

diálogo

alberto moravia y su misterio

Por Manlio Cancogni

Desde 1929, con la publicación de *Los indiferentes* Moravia ha sido una de las principales figuras de la vida literaria y cultural italiana. Ha escrito numerosas novelas, centenares de cuentos, algunos libros de ensayos y ha viajado por todo el mundo como periodista. Ahora escribe para el teatro. Su mayor aspiración, como confiesa en esta entrevista, es escribir un libro cómico; hacer reír a los lectores.

Moravia: No sé qué quiere decir obra maestra. De todos modos, admitiendo que exista, te diré que el gran libro, la obra maestra como tú dices, nace muy a menudo por casualidad o mejor dicho de milagro. Sí, creo que el gran escritor cuando sale de la mediocridad, escribe de cosas de las cuales no es racionalmente consciente del todo, cosas que, podría decirse, no conciernen a su yo racional. Hay algo en él que actúa más allá de la voluntad; sí (¿por qué temer las palabras?), un demonio como decían los antiguos. Un demonio cuya presencia se revela por la cantidad, digamos, de ambigüedad de la obra de arte.

Cancogni: Digamos, más modestamente, la inspiración.

Moravia: Creo en la fuerza de todo lo que es involuntario, comprendiendo en ello la voluntad. Para decirlo de un modo freudianamente esquemático: el escritor, el verdadero, es alguien que se olvida del ego para ponerse en contacto con el *es*. Hay un salto de calidad. Si en un determinado momento el escritor no es ayudado por algo más, algo no muy claro, no puede más. La invención, la que da la obra maestra, nace de una súbita iluminación de facultades irracionales. A menos que no se admita la existencia de operaciones racionales especiales, cuyo mecanismo se nos escapa. En este sentido entonces podemos admitir que todo, comprendidas las facultades creativas del artista, pertenece a la racionalidad; sólo que, en ciertos casos, se trata de operaciones mentales tan rápidas, una especie de ultrasonidos, que su control se nos escapa. Sea como fuere, en la base del acto creador de alto nivel, hay o facultades inconscientes, o facultades racionales vertiginosas.

Cancogni: Bueno, tú me has dicho cómo, en tu opinión, nace la obra maestra; no qué cosa es.

Moravia: Ya te he dicho que no sé qué es. Pero esto no interesa. Tiene interés para nosotros, en cambio, subrayar la contradicción que hay entre la idea de

obra maestra, como obra perfecta y la idea de expresión que domina en nuestras concepciones estéticas. Hoy vivimos en una época sin cánones, creemos sólo en la expresividad. Esta indiferencia por los cánones clásicos de lo bello y esta confianza en la fuerza de la expresión nos han permitido, entre otras cosas, recuperar ciertos hechos artísticos que estaban fuera de nuestro horizonte, como el arte de los primitivos, de los niños y de los locos.

Cancogni: La expresividad dices, ha ampliado el mundo de que es posible gozar estéticamente.

Moravia: Precisamente. Este comprende también al artista que se expresa de modo racionalmente incomprensible.

Cancogni: Desdichadamente.

Moravia: Esto porque la expresión es por sí misma total, y en ella el artista se proyecta todo entero con las cualidades, los defectos, las luces y las sombras. La concepción clásica de la obra maestra era diametralmente opuesta. Excluía el defecto, tendía a la perfección. El artista, con sus imperfecciones de hombre es, a diferencia de los demás, capaz de hacer una obra perfecta. Este es el mito de las épocas clásicas. La obra maestra, en el ideal clásico, era un mundo cerrado, autosuficiente, que no debía tender sino a hacernos olvidar el acto de su nacimiento.

Cancogni: Mientras que hoy nos interesamos sólo, se podría decir, por ese momento. ¿Pero tú cuál de las dos concepciones escoges?

Moravia: Para mí la obra maestra es la obra de arte que tiene el más alto grado de expresividad, de ambigüedad y de duración. La obra maestra sería la estrella que brillara más tiempo.

Cancogni: De hecho estamos repitiendo la vieja distinción entre clásico y romántico. No obstante, hay algo que no está claro. Dices que la idea de obra maestra, como obra perfecta, concluida, autónoma, surgió en la época romántica que en cambio habría debido producir la otra, la que ignora los cánones y se confía a la expresividad.

Moravia: Es extraño en efecto, pero es así. Por otra parte, no es fácil precisar cuándo nacen ciertas ideas. Los antiguos nunca hablaban de obras maestras. Veamos el Tommaseo. Obra maestra: trabajo excelente, obra principal. Tiene casi un significado artesanal. Pero todo esto no tiene importancia. El problema serio

es el que he dicho: el acercamiento del escritor a la realidad poética, obra maestra o no, es un misterio. Nadie podría explicar nunca, por lo menos con los instrumentos cognoscitivos de que disponemos, por qué un hombre se siente llevado a decir las cosas de un modo en vez de otro.

Cancogni: ¿Qué concluyes de ello?

Moravia: Que si esto es verdad, no hay trabajo de escritorio, para el escritor que sirva de nada. Se es lo que se es y no se puede ser de otro modo. El artista no puede dar más.

Cancogni: ¿Y Flaubert? El creía verdaderamente sólo en el trabajo. Sabemos lo que decía de la inspiración.

Moravia: Palabras. Flaubert había nacido así, era constitucionalmente así. Su sistema no es válido para todos. Adaptado por otro no daría los mismos resultados.

Cancogni: Paradójicamente llegas a decir que en el escritor no hay ningún mérito.

Moravia: No precisamente. Pero el mérito toca a la parte cultural, de composición de la obra.

Cancogni: ¿Y sentarse, como decía Flaubert, todos los días a la misma hora a escribir?

Moravia: Por uno a quien le va bien veinte fracasan. No es una regla. En literatura los santos no cuentan. Llamados todos los días a la puerta del oratorio no sirve.

Cancogni: Baudelaire decía que el poeta bajo prepara la inspiración como el orador prepara la gracia.

Moravia: Son actos de brujería que cumplen precisamente por una fe irracional, en la brujería. Pero las brujerías son muchas, una por cada artista.

Cancogni: Pero tú trabajas con método. No escribes sólo cuando sientes el demonio.

Moravia: Eso no significa nada. También el método es una brujería. Y más mi tesis de que el trabajo no sirve para producir obras excepcionales significa que el trabajo tenga una esencia contraria. En resumen, no sé por qué se escribe un buen libro, es lo que quiero decir. El buen escritor el gran poema o la gran novela es un hecho de naturaleza. La casualidad tiene buena parte en ello. Es un milagro.

Cancogni: Digamos entonces que los milagros son bastante escasos en nuestro tiempo. ¿Por qué?

Moravia: Es una época de crisis del arte, la nuestra; mejor incluso una época de criticismo. Vivimos prácticas del siglo pasado. Por lo tanto a la literatura se ha hecho ya el siglo pasado. Y nosotros vivimos sus rentas. Dime una obra nueva, verdaderamente original que se pueda atribuir a este siglo. No existe. ¿El *Ulises*? También *Ulises* pertenece al siglo pasado. Es la culminación de algo, una conclusión, no un principio. ¿Proust? Es

til discutir por cuanto es evidente su naturaleza ochocentista. Estamos pues en una época de pobreza creativa para el escribir. El ochocientos fue demasiado rico y nosotros lo sentimos. A pesar de todo, el nuestro es un siglo que ha añadido a la literatura de invención una dimensión nueva, la crítica. Cualquier producto literario de fantasía, teatro, novela, poesía, es una invención y al mismo tiempo la crítica de esa invención. Todo esto es clarísimo en autores como Beckett, como Joyce, y en Italia como Pirandello. *Los seis personajes* es un drama y al mismo tiempo la crítica del drama.

Cancogni: ¿Hay circunstancias objetivas en nuestra época que han provocado esta crisis de la literatura?

Moravia: Es una larga historia; se puede hablar de ella hasta el infinito y llegar a conclusiones contradictorias. Yo no quiero además hacer afirmaciones apodícticas. Mencione hipótesis. Por ejemplo, me parece bastante indudable que con el novecientos se registra un hecho nuevo: la entrada de las masas a la sociedad. Antes, la cultura como las vacaciones eran privilegio de pequeños grupos. Ahora las masas requieren la industria cultural, es decir, una gran producción. Y este fenómeno no puede no tener una influencia negativa sobre la literatura.

Cancogni: Es una explicación poco convincente. Parecería que la industria cultural (a la cual hoy se echan todas las culpas) hubiera nacido para satisfacer las necesidades de las masas. En cambio es precisamente lo contrario. Es la industria quien ha inventado estas necesidades. Y aún más: son los literatos los que han inventado esta industria.

Moravia: También eso es verdad. Ya te he dicho que no quiero dar juicios definitivos. Es un hecho, sea como fuere, que hoy la industria cultural se ha adueñado de todo. Se ha adueñado también de la vanguardia que oficialmente la combate. Todo está masificado. Hasta la vanguardia.

Cancogni: De acuerdo, pero no entiendo en qué sentido este hecho introduce en la creación literaria los elementos críticos de que hablabas.

Moravia: La proliferación de las masas, acelerada después de la segunda guerra mundial, produce inevitablemente un debilitamiento divulgativo y de consumo en la cultura. Antes la sociedad era una encina joven y robusta, con un tronco rico de linfas. Luego la encina se desarrolló en centenares de ramas, miles de hojas, y la linfa no basta ya para nutrir todo. Hay un debilitamiento general. Es natural que ante esta masificación, ante este achatamiento, el artista tienda a aislarse, a replegarse sobre sí mismo, quizá para salvar de algún modo, es decir, con la reflexión crítica, su "aristocrática". Hoy el escritor no afronta ya directamente la realidad como sucedía en el ochocientos. Hoy hay sólo posiciones mediatas. El

ochocientos partía de la vida; nosotros en cambio partimos de la literatura. Vivimos en un mundo de papel. Yo que soy en algunos aspectos un escritor que por lo menos en parte voy directamente a la realidad, no gusto a los literatos que no me consideran bastante de papel precisamente. Pero debo admitir que también yo comienzo a escribir en serio una novela partiendo de un enorme montón de papel ya escrito.

Cancogni: También yo pienso que la literatura ha nacido siempre, por lo menos en parte, de la literatura. El primer objetivo del verdadero escritor es atravesar este mundo de papel, como dices, para alcanzar la vida, la realidad, o la ilusión de la realidad. Ayer como hoy. La única diferencia es que la masa de papel impreso aumenta. Pero los escritores en general leen poco. En cuanto a la afirmación: "El ochocientos partía de la vida", no la entiendo bien. Si das un carácter histórico al problema tengo la obligación de decir que también el ochocientos, como cualquier otra época tenía una idea mediata de la vida.

Moravia: Bueno, digamos entonces que el ochocientos partía de una ideología cuyo fundamento era la objetividad de la vida. Era una ideología de lo real. Y los escritores aceptaban como indudable este dato, como si fuera naturaleza, realidad, vida.

Cancogni: ¿Y qué sucedió entonces?

Moravia: Sucedió que el sostén económico-social de esta ideología, la burguesía, entró en crisis.

Cancogni: La historia de siempre. A mí me parece que la burguesía no ha estado nunca tan floreciente.

Moravia: Materialmente. Moral y culturalmente ha sido destruida. Su destructor ha sido el nazismo, no el comunismo como ella creía. El nazismo ha destruido la fe de la burguesía en la ideología de la realidad.

Cancogni: Siguiendo tus premisas se debiera decir que ha sido una gran ventaja: así el escritor, libre del planteamiento ideológico, del vestido de las ideas puede acercarse directamente a la realidad.

Moravia: En absoluto. Porque el nazismo destruyó la racionalidad y por ello la realidad. Hemos dicho que la ideología burguesa se basaba en el orden racional, objetivo de la realidad. Razón y realidad: dos aspectos de la misma cosa. Terminada la razón, terminada la rea-

El artículo titulado "*Farebeuf*, novela fenomenológica", del que es autor George R. McMurray, aparecido en el número 3 de *Hojas de Crítica*, fue publicado en idioma inglés por la revista norteamericana *Hispania* (septiembre de 1967).

lidad: y aquí estamos nosotros, y nuestras frustradas obras maestras.

Cancogni: Tratemos de definir las de nuevo.

Moravia: Digamos ante todo que la obra maestra en sí misma no existe. La obra maestra es lo que los demás consideran tal. Por ello es el resultado de una relación entre la obra y un público, entre la obra y quien goza de ella.

Cancogni: ¿También tú crees entonces que la obra nace de una demanda más o menos consciente del público en un determinado tiempo?

Moravia: No, eso es una estupidez. Los editores lo creen porque les conviene. Pero no se puede negar la capacidad de un público, de una sociedad, a gozar de una determinada obra. Toma el *Don Quijote*. Para nosotros es una obra maestra. ¿Pero lo habría sido por ejemplo para los romanos? Toma *Madame Bovary*. Los motivos por los cuales fue considerada obra maestra son bien diferentes de los nuestros. En el ochocientos admiraban en ella la representación perfecta de la sociedad de provincia, la descripción de los personajes, la psicología. Hoy, aludo a los escritores del *nouveau roman*, se dice que *Madame Bovary* es una obra maestra porque descubrió el objeto, mató lo novelesco. Mañana quién sabe.

Cancogni: Así tú consideras que la obra maestra es la obra capaz de satisfacer épocas, sociedades distintas.

Moravia: Precisamente. La obra maestra es el libro más rico de la personalidad más rica. El libro más vital de la persona más vital. El libro que vitalmente refleja la gran vitalidad del escritor. Entonces se cumple esa identificación entre obra y autor que es precisamente la característica de toda gran obra. Existen pocos casos en que esto ha ocurrido. Uno de ellos creo que es *Don Quijote*. Se tiene la sensación de que Cervantes y su libro son lo mismo. Y luego Flaubert: "Madame Bovary c'est moi", decía. Algunos lo interpretaron en el sentido de que él se identificaba psicológicamente con Emma. Se refería en cambio al libro con los cinco años de trabajo que le había costado. Si un escritor lograra escribir de modo que se viera completamente en el propio libro, sin interferencias, mediaciones, reticencias, miedos, haría sin duda una obra maestra. Al realizarse completamente el escritor se colocaría fuera del tiempo. Y así satisfaría a todos. Ese es el gran escritor.

Cancogni: ¿El pequeño escritor es entonces aquel que expresa sólo una parte de sí mismo?

Moravia: Claro. Es difícil expresar la totalidad de la propia persona.

Cancogni: ¿Y un poeta, no grande, pero un verdadero poeta, que exprese totalmente la propia pequeña persona?

Moravia: No conozco ninguno.

Cancogni: ¿Y de ti qué dices?

Moravia: Siento que he expresado una pequeña parte de mí.

Cancogni: ¿Y cuál es el libro en que crees haberte expresado más?

Moravia: No hablemos de mis libros. Los detesto. Me reconozco poco en ellos. Sinceramente creo que soy mejor que mis libros.

Cancogni: Esto me hace pensar que tú esperas todavía la ocasión para poder expresarte plenamente.

Moravia: Sí, no lo niego: pero temo no tener ya las condiciones físicas para hacerlo. Es preciso ser muy fuertes para escribir una novela. Y yo tengo sesenta años. Hace más de cuarenta que trabajo y el resultado es que no amo en absoluto mi literatura. Prefiero siempre los libros de los demás. Encuentro siempre en los demás cualidades que me faltan. Así es.

Cancogni: ¿Siempre es así? ¿Estás siempre descontento?

Moravia: He dicho que me siento mejor que mis libros. Pero en realidad no me gusta ser lo que soy. Soy demasiado consciente de mis defectos.

Cancogni: ¿Cuáles?

Moravia: Tengo la mano pesada cuando escribo, no soy ligero, me falta gracia. Quisiera poseer también una mayor capacidad lingüística. En cambio escribo de modo elemental. Tiendo por índole propia a simplificar, a escribir *more geometrico*. Cuando escribo me parece que todo se tambalea menos ciertas frases muy elementales como: "Hoy es jueves." Tiendo al rigor más que a la belleza. Pondría sólo lo necesario. Y además el italiano es una lengua tremendamente difícil, que nunca está quieta: es como moverse sobre arenas movedizas.

Cancogni: En verdad yo diría lo contrario. Me parece una lengua incluso demasiado sólida, hasta petrificada.

Moravia: Petrificada sí, pero donde hay terremotos. Esto se siente sobre todo en Roma que literariamente es tierra de nadie. Hay que hacer todo desde el comienzo.

Cancogni: Yo diría que es una ventaja.

Moravia: ¿Te parece? Yo creo en cambio que una tradición a la espalda, una sólida tradición, es una plataforma útil, una ayuda. Si no por otra cosa para negarla. Los grandes artistas del pasado son gente que hizo progresar a menudo imperceptiblemente una tradición. Nuestra tradición moderna está en el exterior, sobre todo en lo que toca a la narrativa. Un francés puede remitirse a Stendhal, a Flaubert. ¿Un italiano a quién se remite? Por fuerza a las literaturas extranjeras. Pero una tradición basada en las tradiciones, ¿es una verdadera tradición? Es una desesperación. Y piensa que para mí dura desde hace cuarenta y tres años.

Cancogni: ¿Y por qué escribes entonces? Incluso, ¿por qué se escribe?

Moravia: Porque se hable. Además se siente que hablando se traiciona la verdad. La palabra escrita es más verdadera porque es indirecta, metafórica. La palabra hablada es un sonido, algo animal que señala las cosas, no las repre-

senta. Yo comencé así mi carrera de escritor. En un primer tiempo era puramente vocal. Hablo de cuando era un muchachito de doce años. Me contaba en voz alta novelas. Podría decir que en mi experiencia personal repetí la historia literaria de la humanidad que comienza precisamente por la forma épica que es oral. Bromeo. Pero quizá hay algo de verdadero. Luego escribí *Los indiferentes*. También entonces me regulé por el oído. En efecto, lo escribí recitándolo en voz alta. La puntuación la puse después. En un primer tiempo en las frases había sólo cesuras: luego puse las comas, los puntos, los puntos y comas. Y sólo después de *Los indiferentes* comencé a escribir con los ojos, no regulándome ya por el oído.

Cancogni: Y ahora la eterna cuestión. ¿A tu parecer, la industria cultural perjudica?

Moravia: Sí. Porque permite al escritor ganarse la vida trabajando en ella. Si no existiera, éste desempeñaría oficios más dignos. El escritor de otro tiempo no tenía la ocasión de comercializarse. Ser publicado, lo recuerdas sin duda también tú, era un honor. Pero la industria necesita cosas, es decir, escritores que se las suministren. Y así nos corrompemos.

Cancogni: ¿Ha actuado sobre ti?

Moravia: No, yo soy refractario. He tomado una precaución al respecto. Me he impuesto no escribir nunca un artículo de relleno. Y no obstante viajo y por consiguiente tendría mil ocasiones. Me

gusta viajar, ver: a veces gasto mucho dinero mío. He escrito reportajes, artículos de viaje; las cosas que me interesaban, que estimulaban mi curiosidad de escritor; nunca un artículo de relleno para contentar al público que consume los productos de la industria cultural.

Cancogni: ¿Pero entonces quién se beneficia? ¿los pequeños escritores? ¿los mediocres?

Moravia: Sí, el verdadero escritor puede ser afectado. Pero la industria cultural es siempre un mal porque da a mucha gente capaz, aunque no es capaz, de hacer cosas más dignas que el ejemplo de dedicarse a determinados estudios. Hoy todos van a los periódicos, a las revistas, a la TV, al radio, a llenar la cultura. A la larga desaparece ese tejido de estudiosos, eruditos, investigadores, que una cultura digna de este nombre necesita. La industria cultural, en definitiva, atrae a personas inteligentes que en otros tiempos habrían hecho otras cosas.

Cancogni: Una última pregunta. ¿dicho que estás descontento de todos tus libros. No obstante no cesas a escribir. ¿Qué quisieras para estar satisfecho?

Moravia: Escribir un libro como mi aspiración más grande: tener una vena cómica. Una vena cómica en un sentido más alto de la palabra. En mi sueño: hacer reír.

[De *Fiera Letteraria*. Traducción de L. F. Peruch.]

teatro

la higiene de los placeres y de los dolores

Por Margo Glantz

Ejercitar una higiene de placeres y dolores es, como diría Borges, gustar del placer peculiar que ofrecen todos los excesos. Intentar su crítica plantea por igual excesos y dolores. Excesos porque ¿cómo es posible juzgar el prodigioso derroche de la palabra y la teatralidad si no se les achaca el epíteto de excesos placenteros?; dolores, porque se llega a un punto en que se advierten las debilidades que ponen en peligro la estabilidad del género humano y de la propia dramaturgia.

Derroche de imaginación y de palabras, buena actuación, sentido del humor, concepción global que teatraliza el espacio y lo entrega al público. Higiene que se practica en todos los niveles: en el del teatro mismo como estructura social y en el del teatro activo como representación. Esta higiene va más adentro aún: se dirige a las arga-

masas teatrales que se llevan a cabo. En visceral y se resaltan las vivencias activas que aparecen en el orden dramático. El género: la farsa.

Género escogido por Azorín para quilar esas influencias que determinan "su infancia y su adolescencia" y a la vez determinaron la infancia y la adolescencia de la "clase ilustrada", la "clase científica" de la "clase burguesa" que hemos heredado y que se padece, simbolizada en los personajes rubicundos que nos amueblan de niños con su asepsia vergonzosa "ineficaz".

Toda higiene se encamina a la purificación. Purificación que en este caso plantea en dos direcciones por nosotros, como ya se apuntaba anteriormente, pretendiendo una higiene del teatro vez que se gesta una autobiografía pieza con el encuentro y se