Nietzsche como pretexto

Uno, para quien la lectura precoz del «Zarathustra», jamás pudo reñirse con una implacable atención a Richmal Crompton, piensa que la sorpresa y el espanto de muchos ante esta nueva aparición del fantasma desolado de Federico Nietzsche son, sin duda, desmedidos. Ocurre por el contrario que, si en verdad Nietzsche gozaba de mala salud en los recintos filosóficos, bajo acusaciones tales como la de «hacedor de literatura» (¿cómo puede resultar calumnioso tachar un discurso cualquiera de literario?), no así dentro del costumbrismo deleitoso del conductor de tranvías que atesoraba en silencio ejemplares en rústica de la «Genealogía de la moral» o de «El Anticristo».

Y con todo ello pretendo referirme a que en esto de leer a Nietzsche y de escribir tranquilamente sobre él no hay tanto de los oscuros y clandestinos afectos por Deleuze (aunque sí, sin duda, y por Mallarmé y Stendhal también), que tantos se sospechan, como de cierto afable recuerdo de personajes barojianos ya muy antiguos y, en fin, tantas otras cosas, es decir, lecturas atentas de Bataille, de Klossowski o de Heidegger.

Un libro como «En favor de Nietzsche» (1) deja de lado la discusión académica, que ya se nos hacía inacabable, en torno a qué es aquello de lo que convendría hablar para inaugurar un discurso filosófico original. El «favor» que se dispensa a Nietzsche no pretende ser filológico, sino otro: el de reconocer que poseemos un nombre, pero aún un cuerpo.

En su contribución al libro, Eugenio Trías insiste precisamente en el silencio ominoso «acerca de nosotros mismos», que Nietzsche rompe. Pues, si no es «acerca de nosotros mismos», de nuestros deseos y de nuestra muerte ¿sobre qué discurriría la filosofía?

Difícilmente se podría postular academicismo en un libro que se ha ido escribiendo a partir de conversaciones mantenidas en un seminario abierto (celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid durante el pasado curso) y en el que intervienen algunas personas apenas vinculadas a la «filosofía profesional» —es el caso de Javier Echeverría, de Pablo Fernández-Flórez, de Angel González García y de Ramón Barce—. Por otra parte, no parece que actividades tales hayan conseguido un éxito académico considerable, puesto que tres de los que participan en el libro —Santiago Noriega, Fernando Savater y Angel González— han sido expulsados de la Universidad en circunstancias extrañas. De donde resulta que este modesto interés por Nietzsche debe ser tenido por menos benéfico que pergeñar novelas a costa de lecturas inhábiles de Stevenson o que publicar tesis voluminosas sobre el liberalismo en el XIX.

Y volviendo empero al libro, cabría mencionar en varios artículos una afinidad de cuestiones que no se reduce ni a una disciplina escolar ni siquiera a una confinación ineludible a la temática nietzscheana. Nietzsche es, en muchos casos, el pretexto para una escritura que se

querría más extensa o el proveedor de piezas para una construcción inestable y constante. Existe en efecto una voluntad de estilo y una violenta afirmación de la instancia sadiana de «decirlo todo». En cuanto a vivir todo lo que se narra (sea la embriaguez, la impiedad o el placer del juego), unos y otros sabrán dar cumplida cuenta de ello sin necesidad de jurarlo sobre los libros sagrados.

«En favor de Nietzsche», pues, aparece como un libro extraño dentro de la cultura del país; no sólo trata de plantear algunos problemas que apenas interesaban en la vieja disputa de las preferencias y de las vías, sino incluso de considerar la posibilidad de incorporación a peculiares modalidades de pensamiento que fuera de aquí (¡en Francia incluso, por supuesto!) se tienen en cuenta desde hace muchos años con saludables resultados para las almas y los cuerpos. ■ F. N.

(1) «En favor de Nietzsche», varios autores. Editorial Taurus. Madrid, 1972.

TEATRO

«Los justos», por el TEI: Hay que verlo

Estamos ante una de las mejores, o quizá la mejor, de las representaciones que hoy se ofrecen en Madrid. Si el Pequeño Teatro cerrara ahora sus puertas, cabría hacer dos afirmaciones: que habíamos perdido una sala de primerísimo orden teatral y que sus aportaciones a lo largo de su breve existencia debían ser consideradas como una parte esencial del teatro español de nuestros días. Afirmaciones que no hago con ánimo de mal agüero, sino para subrayar hasta dónde importa que el TEI continúe y, por tanto, que cuente con la asistencia de cuantos puedan dársela.

Su último estreno, «Los justos», de Camus, responde a objetivos estéticos distintos a los habituales. El Método sigue siendo el Método, pero esta vez aplicado a un drama de ideas, en el que el texto cuenta de forma decisiva y en el que es necesario sostener sin la menor fisura una atmósfera determinada, una relación precisa de personajes, un ritmo y un tiempo concretos, que constituyen parte decisiva del lenguaje dramático de la obra. «Los justos», obra muy abierta en el conflicto que plantea, cuya solución sustituye por una serie de interrogaciones subtextuales, es, en cambio, una obra bastante cerrada en sus exigencias formales, en el sentido de solicitar un determinado tipo de tratamiento escénico, cuya violación sería calamitosa para la expresión del drama.

Aplaudámosle en seguida al TEI la honradez y capacidad con que se ha entregado a las exigencias de la estructura formal de la obra de Camus. Más aún, ha conseguido dar a los personajes una entidad y a sus relaciones una emoción que no siempre se descubren a través de la lectura del texto, mucho más preocupado por aclarar la distinta posición de los personajes ante el problema que las razones cordiales de cada uno.

Supongo que algún crítico o espectador tradicional habrá echado de menos el púlpito que aquí se pone al teatro de ideas. Le habrá parecido que los actores del TEI eran personajes demasiado transparentes y vulnerables en lugar de oradores perfectos y rotundos. A mí, precisamente por lo contrario, el trabajo del TEI me parece de los mejores que he visto en el teatro español. Y si no nombro a nadie es porque el programa invita a que todo se atribuya a una labor colectiva. Yo creo que la representación del TEI de «Los justos» podría compararse con la que hacía la compañía de Sacha Pitoeff del «Ivanov», de Chejov...

En cuanto al tratamiento ideológico del texto camusiano, es obvio que los del TEI no se han limitado a alumbrar el pensamiento del dramaturgo. Hay en el TEI —sobre una traducción de Escué Porta— una clara toma de partido que desequilibra «Los justos» en un sentido quizá contrario al pretendido por el autor. La idea, fundamental en el drama de Camus, de que el terrorista, después de realizar libremente un acto sangriento que considera políticamente útil, ha de asumir el hecho y «pagar» para no ser un asesino, no aparece en esta versión del TEI.

El tema es verdaderamente apasionante y excede de la problemática de un comunista ruso en la lucha que precedió a la Revolución de Octubre. El problema se podría aplicar a los terroristas argelinos que luchaban por la independencia de su patria, a los guerrilleros latinoamericanos, a la Resistencia de los países ocupados por Alemania durante la última guerra, a los anarquistas, y, en general, a cuantos, de buena fe y dentro de un movimiento político, se preguntan si tienen derecho a matar o a hacer daño a personas concretas en nombre de un futuro aún abstracto. En «Los justos», la pregunta inicial sólo es si el terrorista del partido tiene derecho a compadecerse de los sobrinos del gran duque, que iban con éste en el mismo coche, dejando de arrojar una bomba que hubiera provocado la muerte de aquél y hubiera sido un paso más en la lucha contra la tiranía. ¿Tiene sentido esta compasión? ¿Pueden sacrificarse inocentes en nombre de otros inocentes? ¿Cuáles son los límites de una violencia justificada? ¿Hasta qué punto los terroristas acabarían deshumanizándose en nombre de un ideal humanitario? ¿Valen los criterios de ese idealista deshumanizado? ¿Afectarán a ese futuro triunfal las ejecuciones y las muertes de inocentes cometidas para llegar a él? ¿No corremos el peligro de que lo que fue considerado una violencia ocasional e inevitable acabe convirtiéndose en una práctica usual para liquidar a los «enemigos de la Revolución»? ¿Y quién define en una revolución quiénes son «sus enemigos» o los «enemigos del pueblo»? ¿Es siempre inequívoca esa definición? ¿No han sido muchos «definidores» luego, a →

su vez, condenados? Pero, ¿cómo destruir la tiranía sin la violencia? Y ¿acaso...?, etcétera, etcétera.

Todas estas preguntas atosigaban a Camus y a varios miembros de la célula comunista de «Los justos» («¡Piedad para los justos!», dice uno de los personajes). Había allí quien estaba por la «eficacia», supeditando el juicio de los medios al juicio de los fines. Había quien pensaba —puesto que estaba entre los terroristas— que el desajuste momentáneo era posible, pero que era necesario un reajuste inmediato —asumir el homicidio político y pagar por él—, para evitar que de este desajuste se hiciese una norma permanente hasta llegar a un futuro un tanto paradisíaco y quimérico. Para Camus, en fin, la relación entre medios y fines no podía resolverse con cuatro generalizaciones, y era necesario, si se quería llegar a ese futuro de justicia, que cada revolucionario viviese el conflicto en lugar de lavarse las manos y contribuir así a instaurar una moral que disociase sistemáticamente el valor de los términos.

Yo creo que esta agonía activa de «Los justos», en el sentido de que viven el problema, realizan los actos previstos y pagan por ellos, ha sido un tanto soslayada por la versión del TEI, en la que, por supuesto, queda una gran parte de la angustia camusiana, pero se eliminan frases para desequilibrar el pleito en favor de la «eficacia». Hay, concretamente, frases en la entrevista de la gran duquesa con el terrorista que va a ser ajusticiado o en la escena final que han desaparecido. Precisamente aquellas en que se dice que el terrorista, uno de los «justos», debe morir para dejar de ser un asesino.

Esta dimensión de la obra, que podríamos ligar sin grandes esfuerzos con la de otro personaje que anda ahora por los escenarios madrileños —Sócrates— es desbancada por la entrega de los personajes a una revolución que, años después, obtendrá la victoria. Pero acaso ¿zanjó ésta la problemática del drama de Camus? ¿No es cierto que el autor consideró oportuno plantearla muchos años después de esa victoria y a la vista de hechos ocurridos después del triunfo revolucionario? ¿No tiene una obra Max Aub, un hombre tan poco sospechoso como Camus, titulada «No», en la que se trata del desacuerdo entre los medios y los fines de un partido ya vencedor?

Albert Camus.

No sabría, sin embargo, decir hasta qué punto haya sido más sensato y oportuno descargar el drama, en nuestro contexto, de una meditación que, agudizada, podría ser paralizadora. El caso es que entre Camus y la versión del TEI existe esa diferencia.

Si sé, en cambio, que el tono, un tanto interrogatorio de la segunda parte de este comentario, es el único modo de acercarse realmente a Camus, sin ánimo de glorificarle ni condenarle... ■ JOSE MONLEON.

Teatro y vida

NUEVA YORK.—Pregunto por el Bread and Puppet (Pan y Marionetas), la ya famosa compañía norteamericana, cuyo tránsito de la lucha un tanto oscura de Nueva York a la «consagración» en varios festivales europeos no ha podido ser más espectacular. Uno siempre cree que estos éxitos habrán de sacar a los grupos de sus puntos de partida y situarlos sobre nuevas formas de trabajo y relación. Saber que se dispone de un nombre que permite trabajar todos los días del año es una tentación económica, profesional y artística difícil de vencer. Y el caso es que para grupos como el Bread and Puppet, el Living Theatre y cuantos, a su imagen y semejanza, conforman el teatro «independiente» norteamericano, es imprescindible que los espectáculos emerjan de un modo de vivir.

Ahora encuentro a un miembro del Bread and Puppet que ha venido a pasar unas horas en Nueva York. Luego volverá a una aldea, casi frontera con Canadá, donde Schumann y unas veinte personas viven y elaboran sin prisas el nuevo espectáculo del Bread and Puppet. Lo que han ido a buscar en esa aldea no es una paz que permita preparar el espectáculo con mayor rapidez o independencia, sino un medio ambiente que les permita vivir como ellos quieren hacerlo. El espectáculo se dará por añadidura. Ahora —y esto me lo explica en el vestíbulo de un centro cultural del Greenwich Village, donde han quedado como recuerdo los 42 rostros que Schumann pintó en homenaje a las víctimas de Attica— han hecho unas marionetas y están empezando a fabular una historia, por supuesto muy simple, que recoja algunas de las ideas y sentimientos del grupo. Cuando esté listo el espectáculo, lo traerán a Nueva York y quién sabe si irán con él a Europa. No hay más prisa que la resistencia económica del grupo, probablemente razonable si consideramos las últimas jiras del Bread and Puppet y la austeridad con que viven sus componentes.

El espectáculo que ensayan —y Julian Beck me repitió casi literalmente lo mismo que ahora me dice este componente del Bread and Puppet— no es ni un «medio económico» ni un «fin artístico». Se trata de un intento por expresar la realidad del grupo, su visión de las cosas. El teatro es una manifestación artística destinada a comunicar la propia vida. Es esta, en definitiva, la que cuenta y la que determina tanto la estética del espectáculo como los lugares de representación. Y el número de representaciones. Lo razonable sería que cuando la representación comenzase a cobrar una entidad «independiente», convertida en un mecanismo rentable y diferenciado de la propia vida, dejara de hacerse. Porque la máxima de todos estos grupos es que los espectáculos sean un acto vivo, una «mostración» en la que se pierda toda idea de mediación o de apriorismo formal.

Esta identificación teatro-vida-realidad, en su sentido más riguroso, se presta obviamente a numerosas polémicas. Se diría que las posibilidades del teatro quedan limitadas por las necesidades de sus actores-creadores; grandes textos, testimonios de otras situaciones, de otros momentos culturales, de otras vivencias serían irrepresentables. Quizá, sin embargo, no es así como el tema debe ser planteado, sino situándolo —evitando cualquier abstracción— dentro del ámbito cultural y el tiempo concretos en que se propone.

Yo entiendo perfectamente, en el contexto de una sociedad que ha hecho de la cultura una serie de fichas sacralizadas, un número cerrado de ideas, esta exigencia de enraizar en nuestra propia vida la expresión teatral. Si se duda de las abstracciones que los ismos han hecho de la vida y de la realidad, ¿no parece lógica esa búsqueda en la propia experiencia de la certeza de que no habrá engaño?

Claro que eso obliga a intentar hacer de la propia vida una realidad activa y rica, capaz de engendrar espectáculos cuya significación importe a muchos y no acabe en la anécdota intimista. De ahí la tensión en que viven la mayor parte de estos grupos y también los riesgos de una actitud que quiere hacer de sus componentes la medida de todas las cosas. Los peligros de deshistorización e irracionalidad son evidentes. Pero un hecho es innegable: el error se paga aquí con la propia vida, cosa que no ocurre con el arte profesoral ni el teatro rutinario. ■ J. M.

CINE

Diagnóstico: oportunismo galopante

Podría decir lo que ya dije con respecto a «Dos hombres contra el Oeste» (TRIUNFO, número 488): Blake Edwards parece un cineasta desconcertado, sometido a unos engranajes de producción que le mantienen lejos de su problemática personal. «Diagnóstico: asesinato» («A case of murder», 1972) vuelve a ser una película más, un film medio sin mayor trascendencia que los noventa y cinco minutos que dura su proyección. Lo que resultaría aceptable en un director mediocre no lo es en un hombre que tiene en su filmografía obras como «Desayuno con diamantes» o «Días de vino y rosas».

Porque «Diagnóstico: asesinato» posee toda la apariencia de un telefilm habitual, sin que descartemos la posibilidad de que se trate del «piloto» de una nueva serie televisiva, como ya hizo Edwards en «Gunne» (1967). Mezclando ingredientes de muy diversos géneros, desde el «film hospitalario» al cine negro, el autor de «La pantera rosa» se limita a narrar con eficacia una historia ambiciosa en su planteamiento, pero corta en resultados. Sólo las imágenes correspondientes a la relación erótica de la pareja protagonista —escasas secuencias, favorecidas por la espléndida fotogenia de Jennifer O'Neil, a quien recordamos en «Río Lobo», de Hawks, y «Verano del 42», de Mulligan, prohibida entre nosotros— poseen una vibración y una sinceridad que se hallan ausentes del resto de la película. Lo que no es de extrañar en Edwards, hombre descaradamente sentimental y cuyos mejores aciertos los ha obtenido al tratar los problemas de la pareja.

En definitiva, «A case of murder» intenta ser un film de «denuncia social», revelador de la corrupción de unos determinados estratos de la sociedad norteamericana. Si ello presupone una postura moralista en su autor («moralista» no en sentido peyorativo, sino en el más puramente etimológico de la palabra), no determina por sí mismo que los supuestos de dicha postura sean válidos ni progresivos. Ni tampoco profundo o riguroso su planteamiento. Ante los casos de tentativa de aborto y evasión de drogas que cuenta la película, Edwards mantiene una mirada superficial, tomándoles simplemente como «motivos criminales» que justifican la dinámica de un film de acción. Jamás existe una interrogante, jamás