

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Klossowski traza un círculo

Recientemente se ha celebrado en Cerisy-la-Salle un coloquio, organizado por *Tel Quel*, sobre el tema «Nietzsche, hoy»; todos los grandes exegetas actuales del pensamiento nietzscheano se han reunido en él, no sólo los Deleuze, Klossowski, Bernard Pautrat, J.F. Lyotard, Jacques Derrida, Sarah Kofman, sino también venerables representantes de un replanteamiento del pensamiento de Nietzsche, que data ya de casi medio siglo, como Eugen Fink o Karl Löwith, veterania que hace sonar justamente ridículos los alegatos censores de una «moda Nietzsche». Uno de los temas debatidos en Cerisy fue el de «quién es y cómo puede serse neoneietzscheano»; la respuesta, inevitable, fue: los neoneietzscheanos no tienen carnet; es preciso —como señaló Deleuze— evitar las reverencias a la momia de Nietzsche, librarle del archivamiento académico de la exégesis, no vaya a servir de coartada para que los incapaces de creación se escuden tras lo verbalmente creador o los negados a la espontaneidad encuentren un mecanicismo —fuerza, vida, Zarathustra, Eterno retorno, etcétera...— que acune su esterilidad mimética. No hay, pues, «neoneietzscheanos», entre comillas y como objetivación de escuela, pues Nietzsche muere entre los neoneietzscheanos con la misma certeza con que el marxismo muere en los Estados socialistas (?) o el psicoanálisis en la Institución Internacional Psicoanalítica. No viene mal señalar esta aparente trivialidad, pues ya en España aparecen brotes de esta pasión taxonómica: ayer fueron los débiles mentales, que disculpaban su inutilidad para el pensamiento con cierta inclinación por la combinatoria o el dogmatismo, quienes hablaban de «filosofía lúdica» y reprochaban a quien no se aburría con ellos el preferir jugar al parchis a la tarea revolucionaria; hoy son los que, como ese diario madrileño o esa revista catalana, enumeran la lista de «neoneietzscheanos y contraculturales» de esta guisa: «Trías, Bueno (¡sic!), Sacristán (¡resic!), García Calvo (¡jele!), Savater...» y de-

jan a Zubiri, Marias y Manolo Escobar para el próximo número. Lo malo de estas confusiones es que casi nunca son tan desinteresadas como pudiera parecer.

Pierre Klossowski es el autor indicado para disipar estos equívocos, que tienen más de bellaco que de idiota. La obra de este gran escritor es una de las más reservadas y lúcidas de su época; publicó su «Sade, mi prójimo» en 1947, cuando no había más *neo-sádico* que Bataille, Heine y Lély aparte; sus novelas —«Las leyes de la hospitalidad», «El Baphomet», «El baño de Diana»—, editadas en tiradas limitadísimas hasta hace poco, han sido saludadas por los críticos más inteligentes, como Maurice Blanchot, con entusiasmo; la sombra lúbrica y bifronte de Roberte marca con su huella recurrente la traza más clara del pensamiento francés —tanto a decir europeo-contemporáneo; el *esquizoandlisis*, iniciado por Deleuze y Guattari, que quizá señale un nuevo rumbo a la teoría psicoanalítica, se reclama expresamente de él; en el coloquio de Cerisy, su voz era la escuchada y contestada — con más pasión.

Digo que Klossowski puede disipar el malentendido «neoneietzscheano», porque su libro (1) no es, en cierto sentido, nietzscheano en modo alguno; es un libro a partir de Nietzsche, no sobre Nietzsche; no realiza una exégesis, sino una extrapolación o, para decirlo con términos más suyos, es un *experimento*, un delirio. Klossowski ha encontrado en Nietzsche la posibilidad de realizar en el campo filosófico lo que los surrealistas llevaron a cabo en el artístico; introducir lo inconsciente, lo soñado, lo reprimido en el texto sapiencial; subvertir el discurso mismo, mostrando que es correlativo ineluctable de la muerte de Dios la del yo responsable; subrayar cómo toda la cultura vigente se ha edificado sobre la marginación de un elemento indigerible, tanto para los espiritualismos bienpensantes como para el supuesto materialismo que los ataca: *el cuerpo*. Este es precisamente el sentido de los sedicentes «neoneietzscheanismos» más o

(1) Pierre Klossowski: «Nietzsche y el círculo vicioso». Editorial Seix y Barral, 1972.

menos vigentes; Nietzsche presta un lenguaje satisfactoriamente *perverso* a estos empeños liberadores, lenguaje que ha resistido bien la capacidad digestiva de la academia y que al progresivo beocio le huele lo suficientemente a azufre —a fascismo, a antisocialismo o, mejor, antiigualitarismo— como para seguir siendo interesante. Nietzsche, en cualquier caso, no es pista de aterrizaje, sino punto de partida; es una bayoneta sobre la que no se puede uno sentar.

En «Nietzsche y el círculo vicioso», el eterno retorno y la idea de experimentación (como complot de superhombres) son temas radicalmente *pensados*. Este libro no es sólo una excelente interpretación de Nietzsche —«biografía» se pretende—, sino uno de los más grandes libros de filosofía de la posguerra europea. Lástima que su difícil estilo haya hecho incurrir a los traductores españoles en algunos errores de bulto. En cualquier caso, si algún crédito merezco a mis lectores, me atrevo a recomendar cálidamente este libro hermoso, profundo y destructor. ■ FERNANDO SAVATER.

Vivanco: biografía de Moratín

Si la biografía no resulta casi nunca fácil, una biografía de Leandro Fernández de Moratín, el maestro renovador de «El sí de las niñas», parece, en principio, empeño más que difícil. Moratín, hijo, es una de las figuras más sugestivas de la Ilustración española y, al mismo tiempo, menos susceptible de manejo convencional. Es así, ante todo, por la incómoda cronología (1760-1828) que coloca su laboriosa vida a caballo entre las postrimerias del movimiento *ilustrado* y las primeras ráfagas del romanticismo. Lo es también por sus íntimas contradicciones, por la complejidad viva de su carácter y tal vez por la desconcertante irregularidad de su talento literario.

Al poeta Luis Felipe Vivanco no le han resultado excesivas tantas dificultades para intentar su original y sugestiva biografía de nuestro dramaturgo. Muy a tono con el color hu-

mano y sentimental del personaje, Vivanco ha tramado un libro desigual, variado, culto y de muy buena fachada literaria, preocupado constantemente por engazar la figura biografiada en un marco preciso de referencias históricas y críticas, cosa que desde luego consigue, aunque su visión de la época y, especialmen-

fundo de las creencias, el más contradictorio y verdadero, *ilustrado* con vislumbres y veleidades *románticas*, español y cosmopolita, exiliado irreducible, sabio e ingenuo, en ese escalón incómodo que es el momento final de la Ilustración y al que pertenecen, según Vivanco, Novalis y Blake, Goya y Moratín: la Ilustra-



Leandro Fernández de Moratín

te, su juicio de la Ilustración española y europea en general, terminen dando cierta sensación de ligereza crítica.

En realidad, el trabajo de Vivanco, más que un esfuerzo cerrado por hacerse con la personalidad de Moratín, consiste en un acercamiento *literario*, ligero de contenido y de maneras, que a saltos y con rodeos estupendos va desvelando aspectos aislados del hombre y la obra. Comentarios críticos, datos biográficos, panoramas de conjunto y algún que otro recuelo de erudición forman una curiosa miscelánea que, sin embargo, resuelve, a veces muy hondamente, aspectos desconocidos o sólo entrevistos del universo moratíniano.

Por este procedimiento, Vivanco descubre sucesivamente al Moratín lírico fracasado, al prosista admirable y viajero, gran escanciador de esencias españolas, al maestro dramaturgo que da la señal de renovación en una escena española al borde del colapso y, finalmente, al Moratín pro-

te *mágica*. Creo que las mejores páginas del poeta Vivanco son las dedicadas al lírico Moratín, a propósito del cual traza un cuadro de conjunto de la poesía dieciochesca, verdaderamente irreprochable, a un que quizá demasiado tributario del que pusiera el insigne Cueto en la Biblioteca Rivadeneira al frente de su antología poética del XVIII. El fracaso lírico de Moratín es atenuado por Vivanco, con razón, al proyectarlo sobre el fondo mediocre de los poetas contemporáneos, cultivadores sin excepción de lo que él llama con acierto «prosaismo enfático» del momento. Igualmente valiosa es la aproximación al Moratín prosista que Vivanco reivindica sobre un fondo brillante y, desde luego, peregrino, de reflexiones sobre el género y la época. En cambio, el capítulo dedicado a la vocación teatral de Moratín, tal vez por más conocido, resulta algo apresurado y superficial, así como sujeto a un comparativismo —W. Meister, Shakespeare, etcétera— no demasiado escla-

recedor. Por último, Vivanco comenta, muy ceñido a la letra moratiniana, ciertos aspectos creenciales del ilustrado Moratín que demuestran la relativa legitimidad de esta etiqueta aplicada a espíritus que, como el suyo, presentan una dudosa coherencia ideológica y, en cualquier caso, una frondosidad que desaconseja la catalogación precipitada. Después de todo, el propio Vivanco está ilustrando a todo lo largo del libro esta sabida conclusión de que quien más quien menos, cada quisque oculta bajo el sayo su cuarterón contradictorio. Vivanco incluido, digo, en estas mismas páginas admirablemente trazadas al hilo de Dilthey y Marx, de Ortega y Truman Capote, del Marqués de Velmar y Arthur Miller, de energía racionalista y de catolicismo contestatario, de *violácea* erudición y estupendas intuiciones de escritor. Del excelente escritor que es, también en prosa, el poeta Luis F. Vivanco. ■ JOSE A. GOMEZ MARIN.

«Pim-Pam-Pum» o la reconciliación con Ionesco

Interesante texto e interesantes algunos de los elementos que concurren en su edición española. La obra se publica en la excelente colección teatral de «Cuadernos para el Diálogo», cuyos criterios de selección son bien conocidos. Ahora, al dar entrada a la obra de Ionesco, viene a sentenciarse algo que muchos sabíamos desde hace tiempo, pero que cobra una especie de nitidez pública: la crisis radical de ciertas concepciones —que se limitaban a la imagen social del hombre— del realismo. Los directores de la colección empiezan así su prólogo: «Con «Pim-Pam-Pum» se zanja la cuestión que ha venido planteándose y debatiéndose a lo largo de varios títulos. La cuestión no es otra que el enfrentamiento entre el llamado teatro épico y el llamado teatro de vanguardia. Ya «Knack» emborronaba la nitidez de esta diferenciación...».

Porque, claro está, la cuestión se zanja dando por

esquemáticos los tradicionales enfrentamientos entre ambos conceptos: «En Brecht se descubren fuertes preocupaciones existenciales» o «Adamov asumía y rebasaba en dos de sus últimas obras el esquematismo de ese enfrentamiento entre lo individual y lo colectivo».

Una larga e inteligente introducción de Angel Fernández Santos, escrita, además, con su habitual gracia literaria, aclara perfectamente el nuevo estado de la cuestión. Numerosos textos de Ionesco ponen de manifiesto el carácter polémico de unas ideas que le condujeron al enfrentamiento con numerosos críticos, entre los que el inglés Tynan ocupa, por la resonancia de la disputa, un lugar destacado. Ionesco, denostado un día por todos los brechtianos,

forzoso reconsiderarlos, por aquello de superar los enfrentamientos entre lo personal y lo colectivo.

«Pim-Pam-Pum» es el título que Alvaro del Amo, autor de la excelente versión castellana, ha dado a una obra que en el original lleva el intraducible de «Jeu de massacre». Se trata de una sucesión de breves escenas, en las que, a cuenta de una extraña epidemia, van muriendo los personajes más diversos en las más diversas circunstancias. La muerte es un elemento tragicómico que imprime a todos los diálogos un agobiante sentido de imbecilidad. Todos mueren, por decirlo así, con la palabra en la boca, sin que pueda sostenerse que la imaginación de Ionesco haga gratuitas sus disparatadas imágenes. La presunción humana es siem-



Eugenio Ionesco.

por considerarle el representante de una vanguardia sin perspectiva histórica y estrictamente ligada a la crisis burguesa, es hoy saludado como un escritor valeroso que intentó aguar la fiesta del realismo esquemático. Su defensa de la imaginación, su consideración de que todo teatro estrictamente limitado a demostrar una idea es tautológico, puesto que la idea está ya antes de la obra, su planteamiento anarquizante de la creación dramática, son factores que si un día parecieran «sospechosos» hoy es

pre reconocible en una masacre que nunca pierde el carácter de juego. ¿Y no es éste un aspecto de la realidad histórica? ¿No es esa bufonía macabra una de las características de nuestro mundo?

Obra absurda y lúcida, que explica muy bien porque el polémico Ionesco, cuando se burlaba de los devotos de San Bertold Brecht y San Arthur Miller, no siempre decía herejías idealistas, sino que, entre afirmaciones discutibles, estaba a veces cargado de razón. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Voz de alarma en el cine español

Repetir las circunstancias y problemas del cine español es ya el pan nuestro de cada día. Desde cada publicación, desde cada firma (con las honorables excepciones habituales), se ha venido señalando ininterrumpidamente que el cine español posee unos graves problemas de base, de estructuración, y que las leyes proteccionistas habidas hasta ahora no han valido nunca (salvo también en pequeñas cuestiones que han tenido carácter provisional) para solucionar drásticamente esos problemas. Se ha venido diciendo también que las subvenciones y ayudas, si bien en ocasiones han permitido cierto desarrollo en cantidad, han valido al mismo tiempo para coartar la libertad de calidad. Se ha venido repitiendo, en fin, todo cuanto cualquier lector mínimamente interesado por la cuestión ha oído cientos de veces durante cientos de años.

Si se vuelve de nuevo a plantear la cuestión, ahora es debido a un muy interesante informe realizado por el Secretariado Central de Asuntos Económicos de la Organización Sindical, entroncado en un estudio general sobre la evolución económica española en 1971. El informe señala, entre otras cosas, que la reciente Ley de Ayuda y Protección al Cine no ha valido, de momento, para solucionar ninguno de los problemas antes planteados, sino, muy al contrario, para mantenerlos y, en su caso, acrecentarlos. A ello ha colaborado fundamentalmente la falta de seguridad que el productor español tiene en este momento con respecto a la justa e inevitable ayuda que el Ministerio correspondiente debe garantizarle. Si la industria automovilística se protege de acuerdo a la com-

petencia extranjera —en impuestos y restricciones—, ¿cómo no ayudar al cine nacional?

Pero, de acuerdo a un planteamiento cultural, ¿vale la pena ayudar a un cine que se siente limitado en su creación por una censura, que, según señala el informe, «tiene criterios trasnochados»? «La censura limita y coarta el desarrollo comercial de nuestro cine». El estudio plantea lo que ya expuso en su día la Asociación Sindical de Realizadores Cinematográficos Españoles (a cuya cabeza se encuentra Juan Antonio Bardem): la necesidad de que el cine español tenga un tratamiento idéntico al extranjero (entre nosotros, se entiende). Si las películas extranjeras se presentan a censura una vez realizadas, ¿por qué las nacionales deben sufrir la censura previa del guión si éste, generalmente, difiere de la obra realizada? ¿Todavía creemos que una imagen puede ser traducible a palabras?

La necesidad de un tratamiento idéntico es indiscutible. Pero, ¿puede un productor español soportar, económicamente, una película prohibida una vez realizada? ¿El productor de «Canciones para después de una guerra» ha podido levantar cabeza? ¿Y si las películas extranjeras también se prohíben una vez importadas —«Muerte en Venecia»—, con lanzamientos autorizados y estrenos previstos, puede un distribuidor arriesgarse de nuevo o procurará, a partir de ese momento, exhibir la obra completa de Leni Riefenstahl?

El problema del cine español sigue siendo fundamentalmente de censura, sin olvidar, lógicamente, el de su estructuración económica. Pero es de suponer que, en una amplia libertad de expresión, cuando las películas españolas consigan hablar a los espectadores españoles de problemas españoles, éstos, automáticamente, se sentirán interesados por él. ■ DIEGO GALAN.

Moreno Alba opta por el efectismo

Al hablar de «Triángulo», de Rafael Moreno Alba (1972), es necesario plantearse la existencia de dos películas diferentes: una de ellas —la que ocupa la pri-