

CLAUDE ROY

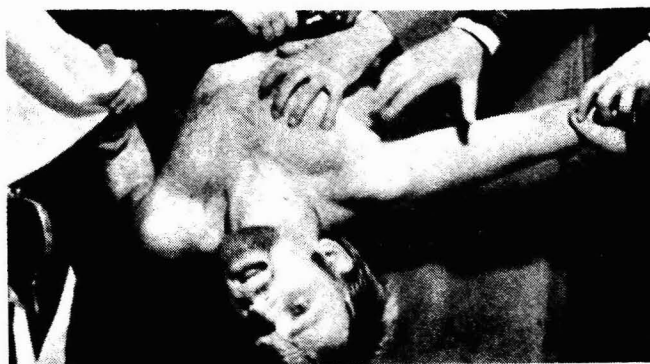
¿Escribir para agitar a la gente o hacer que la gente se agite?

Un joven crítico francés de izquierda, Marc Pierret, atacó un día con bastante violencia a los directores y autores teatrales que habían escrito y llevado a escena obras inspiradas en la miseria de los campesinos o los combates de los obreros por una vida "más humana". Los argumentos de Marc Pierret eran muy interesantes. No decía, como habría podido hacerlo un espectador "conservador", que los campesinos no son tan desdichados como aquellos muestran o que los basureros están ahora bien pagados o que Sacco y Vanzetti no eran tan inocentes como dicen. Decía, en sustancia, que Planchon y Catti y los que representan una obra sobre Sacco y Vanzetti son adormecedores, cómplices "objetivos" de la injusticia y de la miseria, puesto que reúnen a actores y espectadores para que unos mimen la pobreza, la desgracia y la injusticia y los otros miren esta imitación artística, aplaudan para expresar su satisfacción, se levanten y vuelvan a sus casas muy contentos de su noche.

Los argumentos de Mark Pierret son muy serios. Es verdad que si la obra de Roger Planchon sobre los campesinos de la Ardèche, *La remise*, hubiese sido lo que Pierret quería que fuese y un espectáculo de teatro (o una obra de arte) tan eficaz como él quiere, los espectadores del Teatro de Francia habrían salido del Odeón y hubieran ido de inmediato a despertar a los campesinos de Massy-Palaiseau para colocar cordones de tanques en los caminos. Que si *La vie d'Auguste Geai*, la obra de Armand Gatti sobre los obreros basureros hubiera sido realmente un éxito total, el público, en lugar de ir a acostarse después del espectáculo, habría esperado a la madrugada para manifestar en la calle con los basureros.

También Sartre levantó un clamor general al declarar algo que me parece evidente: que el libro más hermoso del mundo, e incluso los suyos, "no se sostiene" ante un niño que se muere de hambre. Que la literatura es muy interesante, pero que el abismo de pobreza en el que está sumido un buen tercio del mundo, es mucho más importante o, en todo caso, urgente. Que escribir *La náusea* no resuelve el problema de los negros que viven en la segregación o el *apartheid*, no tienen una ración suficiente de proteínas y de calorías y a menudo no saben, además, leer ni escribir.

Rara vez los escritores, los actores, los artistas tienen la suerte de tomar la palabra y luego de las palabras que pronuncian, de las razones que dan, de los gestos que hacen o de la pasión que expresan, ver a su público por ejemplo, tomar, una ciudad. El 8 de marzo de 1921, la gran sala del Xo. Congreso del Partido Bolchevique de la URSS no era una sala de teatro, pero fue el teatro de un espectáculo bastante impresionante. Conocemos por las estadísticas el porcentaje exacto de los espectadores a los que ese día un discurso de Lenin, que sucedía a Zinoviev y a Trotski en la tribuna, hizo inmediatamente "pasar a la acción": sobre 994 delegados al Con-



greso, 320 se levantaron de inmediato y partieron al asalto, a través del golfo de Finlandia cubierto por los hielos, contra la ciudad de Cronstadt, amotinada contra el poder soviético. Pero, claro, Lenin y Trotski no eran artistas. No hablaban para dar placer, sino para ser seguidos, para hacer actuar.

Lo infinitamente extraño y quizás sospechoso en el ejemplo de Roger Planchon al escribir, montar y representar *La remise*, en el de Armand Gatti al concebir *La vie d'Auguste Geai* (pero también en el caso de Mme. Beecher-Stowe al escribir *La cabaña del tío Tom* o de Victor Hugo al escribir *Les châtiments*), es que de la desgracia de sus padres, del sufrimiento o de la indignación que sintieron, extraen en primer lugar una felicidad.

Bien sabemos que, ya se trate de la desdicha de los otros o de la nuestra, cuando tomamos la pluma para expresarla el primer resultado es volvernlos menos desdichados. No hay más que mirar a un escritor que está por escribir una escena absolutamente desgarradora y atroz para ver el espectáculo de un hombre ya apaciguado, reconciliado y casi sereno. (Quizá no feliz, pero mejor que eso.) En cuanto a la gente de teatro (directores, actores, decoradores, maquinistas, electricistas), es evidente que sacan una gran satisfacción de tener que representar el sufrimiento de Edipo ciego, sangrante de los ojos y del alma, de Lear aplastado, de Auguste Ceagi golpeado y moribundo. Hay en el ejercicio de su arte y de su oficio un lado físico, una movilización de todo el cuerpo y el espíritu que los deja más contentos que al escritor, que, pegado a su mesa, sólo puede liberarse físicamente por las leyes sacudidas de la pluma sobre el papel (que, como liberación corporal, no podemos tener en mucha consideración). No creo aventurarme demasiado al suponer, *primo*: que la vida infortunada de su padre ha sacudido, determinado y trabajado, profundamente a Armand Gatti; *segundo*: que al terminar su obra sintió una grande y profunda satisfacción por haberla escrito; *tercio*: que el director y sus compañeros se han sentido muy felices estudiando el texto, concibiendo la puesta en escena, ensayando sus papeles, convirtiendo ese

espectáculo en algo todo lo hermoso y perfecto que era posible. Y no me aventuro nada al comprobar que el público y yo nos sentimos felices durante toda la función y después. Si queremos ir hasta el fin, digamos con Marc Pierret que nos sentimos felices del infortunio de Auguste Geai. Lo que es, en efecto, absolutamente escandaloso. Todos somos traidores, Gatti por haber escrito la obra, los actores por haberla montado y representado tan bien, los espectadores de salir tan bien (de salir *de ella* tan bien). Traicionamos a Auguste Geai, su infortunio, sus esperanzas traicionadas, su muerte miserable, puesto que de todo eso nosotros (Gatti, la gente de teatro, la sala), extraemos el placer, de cualquier modo poco activo, ineficaz, de sentir una emoción, que puede ser triste, rebelde, amarga, polémica, resignada o furiosa, pero que es en primer lugar un modo de estar (incluso momentáneamente) *desarmado*. El único espectáculo que podía satisfacer a Marc Pierret sería aquel del que se saldría tan furioso, tan en el límite, tan radicalmente furioso, que se iría directamente a incendiar el Eliseo o, más modestamente, a adherirse a la Confederación General de Trabajadores.

El fondo de mi pensamiento es que todos los escritores y artistas son traidores. Chejov no traiciona cuando va a la prisión de Sakhalin y vuelve con un informe minucioso de lo que ha visto, cuando cuida a los mujika, cuando es investigador social o médico, pero el resto del tiempo traiciona. Traiciona como el doctor Georges Duhamel, el doctor Aragon y el doctor André Breton han traicionado, el día en que, en lugar de poner su ciencia al servicio de los desgraciados, escribieron *Civilization, Aurelien o L'amour fou*. Sartre es un traidor puesto que en vez de ser profesor en Guinea o en Mali, escribe *Les mots*. Robbe-Grillet es un traidor puesto que, en vez de ser ingeniero agrónomo o de Puentes y Caminos, escribe *Dans le labyrinthe*. Planchon haría mejor organizando a los campesinos de su tierra natal que escribiendo y llevando a escena obras sobre ellos. Armand Gatti haría mejor siendo secretario del sindicato de basureros que escribiendo *La vie d'Auguste Geai*. Todos los seres humanos que no hacen todo el tiempo lo que es absolutamente justo, urgente y necesario, son traidores a la especie humana.

Estas razones en las que me he metido tanto que ya no puedo salir me parecen irrefutables. E irrefutable la opinión de Sartre cuando pregunta: “¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?” y responde: nada.

El arte y el teatro son impensables en los momentos impensables, cuando no hay ningún margen, ninguna franja de libertad posible, cuando se está aplastado. Pero desde que hay un poco de juego, de elección, ¿qué ocurre? El negro que se muere de hambre no piensa en el arte, en la literatura, pero aquel que es tan solo (no digo esto con tono ligero), *tan solo* miserable, canta esos cantos que han recogido los etnógrafos en el África negra o los cantos de plantación y los *blues* que los músicos del jazz volvieron universales. El negro nzakara, zaghawa o del Mississippi traiciona su propia miseria tejiendo cantos, cuentos o fábulas. La traición del arte —la felicidad en el hueco de la desgracia que puede acordar ese alivio (cobarde, claro), ese acunamiento que conceden las canciones, los cuentos, las representaciones, las esculturas, las pinturas, etc. comienza en la frontera tan ambigua que separa la absoluta necesidad de la libertad relativa. Se han escrito poemas junto a las cámaras de gas, se han escrito poemas de Fresnes y en la Santé. Cuando no se puede elegir nada, pero se es elegido por el hambre, el dolor y la muerte, no es la hora del arte. Pero desde que hay aunque sea el ancho de una uña de ocio, de libertad mínima, de ese lujo mi-

núsculo —por ejemplo, encontrarse consigo mismo un instante— se ve surgir esta traición: lo imaginario.

Es evidente que es una traición más extendida y más próxima cuando más grande es el margen de libertad. Se representan más obras en París que en Argelia y en Argelia que en Abidjan. Se publican más libros en Londres que en Johannesburgo y más en Johannesburgo que en el Quaddaï (Tchad). La literatura, el teatro, la poesía, la música, las bellas artes son tanto más florecientes cuando no hay que elegir entre comer y escribir (o cantar, pintar, jugar...), entre sobrevivir e inventar (obras, novelas, imágenes). Las artes son tanto más felices cuando es posible (justamente) desinteresarse de la desgracia, tanto más cuando la acción no es inmediata y visiblemente *necesaria*.

Hacer literatura es ser feliz, puesto que el arte es la prueba de la libertad de que gozan aquellos que la practican frente a los temas que tratan, las palabras que emplean, las técnicas que dominan. Dostoievski o Alejandro Solzenitsin o Jorge Semprún sienten una alegría profunda de poder expresar en *Recuerdo de la casa de los muertos*, *Un día de Ivan Denissovitch* o *El gran viaje*, el horror de lo que vivieron en las prisiones siberianas del Zar o de Stalin o en Buchenwald. El menos *esteta* de los lectores comparte su alegría ante la expresión plena, exacta de esos sufrimientos— que habríamos creído *indecibles*. Sin embargo ¿un número considerable de lectores se ha comprometido, no bien terminados los libros de Dostoievski, de Solzenitsin o de Semprún, en una acción directa contra las prisiones de Nicolás, de Stalin, de Hitler o de sus sucesores? Sospecho más bien que el lector de esos libros, o el espectador de Planchon o de Gatti, soñó —en esos libros, en esos espectáculos, haber sentido todo tipo de sentimientos de lenta maduración, difíciles de definir, muy confusos, una rara mezcla de serenidad y de impaciencia, de interrogación y de furor, de complacencia y de inquietud. La belleza no tiene consecuencias simples. Una obra de teatro o una novela no tienen una influencia tan fácilmente perceptible como la voz que sale de un altoparlante y grita: “Los viajeros para Bordeaux, andén número 4, atención a la partida”, o la del jefe del pelotón que grita: “¡Primera línea de salto, adelante!”, o la del inspector que dice: “Boletos, por favor.”

¿Para qué sirve una obra de arte (componerla, recibirla)? Seguramente no para darle de inmediato pan a quien no lo tiene, para abrir inmediato las puertas de las cárceles a los inocentes, para suprimir de inmediato la explotación, la humillación y la opresión. Marc Pierret piensa que las obras de Planchon o de Gatti no sirven para nada. Otros buenos espíritus pensarían que el arte puede ser bastante útil, relativamente útil, cuando trata temas vitales (sociales, humanos, económicos), pero que en verdad, Marcel Proust o Henry James, díganme un poco... Un antiguo emperador chino y un monje florentino, Savonarola, consideraban que hay que quemar todo lo que no sirve para nada: libros, cuadros, adornos. Lo intentaron. Zdanov pensaba que sólo había que dejar publicar obras “educativas”. Marc Pierret va más lejos: le interesa únicamente el teatro que hiciera salir a sus espectadores tan *incitados* como para que entraran en acción sin tomar aliento. No le gustan esos espectadores pasivos, emocionados, contentos, sueltos, que *aplauden*. Sospecha que se conceden una buena conciencia fácil yendo a *contemplar el espectáculo de la desgracia* (la de los demás), “artísticamente” trasladada y, por tanto, inofensiva.

¿Pero el teatro, los libros, el arte son apenas un asunto de “buena conciencia”? ¿No se trata en primer lugar de conciencia, de tomar conciencia? El arte que se considera arte

por el arte, ¿es acaso sólo arte “por el arte”? Los médicos se ocupan de los cuerpos sufrientes, los ingenieros de puentes y de máquinas, los economistas de planes, los agrónomos de cosechas. ¿De qué se ocupan los escritores y los artistas en general? Se ocupan de despertar la imaginación, de despabilar a esta durmiente tan a menudo sorda, la sensibilidad, de hacernos salir de dentro de nosotros (lo que no significa obligatoriamente salir de nuestros goznes). Es cierto que eso da primero una cierta alegría. El ejercicio de las pasiones, de los sentimientos, de las ideas, que no teníamos conciencia que habitaban en nosotros, le da al espíritu una impresión de liviandad, de enriquecimiento y de satisfacción, incluso en la insatisfacción. La cultura no consiste en haber almacenado muchos conocimientos: es haber sentido muchas experiencias y sentimientos. No se trata forzosamente, siempre, de buenos sentimientos, pero también hay una alegría en comprender o en imaginar, gracias a los bellos monstruos de Shakespeare o de Dostoievski, de Balzac o de Sade, las simas donde cada uno de nosotros corre el riesgo de abismarse. Siempre la buena literatura tiene esta inferioridad con relación a la mala: no ser simple. Una poesía de Paul Déroulède o una buena y simple marcha el paso. ¿Pero de qué pueden servir la obertura de *Don Juan o Guerra y Paz* de Tolstoi, de qué pueden servir una sonata de Debussy o *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*? De la misma manera, el buen teatro, ya sea el de las pasiones del dominio privado o de la rebeldía o la denuncia, ya sea *Berenice*, *El alcalde de Zalamea* o *El alma buena de Sechuan* no sirve para nada inmediato. Los Padres de la Iglesia o Bossuet temían que al salir del teatro donde se representaba Racine los espectadores se precipitaran en los furiosos del amor-pasión y en las delicias de la crueldad mental. Marc Pierret parece temer que a la salida de *La remise* o de *La vie d'Auguste Geai* no se precipiten a las barricadas y a la Revolución. Los temores de unos, la decepción del otro provienen de la misma ilusión y de la misma impaciencia. Su error consiste en imaginar que el efecto del arte consiste en la imitación de los ejemplos que nos propone, lo que es cierto a veces pero no siempre, puesto que el primer efecto de la obra de arte, antes de volver contagiosos los pensamientos, las acciones o las nociones que expresa, es expresar el sentimiento de la obra de arte.

La querrela de los Padres de la Iglesia con los poetas paganos, de Bossuet con Molière y de Port-Royal con Racine, tiene siempre por origen un malentendido: los buenos Padres tienen miedo de que la buena literatura “dé ideas”. Parecería, por el contrario, que antes de estar en los libros, las ideas (y sobre todo las malas) están en el corazón del lector. Desde que no murmura entre las ramas del Arbol, una serpiente dormita en todo hombre. Es difícil de acusar a los dueños de tabaquerías de vender cerillos con el pretexto de que hay incendiarios y pirómanos. Un piadoso editor del siglo XIX emprendió la publicación de un Racine para las familias seguido de un Molière para las familias, de un La Fontaine para las familias, etc. Era condenarse a sí mismo al suplicio de las Danaides: desvahar las obras de arte de las ideas que puedan “dar” es una tarea bastante vana mientras no se haya arrancado del corazón de los hombres las ideas que están allí por sí solas. Esas ideas encuentran siempre el alimento que buscan.

Hay que temer salir de un error para caer en su contrario, porque la verdad no es lo contrario del error: es otra cosa. La acción de las obras de arte y de las obras hermosas no siempre es directa y no siempre es inédita. No lo es en el tiempo: hay libros fallidos que más tarde ayudan a nacer a una obra

de arte y que así son útiles a largo plazo. Hay libros cuya significación, alcance y utilidad son visibles mucho tiempo después de haber sido publicados. Y la literatura no siempre tiene una utilidad inmediata en el espacio y en el instante: una bella emoción transmitida, una bella imagen contemplada enriquecen el alma de modo menos simple que la lectura de un manual de electricidad aplicada o de un tratado de economía política. Pero también la lectura es útil y nos enseña a ver. Si exigimos ingenuamente de las obras que sean inmediata, directa, evidentemente activas, se cae en el utilitarismo de aquel emperador chino que en el 213 a.C. decretaba la interdicción de todos los libros que no tuvieran utilidad práctica inmediata. Otro emperador de China cortaba las cuerdas de una cítara culpable de haberle dado demasiado placer. Proceso que no tiene fin, es el de Bossuet contra Lully y Racine, el de ese personaje al que Proust hace decir: “La literatura sólo vale en la medida en que, como la poesía de Deroulède, por ejemplo, excita las pasiones generosas, el patriotismo; es el papel de la poesía antigua, la que Platón dejaba entrar en su República.” Contestemos a esto que el pensamiento, el arte, la poesía, la literatura no sirven en apariencia para nada, pero en los hechos para todos.

Pero también hay que contestarle a Bossuet (y a algunos otros) que el hombre es el único de los seres vivos que sabe servirse del lenguaje para otra cosa que para actuar o para sostener con las razones de la palabra las razones de la religión, de la acción o del Estado. Que es el único que puede ser. Una guía nos indica cómo tomar un ferrocarril, un reglamento del ejército en plena operación militar puede hacer tomar una ciudad, las tesis del congreso de un partido pueden hacer tomar una dirección, pero una hermosa obra de arte solamente hace tomar conciencia. ¿Conciencia de qué? Hay más cosas entre el cielo y la tierra y entre el lado de la escena y el lado del jardín que en toda la filosofía de Horacio. Tomar conciencia de la fragilidad, del tiempo que pasa, de la ternura, de la violencia, del furor, de la piedad, tomar conciencia de todo lo que hace falta para hacer y deshacer a un hombre. Es posible que Marx haya tenido razón al decir que no se trata de comprender al mundo y que hay que cambiarlo (aunque reducir a esta sempiterna cita el pensamiento de un hombre que pasó su vida tratando de comprender el mundo para cambiarlo sea algo bastante ridículo). Pero es seguro que de todos modos, antes de comprender y de transformar hay que sentir y que, sea cual sea la extensión de una sola vida humana y sus posibilidades, es quizás un lujo, pero un lujo de seguro no inútil, poder salir de la propia piel y sentir lo que sintieron Esquilo y Proust, Firdusi y Li Tai Po, todos aquellos que, sin ser agitadores en el sentido en que se dice de los activistas, son agitadores del corazón. El espíritu humano es un producto que es conveniente agitar antes de que se lo utilice.” ¿Para qué sirve la cúpula de San Pedro de Roma?, preguntaba Delecluze a Stendhal. “Para hacer que se agite el corazón”, contestaba éste. De seguro no consideraba que esta salida fuese una respuesta sentimental, una aguada afectación. Agitar el corazón, sí, pero como se agitan las barajas y el mar. Bien lo supo Sartre, antes que nadie, que hizo “política” y escribió libros y que anduvo, como todos nosotros, en misa y repicando sin poder estar en todas partes a la vez. Pero incluso para mandar a los hombres que se agiten en la lucha no es malo haber hecho que se les agite el corazón y no estoy segura de que, al fin de cuentas, el “hombre político” Sartre haya hecho más para paliar el hambre del mundo que el autor de *Huis Clos* y de *Mots*, esas pasiones inútiles, esos alimentos para un hambre distinta.