

LETRAS

letrillas

LETRONES

FILOSOFÍA

Sobre el problema de Dios de Sartre

D iría que Sartre, a pesar de su indiscutible vigor intelectual, su talento y su personalidad, es aún el hombre que descarriló el existencialismo, que lo sacó de cauce. Esto pudo ser, en parte, porque dio un rodeo demasiado grande para evitar el pensamiento de Heidegger. Heidegger dedicó su vida a trabajar con ahínco en la grieta de las asentaderas de la filosofía, justo ahí en la hendidura entre el Ser y el Ser-ahí. Incluso sugeriría que Heidegger estaba buscando una conexión viable entre lo humano y lo divino que no enardeciera irreparablemente a los mandarines alemanes de la era posterior a Hitler que reinaban entonces, que no tenían prisa por perdonarle su pasado y que difícilmente habrían fomentado su viraje hacia lo irracional.

Sartre, sin embargo, parecía cómodo

como ateo incluso si su pisada filosófica carecía de una base en la cual apoyarse. Al diablo con eso, él no lo necesitaba. Estaba listo para sobrevivir en pleno aire. Somos franceses, estaba dispuesto a declarar. Tenemos mente, podemos vivir con el absurdo y no pedir recompensas. Esto es así porque somos lo suficientemente nobles para vivir con el vacío, y suficientemente fuertes para elegir una ruta por la cual incluso estamos dispuestos a morir. Y haremos esto en absoluto desafío al hecho de que, ciertamente, carecemos de base. No esperamos un Más Allá.

Era una actitud, una postura orgullosa; era igual a vivir con la mente de uno en el espacio informe, pero privó al existencialismo de exploraciones más interesantes. Pues el ateísmo es una empresa estéril cuando se encuentra con la filosofía. (¡Basta pensar en el Positivismo Lógico!) El ateísmo puede enfrentarse con la ética (como en ocasiones lo hizo Sartre brillantemente), pero cuando se trata de metafísica el

ateísmo termina en una celda cerrada. Después de todo, es casi imposible para un filósofo indagar sobre cómo es que estamos aquí sin manejar alguna noción de lo que debió ser una fuerza previa. Si la existencia surgió *ex nihilo*, la especulación cósmica se asfixia. Y peor, en el caso de Sartre. La existencia se dio sin una sola clave que sugiriera si estamos aquí por un buen propósito o si no hay razón alguna para nosotros.

De cualquier manera, el talento filosófico de Sartre era condenadamente hábil. Era capaz de funcionar con precisión en las altas esferas de cada una de las estructuras lógicas que levantaba. ¡Si tan sólo no hubiera sido un existencialista! Pues un existencialista que no cree en algún tipo de Otriedad es igual a un ingeniero que diseña un automóvil que no requiere de conductor ni acepta pasajeros. Si el existencialismo ha de florecer (es decir desarrollarse a través de una serie de nuevos filósofos que construyan sobre premisas previas), necesita un Dios que no esté más seguro del fin que nosotros; un Dios artista, no un legislador; un Dios que padezca las incertidumbres de la existencia; un Dios que viva sin ninguna de las garantías preestablecidas que se posan como íncubos sobre la teología formal, con su egoísta y flatulenta suposición de un Ser que es Todopoderoso y Bondadoso. Qué pantagruélico oxímoron –Todopoderoso y Bondadoso. Una noción que pasmaría a cualquiera y a todos los teólogos formales que intentaran explicar un terremoto. Ante la furia de un tsunami, sólo pueden soltar una ventosidad. La noción de un dios existencial, de un Creador o Creadora que probablemente hizo su mejor esfuerzo artístico pero que, aun así, fue descuidado al diseñar las placas tectónicas, está fuera de su alcance.

Sartre era ajeno a la posibilidad de que el existencialismo podía prosperar si tan sólo asumiera que, de hecho, tenemos un Dios quien, sin importar Sus dimensiones cósmicas (ya sean más grandes o más pequeñas de lo que suponemos), encarna de todos modos algunas de nuestras faltas, nuestras



Jean Paul Sartre, sin pies ni piernas.

ambiciones, nuestros talentos y nuestra oscuridad. Pues el fin no está escrito. Si lo está, no hay lugar para el existencialismo. Si nuestras creencias se basaran en el hecho de nuestra existencia, no nos costaría demasiado trabajo asumir que no sólo somos individuos, sino que bien podemos ser parte vital de un fenómeno más grande que busca una visión más aguda de la vida, una visión que posiblemente podría emerger de nuestra condición humana presente. No hay razón, se puede argüir, por la que esta suposición no esté más cerca del ser real de nuestras vidas que cualquier otra que nos ofrezcan los teólogos oximorónicos. Sin duda es más razonable que la suposición de Sartre —a pesar de su deseo apasionado de una sociedad mejor— de que estamos aquí querámoslo o no y que debemos lidiar de la mejor manera posible con la nada endémica instalada en la eterna falta de base. Sartre fue ciertamente un escritor de grandes dimensiones, pero también fue un verdadero filósofo. Guillotinó el existencialismo cuando más necesitábamos escuchar su aullido, su graznido salvaje diciendo que hay algo en común entre Dios y todos nosotros. Como Dios, somos artistas imperfectos haciendo lo mejor que podemos. Podemos tener éxito o fracasar —Dios y noso-

tros. Ése es el aire implícito, aunque no desarrollado, del existencialismo. Haríamos bien viviendo otra vez con los griegos, con la esperanza de que el fin permanece abierto pero que la tragedia humana bien puede ser nuestro fin.

Las grandes esperanzas no tienen una base real a menos que uno esté dispuesto a encarar la fatalidad que también puede estar en camino. Ésos son los polos de nuestra existencia —tal y como han sido desde el primer instante del Big-Bang. Algo inmenso puede estar fraguándose, pero para enfrentarlo haríamos mejor esperando, no que la vida provea las respuestas que necesitamos,

sino que nos ofrezca el privilegio de afinar nuestras preguntas. No es el absolutismo moral sino el relativismo teológico el que haríamos bien en explorar, si lo que realmente necesitamos es un Dios con el que podamos comprometer nuestras vidas. —

— NORMAN MAILER
Traducción de Julio Trujillo
© Norman Mailer 2005

RETIRADAS

Iraq vs. Vietnam: una charla con el Presidente

“El Presidente de Estados Unidos lo llama”, dijo la operadora. Entonces, una vibrante voz tejana irrumpió: “¡Qué tal, Artie! ¿Cómo va todo?” Esto confirmó que quien llamaba era, en verdad, el señor Bush, a quien nunca he tratado, pero cuya predilección por los apodosos es bien conocida —nadie en 87 años me ha llamado alguna vez “Artie”. “Estoy sosteniendo algunas charlas sobre la guerra en Iraq”, continuó el Presidente, “y me gustaría saber qué crees que debería estar haciendo al respecto”.

—Yo buscaría el momento adecuado para declarar la victoria y luego me esfumaría, Señor Presidente —le contesté.

El Señor Bush respondió:

—Mi gente dice que esfumarse sería un desastre, una calamidad. Si nos retiráramos ahora y dejáramos el desastre en manos de los iraquíes, ¿qué gobierno extranjero creería en la palabra de Estados Unidos en el futuro? Eso destruiría nuestra credibilidad. Debemos mantenernos firmes por encima de todo.

—Esfumarse crea una mala reputación —dije— y la última vez que Estados Unidos se esfumó de manera conspicua fue hace treinta años, en Vietnam. Los riesgos eran notoriamente altos. De acuerdo con la *teoría dominó* del presidente Eisenhower, la caída de Vietnam del Sur se traduciría en el control comunista del sudeste asiático. “Nuestra derrota y humillación en Vietnam del Sur”, amplió el Presidente Nixon, “promoverían sin duda la imprudencia en los concejos de esos grandes poderes que no han abandonado sus planes de conquistar el mundo”... Sin embargo —agregué—, nos esfumamos de Vietnam. El espectáculo de nuestros aliados vietnamitas colgando de los helicópteros estadounidenses subrayó la derrota y la humillación del país. Pero la crisis de credibilidad nunca se materializó. La reacción mayoritaria de los extranjeros consistió en ver Estados Unidos como una nación que, tras un largo período de aberraciones, regresó a sus cabales. Esfumarnos nos permitió salir de una guerra sin victoria posible en la que nuestros intereses vitales no estaban involucrados. Esfumarnos nos permitió liberar las fuerzas armadas de Estados Unidos para realizar labores de contención y disuasión en otros lugares del mundo. Nuestra retirada de Vietnam incrementó, de hecho, nuestra credibilidad, de la misma manera en que la retirada emprendida por De Gaulle en Argelia incrementó la credibilidad del gobierno francés. Además, el análisis posterior refutó la teoría dominó que en principio nos llevó a Vietnam, de la misma manera en que el análisis posterior refutó la *teoría de las armas de destrucción masiva* que nos llevó a la guerra contra Iraq. Señor Presidente: por favor

considere nuestra retirada de Vietnam como un precedente histórico... Lo que es más –añadí–, nosotros teníamos obligaciones concretas para con nuestros aliados vietnamitas, obligaciones que no existen en Iraq. Intervinimos en la guerra civil vietnamita para apoyar un bando. Esto significaba que, al retirarnos, abandonaríamos a nuestros camaradas vietnamitas. Estaba en juego una traición moral por la que nuestros aliados pagaron un alto precio. Debíamos enfrentar una decisión cruel: persistir en una guerra sin sentido o sacrificar a nuestros aliados. La geopolítica internacional es un juego rudo. Pero, a pesar de la muerte y la catástrofe que sembramos en Vietnam, catástrofe y muerte mucho mayores que las que hemos llevado a Iraq, los estadounidenses son hoy muy populares en el Vietnam comunista... El futuro de Iraq es incierto –concluí–. Esfumarnos podría conducir a la anarquía generalizada o a la dominación islámica; pero también podría precipitar la colaboración entre sunnitas, chiitas y kurdos para contener la insurgencia y gobernar el país. Tal vez el trauma de la retirada estadounidense estimularía el aumento de la responsabilidad iraquí.

–Mientras yo sea Presidente –respondió el Señor Bush–, nos quedaremos, peharemos y ganaremos la guerra contra el terrorismo.

–Pero, señor Presidente –dije–, seguramente, mientras dure la ocupación

militar estadounidense, los terroristas en todo el Medio Oriente tendrán un pretexto para continuar el reclutamiento. Como dice Chuck Hagel, un veterano de Vietnam y senador de su propio partido, “entre más tiempo nos quedemos, mayores serán nuestros problemas”. Tal es la contradicción fatal en la política de la permanencia. Otra contradicción fatal es que, si el ejército iraquí ha de ser lo suficientemente fuerte como para destruir la insurgencia, necesitará de las poderosas armas estadounidenses, pero, considerando el futuro sombrío, nadie sabe cuándo se utilizarán esas armas contra el mismo ejército que las proveyó.

–Estamos en deuda con ellos –dijo el Presidente, refiriéndose a los reclutas estadounidenses muertos en la guerra de Iraq–. Terminaremos la labor por la que dieron sus vidas.

–Como señala Stephen Schlesinger, director del World Policy Institute –repliqué aún–, “siguiendo esta lógica, aún estaríamos peleando en Vietnam, pues estaríamos ‘en deuda’ con los cincuenta mil estadounidenses que murieron en ese conflicto...” La cuestión en Iraq, hoy, es evaluar dónde radican nuestros verdaderos intereses nacionales... Señor Presidente –dije–, nuestros verdaderos intereses nacionales radican en terminar esta guerra sin sentido.

Y entonces desperté. –

– ARTHUR SCHLESINGER, JR.

Traducción de Marianela Santoveña

© Arthur Schlesinger 2005

ARTES PLÁSTICAS

Encuentro sorpresivo con Ana Karenina

Nueva York es cosa viva. Como todo lo vivo, muda. Como todo lo que muda, destruye y crea (que en esto consiste cambiar, algo viejo se destruye y algo nuevo se crea en su lugar). Así, cada vez que me ausento y regreso a la ciudad, me dispongo, a veces con cierta aprehensión, a levantar las actas de defunción. Esta vez cayeron muchos; los cierres que más me duelen,

de cerca de mi casa, son el lugar que vendía revistas internacionales, la librería Applause, consagrada a teatro y cine, y la miscelánea Verdi, donde trabajaban mis amigos los Juanitos, buenas personas, indocumentados ambos, que hablaban entre ellos en náhuatl y cuyo paradero ignoro ahora por completo.

Las actividades siguen, sin embargo: en teatro, una divertida farsa con tres mimos ingleses (muy serios, como deben desempeñarse los payasos), o la película en la que un brillante Philip Seymour Hoffman representa a Truman Capote, despiadado y amoral, con un guión francamente deficiente. Esto entre otras muchas cosas, una de ellas, la exposición de arte ruso en el Guggenheim. De esta última quiero decir algunas cosas.

No puedo juzgar que fuera una mala exposición. Sólo por la redonda maravilla de los viejos iconos, uno de ellos, no el mejor, del célebre Andréi Rublev, valía la pena hacer el viaje. Los iconos, al mismo tiempo familiares y misteriosos, traspadados de inasible fervor.

O también figuraba en ella un cuadro realista de Surikov y otro del inmenso Ilya Repin, ese justamente célebre donde los boteros del Volga arrastran desde la orilla un barco y que ha venido a ser emblema del dolor del trabajo como opresión inhumana, casi como esclavitud.

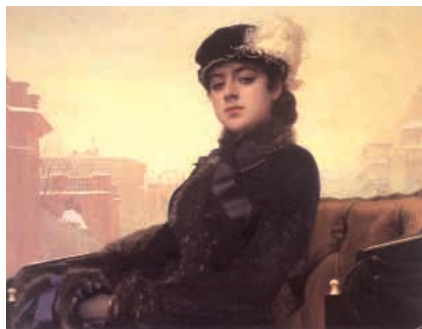
Pero también estaba esperando por ahí, hermosa y vivaz, la gran Ana Karenina. Pueden verla en la ilustración, el cuadro de 1883 del pintor Iván Kramskoy. Este cuadro le trajo incontables problemas a Kramskoy, empezando porque el dueño de la galería donde él habitualmente exponía, que era algo así como su representante, juzgó que la mujer retratada, no identificada –el cuadro se titula “Mujer desconocida”– por el descaro de la mirada y el gesto, no podía ser una mujer decente, y era por tanto una prostituta, y se negó, por miedo a un escándalo, a exhibirlo. Y como reaccionó él, con esa gazmoñería, reaccionaron todos los demás burgueses. Parece mentira que una obra, de



El presidente Bush en consulta telefónica.

apariencia para nosotros tan inocente, haya sido objeto de estas apreciaciones adversas y condenatorias.

Sucedió que por aquel tiempo Kramskoy había recibido la comisión de pintar un retrato del oso León Tolstoi. El conde estaba feliz, le había cobrado aprecio al pintor y conversaba largamente con él, mientras posaba o paseando por el parque de Yásnaia Poliana. Por aquellos días, Tolstoi batallaba escribiendo *Ana Karenina*, y en sus conversaciones le hablaba de la novela a Kramskoy. De suerte que el pintor, que trabajaba en el cuadro de la muchacha al mismo tiempo que en retrato de Tolstoi, insensiblemente fue poniendo en la muchacha del cuadro el atribulado encanto que muestra Ana en la novela. Y resultó esa maravilla de vivacidad que es el cuadro de la muchacha en el carruaje.



Iván Kramskoy, Mujer desconocida, 1883.

Tolstoi, por su parte, también retrató a Kramskoy: es un personaje de la novela, el pintor Mijailov.

En el cuadro, es notable la habilidad con que el pintor hace más claros los tonos de sepia del fondo que los del primer plano. El rostro de la muchacha nos parece a los espectadores del siglo XXI, más que descarado, arrogante. Ya nadie se atreve de pedir a una mujer una reserva modesta, un neutro segundo o tercer plano desde el cual atender las demandas del varón, y por tanto, ya no advertimos su descaro, pero sí la actitud retadora de alguien que se proclama, como esta muchacha en su gesto, difícil de contentar. —

— HUGO HIRIART

EPITEXTOS

Notas y notas

Terminé *Seuils* (Éditions du Seuil, 1987) de Gérard Genette, un formidable tratado entomológico sobre los insectos que revolotean en la página del libro (títulos y subtítulos, el nombre del autor, las dedicatorias, epígrafes, prólogos, prefacios, cuarta de forros), documentado con pasmosa erudición en diversas tradiciones literarias y editoriales de los clásicos a nuestros días.

El capítulo sobre las notas al pie de página me recordó el escrito que Gabriel Zaid publicó en *Letras Libres*, “Nota al pie de las notas al pie” (febrero de 2005). El libro de Genette le gustaría mucho a Zaid, desde luego más que las notas al pie. Para el francés las notas no dejan de ser insectos, pero pueden ser abejas, hormigas y hasta mariposas; para Zaid difícilmente pasan de moscas empeñadas en molestar al pobre lector.

A mí, las notas al pie me encantan desde que, muchacho, disfrutaba tanto a Darío como a su editor Méndez Plancarte. Releo en estos días *Metamorfosis* de Ovidio en la traducción y edición de Antonio Ruiz de Elvira y me la paso de lo mejor, tanto con Ovidio (el autor famoso, diría Zaid) como con las especiosas notas, y *De la naturaleza de las cosas* en la osada traducción endecasilábica del Abate Marchena y con las atildadas notas de Domingo Plácido (el orden de los factores sí altera, en este caso, el producto). De la abundante edición del *Quijote* que hizo Francisco Rico, leí exclusivamente las notas y aprendí mucho, por ejemplo, con las explicaciones sobre el arte y la retórica de la esgrima del Licenciado, de los que tanto se burla Corchuelo antes de ser vencido.

No me comparo con esos grandes filólogos, pero he puesto cientos de notas al pie y querría pensar que son adecuadas. De las 543 páginas que cuenta mi libro más reciente (*Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Ed. Era,

2004), 35 son de notas (y aunque halago en propia boca es vituperio, hay algunas formidables). Y más en mis ediciones críticas. Seguro cometí la fementida nota de pie que se sube a la cabeza, que es la que más enfada a Zaid. Es un gusto de prosapia: también le gustaron a Walter Scott, a Chateaubriand y a Rousseau, que llenaron de notas sus libros, lo mismo que Stendhal, Valéry o Joyce, que inventó los “anotadores” en coro (Dolph, Issy y Kev) que revolotean por *Finnegans Wake*. Entre nosotros, son famosas las sabrosas notas de Sarduy a su propio *Colibrí*, y los minuciosos microensayos de José Luis Martínez a la *Correspondencia* entre Reyes y Henríquez Ureña... *et cetera*.

Como explica Genette, hay muchos tipos de notas, según quién las puso, cómo, dónde, cuándo, por qué y para quién. A las que se refiere Zaid son las *autorales*, con las que un autor acompaña un ensayo de su propia pluma, y las *alógrafas*, con las que un editor acompaña críticamente a un autor famoso (hay veces, claro, en que el editor es tan famoso como el autor, tal el caso de Voltaire, cuyo *Commentaire de Corneille* “edita” al dramaturgo y lo pone como la prensa al vocero). Se centra, pues, Zaid en los asalariados de la “industria académica” que se enciman a los autores famosos como si fueran “el Espíritu Santo, dictando la Biblia”. Si bien reconoce que hay comentaristas que “saben acompañar”, Zaid considera que “lo más frecuente es que el lector esté en la incómoda situación de escuchar dos voces que hablan al mismo tiempo”. La de los académicos, claro, desafina. Es la voz usurpadora de la *academia*, esa constructora de “andamiajes” que cubren de tal manera el edificio que terminan por suplantarlos (variante de la sentencia lapidaria de Alain: “La nota es lo mediocre que se pega a lo bello”).

Desde luego abundan esos industriales-académicos deseosos de catapultar su nombre misérrimo a la marquesina del concurso *Miss Puntitos* que la academia ha creado para otorgar(se) aumentos de salario. Pero si hay una “industria” académica tonta

—la de los “escorpiones con bonete”, como les dijo Octavio Paz—, también hay ejercicios críticos capaces de enriquecer la lectura, de hacer más hospitalaria la estancia del lector en el edificio del libro; los hay que maquilan materia textual en ruidosas líneas de producción con ayudantes y becarios, y también hay los que practican una labor editorial amorosa, sin aspiraciones paracléticas, deseosos en efecto de *acompañar* a un lector que, a fin de cuentas, tiene la opción de leer solo, si así le place.

Del mismo modo, puede ignorar el resto de las moscas (en académico se llaman *epitextos*): desde el nombre del autor, la dedicatoria, fechas de escritura y/o lugar, epígrafes, hasta el indicador de contenido, esa suerte de exordio que, por ejemplo, *Letras Libres* desliza bajo el título para coquetear con el lector, provocar su curiosidad, o disuadirla. A mí no me gusta el tal indicador, una intromisión publicitaria que le quita al lector el placer del descubrimiento y/o le impone un sentido a la lectura; un mimo que lo hace perezoso y fomenta el culto a la rapidez y la facilidad. El del artículo de Zaid dice en parte: “las notas han ido recorriendo el cuerpo de la página hasta subirse, con gran cinismo, a la mismísima cabeza del texto.” El lector ha recibido la sentencia sin juicio previo, en agravio de la argumentación del autor y de su propia lectura, como si el texto entero fuese una nota al pie del epitexto, algo no del todo distinto a esas notas luego de las cuales, como dice Zaid, es “secundario que el texto sea leído o no”. Por lo que a mí toca, creo que si los textos son buenos, y son buenos los epitextos, los lectores pueden olvidarse hasta de que tienen prisa. —

— GUILLERMO SHERIDAN

TELEVISIÓN

Kaos y Control

Murió Don Adams, alias Maxwell Smart, alias el Superagente 86. Que la muerte de un actor de segunda sea una noticia



Maxwell Smart: la Guerra Fría explicada a los niños.

digna de dar la vuelta al mundo apunta hacia el lugar que ocupa en los anales de la cultura de masas lo que fuera el vehículo de su celebridad, el programa de televisión que en México llevaba el nombre de su personaje y en el original en inglés se llamaba *Get Smart*, juego de palabras que liga el apellido del superagente con su proverbial estupidez y alude a la dinámica persecutoria que animaba cada episodio (y el espíritu de la época).

El Superagente 86 fue el primer programa que adquirió en mi casa la categoría de evento familiar imprescindible: algo que no sólo nos reunía religiosamente frente a la televisión, sino que justificaba que cualquier otra actividad contingente fuera anticipada, suspendida o pospuesta para no interferir con su horario. En esa medida, era una clara muestra del incipiente poder del medio para alterar en forma decisiva las fórmulas de convivencia vigentes hasta entonces en la mayoría de los hogares, poder que con el tiempo acabaría por erradicar las mesas del comedor de millones de ellos. La televisión comenzaba a convertirse en lo que es ahora, el sustituto electrónico de la mítica chimenea, el ámbito de

irradiación luminosa que confiere su sentido a la palabra *bogar*.

La propuesta argumental era sencilla: había los buenos (Control) y los malos (Kaos). Ambas entidades resultaban casi indistinguibles en términos de su organización y procedimientos. Las separaba la naturaleza de sus propósitos, explícitos en sus respectivos nombres, y la composición étnica de sus contingentes: Control era mayormente un bastión de pureza anglosajona; Kaos un reducto vagamente nazi y vagamente soviético por donde desfilaba una plétora de personajes diversos con nacionalidades y acentos de catadura dudosa. De modo que Control encarnaba el

sueño americano y Kaos a sus envidiosos enemigos y detractores. El paralelismo con la realidad contemporánea era total: la vida en Estados Unidos transcurría bajo el signo paranoico de la Guerra Fría, cuya visión maniquea del mundo ordenaba y justificaba las prioridades nacionales. Lo asombroso era el tono: el programa parecía dispuesto a burlarse de una mentalidad que en el año de su lanzamiento, 1965, gozaba del suficiente peso y curso social para justificar el involucramiento total del país en la guerra de Viet Nam.

En los hechos, sin embargo, su efecto era probablemente menos subversivo que tranquilizador. El Superagente 86 contribuyó a la definición moderna de un esquema, vigente hasta ahora, que parece murmurarle por lo bajo al ciudadano común, a contrapelo de las graves proclamas del poder, que por difícil que pueda ser la situación del país en un momento dado, su principal obligación sigue siendo pasarla bien, divertirse, comprar y dejar en manos de sus mayores la dura tarea de enfrentar las complejidades del mundo. Si la Guerra Fría se podía presentar como una broma, en la que buenos y malos son igualmente chambones, su dimensión

en la realidad no podía ser tan terrible. En el programa, el conflicto aparece como rutina, tanto en el sentido corriente como teatral de la palabra: un proceso predeterminado donde cada bando desempeña el papel que se le asigna, ambos requeridos por el otro para justificar su existencia. En efecto, Control existe sólo porque Kaos existe y es gracias a ello como personajes como Maxwell Smart y la 99 (cuyo nombre de civil no llega a revelarse nunca) pueden conseguir trabajo, conocerse, enamorarse, casarse y reproducirse.

Lo cual era sin duda, y sigue siendo, el encanto principal de la serie. Ajenos en buena medida a los efectos directos del conflicto entre las potencias, incapaces de desentrañar las sutiles alusiones a los usos y costumbres de la burocracia en Washington, sin guerra propia que pelear contra nadie, lo que los espectadores mexicanos veíamos en la serie era la promesa de ese mundo ligero y alegre, donde hasta un mediocre de marca podía tener un empleo atractivo, coche convertible y esposa despampanante. Desprovista de los recursos técnicos de los que abusa ahora, la televisión estadounidense de la época echaba mano de lo mejor de su rica tradición cómica, desde el teatro de variedades hasta el *stand up*, para cumplir lo que sería desde entonces una de sus principales funciones sociales: la introducción paulatina y la estandarización masiva de lo aceptable, la regulación *suave* de unos criterios de normalidad que la naturaleza misma de la sociedad de consumo obliga a mantener en fluctuación constante.

En ese sentido, las aportaciones del programa son notables. Por una parte está el personaje de la 99, prototipo de mujer moderna, toda flexibilidad atlética, racionalidad y eficacia. Lo importante aquí no son sólo los atributos que la presentan como una mujer liberada, sino la forma que adquiere su liberación y los márgenes que la delimitan. La 99 se la pasa arreglando los desfiguros de su contraparte masculina y salvándolo de la muerte, pero no por

ello deja de enamorarse de él o cuestiona su posición jerárquica. Sigue siendo en primer término un objeto erótico y a su debido tiempo acabará por cumplir su destino como ama de casa y madre. Sus nuevas aptitudes en el campo laboral no cancelan sus obligaciones tradicionales, simplemente las recubren de un resplandor inédito. De ese modo, la imagen de la mujer liberada matiza sus aristas más irritantes y ensancha el ámbito de su atractivo, pues aparece ante todo como una cuestión de ritmo, de actitud y de *look*.

El otro gran protagonista es la tecnología, que puesta en manos de personas tan comunes y corrientes prefigura su asimilación a los más diversos ámbitos de la vida cotidiana. No se trata únicamente del célebre zapatófono: la serie exagera hasta el delirio el culto a los *gadgets* que distinguen a las películas de espías, en particular a la franquicia 007, cuyas cintas ya son de suyo una parodia de sí mismas. El atractivo de los artefactos no radica en su efectividad, habitualmente pobre, sino en su carácter novedoso y su acción sorpresivo, como tantos aparatos inútiles que acumulan polvo en nuestras casas (y en las bodegas militares de las grandes potencias).

Hay también un considerable arsenal químico, compuesto por gases paralizantes, pastillas para mentir, para dejar de mentir, para lavar el cerebro, aerosoles invisibles y una gama interminable de venenos, contra venenos, contra contra venenos y contra contra contra venenos. También sustancias psicotrópicas y alucinógenas que figuran en capítulos con nombres tan sugerentes como “*Is This Trip Necessary?*” y “*The Groovy Guru*”, y que terminan por redondear la imagen del programa como un producto netamente *sixties*. Al igual que su estricto contemporáneo, *La Isla de Gilligan*, cuyo protagonista, Don Denver, acaba de morir también hace poco, *El Superagente 86* es hijo emblemático de una época hedonista, chocarrera, volcada al futuro, donde todo era posible y nuevo, a pesar de la guerra y los conflictos sociales o preci-

samente a causa de ellos. Una época que quería volver a la infancia, recuperar la ingenuidad de los niños, ser como la televisión misma, que daba sus primeros pasos, y como nosotros entonces, que estábamos aprendiendo a verla. —

— HÉCTOR TOLEDANO

DRAMATURGIA

Pinter, escritor de silencios

—Harold Pinter Premio Nobel.

—¿Quién? ¿Dijiste Harold?

(Pausa.)

—Sí, dije Harold.

(Pausa.)

—¡Bien merecido! Me alegro por el bueno de Harold Bloom. Un gran sabio. ¿Te conté que lo conocí en una conferencia que dio?

(Pausa.)

—Esto lo haces para fastidiarme, ¿cierto?

(Pausa.)

Él se levanta y va a la puerta. Cierra tras de sí.

*

A dpto un trozo de una obra de Harold Pinter para ajustarlo a la ocasión: el dramaturgo inglés, famoso “constructor” de ambigüedades, ha sido elegido para recibir el Premio Nobel de Literatura 2005.

Escribo premeditadamente “constructor” de ambigüedades. Pinter hizo un estilo de calcar y reiterar la dificultad humana de comunicar y de tener sentido. Un estilo donde más importante que lo escrito es lo omitido.

En un texto característico de Pinter, puede ser incierto el nombre de las personas. Su motivación psicológica es siempre dudosa. Los sustantivos mismos pueden servir para nombrar cosas inimaginables y tal vez inexistentes. Y las leyes que rigen los pequeños y encerrados mundos que describe son incomprensibles.

Pequeños mundos donde no hay

Bien ni Mal, sólo consecuencias, usualmente tremendas.

Dramaturgo que instala al espectador en la angustia previa al ser y previa al no ser, la más eficaz de sus omisiones es la expresión verbal clara. Omisión formada por diálogos cortos y banales, que sirven más para no decir que para decir, y sus internacionalmente famosos silencios.

La pausa pintereana. No hay amante del teatro de la segunda mitad del siglo XX que no sepa de la pausa pintereana.

La acotación (*Pausa.*) es la línea más común de la obra entera de Harold Pinter. Fácilmente ocupa un diez por ciento de las líneas que ha publicado en su vida. Y de seguro no hay autor de teatro que haya utilizado tan a menudo la petición de silencio.

Oh paradoja: a un escritor de silencios, el Premio Nobel.

*

—¿Qué piensan sus personajes cuando no hablan?

Lo preguntó un asistente a la conferencia que Harold Pinter dio en la YWCA de la calle 92 de Nueva York, allá por los años ochenta.

—¿Qué quiere decir usted?

—preguntó él, acomodándose los lentes de gruesos marcos negros.

—Cuando usted escribe *pausa*, sus personajes callan. Bueno, ¿qué piensan cuando callan?

—No importa —contestó Pinter—. Tal vez no piensen nada, tal vez sí, no importa.

—¿Y cómo debe un actor actuar interiormente esas pausas?

—Mire usted, debe decir el texto escrito y en las pausas básicamente debe no hablar.

Me contaba una amiga actriz que, cuando actuó un Pinter, en cada pausa contaba hasta 4. 1,2,3,4, mientras el público, absorto, tragaba saliva por el suspenso.

*

—Un hombre leyendo un periódico y tras él una puerta. No puedo imaginar una situación más dramática.

Pinter lo dijo en la misma conferencia. Supongo que para el lector asiduo a la prosa debe de ser una afirmación misteriosa. Igualmente raros le deben de parecer, si se asoma a ellos sin previas informaciones, los textos escritos



Harold Pinter en su apogeo.

por Pinter. ¿Qué hay de dramatismo en un hombre leyendo el periódico y tras él una puerta?

Sólo alguien que lee trasladando de inmediato el texto a la fisicalidad del teatro puede imaginarlo. Supongamos una butaquería con trescientas personas en silencio y en escena este hombre leyendo el periódico, y por supuesto la puerta, en la que la atención de los espectadores depositará su esperanza de que algo suceda. Esperanza ascendente con cada minuto de silencio. Suspenso

puro: trescientos espectadores tensos esperando que la puerta se abra y el vacío se vaya llenando de algo.

—Por mí —dijo esa tarde Pinter—, el hombre podría quedarse ahí leyendo el periódico la siguiente media hora.

Pero seguramente con la puerta tras él, agrego yo.

*

Actor antes de escribir para el teatro y actor mientras ha escrito durante cinco décadas para el teatro, la obra de Pinter depende de su conocimiento de la tensión entre el público y los sucesos de escena.

Es un lugar común decirlo: el texto dramático sólo se completa en escena; sólo en escena cobra pleno sentido. Bueno, es un lugar común falso. Molière puede leerse con tranquila alegría y tendrá sentido. En escena nada más descubrirá nuevos elementos de eficacia dramática. Shakespeare leído es siempre majestuosamente elocuente. En cambio, representado, depende de actores magníficos: si son estupendos, Shakespeare crecerá en escena; si son mediocres, Shakespeare será insoportablemente extenso y monótonamente emotivo (y conviene entonces cerrar los ojos y atenderse al puro sonido del texto que lo narra todo con elocuencia). De seguro Bernard Shaw es mejor leído que actuado. Sus larguísimos prólogos y agudas indicaciones para los actores aparecen en

sus libros, pero no son dichos en escena.

Pinter no: Pinter escribe para el teatro. Pinter es demasiado misterioso en el papel. Sólo en escena Pinter es el verdadero Pinter.

*

En *La fiesta de cumpleaños* (1958), primera obra de Harold Pinter, un hombre es juzgado y sentenciado por unos visitantes desconocidos para él. La situación recuerda a *El Proceso*, de Franz Kafka. También pareciera una situación del

teatro de Ionesco. Y, en efecto, Pinter inicia su carrera con obras de acusada influencia kafkiana e insertado en la estela del Teatro del Absurdo.

La fiesta... es vapuleada por la crítica inglesa. En 1959 Pinter estrena *El vigilante*, que es bien apreciada y traducida a varios idiomas. Las piezas que siguen van alejándose de ciertas convenciones del Teatro del Absurdo, como lo estereotípico de los personajes o la atmósfera simbólica de las locaciones, y van dando más sustancia de realidad también a sus tramas. Pero persiste la ambigüedad, lo irracional de los desenlaces, la dificultad de la comunicación.

Para finales de la década de los sesenta Pinter se ha colocado como el autor inglés vivo de mayor renombre internacional. Paradójico: de más claro perfil. Gloria suprema para un artista: Pinter se ha vuelto un adjetivo.

Una obra de estilo pintereano, una actuación pintereana, un silencio pintereano: lo ya dicho, en la segunda mitad del siglo XX no hay quien sepa de teatro que no comprenda el significado del adjetivo.

Gloria suprema e igualmente condena para un artista: ser ya adjetivo. Las obras pintereanas pierden, para el público, su garra. Su capacidad de crear angustia. Se han vuelto previsibles. Incluso sus finales imprevistos son esperados cómodamente. Sus obras han pasado a ser comedias del sinsentido. Ir a ver el último Pinter se vuelve un acto ritual del público de lo *avant garde*. Ay sí, vamos a verlo y luego cenamos en el restaurante de moda.

En 1978, valientemente, Pinter rompe con lo pintereano. Exagero: rompe con varios elementos del estilo que le han dado fama, cuando estrena *Traición*.

La trama de *Traición* no es ambigua. Se trata de un triángulo amoroso. Y ni remotamente está motivada misteriosamente ni está plagada de huecos de realidad. De hecho, Pinter sintetiza en esta obra un largo episodio de su vida personal. Su relación de amor y odio con la actriz Vivien Merchant, con quien estuvo casado durante veinticuatro años.

Continúa, sí, la contención verbal de

los personajes, siempre apretados en el miedo a decir demasiado o a nombrar la verdad del presente, y continúan las pausas, los infaltables silencios.

Lo innovador de la obra reside en su arquitectura. El tiempo corre hacia atrás en *Traición*. La primera escena sucede cuando un matrimonio ha sido disuelto y la última escena diez minutos antes de que se consolide ante un juez. En esos diez minutos, el mejor amigo del esposo le declara su amor a la mujer del par, de manera que la misma noche en que el matrimonio se inicia formalmente ante la sociedad, se inicia el amorío secreto que habrá de destruirlo.

Traición es la última obra de resonancia internacional de Pinter. Por cierto, la más exitosa de todas.

*

El 13 de octubre, veinte minutos del anuncio oficial, Pinter recibió la llamada que le comunicó su elección para el Premio Nobel. Su réplica: un silencio extenso, que desembocó en una oración concisa. “No tengo palabras.”

Tardó en hablar con la prensa porque se entretuvo (después lo explicó) desayunando con su esposa (la segunda), con quien “bebió una copa de champaña”.

Ya ante la prensa se declaró “abrumado” por el honor y consideró misteriosa la elección del comité del premio. Explicó que hacía años prefería escribir poesía que teatro y que de por sí dedicaba su tiempo más al activismo político que a literatura. De hecho a inicios del 2005 había anunciado su retiro como dramaturgo. ¿Podría ser que se le daba el premio, más que por su obra, por sus esfuerzos contra la guerra de Iraq? Lo preguntó, no lo afirmó. Y ese primer día de la gran noticia ya no hizo otras declaraciones.

So Pinter. Tan pintereano.

Harold Pinter fue desde joven un activista político. Un liberal de izquierda. Objeto de conciencia, no hizo su servicio militar. En la década de los ochenta atacó desde el púlpito de su fama, sin pausas y sin ambigüedades, al gobierno inglés de derecha de Margaret

Thatcher y al gobierno estadounidense de Ronald Reagan. La primera década del siglo XXI lo encuentra airado contra los nuevos dirigentes de los mismos gobiernos. Ha llamado al primer ministro inglés Tony Blair “criminal de guerra y asesino” y a la cúpula estadounidense “pandilla de delincuentes” enfrascada en “una pesadilla de histeria, ignorancia, arrogancia, estupidez y belicismo”.

Es decir, Pinter ha sido a lo largo de su vida dos Pinters. El Pinter político, de claro signo ideológico y cero dificultad para decir fuerte y directo lo que piensa, y Pinter el creador de un teatro de la ambigüedad.

¿Por qué calló Pinter en el teatro? ¿Por qué no inició una tercera etapa, en la cual —acaso— se expresaran sus ideas políticas?

Después de *Traición*, en el teatro mundial la tendencia ha sido una reacción al minimalismo pintereano, una reacción a la ambigüedad de todo el Teatro del Absurdo y sus derivados, y una reacción contra el teatro de temas personalistas.

Rige más bien la teoría teatral de “la *lasagna*”, nombre acuñado por Tony Kushner (*Angels in America*), el dramaturgo estadounidense. La teoría de “la *lasagna*” supone que mientras más ingredientes expresivos tenga el teatro (diálogos, silencios, apartes, cambios escénicos, etc.), mientras más niveles de expresión tenga (cotidianidad, estrato simbólico, secuencias oníricas, discusiones filosóficas, mensajes políticos, etc.), más teatro es.

Más es más: la teoría de la *lasagna*.

Tom Stoppard y Alan Ayckbourn, los otros dos dramaturgos británicos vivos de trascendencia internacional, ambos con muchos años de edad y muchas obras estrenadas, como Pinter, han virado sus estilos con los nuevos aires. Nuevos dramaturgos han re-politizado el teatro, como Michael Flayn (*Democracia*), Eve Ensler (*Monólogos de la vagina*) o el ya nombrado Tony Kushner. Y otros, desde siempre políticos, gozan de un renovado atractivo, como Darío Fo (*Muerte accidental de un anarquista*, *El anómalo bicéfalo*) o el mismo Bertold

Brecht, inventor del drama activista.

Pinter no. Si Beckett y Ionesco fueron los padres del Teatro del Absurdo, Pinter fue su último gran exponente, y acaso así ha querido él quedar para sí mismo y para la historia del teatro.

Again, so Pinter. Desenlace a una vida dedicada a escribir para el teatro: el Premio Nobel lo sorprende en (*Pausa*). —

— SABINA BERMAN

LITERATURA

Claude Simon (1913-2005)

El miércoles 7 de julio de 2005 murió en Francia, a los noventa y un años, Claude Simon, novelista eminente y Premio Nobel de literatura en 1985, autor de una obra caudalosa, compleja e innovadora que se vela y revela en la etiqueta editorial de *nouveau roman*. Nacido en 1913 en el norte de África, a Simon lo marca la experiencia de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Con Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, inicia un movimiento literario que en cierto modo recogerá en las letras las aventuras de la vanguardia en las artes plásticas —como las de la pintura cubista y abstracta de Juan Gris, Picasso, Mondrian, Kandinsky, Klee. A su vez, como es sabido y reconocido, estos pintores no dejaban de ser afines al discurso de una literatura esencial y una poesía pura. La obra de Claude Simon recorre y trabaja infatigablemente el camino de una pregunta: *¿Cómo es?*, título, y no es fortuito, de una novela de Samuel Beckett. *¿Cómo es?* *¿Cómo fue la experiencia?* *¿Cómo reconstruirla y dar cuenta y cuento de aquello que pasó en un momento determinante?* La anécdota, la trama, la red de peripecias y de aventuras se reducen en este proyecto literario a la letra minimalista, a una letra, a unas letras que desconfían del lenguaje, de sus trampas y traiciones, de sus falsas promesas, de sus colores pintorescos y locales. Una literatura por demás sobria



Claude Simon: *¿cómo es?*

y en cierto modo enamorada del vacío, del espacio literario fragmentado, atendida a sus propias leyes. El arte de la creación de personajes y situaciones era para la literatura de Claude Simon —pienso por ejemplo en una de sus primeras novelas, *El viento*, o en las célebres *Geórgicas*— un punto muerto, pues si la literatura debe contar cómo es la vida, debe atrincherarse, encarnizarse en la descripción. Y en las novelas de Claude Simon —probablemente las mejores del *nouveau roman*— lo que importaba, lo que arrastra y se lleva todo es precisamente ese arte infatigable y voraz de la descripción. Claude Simon es un heredero pero no un imitador de Marcel Proust. Le tocó asumir su vocación literaria y narrativa en un momento: el de las guerras civiles europeas que se inician primero con la guerra de 1914-1918, y luego con la de España en 1939, y que prosigue con la gran conflagración de la Segunda Guerra Mundial. “No soy un intelectual, soy un sensorial [...] Pienso mucho mejor en términos de arte que en términos de literatura”, dice en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura en 1985. Y al igual que muchos pintores y escultores del siglo XX (piénsese en Jean Dubuffet, con quien sostuvo una abundante correspondencia, o incluso en Constantin Brancusi), su deseo de dar cuenta de lo real se explica en función de un

imperativo: “volver a lo elemental, a la materia de las cosas.”

La biografía literaria de Claude Simon es rica y variada, como lo puede ser la de un escritor que dedicó su vida a escribir, principalmente, novelas, y que publica su primer libro *Le tricqueur* a los veintiocho años, muere a los noventa y uno, y publica alrededor de unos veinte títulos. Aunque hizo su entrada al mundillo literario bajo los estandartes de la “nueva novela” francesa de los años sesenta, en la compañía de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, los lectores convienen en que el Claude Simon más atrayente es el de los inicios y sobre todo el del final —con la novela *El tranvía*, aparecida en 2001. Se reconoce que la espiral obsesiva de su estilo, el rigor descriptivo y el ingenio formal con que va compaginando dentro del relato formas y figuras, hacen de su obra un juego literario de altos vuelos donde ni la historia —con mayúscula y minúscula— ni la experiencia pierden intensidad o interés. El fraseo armónico de las cláusulas narrativas, el calculado tartamudeo, la construcción y deconstrucción de la memoria son parte esencial del gran juego de una obra escrita para despertar y no perder de vista lo concreto. Una obra no gobernada por el sueño, sino por la contemplación entrevista de lo concreto.

*

En los países de lengua española, la “nueva novela” coincidió con dos movimientos tan pronto paralelos, tan pronto convergentes: de un lado el surgimiento de una narrativa experimental en Hispanoamérica que terminaría apellidándose *boom* latinoamericano; otra rama del árbol experimental literario en Latinoamérica la encarnarían Severo Sarduy, Salvador Elizondo, Julieta Campos, José Donoso, entre otros. Del otro lado, en España, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Carmen Laforet, Raquel Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité serían contemporáneos de los escritores franceses etiquetados bajo la rúbrica del *nouveau roman*. Un dato relevante: los novelistas franceses, por

tradición, por ignorancia del idioma español o por cualesquiera otras causas, no leerían ni a los españoles ni a los latinoamericanos. En cambio, los latinoamericanos leerían a los franceses y a los españoles (a veces paradójicamente en francés, dadas las dificultades increíbles para conseguir, hasta hace muy poco, libros de autores españoles en América Latina).

A la hora de leer las diversas necrologías escritas con motivo de la muerte de Claude Simon, llama la atención la falta de comparaciones y contrastes; también, en otro sentido, la falta de un juicio literario más radical y profundo que la mera euforia de la salutación fúnebre. ¿A qué se parecen las novelas de Claude Simon —para sólo hablar de él? Tengo para mí que no sólo hay en su obra el ascendente obvio de un Marcel Proust o de un François Mauriac, sino sobre todo el imán de la novela alemana (Broch, Musil) y la arraigada convicción de que la narrativa se había quedado un

tanto rezagada en cuanto a invención e innovación con respecto a la poesía (por ejemplo la de Pierre Reverdy o Guillaume Apollinaire) y por supuesto atrás, muy atrás, de la pintura. De otro lado, entre las obras de la nueva novela francesa, cabe decir que la de Claude Simon va a contracorriente de la austeridad insípida de un Alain Robbe-Grillet o de ciertas obras de Marguerite Duras.

Si se dice que la novela francesa está en crisis y que no tiene mucho porvenir —a pesar de que se publican quién sabe qué cantidad de novelas al año, y de que este decir es un lugar común que se arrastra desde hace más de cien años, es decir desde Rémy de Gourmont, por lo menos—, ¿es o no Claude Simon parte de esa crisis?, ¿forma o no parte de ese vacío producido por la necesidad de contar algo y la dificultad de hacerlo? ¿Cómo se explica que las novelas de Francia sean cada vez más un fenómeno local, un *episodio nacional*, y que muchos de los mejores escritores

franceses no sean nativos de Francia (Beckett, Cioran, Yourcenar, Michaux, Ionesco, Glissant)? En cambio, se debe conceder que hasta los años ochenta y noventa, la teoría literaria se portó muy bien, y que Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes han tenido una notable influencia en las Américas (Estados Unidos, América Latina, Canadá, etc.) ¿Hasta qué punto los escritores franceses se mimetizaron y camuflaron con sus teóricos para ilustrar, consciente e inconscientemente, el producto más vendido de la época-país que les tocó vivir, es decir la teoría? No me cabe duda en ese sentido de que, bajo el paraguas del *nouveau roman*, prosperó algún maestro de la falsificación y del contrabando verbal. Pero Claude Simon, como Beckett, como la Duras, es otra cosa y su hora todavía está por llegar: todavía lo tiene que traducir (¿al español?) un gran escritor y hacerlo suyo. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

