al acto por el hombre que lo realiza. La otra clase de significados son inevitablemente secundarios y confusos. Hay entonces una revuelta moral y no una revolución. Un significado personal puede afirmarse y confirmarse al morir, pero no hay significados efectivos que trasciendan esto.

Los intentos de Sartre de moverse de esta posición son importantes. Ya en *El hombre sin sombra* el argumento esencial ha comenzado esta tentativa. Los valores de la Resistencia no están en cuestión, sino la operación particular por la que el grupo ha sido capturado, que pudo estar mal concebida. Los motivos de Henry para el asesinato del chico que podría haber hablado son cuestionables, o al menos son cuestionados. En los límites del exilio y la desesperación, después de la captura, la decisión es tomada entre una autojustificación de la muerte y las acciones extremas para las que todavía utilizan la causa. Toman la decisión de ser útiles, por una moral común, pero son asesinados de todos modos, por una mentira cruel que tiene todo el efecto de una completa arbitrariedad.

Este movimiento hacia la moralidad de la utilidad está continuamente en *El diablo y el buen dios*. Aquí Goetz llega a ver que en un mundo sin Dios, y al mismo tiempo de violento conflicto social, el compromiso importante no es la bondad, que es imposible, sino la causa de la liberación. Esta es la posición esgrimida por Kaliaev y su grupo en *Los justos*, pero la diferencia de resolución es crucial. Goetz asume el peso de las mismas contradicciones, pero las resuelve mediante la acción más que por el ofrecimiento de su propia vida:

Voy a llenarlos de horror pues no tengo sentido amándolos, voy a darles órdenes pues no tengo otro modo de obediencia. Voy a permanecer solo con esta piel vacía por encima de mí, no hay otro modo de ser con otros. Esta guerra debe ser librada y yo la libraré.¹¹

Este es el punto final de desarrollo de la revuelta a la revolución.

El litigio entre Sartre y Camus ocurrió, precisamente, en este espacio de transición. Para Sartre la revolución debe aceptarse si cualquier autenticidad personal final pretende alcanzarse. Y en tal revolución, tanto el realismo político como la violencia son necesarios. Camus, sin embargo, continúa insistiendo en su distinción entre revuelta y revolución, y ve a la revolución como un colapso de la auténtica tensión.

La revuelta demanda unidad, la revolución histórica demanda totalidad. La primera comienza desde un "no" sobre la base de un "sí", la segunda inicia desde la absoluta negación y se condena a sí misma a cualquier clase de esclavitud al fin de crear una afirmación transferible hasta el fin de los tiempos. La primera es creativa, la segunda nihilista.¹²

El argumento es importante, pero el punto cúlmine llega cuando uno puede verlo tomando lugar en un conjunto de terrenos estrechos. No es solo que Camus identifica revolución con una única clase de revolución, en la que la esclavitud y el drenaje de los valores presentes son inevitables. Es además que Sartre, defendiendo la revolución, pone todo su énfasis en esta violencia, que efectivamente aparece en momentos en los que no es solamente necesaria sino también activamente purificante. A favor o en contra, ambos escritores identifican revolución histórica con una clase de voluntad de violencia, y por supuesto hay mucha experiencia de esto en nuestro siglo.

Al mismo tiempo vale la pena notar que este colorido particular continúa con la perspectiva sobre el hombre que ambos escritores, como un asunto de

práctica creativa, parecen mantener. Si comparamos la temprana *A puerta cerrada* de Sartre con la más reciente *Los refugiados de Altona*, descubrimos que en la obra posterior una dimensión política se ha adicionado a una versión idéntica (pirandelliana) de los seres humanos como una mutabilidad inevitable, destructiva y frustrante. Es verdad que en *Los refugiados de Altona* los elementos frustrantes y destructivos están relacionados al capitalismo y a la guerra imperialista, pero no podemos decir si esta es una relación primaria o secundaria. Si las personas son como en *A puerta cerrada* —y casi toda la obra de Sartre confirma que esta es su perspectiva— es en efecto difícil de creer que la revolución pueda ser algo más que nihilismo. Incluso si, en un nivel político, esta corrupción se reservó a antiguas civilizaciones, y la inocencia se transfirió a las nuevas personas que entraban en la historia, es difícil sentir que esto es más que una táctica, dentro de una arraigada convicción de que el hombre como tal es malo. El misticismo que seguimos desde cualquiera de estas simples proyecciones es inevitablemente destructivo. Si Camus sospechó esto tenía razón en hacerlo, y en insistir en alguna clase de afirmación inmediata.

Decir que allí hay una convicción por la que el hombre como tal es malo podría ser ir demasiado lejos. La verdad es que este no es un asunto que pueda ser demostrado y argumentado exactamente. Solo podemos asistir a los tipos de vida que Sartre cita, y ellos, debemos reconocer, son de una clase abrumadoramente negativa. Que él haya tenido el coraje de creer en la libertad, y apuntar a la revolución, ante la malevolencia de tal evidencia, es importante pero nuevamente secundario. Camus, al respecto, no es su oponente más crítico. Ciertamente, Camus hace cercanas estas afirmaciones límites, y tiene, en su rechazo a la crueldad y en su deleite en la existencia física (de un modo completamente diferente al de Sartre), la voz y los tonos de un humanista activo. Pero él comienza también, y usualmente termina, en una asunción de la condición humana de la que estos humanos no pueden ser más que contrapuntos.¹³ Este es el territorio común en sus versiones de tragedia. Que uno sea un humanista trágico y el otro un revolucionario trágico, es una divergencia de un nivel muy posterior de la experiencia.

La ironía es que la interpretación de la experiencia que se basa en la ausencia de valores preexistentes, y en el consecuente abandono humano, parezca ella misma tanto metafísica como un producto de un estado histórico particular. Las contradicciones asumidas parecen neutrales, pero son de hecho parciales. La vida no está solo negada por la muerte, sino también renovada por el nacimiento. La mente racional es únicamente *contradicha* por el universo cuando la supuesta irracionalidad no es meramente indiferente sino espe-

cialmente hostil —una afirmación sobre la naturaleza (de hecho, una tardía versión burguesa de evolución) que es muy próxima de las raíces creativas de todo lo que ellos escriben—. La contradicción entre vida-muerte se limitó, efectivamente, a una clase especial de conciencia individual característica de la filosofía burguesa. “Existo-Moriré” parece un absoluto, en esta experiencia, al menos algunas veces Camus lo reconoció así, y en los límites de su resistencia, el que “existimos” es una posición alternativa permanente; y si esto es así, entonces “existimos-no vamos a morir” se convierte en una resolución, y una que muchos hombres han aspirado practicar. Así como la experiencia de la vida y de la muerte es limitada, por una asunción inadvertida, la experiencia individual e incluso solitaria, lo es, por un supuesto conectado, en el que la naturaleza se convierte en una clase de teatro; en efecto, en esto se había transformado a menudo previamente, pero ahora el productor se ha desvanecido. El universo que se brinda es de hecho la sombra de un universo sobrenatural. La ausencia de propósito se impone debido a la memoria y a la negación del propósito. El ateísmo, tan a menudo, es meramente una herejía y no una auténtica creencia. La hostilidad que frecuentemente se le adiciona, como un tono emocional, se relaciona en parte con esto, y en parte es un episodio de una larga historia de explotación que se traduce como “la conquista de la naturaleza”. Si en las versiones burguesas y burguesas marxistas de la naturaleza importa la dominación, o en la versión existencialista de la naturaleza la indiferencia o resistencia, no hay sentido en ninguna del proceso común o de vida común, y éste, que es en sí mismo análogo al individualismo, se conduce inevitablemente a la desaparición. Veo las obras de Camus y de Sartre como la última y más notable lucha dentro de un punto ciego que, históricamente, se ha hecho cargo de nuestra conciencia. Las conclusiones que sacan, sin la revuelta o la revolución, son convincentes solo en la medida en que sus propias mentes permanecen dentro de este punto ciego.

A menudo se ha dicho que la tragedia es imposible, en el siglo XX, porque sus supuestos filosóficos no son trágicos. Lo que frecuentemente se aduce, como evidente, es el humanismo de la Ilustración o del Renacimiento. Ya he argumentado la utilidad de esto; el humanismo que importa no es ahora de esta clase. Lo que es más importante notar es que los tres sistemas de pensamiento característicos en nuestro siglo —marxismo, freudianismo, existencialismo— son todos, en sus formas más comunes, trágicos. El hombre puede lograr su vida plena solo luego de un conflicto violento; el hombre está esencialmente frustrado, y dividido contra él mismo, mientras vive en sociedad; el hombre se debate por contradicciones intolerables, en una condición

de absurdidad fundamental. Desde estas proposiciones comunes, y desde sus combinaciones en muchos modos, no es sorprendente que haya emergido tanta tragedia. El humanismo trágico de Camus, el compromiso trágico de Sartre, nos han llegado de muy lejos, y cada experiencia, evidentemente, es parte de nuestro tiempo; estos hombres al menos no son Átridas. Pero la pregunta que permanece, inevitablemente, es si esto está realmente tan lejos como podemos ir, dado que ya sea bajo el peso de un sufrimiento común, esta es nuestra última palabra.

Notas

¹ Comentario de Albert Camus en un reportaje hecho por Marc Blanquet para *Ópera* (12 de septiembre de 1945).

² Esta cita y la siguiente pertenecen a *El enigma* de Albert Camus, publicado en sus *Ensayos críticos* (1968).

³ A. Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2006, p. 143.

⁴ A. Camus, *Calígula* (1944).

⁵ Fragmento de la entrevista para *Ópera* citada anteriormente.

⁶ A. Camus, *El malentendido* (1944).

⁷ Esta y las citas siguientes pertenecen al ensayo de A. Camus, *El hombre rebelde* (1951), Losada, Buenos Aires, 1978.

⁸ De aquí en adelante las citas son de la novela de A. Camus, *La peste* (1947), Buenos Aires, Sur, S.A., Sudamericana, 1979.

⁹ Esta cita y la siguiente provienen de Camus, A. *El hombre rebelde* (1951), Ídem.

¹⁰ J-P. Sartre, *Las moscas* (1943).

¹¹ J-P. Sartre, *El diablo y el buen dios* (1951).

¹² A. Camus, *El hombre rebelde*.

¹³ [Nota de R. W.] No es realmente sorprendente que Camus pueda escribir *La caída* (1956), luego de sus trabajos en la línea del humanismo trágico. Su abstracción de una condición humana permanente, vestida como el siglo XX, comienza solo aquí, contrapunteada solo por una falsa madurez y evasiva ironía. La narrativa en primera persona permite un pasaje verdadero o falso desde el individuo a una culpa común; una retórica, y una reserva posibles, bajo un gesto literario. Como un calculado pero guardadamente retirado humanismo, el libro tiene mucho en común con *Después de la caída* de Miller.

Capítulo 7

El rechazo de la tragedia: Brecht

El rechazo de la tragedia tiene muchos motivos y toma muchas formas. En el caso de Bertolt Brecht, encontramos al menos dos tipos de rechazo, en periodos diferentes de su obra, y encontramos además una serie de experiencias hacia nuevas formas dramáticas. En este complicado desarrollo, la respuesta al sufrimiento es crucial. Brecht escribió en su poema "A los hombres futuros":

Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos.
Es insensata la palabra ingenua. Una frente lisa revela insensibilidad.
El que ríe es que no ha oído aún la noticia terrible,
aún no le ha llegado.
[...]
Llegué a las ciudades en tiempos del desorden, cuando el hambre
reinaba.
Me mezclé entre los hombres en tiempos de rebeldía y me rebelé con
ellos.
Así pasé el tiempo que me fue concedido en la tierra.
Mi pan lo comí entre batalla y batalla.
Entre los asesinos dormí.
Hice el amor sin prestarle atención
y contemplé la naturaleza con impaciencia. Así pasé el tiempo
que me fue concedido en la tierra.
En mis tiempos, las calles desembocaban en pantanos.
La palabra me traicionaba al verdugo.
Poco podía yo. Y los poderosos se sentían más tranquilos sin mí. Lo
sabía.

Así pasé el tiempo que me fue concedido en la tierra.
Escasas eran las fuerzas. La meta estaba muy lejos aún.
Ya se podía ver claramente, aunque para mí fuera casi inalcanzable.
Así pasé el tiempo que me fue concedido en la tierra.¹

Aquí, bastante claramente, hay una conciencia del peso del sufrimiento, en la tragedia moderna europea, que no es una hipérbole sino que es precisa y literal.

La variedad de respuestas de este peso que tenemos, aunque no es equitativa, es una clave de nuestra literatura. Brecht experimentó al menos dos de estos modos: aquí está la identificación de un sistema político como la principal causa de sufrimiento, y la búsqueda de esperanza en la lucha contra él. En su obra temprana, Brecht expresó, con un poder característico, una de las principales reacciones alternativas: una desilusión cínica sobre la coexistencia de la virtud pública y la muerte política, moralidad pública y pobreza pública. En sus escritos de la década de 1920 encontramos la enfermedad característica de una mente endurecida por una convivencia anquilosada. No se trata del endurecimiento de la aquiescencia, como lo ha sido con la mayoría de los hombres. Es más bien el anquilosamiento deliberado contra la abierta simpatía, el sellado y revestimiento de una ternura muy desnuda. Si la sustancia del sufrimiento ingresa, con su peso natural, el espectador se quebrará, dado que devendrá partícipe. Sin embargo, como un participante, él sólo puede condenar o comprender el sufrimiento por algún principio activo, y no puede encontrarlo. El principio, al parecer, es parte del mundo que él impugna. Un mal sistema es protegido por una falsa moralidad. Este balance es siempre delicado, y puede parecer simple y claro a su vez, no contra el sistema sino contra la moralidad. Entonces que la moralidad sea parte del endurecimiento conduce a una amarga ironía:

Mi negocio es demasiado difícil, pues mi negocio consiste en excitar la compasión humana. Es verdad que hay algunas cosas que estremecen al hombre —unas pocas cosas—; pero lo malo es que, apenas aplicadas unas cuantas veces, ya no surten efecto. Porque el hombre tiene esa tremenda capacidad de hacerse insensible en cuanto lo desea. Ocurre, por ejemplo, que un hombre que ve a otro hombre en una esquina, exhibiendo el muñón de su brazo, la primera vez, por el susto, le da diez peniques; la segunda, solamente cinco, y la tercera vez lo entrega sin contemplaciones a la policía. Lo mismo ocurre con los remedios espirituales.

[Desde lo alto del escenario baja un cartel que dice: "Dar es más hermoso que recibir".]

¿Para qué sirven los más hermosos, los más inflamados proverbios pintados sobre atractivos carteles, si se gastan con tanta rapidez? En la Biblia hay cuatro o cinco proverbios capaces de conmover el corazón; pero en cuanto se acaba su eficacia, uno se queda en la calle. Miren, por ejemplo, éste: "Dad, y os será dado". Hace apenas tres semanas que está colgado aquí, y ya está gastado. Hay que ofrecer siempre algo nuevo. Hay que hurgar más en la Biblia. ¿Pero hasta cuándo será posible?²

La ironía operativa, aquí, es lo que maneja Peachum, en *La ópera de los tres centavos*, usando la compasión como un comercio, en su establecimiento para mendigos. Pero la ironía estructural es profunda, y más sencillamente próxima. La suposición de que los seres humanos pueden y logran "hacerse insensibles cuando lo desean", no es solo la denuncia del especulador quien explota la compasión. Es también la suposición indignada pero controlada del dramaturgo, y el resorte de su tono característico. La compasión y el sufrimiento no pueden engañar a nadie, si los hombres son como estos. Y si la simpatía puede explotarnos, debemos admitir esta última cosa.

La perversión de los valores, por un falso sistema, puede ser tan penetrante que solo una nueva y amarga dureza parezca relevante. En lugar de la simpatía, se encuentra el golpe más directo. En las obras de Brecht del 20 hay un crudo resentimiento caótico, un dolor tan profundo que requiere nuevos daños, un sentido de atropello que demanda que la gente sea ultrajada. Tan hondo es el sentimiento que reiteradamente se expresa en el crudo imaginario físico: una revulsión desde la saliva y el excremento que la manipulación y la exposición demandan; una revulsión desde el falso amor que conduce directamente a la prostitución. Muchos escritores han usado esta simple exposición a la suciedad, este viraje consciente de putas y criminales como un modo de expresar el colapso trágico de la virtud. En Joyce, Mayakovsky y Brecht los mismos patrones de atracción y disgustos quedan claros. En gran parte de la *vanguardia* escrita entre las guerras, y especialmente en el 20, el nombramiento de la suciedad y la apertura de gestos de antimoralidad se perciben como creativos. *La ópera de los tres centavos*, por ejemplo, es ofrecida o racionalizada como un retrato de la respetable sociedad burguesa. Si todos los bienes son robados, y las instituciones de la propiedad son frías y falsas, entonces ladrones y putas son los verdaderos retratos escandalosos de una sociedad tratando de

pasar como respetable. El golpe de observar esto penetrará en la estabilidad de la falsa conciencia.

No sucede nada de esto, por supuesto, y no es difícil ver por qué. Nada es más predecible, en una sociedad falsamente respetable, que la alegre conciencia de una pequeña vida distanciada y controlada. Todo lo que tales obras revelan es a sí mismas, finalmente, como la protección de las actitudes morales convencionales. Los ladrones y las putas son los "tipos" licenciosos, a quienes una inmoralidad representada puede muy fácilmente proyectar, y a través de los que una representación consciente puede ser satisfactoriamente controlada. No hay un escándalo real, cuando los respetables espectadores confrontan con ellos, porque son vistos, precisamente, como una clase especial, un distrito. Entonces no nos pretendamos, una y otra vez, conscientemente indignados cuando nadie siquiera finge indignarse, sino que además se instalan de nuevo a disfrutar.

Brecht, en *La ópera de los tres centavos*, fue capturado en su propia paradoja. La mayoría de la gente se echó hacia atrás y disfrutó de esta clase de acción, puesto que era más seguro que su punto de vista ordinario de la vida. Cuando la obra se publicó, él escribió:

Esto es una suerte de resumen de lo que el espectador desea ver de la vida. Sin embargo, desde que él ve al mismo tiempo ciertas cosas que no desea ver y así observa sus deseos no solo de realizarse, sino criticarse... él es, en teoría, capaz de darle al teatro una nueva función³... La visión compleja debe practicarse... Pensar *por encima* del flujo de la obra es más importante que pensar *desde dentro* del flujo de la obra.⁴

"En teoría" esto es correcto. Brecht fundó su historia en la idea de visión compleja, pero esto no se practicó en esta obra. Consideró que su "estilo épico" podía cumplirse "pensando por encima", mientras el "estilo narrativo" del "drama aristotélico" (estos términos no están usados en un sentido histórico o crítico, sino que son los términos del propio desarrollo creativo de Brecht) podía realizarse "pensando desde dentro". Él utilizó efectos de distanciamiento para presionar al espectador a "una actitud de quien fuma a gusto y observa". Pero seguía aún confuso, él mismo no se distanciaba, y había más facilidad que observación o pensamiento. La obra de hecho estaba montada fácilmente dentro de "aquello que el espectador deseaba ver": el crimen y la indiferencia no eran estructurales en la sociedad, sino que vivían fuera de un distrito ro-

mántico o teatral. Por supuesto muchos especuladores, aceptados en sus generaciones como escritores y artistas, tenían agencias en este distrito: haciendo del crimen y del vicio teatral, vistosos, y en una manera simple distanciándolos, de modo que una falsa sociedad puede evitar tener que mirarse a sí misma. Brecht, supongo yo, nunca fue uno de ellos, pero se arregló, por un tiempo, en un distrito cercano, en el que el sufrimiento está también enmascarado. Se arregló por un patrón de sentimientos de disidencia convencional, en el que aún tenía compañía: el profesional agridulce que se enfrentó con una sociedad inmortal puede exhibir su inmortalidad como una clase de verdad. Las personas compran y venden a otras personas, en *La ópera de los tres centavos* en incontables pantallas y páginas, con corazones fríos y sólo ocasionalmente cubiertos de sentimientos, pero siempre con color, con agudeza, con un gran número musical. Y sí, por supuesto, así es la vida; pero ¿quién, si bien el número perdura, encuentra el valor de decir "no deseo la vida", "no necesito vivir"? Cuando él encuentra las palabras, es inocente de todos modos, y un moralista. Pero la moral real es que todos podemos pretender ser más animados y brillantes que lo que somos, distribuyendo el estiércol insensible sobre las putas de buen corazón y los ladrones atractivos quienes al menos son *honestos*; que han visto a través de la hipocresía, que han vivido más allá de la seriedad de las viejas preguntas.

En caminos como este, el escritor que "espanta", por su rechazo a la "moralidad convencional", se vuelve rico y admirado, y esto no es una paradoja: él ha donado al Estado algún servicio, incluso cuando esté dispuesto a negarlo. El error humano ha sido sellado. El sufrimiento humano es una vieja broma enferma. Esta es incluso una clase de estabilidad moral, ahora que la propia indignación se ha convertido en una convención. A menos que el endurecimiento pueda convertirse en tan general que una sociedad abiertamente viciosa pueda continuar con sus negocios de esforzada estabilidad, de violenta protección contra el cambio, sin respuesta, ya que la reserva moral está deliberadamente jugada.

El fascismo, la última protección de la sociedad propietaria contra el cambio radical, se alimentó con mucho de esta dureza agridulce. Aquello que se ha imaginado y normalizado podría ahora darse. Pero no, finalmente, por Brecht. Él fue capaz de crecer bastante diferentemente. Su pensamiento miró a través del estatus convencional: en una clase de mirar a través que es una parodia de la oposición y la revuelta. La sociedad era falsa y el moralismo hipócrita, entonces. Pero él llega a realizar eso al punto en que puedes realmente no ver nada, ver a través de la nada. Dado que aquello que tú has visto es lo que la

sociedad desea que veas: "come primero, moraliza después". El pensamiento de Brecht fue separándose a sí mismo desde lo que él llamó la moral burguesa, pero en *La ópera de los tres centavos* esto es tan externo, tan casual, que es en efecto una indulgencia. El reemplazo de los sentimientos por el capitalismo moderno, a un grupo de ladrones y putas pseudodieciochescos no es más que una clausura de escape. La separación real, el verdadero distanciamiento, requiere un nuevo principio y un nuevo comienzo.

En la idea de una "visión compleja" Brecht puso su nuevo inicio, pero bajo la presión del peligro se movió, por un tiempo, en una dirección diferente. Se colocó a sí mismo en oposición a la falsa sociedad por la idea de una sociedad verdadera, y ante su primera concientización de esta oposición vital simplificó tanto sus sentimientos como sus obras. La pieza vinculante es *Santa Juana de los mataderos*, donde la caridad de Juana Dark en el trabajo de lucha en Chicago no solo se muestra como falsa moralidad, convirtiendo el crimen en explotación, sino como un sentimiento que es conscientemente rechazado y reemplazado por una nueva indiferencia:

Los que les dicen que pueden elevarse en el espíritu
y aun así estar atascados en el barro, deberían tener sus cabezas
noqueadas contra el pavimento. ¡No!
La fuerza solo ayuda donde la fuerza regla...⁵

Por decir esto, Juana es por supuesto primero reprimida y luego canonizada, en la forma caritativa de su inocencia. Algunas cosas de la complejidad posterior están brevemente presentes. Pero la nueva línea positiva pronto se abre. En *La decisión* Brecht ofrece aquello que se necesita para una revolución moral: que el partido de trabajadores que nos muestra una simpatía mucho más humana (siendo movidos por la presencia del sufrimiento a un intento de alivio y reforma parcial) ponga en peligro el esfuerzo revolucionario y deba ser aniquilado. Pero esto no supone ninguna transformación dialéctica de la bondad en su opuesto. Es un rechazo voluntario a la bondad, que ya se conoce inmediatamente. Debemos decir de esta obra lo que Orwell dijo de la línea de Auden en *España*:

*La aceptación consciente de la culpa en el asesinato necesario... esto puede ser escrito solo por una persona para la que morir es a lo sumo una palabra.*⁶

Los complicados recursos de la violencia revolucionaria no pueden colocarse por una simple fórmula, de cualquier manera. El peso de la elección de matar es, en la experiencia, trágico. Pero su reducción a un arduo gesto formal es meramente caprichosa. En efecto, la cosa más importante que debemos decir sobre esto es que tal gesto no es político, sino cultural. Esta amarga voz liberal, que puede definir una señal para matar que aparezca como antirromántica, es simplemente el romanticismo pervertido en la temprana decadencia indiferente. Como una línea literaria, esta continúa directamente desde un moralismo agrídulce, compartido con una capacidad persuasiva para mantener la experiencia real a distancia. La literatura revolucionaria, que habla duramente de la necesidad de asesinar, vuelve de hecho a ser nuestra forma de conocimiento: el criminal honesto o la prostituta generosa. Esta conexión entre la decadencia y aquella que suponía ser una respuesta positiva a ella, fueron extensa y peligrosamente vecinas.

Lo extraordinario en Brecht es que fue capaz de crecer desde su posición. Reincidir desde allí es sencillo, como nos mostraría Auden más tarde. El énfasis en el amor puede mirarse como crecimiento, pero lo que existe en realidad es casi una simple retirada de la acción humana en la que el amor se ha afirmado y defendido. El amor es entonces definido y capitalizado desde la separación de la humanidad. Brecht, sin embargo, aprende a mirar más allá de cada fórmula, en la genuina complejidad: las conexiones y contradicciones entre la bondad individual y la acción social. Fue esta dimensión de la experiencia y la percepción la que requirió su método de visión compleja. Su primer logro, en esta nueva clave, fue *Madre Coraje y su hijo*, pero será conveniente, para describir el método, observar primero *El alma buena de Sezuan*.

En esta obra Brecht nos invita a mirar qué le ocurre a una buena persona en una mala sociedad: no por afirmación, sino por demostración dramática. Shen-Té, vinculada con algunas de sus tempranas figuras, aparece primeramente como una prostituta de buen corazón (en una sociedad alienada la persona más alienada es buena). Pero esto es casi incidental en lo que respecta a la acción principal. Brecht enferma al mostrar, a través de Shen-Té, cómo se explota la bondad, por dioses y hombres. Donde la bondad no puede extenderse, porque es meramente usada y abusada, hay una escisión en la conciencia. La única salida consistente es el suicidio: una aceptación del sacrificio que puede devenir redención, como en Cristo. Brecht rechaza cualquier aceptación tal, así como rechaza la idea de que el sufrimiento pueda ennoblecernos. Cristo, después de todo, era tan hijo de Dios como del Hombre, y el sacrificio en su acción depende finalmente de un plan sobrehumano. Rechazando este

designio, Brecht tiene el coraje de rechazar el sacrificio como una emoción dramática. Sea el sacrificio usado para lo que fuera, en la continua obra humana (había sido usado, quizás lo advirtiera, en *La decisión*). La real ratificación del mártir es entonces que está muerto. La vida podría pasar de largo a su lado sin dedicarle más que un oportuno gesto de reverencia por su nobleza. Y así como es la mala sociedad la que necesita de los héroes, es la mala vida la que necesita de los sacrificios. Por un cambio en el punto de vista dramático, hemos visto no solo la experiencia aislada del mártir, sino el proceso social de su martirio. Dado que este es el lugar donde vivimos, no somos quienes no tienen mártires. Y en este punto hay una cuestión profundamente ambigua: ¿no es un pecado contra la vida permitirse ser destruido por la crueldad, la indiferencia y la codicia?

Las obras del drama maduro de Brecht rodean continuamente este asunto. En *El alma buena de Sezuan* la bondad, bajo presión, vira a su opuesto, y luego vuelve de nuevo, y después ambos coexisten. Para un individuo, el problema es irresoluble. Y esto converge con simplicidad y poder en la transformación de Shen-Té en su prima mala, Shui-Ta, quien es primero una máscara pero que luego obtiene una existencia independiente. Así la experiencia se generaliza dentro de un individuo. No es la buena persona contra la mala, sino la maldad y la bondad como expresiones alternativas de un solo ser. Esta es la visión compleja, y está intensamente integrada con la forma dramática: los personajes que viven de esta manera y lo siguen, actúan las elecciones y requieren de decisiones. Ninguna resolución se les impone. La tensión se conserva hasta el final, y estamos formalmente invitados a considerarla. Las respuestas comunes que quizás usamos para cubrir la tensión están claramente expresadas por el orden de los personajes, de modo que las podemos descubrir en sus inadecuaciones mientras la tensión se sigue observando. Los métodos del drama expresionista, que se usan normalmente para manifestar esta tensión rompiendo dentro de una sola conciencia, están aquí extendidos para el examen, cuando normalmente se detienen ante la exposición. Brecht ha transformado, de hecho, este método de alegatos especiales mediante la insistencia del espectador viendo el mundo a través de las acciones y tensiones de una mente. Él logra esta transformación por la deliberada generalización, y por la apelación a un juicio personal. Él crece a través de la ordinaria decadencia de la forma (que ha sido racionalizada en una teoría del arte como exposición, en tanto que todas las otras intenciones eran definidas como imposturas), y crece también a través de la cruda refutación al didactismo. La obra se vuelve, en este movimiento esencial, una acción moral.

Aun así *El alma buena de Sezuan* sigue siendo una obra menor, porque la sustancia de esta acción moral no es tan creada como dada. Es en *Madre Coraje y su hijo* que él encuentra una nueva clase de acción dramática con la que crea una sustancia comparable en intensidad con la indagación moral. Llamar a esta acción shakesperiana no es poner el precio demasiado alto. La historia y las personas viven en el escenario, saltando por sobre la estática acción virtual y aislada a la que nos hemos acostumbrado en el teatro más moderno. El drama es visto en la simultaneidad de la acción. No es "tomar el caso de esta mujer" sino "ver y considerar qué sucede con estas personas".

La crítica de la obra ha comenzado por lo general por un mal camino al iniciar por la pregunta de si *Madre Coraje*, como persona, debe ser admirada o despreciada. Pero el punto no es qué sentimos nosotros sobre su duro y animado oportunismo; sino qué es lo que vemos tanto en la acción como en sus resultados. Por actuar una consecuencia genuina, Brecht arraiga su pregunta central en un nuevo nivel, tanto dramática como intelectualmente (aunque en la obra no exista tal separación). La pregunta conduce a través de la acción continua: ¿Qué otra cosa podemos hacer, aquí, donde un poder ciego está suelto, pero sometido, timando, tratando de asegurarse? Y entonces al hacer estas cosas —sometiendo y pretendiendo a la vez la virtud, o sometiendo y apuñalando por la espalda— una familia, vemos, es destruida. La pregunta es entonces rápidamente "¿Somos buena gente?" (la decisión se toma antes o después de la obra). No es, realmente, "¿Qué podríamos haber hecho?". Es, brillantemente, tanto "¿Qué estamos haciendo?" y "¿Qué se está haciendo con ellos?".

Toda la destreza dramática de Brecht se despliega para enseñarnos estas preguntas esenciales. Las contradicciones en los personajes —que son a veces duros, a veces generosos, etc.— son reales, pero no existen únicamente como cualidades personales; existen también en la obra como un todo. Las decisiones están tomadas en una dimensión que es siempre potencial, entonces la acción es continuamente actuada y reactuada. Podemos genuinamente tomar cualquier camino, en cualquier momento. La acción en consecuencia es intrínsecamente humana, en un modo no externo:

Todo se rasgará en dos si nos dejamos arrastrar muy profundo por esta guerra.⁷

Pero el relato no solo ser rasgará una vez, sino incontables veces. Mucho del discurso es entonces la obra hablando, sacando fuerzas de sus personajes, moviéndose a través de ellos.

Capellán: Siempre me admiró ver cómo usted lleva su comercio, y cómo se las arregla todo el tiempo. Comprendo por qué la llaman Coraje.

Madre Coraje: Las gentes pobres necesitan coraje. Si no están perdidas. Sólo el hecho de tener que levantarse a la madrugada requiere, en la situación de ellas, muchos bríos. ¡O eso de ponerse a arar un campo en medio de la guerra! El mero hecho de que echan hijos al mundo demuestra que tienen coraje, puesto que no tienen ningún futuro. El uno va a ser verdugo del otro, y se van a matar mutuamente, y si entonces quieren mirarse a las caras necesitan coraje, ¡y cuánto!

La acción dramática está, en resumen, al nivel del compromiso directo. Pero al mismo tiempo la denominación del coraje, y de Madre Coraje, amplía este ámbito. Necesitamos de esta mujer si vamos a mirarnos, a nosotros y a ella, a la cara. El drama, con este personaje y este centro, es un camino de búsqueda de una acción continua.

Madre Coraje y su hijo es una dramatización de los instintos conflictivos, de las ilusiones conflictivas y de las ideas directrices a través de las que no se vive, aunque quizás se podría. Esta crisis es propiamente alcanzada en los tambores frenéticos de la chica muda: una desesperada articulación de la sangre para proteger la ciudad. El final paradójico es genuinamente trágico: la chica muda, hablando por la vida, y siendo asesinada; la vida pasa con una vida que asesina; al final los soldados cantan:

Y quien aún no esté finado, ponga los pies en polvorosa.

Esta acción está iluminada por una conciencia trágica, en contraste con *Galileo Galilei*, donde la conciencia es la acción.

Galileo es todo conciencia, y de ese modo libre, en formas en las que no existe lo apresado y lo dado. En la abstracción, la elección se le presenta por lo tanto igual: aceptar sus términos o ser destruida. Mas en el detalle la elección es bastante diferente. Porque es consciente puede no solo prever y calcular las consecuencias. Comprende además algo más de él mismo. En su propia persona, él es razón y liberación.

Una vez más, la pregunta no es "¿Debemos admirar o despreciar a Galileo?". Brecht no se está preguntando esto, sino qué sucede con el conocimiento cuando queda atrapado en un punto ciego entre la moralidad social y la individual. La sumisión de Galileo puede ser racionalizada y justificada, a ni-

vel individual, como una manera de ganar tiempo para continuar con su trabajo. Pero el punto de fuga se encuentra en el sentido que tiene el trabajo allí. Si el propósito de la ciencia es que todo hombre pueda aprender a comprender su mundo, la traición de Galileo es fundamental. Separar el trabajo de este propósito humano es, como Brecht lo ve, la traición a otros y la traición a la vida misma. No se trata finalmente de qué pensamos de Galileo como hombre, sino de qué pensamos de sus resultados.

La obra trae esta preocupación por el conocimiento, no como un problema, sino como una acción vital. Se dice a veces que el marxismo de Brecht era un obstáculo o en el mejor de los casos una irrelevancia en su drama. Sin embargo es justamente en este modo de mirar el mundo donde la acción dramática reside. Estamos acostumbrados al martirio y al conflicto del individuo con su sociedad. Pero no estamos acostumbrados a esta manera radicalmente diferente de ver una experiencia que es normalmente negociada por esas viejas convenciones.

Galileo: ¿Para qué trabajáis, científicos? Mi opinión es que el único fin de la ciencia debe ser aliviar las fatigas de la existencia humana. Si los hombres de ciencia, atemorizados por los déspotas, se conforman solamente con acumular saber por el saber mismo, se corre el peligro de que la ciencia sea mutilada y que vuestras máquinas sólo signifiquen nuevas calamidades. Así vayáis descubriendo con el tiempo todo lo que hay que descubrir, vuestro progreso sólo será un alejamiento progresivo de la humanidad. El abismo entre vosotros y ella puede llegar a ser tan grande que vuestras exclamaciones de júbilo por un invento cualquiera recibirán como eco un aterrador griterío universal.⁸

Es cierto que, entrenados para conocimientos diferentes, luchamos contra la reducción de la obra a un significado distinto, o, más plausiblemente, argumentamos que esta conclusión explícita existe solo en este discurso y no en la obra como un todo. Pero por supuesto llegamos a la historia de Galileo con nuestra poderosa imagen del mártir liberal, y se presenta una dificultad real en ver lo que efectivamente se nos presenta. No es solo Galileo sino la obra lo que habla. Así el primer discurso de Galileo sienta los términos de la acción moral siguiente:

Galileo: A la verdad más festejada se le golpea hoy en el hombro; lo que nunca fue duda hoy se pone en tela de juicio, de modo que se ha

originado una corriente de aire que ventila hasta las faldas bordadas en oro de príncipes y prelados, haciéndose visibles piernas gordas y flacas, piernas que son como nuestras piernas. [...] “Yo profetizo que todavía durante nuestra vida se hablará de astronomía hasta en los mercados y hasta los hijos de las pescaderas correrán a las escuelas.”

Y luego esto sigue en la próxima escena, que es la presentación del telescopio, con el discurso del Secretario del Gran Arsenal de Venecia:

Secretario: Una vez más se escribe con letras venecianas una hoja de gloria en el Libro de las Artes. (*Aplauso cortés.*) Un sabio de fama mundial entrega hoy a ustedes y sólo a ustedes un valiosísimo tubo para ser fabricado y vendido en la forma que mejor les plazca. (*Aplauso cerrado.*) ¿Han pensado ya que por medio de este instrumento podremos reconocer en la guerra los buques enemigos en número y poderío dos horas antes de que ellos puedan observar los nuestros?

La oposición es apenas demasiado sutil como para no ser percibida. Si la perdemos, es porque estamos resueltamente interesados en otra cosa. El final de la escena, en la que el manuscrito de los *Discursos* cruza la frontera, aparece como una romántica liberación, a menos que observemos también que los chicos que juegan alrededor del monje todavía hablan de brujas.

Lo relevante es siempre *coexistencia* de estos dos hechos: mientras más nos conmueve el primero, más avergonzados debemos sentirnos por el otro. Galileo se compromete con una visión de ciencia universal y humanista, siendo atrapado por otra visión: los imperativos de una lealtad divergente con el grupo gobernante que lo mantiene, produciendo para el mercado o para la guerra. No es que como individuo él sea un hipócrita. Es que bajo presiones reales él encarna tanto el verdadero como el falso conocimiento; el hecho de su coexistencia es lo que Brecht nos invita a mirar. El movimiento de la obra va desde la aceptación irónica del falso conocimiento —lo que se dice para salir del paso, en un mundo imperfecto— al punto en el que el falso conocimiento se vuelve falsa acción y esto ya no es ironía, sino tragedia. Es como Madre Coraje, que recogió su carro pero continuó en la guerra.

Al final no hay solo una visión compleja. Existe también una muy compleja clase de sentimientos. La tragedia en alguno de sus antiguos sentidos es ciertamente rechazada. No hay nada de inevitable o noble en este tipo de fallas. Lo que importa es la elección humana, y la elección no es una para todos;

lo que interesa es la continuidad de la historia. El mayor logro de la obra madura de Brecht es la recuperación de la historia como una dimensión para la tragedia. En este sentido la historia se vuelve activa mediante el descubrimiento de los métodos del movimiento dramático, de modo que la acción no está sola en el espacio y en el tiempo, y ciertamente no es “permanente y ahistórica”. Siempre luchando contra su propia fijación de conciencia, Brecht apenas pudo iniciar esta transformación. Pero su teatro épico es a la vez la recuperación de elementos avanzados del drama humanista del Renacimiento, donde la capacidad para la acción histórica aparecía en un gran despliegue de creatividad, y una reelaboración de estos elementos en una mente moderna. Continuamente limitado por su propia debilidad, por su oportunismo, que a menudo se presenta como trampa dramática, y por sus burlas toscas y rudimentarias (las verdaderas heces de su tiempo y el nuestro), él luchó por una transformación que en parte logró. En lugar de convertir su trabajo en la complacencia de nuestra moda desesperante, o más fácilmente en la grosería de nuestro cinismo defensivo, podemos tratar de ver lo que significa el drama cuando recobra un sentido de historia y de futuro, un drama en donde un escritor rescata el significado de una acción que es compleja y dinámica a la vez.

En el drama más moderno, la mejor conclusión es: sí, esto es lo que pasó. Solo obras excepcionales van más allá, con una excitación específica del reconocimiento: sí, esto es lo que pasa. Brecht, en sus mejores obras, llega y toca el nivel siguiente: sí, esto es lo que pasa, por esas razones, pero la acción es continuamente reactuada, y esto puede llevar a otras acciones.

La trampa, en este último momento, es el equivocado énfasis en un hecho indudable que podría, en efecto, ser otro. Para que comience a ser de otro modo, por la selección de hechos y por la reducción sutil de las presiones, debe ir más allá de la propaganda o la adversidad. Estamos involucrados en un proceso real, y no solo vemos este movimiento sino que también existe; de modo que esto no solo se experimenta sino que también se debe decir. Hemos visto que el sufrimiento puede ser evitable y que no se evita. Y no solo que el sufrimiento nos rompe, sino que necesitamos que no lo haga. Las propias palabras de Brecht son la expresión precisa de este nuevo sentido de tragedia:

El sufrimiento de este hombre me aterroriza, porque es innecesario.

Este sentimiento se extiende hacia una posición general: la nueva conciencia trágica de todos quienes, apelando al presente, están *por esta razón* firmemente comprometidos con un futuro diferente: una exposición total que presupo-

ne un involucramiento total. Bajo el peso de la falla, en la tragedia que podría evitarse pero no se evita, esta estructura de sentimientos está actualmente luchando por formarse. Contra el temor a una muerte general, y contra la pérdida de conexión, un sentido de vida se afirma, aprendiendo cómo acercarse en el sufrimiento y en el disfrute, una vez que la conexión se produzca. La afirmación comienza cuando Brecht termina, en su poema "A los hombres futuros":

Sabíamos que el odio contra la bajeza
desfiguraba cara,
también la ira contra la injusticia
pone ronca la voz. Desgraciadamente, nosotros,
que queríamos preparar el camino para la amabilidad,
no pudimos ser amables.⁹

En una acción continua tal —el mundo de prosperidad—, el reconocimiento es absoluto. Es la realidad, en nuestro tiempo, de la lucha por la felicidad. Pero una posición fija, como por la que el temprano Brecht es a veces asimilado, rápidamente degenera, sin embargo, nuevamente, en un endurecimiento profesional: no el reconocimiento pero sí la aceptación de la contradicción.

El reconocimiento es la sustancia de la historia, el conocimiento de la dureza de la lucha revolucionaria. Mientras esta es vista como un proceso que puede ser vivido, resuelto, cambiado. En tanto que si es vista, aunque sea brevemente, como una posición fija —una condición abstracta del hombre o de la revolución—, se vuelve una nueva alienación, un freno en seco del involucramiento, una tragedia suspendida y generalizada ante el horror de la catástrofe. En nuestros días, en una conocida complejidad, está la fijación del anquilosamiento de un régimen revolucionario, que se ha transformado en la detención de la revolución misma; pero encontramos también, frente a estos hombres petrificándose, los hijos de la lucha por los cuales la lucha misma vive, en los nuevos días y en los nuevos sentimientos, y ellos son quienes han incluido la revolución en sus vidas cotidianas, respondiendo a la muerte y al sufrimiento con una voz humana.

Notas

¹ B. Brecht, "A los hombres futuros", en *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 1999.

² B. Brecht, *La ópera de los tres centavos* (1928), Buenos Aires, Losange, 1957.

³ [Nota de R. W.] Brecht, como casi todos los dramaturgos importantes en los pasados cien años, pensó que una "nueva función" para el teatro lo haría resistir más fuertemente por "el teatro mismo": "hoy vemos al teatro cobrando una prioridad absoluta sobre las piezas reales. La prioridad del aparato teatral es una prioridad de los significados de producción. Este aparato resiste toda conversión a otros propósitos, porque tomando cualquier obra podemos encontrar y modificar inmediatamente eso que hasta no hace mucho representaba un cuerpo olvidado dentro del aparato. El teatro puede escenificar cualquier cosa; el teatro proviene de abajo".

⁴ Notas a *La ópera de los tres centavos*.

⁵ B. Brecht, *Santa Juana de los mataderos* (1929).

⁶ [Nota de R. W.] Hay otras cosas que decir sobre la línea de Auden y la descripción de Orwell de ella. Asesinar es usualmente tanto un acto personal como la parte de un patrón criminal específico. Hay, por supuesto, asesinatos políticos, pero estos son solo un aspecto de un hecho general de violencia política. Auden está simplificando, quizás deliberadamente, las normas de su propio mundo, pero entonces, en otro camino, está Orwell. Es interesante imaginar la línea reescrita como "la aceptación consciente de la culpa en la matanza necesaria" y entonces preguntarse de qué modos tanta gente, en la realidad, disiente de esto. La mayoría de las personas que conozco, y la mayor parte de los liberales que he escuchado, aceptan la matanza una y otra vez en este sentido: desde Dresden hasta Hiroshima, y desde Stanleyville hasta Da Nag. Si Auden envía su compromiso tan rápida y superficialmente, Orwell y otros han enviado su humana disidencia en muchas formas bajo los mismos términos.

⁷ Esta cita y la siguiente son de Bertolt Brecht, *Madre Coraje y su hijo* (1941).

⁸ Esta cita y las siguientes dos pertenecen a B. Brecht, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Losange, 1956.

⁹ B. Brecht, "A los hombres futuros", en *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 1999.