LA RELIGIÓN DEL ARTE*

*Malcolm Cowley***

Lecturas extraídas de las vidas de los santos

Es probable que la gente que lee libros pero que no los escribe se haga una imagen sencilla de cualquier autor famoso. Es Fulano o Mengano, quien escribió aquella novela fascinante sobre París, sobre el divorcio, sobre los granjeros pobres de Georgia; es el tipo que bebe, el que se escapó con la mujer de su médico; es el mismo calvo que dio una conferencia en el Club de los miércoles. Para los escritores, sin embargo, en particular para los escritores jóvenes que buscan una guía, un autor consolidado presenta una imagen mucho más complicada y que está hecha a partir de diversas fuentes. Sus libros son ciertamente la principal fuente, pero también hay que tomar en cuenta su carrera, el rumbo en el que parece moverse el autor. Está su personalidad tal y como la exhiben las entrevistas casuales o tal y como la caricaturizan los rumores; están los valores que este autor les asigna a otros escritores; y está el valor que sus colegas más jóvenes le confieren en las charlas de cocina o de cantina en las que se emiten dictámenes con la contundencia última de una Suprema Corte —Fulano es de veras bueno, dicen, mientras que Mengano es malísimo— y se presentan las pruebas que sustentan

7

* Traducción de Antonio Saborit. Tomado de *The New Republic* 3, 10 y 17 de enero de 1934.

** Malcolm Cowley (1898-1989) fue editor, crítico e historiador de la literatura norteamericana.

estos dictámenes. Se evalúan las pruebas, se pone orden en todos los detalles, como si fueran las piezas de un rompecabezas, hasta que comienzan a darle forma a una imagen, vaga y fragmentada en un principio, y más nítida después que pasan los años: la imagen de Fulano o de Mengano, la imagen de James Joyce, Paul Valéry o T. S. Eliot. Sólo que una vez concluida no tiene mucho de imagen; más bien se trata de un mapa o diagrama que el aprendiz ha de emplear en el diseño de su propia carrera.

Para los escritores norteamericanos de mi misma edad, o en todo caso para los que se sumaron al gran éxodo hacia Francia en 1921, el autor que parecía estar más cerca de ellos era T. S. Eliot. La imagen que entonces presentaba era, en esencia, la del joven-local-que-alcanza-el-éxito. Nació en San Luis; se graduó en Harvard, en donde llevó las materias que cualquiera de nosotros pudo haber llevado, y se las arregló para pertenecer a tres o cuatro sociedades anodinas; continuó sus estudios en una universidad francesa de provincia y se consiguió un trabajo en Londres; ahora, diez años después de haber salido de la universidad, lo empezaba a envolver el lento capullo de la gloria. Sólo que la gloria de Eliot, su manera de alcanzar el éxito, no fue en la concepción vulgar de hacer dinero, de lograr una reputación popular: en 1921 los periódicos nunca habían oído hablar de este empleado en el Barclay's Bank. Su logro consistía en la escritura de poemas perfectos, poemas en los que nosotros no fuimos capaces de encontrar un verso que acusara inmadurez, torpeza, provincianismo u obvedad. ¿Era posible que un muchacho del Medio Oeste norteamericano se volviera un poeta sin tacha? —ésta era la interrogante que nos preocupaba.

Pero no fue la única pregunta que Eliot respondió, como tampoco fue la única puerta por la que él accedió al secreto de nuestra mente. Sus primeros ensayos de crítica en buena medida tenían que ver con la disputa entre la forma y la materia, y él mismo se puso de parte de lo que nosotros habíamos aprendido a llamar nuestro lado. Defendió eficazmente al intelecto frente a las emociones, y a la mente consciente frente a la libido, el oscuro deseo freudiano. Sus poemas, desde un principio, eran de una construcción admirable. Más aún, daba la impre-

sión de que los veía como problemas intelectuales: una vez resuelto un problema, se dedicaba a otro. De sus primeros bocetos en verso libre pasó al “Retrato de una dama” y “Prufrock”; de ahí, a sus poemas sobre Sweeney, luego a “Gerontion”; y fue un hecho que su nueva y ambiciosa obra que en breve publicó, *The Dial*, habría de señalar un nuevo punto de partida. Pues nunca se repetía a sí mismo y nunca, en esos días, reiteraba ninguna actitud o técnica: una vez sugeridas sus posibilidades, seguía adelante. No fue Eliot quien originó la idea de ‘seguir adelante’, pero fue quien la hizo muy popular entre los escritores jóvenes. Éstos empezaron a imaginar al poeta ideal como un explorador, como el cazador de búfalos que se adentra en el poniente en busca de nuevas fronteras: de Shenandoah avanza hacia el ignoto Tennessee, de ahí hacia el Blue Grass, luego hacia Missouri, siempre dejando intacta la tierra a su paso, ¿pero a quién le importa?, ya habrá discípulos que cojan el arado. En las numerosas etapas de su carrera, ningún otro poeta norteamericano tuvo tantos discípulos como Eliot. Hasta 1925, su influencia parecía omnipresente y continuó siendo relevante en años posteriores. Pero en 1922, en el momento en el que él era menos conocido para el público en general y mayor el respeto que le tenían los poetas jóvenes, ocurrió una crisis repentina. Más de la mitad de los discípulos originales de Eliot empezaron lentamente a alejarse de él.

La primera vez que apareció *La tierra baldía* nos vimos frente a un dilema. Ahí estaba un poema que embonaba con todas nuestras recetas y prescripciones de lo que debía ser un gran poema moderno. Su forma no era solamente perfecta sino harto más rica musical y arquitectónicamente que la de la primera poesía de Eliot. Su dicción era majestuosa. Empleaba de manera magistral los descubrimientos técnicos que habían realizado los grandes escritores franceses que sucedieron a Baudelaire. La defendimos con gusto de los ataques de todos los que no entendieron lo que Eliot intentaba realizar —aunque en privado oponíamos ciertos reparos—. El poema nos colocó en una postura falsa, puso en conflicto los principios que habíamos adoptado

conscientemente con nuestros instintos. En el fondo el poema no nos gustó; no estábamos de acuerdo con la idea que planteaba.

La idea es muy sencilla. Debajo del rico simbolismo de *La tierra baldía*, de la enorme sabiduría expresada en siete idiomas, del desarrollo de la acción en tres planos, de los episodios musicales, de la estructura geométrica; debajo de y por medio de todo lo anterior, el poeta dice que el presente es inferior al pasado. Se dignificaba al pasado; el presente carecía de cualquier emoción. El pasado era un paisaje al que antes alimentaban fuentes vivas; hoy las fuentes de la gracia espiritual están secas. Muchas veces Eliot sugirió esto en sus primeros poemas, en donde empleó los símbolos de la gloria muerta —las águilas y las trompetas romanas, el león de San Marcos— para acentuar las vulgaridades y las dudas del presente. Sin embargo, esta vez no sólo había expresado la idea con todos los recursos materiales a su alcance: la llevó a un nuevo punto límite. Al citar continuamente las frases de poetas muertos, parecía decir que nuestra propia época había llegado a una etapa de debilidad en la cual era incluso incapaz de dar con las palabras para lamentar su inferioridad.

10 | Pero la verdad era que el cambio en el poeta no había sido tan grande como en nosotros mismos. Nuestra atención en la técnica ya era menor. En medio de poemas de una estructura admirable, buscábamos a tientas aquellos que presentaran nuestra propia imagen del mundo. ¿Los valores de épocas pasadas eran superiores o inferiores a los valores del presente? Ésta era una pregunta a la que no podíamos oponer pruebas objetivas. Los valores son creación de los vivos. Si ellos creen —si su estilo de vida eso les lleva a pensar— que la grandeza murió con Virgilio, con Napoleón o con Dante, ¿quién es capaz de hacerles cambiar de opinión? Resultó que nos emocionaba la aventura de vivir en presente, y que la verdad subjetiva del señor Eliot no era la nuestra.

Digo que ‘resultó’, aunque, de hecho, nuestras creencias eran inevitables. Digo ‘nosotros’ siendo que sólo me puedo referir a una mayoría, a dos terceras partes en el mejor de los casos, de los que ya estaban influidos por T. S. Eliot. La publicación de *La tierra*

baldía hizo visible una división social entre los escritores, que no era la división entre capitalista y proletario. En realidad fueron pocos los escritores de mi tiempo cuyos padres eran obreros fabriles o que crecieron en los barrios bajos —y estos pocos, tras recibir la educación de la clase media, en buena medida adoptaron sus patrones—. La clase media empezaba a dominar la profesión de las letras; la formación educativa dominante era la de la preparatoria pública y la de una buena universidad en el Medio Oeste. A casi todos los escritores de esta clase social, cuyo equivalente aproximado es el de la ‘pequeña burguesía’ a la que se refiere Marx, *La tierra baldía* les pareció ajena. Aunque también andaban por ahí muchos escritores jóvenes que salieron de buenas preparatorias, por lo general de confesión episcopal, antes de ingresar a Yale, Harvard o Princeton, Williams o Amherst. En otras palabras, que recibieron la formación de la pequeña clase propietaria y gobernante norteamericana, de la burguesía propiamente dicha. Éstos, en general, fueron los ‘jóvenes poetas envejecidos antes de tiempo’ que además de admirar *La tierra baldía* insistieron en quedarse en ella; a quienes, como dice Edmund Wilson, “les dio por irse a vivir a playas particularmente agrestes, a desiertos colmados de cactus y a cuartos mugrosos infestados de ratas”: la educación especial de estos jóvenes, su medio social y también, yo pienso, su clasista sensación de poder mezclado con incertidumbre, los prepararon para seguir a T. S. Eliot en su deambular por el desierto en pos de una meta que debió ser visible para otros antes de que él mismo la viera.

En ambos grupos hubo grandes excepciones. Eliot siguió siendo admirado en las buhardillas y atacado violentamente por muchos escritores de la clase a la que en breve él proclamaría estar aliado. Pero poco a poco fue evidente que los escritores y sus teorías se movían hacia dos extremos —aunque pocos fueron los que alcanzaron uno u otro—. El primer extremo era el de la autoridad y la tradición de inspiración divina que representaba la iglesia católica; el segundo fue el del comunismo. En París, en el año de 1922, Eliot nos obligó a tomar una decisión de manera preliminar. Si bien no alcanzábamos a vislumbrar nuestro camino, rechazamos instintivamente el suyo. En

el futuro continuaríamos honrando los poemas de Eliot, y la claridad, la integridad de su prosa, pero la imagen de Eliot había dejado de ser nuestra guía.

James Joyce asimismo nos presentaba la imagen del escritor que nunca se repite. De *Música de cámara* a *Dublineses* y *El retrato del artista adolescente*, en cada uno de sus libros se había acercado a un nuevo problema, cerraba definitivamente una etapa en su carrera. *Ulises*, publicado en el invierno de 1921-22, señaló otra etapa. Aunque en el agitado año que siguió no tuvimos tiempo de leerlo con cuidado, o de digerir algo más que una décima parte de su contenido, de una cosa sí seguíamos seguros: se trataba de un libro al que era posible llamar ‘grande’, sin abusar de la palabra.

Al igual que T. S. Eliot, Joyce se había convertido en una imagen de éxito que encandilaba la imaginación de los escritores jóvenes, sólo que el éxito se ubicaba en un plano diferente. Él era otro joven-local-que-la-hace, aunque no un muchacho originario de San Luis o un joven de Harvard. Su tierra natal era la clase media más baja; su casa, sobre la cual daba la impresión de haberse abalanzado, era el siglo XX. Un escritor de nuestro propio tiempo, ¿es capaz de producir una obra maestra que resista la comparación con las de otras épocas? Joyce fue la primera señal de que la pregunta contaba con una respuesta diferente a la que nos enseñaron en la escuela.

Orgullo, desprecio, ambición: éstas eran las tres cualidades que se desprendían por su cuenta de todos los escritos de Joyce. Destacan muy claramente hacia el final de *El retrato del artista*. El héroe, Stephen Dedalus, está solo y con una arrogancia extrema debida a su orgullo; desprecia al conjunto de sus acaudalados condiscípulos porque en sensibilidad e intelecto son sus inferiores; y se plantea la ambición, no de llegar a ser un mero obispo, juez o general, sino de apresar entre sus brazos ‘el amor que aún no ha venido al mundo’. Él llegará a ser el solo dirigente espiritual; y abandona Irlanda “para dar forma en la fragua de mi alma a la conciencia no creada de mi raza”. Stephen Dedalus es una imagen más o menos exacta del propio Joyce; sólo que en la vida el autor eligió una ambición aún más solitaria. Al

deambular por Italia, Austria y Francia, siguió escribiendo sobre el Dublín de su juventud y evocando el sonido de las voces irlandesas, aunque medio olvidó a esa raza irlandesa cuya conciencia seguía por forjarse. Al igual que Napoleón al llegar de Córcega, al igual que Cortés o Pizarro en su marcha hacia el altiplano, Joyce se propuso una tarea que lo enalteciera: ¡sería un genio! –forjaría un imperio, crearía la obra de un genio.

Los recursos intelectuales a su alcance no eran sobrehumanos, mientras que los recursos materiales casi siempre estuvieron ausentes. Era de una familia que se había ido para abajo con Irlanda; durante su primera madurez fue pobre, desesperadamente pobre e impopular. Fue excepcionalmente sensible, pero no más que una media docena de otros poetas irlandeses; tenía un mente tan diestra como la de algunos de sus maestros jesuitas; contaba con un tipo de sabiduría no imposible de adquirir para cualquier estudiante empeñoso. Pero era paciente, obstinado: si se proponía una tarea, estaba dispuesto a obviar todas las dificultades; era un extranjero, sin un centavo, con una salud frágil; Europa se desmoronaba en sus propios oídos, tres millones de hombres murieron en las trincheras, cayeron imperios; cerró su ventana y se puso a trabajar, dieciséis horas diarias, siete días a la semana, escribiendo, puliendo, tramando. Lo que logró nada tiene de misterioso. Contaba con su orgullo, su desprecio, su ambición –y éstas son las cualidades que siguen destacando claramente en *Ulises*–. Aquí aparece de nuevo el orgullo de Stephen Dedalus remontándose por encima del público intelectual de Dublín tal y como lo representa Buck Mulligan; aquí aparece el desprecio del autor hacia el mundo y hacia sus lectores: como el anfitrión que es deliberadamente grosero, Joyce no hace ninguna concesión a la capacidad de atención o de entendimiento de sus invitados; y aquí aparece una ambición dispuesta a medirse a sí misma, no ante cualquier novelista de su tiempo, no ante cualquier escritor que pertenezca a alguna literatura nacional, sino con el más grande poeta de la raza europea.

Y ahora este pobre muchacho del siglo XX conquistaba su Perú y creaba la obra de un genio. No estuvimos entre los entusiastas que lo

colocaron junto a Homero, pero al menos esto era verdad: salvo por Marcel Proust, no había un autor vivo que se le comparara en profundidad, riqueza, complejidad o alcance. Su carrera literaria fue un ejemplo para los escritores jóvenes; su ambición hizo más dignas nuestras más pequeñas ambiciones. Pero era obvio que había escrito *Ulises* a un costo: ¿cuánto exactamente pagó en términos de pan y carcajadas? ¿Cómo vivía una persona que había escrito una obra maestra?

Comparábamos pasajes de sus libros con la información que sacábamos de los artículos que le dedicaban en las revistas, de los chismes de café y de los comentarios de las personas a las que se les había permitido conocerlo. La imagen resultante, la de Joyce en 1923, no era del todo grata. Este gran hombre vivía en un hotel de baja categoría, no pintorescamente sórdido, sino astroso y deprimente. A él lo amenazaba una ceguera homérica, y buena parte de su magro ingreso se iba en doctores, toda vez que el mal que padecía lo agravaba la hipocondria. No tenía colegas de su misma estatura intelectual, y se juntaba con amigos de la familia o bien con discípulos que lo admiraban. Salvo en asuntos relacionados con la literatura y la ópera, sus opiniones eran las de una mente de cuarta o de quinta categoría. Albergaba las supersticiones lamentables que los grandes hombres comparten con las lavanderas. Era como si para alimentar su ambición hubiera matado de hambre todo lo demás de su vida. Era como si hubiera hecho un pacto fáustico invertido, vendiendo su juventud, sus riquezas y parte de su común humanidad en aras de incrementar el orgullo de su alma.

Fui a verlo a su hotel cuando se me concedió una entrevista. Me esperaba en una habitación que parecía acre y raída, como si la cera rojiza del mobiliario se hubiera fermentado en el atardecer con las ventanas cerradas. Vi a un hombre alto con una amplia frente blanca y lentes ahumados; en su boca delgada y en las esquinas arrugadas de sus ojos estaba la expresión de un sufrimiento tan claramente marcado que olvidé las preguntas con las que llegué preparado. Yo era simplemente una persona más joven que se topaba con una persona más grande que requería ayuda. “¿Hay algo que pueda hacer por usted, señor Joyce?” Sí, algo había que yo podía hacer: no tenía

timbres postales, la oficina de correos más cercana estaba lejos, y no había nadie que le hiciera estos encargos. Fui a comprarle sus timbres. Había alcanzado el genio, pero algo había en el genio tan inhumano y frío como el tacto al despedirnos de sus dedos largos, fríos, húmedos como el mármol.

En 1921, Paul Valéry tenía cincuenta años de edad y acababa de ingresar a su segunda carrera, la que poco después lo llevó a la Academia Francesa. Su primera carrera literaria, iniciada unos treinta años antes, había sido brillante y muy breve. Y el que Valéry abandonara esta carrera, su deliberada negativa a lo largo de veinte años a escribir para publicar, fue algo que nos afectó más que los poemas y nobles ensayos que dio a la imprenta una vez que volvió a consentir ser un escritor como ningún otro.

Llegado a París en el otoño de 1892, un joven de la provincia con un camino por delante, se unió al círculo de los poetas simbolistas que rodeaban a Stéphane Mallarmé. Después diría de este tiempo: “Había una cierta austeridad en la nueva generación de poetas... En la profunda y escrupulosa adoración de todas las artes, creían haber encontrado un discípulo, y acaso una verdad, sin lugar a dudas. Una especie de religión estuvo a punto de establecerse.” Y sigue: “Rara vez se han dedicado, en tan corto tiempo, más fervor, valentía y saber, más investigaciones en la teoría, más disputas y una atención más piadosa al problema de la belleza pura. Se podría decir que el problema se atacó por todos los flancos.” El propio Valéry eligió el flanco intelectual. Su ambición se parecía a la de los primeros días de T. S. Eliot: le obsesionaba la idea de moverse y de ‘ir más allá’. Cada poema se podía traducir en un problema susceptible de solución, capaz de ofrecer un principio que a su vez se pudiera aplicar a la escritura de otros poemas. ¿Pero para qué molestarse en escribirlos? “En el momento”, Valéry se dijo a sí mismo, “en que alguien reconoce y entiende un principio, es bastante inútil perder el tiempo aplicándolo”. Siempre fue más adelante, para atacar nuevos problemas, para descubrir principios nuevos. Y en determinado punto en el proceso, se hizo evidente que la misma literatura era un problema susceptible de una solución, y que era por

tanto sólo una meta intermedia, una etapa que había que pasar y dejar atrás. El poeta quedó en libertad de abandonar la poesía.

El punto de partida de las nuevas investigaciones de Valéry, su primer gran problema fuera del campo de la literatura, consistió en recrear la mente del ‘hombre universal’ con el propósito de descubrir el *método* que unificaba los tan diversos logros de la ciencia, la guerra, la mecánica y el arte de un genio como el de Leonardo da Vinci. Su ensayo sobre Leonardo, escrito dos o tres años antes de su gran renuncia, es una defensa soberbia de la mente conciente y del ‘poeta de la hipótesis’ frente al poeta especializado en los cuartetos o al que acumula pacientemente hechos. Propone asimismo un nuevo tipo de ambición: ¿no podríamos nosotros, al descubrir su método, producir un nuevo Leonardo que sea capaz de trabajar libremente con los materiales infinitamente ricos del presente?; pero no, parece decir Valéry, sería inútil echar a andar el nuevo método. *Actuar*, para cualquier individuo de la primera magnitud, no es más que un ejercicio, y un ejercicio que podría terminar empobreciendo la mente, ya que equivale a elegir una sola posibilidad y rechazar todas las demás posibilidades, con lo que se vacía la mente. Hasta el ‘hombre universal’ se convierte en un problema susceptible de ser reducido a un principio, a algo que “es bastante inútil perder el tiempo aplicándolo”. Una vez más, a su pesar, Valéry siguió avanzando.

Avanzó, durante sus años de silencio, hacia lo que entonces él consideraba el más universal y arduo de los problemas, ‘el estudio del yo por sí mismo’. Sólo que en breve fue evidente que este problema último resistía un refinamiento posterior. Dentro del ‘yo’, ¿cuál es el principio universal e inmutable? No puede ser el cuerpo, que cambia todos los días, ni tampoco los sentidos, que tientan y engañan, ni la mente, en la que se desvanecen los recuerdos y se disipan las ideas; no puede ser ni siquiera nuestra propia *personalidad*, a la que confundimos imprudentemente con nuestra esencia más profunda –incluso la personalidad no es más que una *cosa* que se puede observar y reducir a gráficas y estadísticas–. No, debajo de todo lo anterior hay algo más, el *Yo*, el ego desnudo, entidad que se puede reducir a la mera conciencia

en su estado más abstracto. “Este *tono* profundo de nuestra existencia, una vez que es escuchado, domina todas las complicadas condiciones y variaciones de nuestra existencia. Aislar esta atención substancial del tráfigo de las verdades comunes y corrientes ¿no es la empresa definitiva y oculta del hombre con la mente mayor?”

Tales fueron la ambición, el rumbo y la meta que Paul Valéry les propuso a los escritores jóvenes que lo siguieron después de un intervalo de treinta años. Ellos debían considerar a la poesía como el comienzo de sus problemas. Tras dominarla y abandonarla, debían avanzar hacia los métodos de la poesía, de ahí hacia los métodos en general (y en particular hacia los métodos del genio), luego hacia el yo universal que determina todos los métodos, y de ahí a la sola conciencia, que es el único elemento inmutable en el yo. Al llegar a este punto, aún incólumes por los terrores del camino, ellos descubrirán que la conciencia es un perpetuo proceso de distanciamiento de todas las cosas, emociones y sensaciones. Es preciso inmolar todo orgullo. ‘El hombre’, dice Valéry, “al que mueven las demandas de la mente incansable hacia este contacto con las sombras vivientes y con este extremo de presencia pura, se percibe a sí mismo vacío y desnudo, reducido a la pobreza suprema de ser una fuerza sin objeto... Existe sin instintos, casi sin imágenes; y ya no tiene un objetivo. Digo *hombre*, y digo *él*, por analogía y por falta de palabras”. El genio supremo ha cesado incluso de ser hombre.

Sólo que esta conciencia perfeccionada, que “difiere de la nada por el margen más pequeño posible”, no es únicamente una meta y una abstracción. Como todos los ideales, es algo que tiene que tomar cuerpo en un hombre que come, vive y sufre. En “La velada en casa del señor Teste”, casi la única obra que escribió para publicar durante su largo retiro, Valéry realizó esta obra de encarnación. Monsieur Teste, ‘el señor Cabeza’, es el hombre pensante, el moderno Leonardo, y es una criatura casi completamente deshumanizada. No hace nada, nada desea, no ocupa posición alguna, se ha apartado casi por completo de la sociedad. En la noche, cuando se retira a su habitación, queda solo ante tres realidades: el pensamiento, el insomnio y la migraña. Padece

dolores de cabeza incurables. ¿Y por qué, preguntábamos al leer el relato, es que el genio llega a este estado inhumano en el que lo único real es el sufrimiento? La ceguera de James Joyce, el asma de Proust (no menos real por ser medio imaginaria), hasta la reiterada queja de T. S. Eliot de ser “un hombre viejo en la estación de secas”; todos ellos parecían tener algo en común, parecían indicar que el genio tenía su propia patología, parecían poseer un valor simbólico, como si la vida se vengara en ellos por haberse liberado de sus cálculos. Ellos fueron los grandes escritores de nuestro tiempo y entre sí se parecían al proponer un futuro tan helado como el tacto de sus manos heladas. Les dimos la espalda preguntándonos lo que estarían haciendo los escritores de nuestra edad en Francia: eran más jóvenes y más falibles, pero también podían ser más cálidos y estar más cerca de nosotros.

Un discurso en la tumba del Dada

18

¿Por qué escribir sobre Dada? Está muerto, ellos nos explican, pasó de moda, pertenece a un mundo que ya ha desaparecido. *Ellos* saben de qué hay que escribir, lo que nos conviene olvidar o admirar, estos jóvenes caballeros o camaradas que han obtenido sus incontestables luces de lo que sea que sea la Biblia del día siguiente de ayer: de la conferencia más reciente de T. S. Eliot, de la última palabra llegada de Moscú sobre el arte proletario, del discípulo más nuevo de santo Tomás de Aquino, de León Trotsky, James Joyce o Hitler; o que conocen lo que *es* la moda esta tarde, o lo que será mañana. Saben de modas, *ellos* tienen una idea social del arte: deciden intuitiva o colectivamente cuándo hay que hacer o decir o admirar algo, cuándo atacar, cuándo sepultar con una sonrisa decente. Navegan con la corriente y a mí me dan envidia: nunca estarán al margen de lo que es la moda o serán ridiculizados, habrán hecho méritos para el obituario de una columna de periódico cuando mueran. Mis amigos franceses del movimiento Dada siempre fueron ridículos; no tenían sentido del humor; por principio, se ubicaban a sí mismos en el error. De ofrecérseles los mejores prospectos, el

camino más sencillo hacia la fama, le daban la espalda por principio. “Si todos tienen razón”, decían, “y todas las píldoras no son sino Pink, por una vez intentemos no tener razón”. E insistieron en equivocarse: el grupo más talentoso de escritores jóvenes que yo haya conocido, los más arrogantemente ambiciosos, los más desinteresados en su apasionada devoción hacia la literatura, persistieron por principio en cavar para ellos mismos una fosa común.

¿Y hoy qué queda del movimiento Dada? Es una pregunta que no me es fácil responder al no haber leído la totalidad de su literatura. Tal vez se reproduzcan y vivan poemas de Paul Eluard o Philippe Soupault, los relatos primerizos de Louis Aragon, los trucos del lenguaje originados por Tristan Tzara; o tal vez todos ellos terminen amontonados en las notas al pie del capítulo XXVI que escriba algún historiador sobre “La decadencia de la literatura francesa capitalista (1890-1930)”; es lo de menos. Lo cierto es que el Dada, produjera algo o no, representó algo valioso: el extremo de un largo proceso continuo, el punto más distante que puede alcanzar la mente siguiendo cierto camino. Luego de Dada quedó bloqueada la ruta: No hay paso. Pero aventurémonos más allá de la barda, dejemos atrás las luces rojas y veamos si nos podemos enterar por qué quedó la calle desierta.

Tristan Tzara dice que el Dada nació en 1916, en el Cabaret Voltaire en Zurich. Existe cierta polémica en cuanto al lugar y a la fecha, pero el dicho de Tzara debiera ser definitivo: él, a fin de cuentas, creó el Dada. Él es un judío rumano, bajo y con garbo, que pertenece a una familia de antiguos comerciantes acaudalados; educado en Francia y Suiza, adoptó el francés como su lengua materna. Es hartamente conveniente que esta nueva escuela de las artes y las letras naciera en un cabaret, impulsada por un joven tan cabalmente expatriado que no podía decir tres palabras en su lengua materna. Es también hartamente conveniente que el Dada transfiriera su cuartel a París.

La mudanza se realizó al principio de 1920, que fue el año de las grandes manifestaciones Dada. El 23 de enero, en una matinée, Tzara se presentó ante el público. Leyó en voz alta un artículo de periódico, mientras sonaba una chicharra eléctrica para que nadie

podría escuchar lo que él decía. Hubo una manifestación en el Grand Palace de los Champs Elysées; estuvieron presentes varios miles de personas. Dos meses después, en el Théâtre de l'Oeuvre, llegaron mil doscientas personas. “Había tres espectadores por cada asiento”, escribió Tzara; “era sofocante. Los miembros entusiastas del público llevaron instrumentos musicales para interrumpirnos. Los enemigos del Dada arrojaron desde los balcones ejemplares de un periódico anti-Dada llamado *Non*, en el que se nos describía como lunáticos. El escándalo alcanzó proporciones completamente inimaginadas”. Pero las alcanzó aún mayores en la Salle Gaveau. “Por primera vez en la historia del mundo, la gente no sólo nos arrojó huevos, verduras y monedas, sino también bistecs. Fue un éxito enorme.”

Ya fuera que el público, el público idiota, expresara su interés en términos de bistecs o de aplausos, el Dada se echó a andar. Embonaba a la perfección con el temperamento de un mundo desorganizado por la guerra. Por toda Europa surgieron grupos dadaístas y en todos lados repitieron el mismo esquema infantil y audaz: jugaron violentamente con el arte y la política y los muñecos de papel. Los dadaístas en Berlín tuvieron sus propias revistas, su editorial y un Club Dada que en poco tiempo sacó a la luz a grandes talentos —Tzara creía que sus numerosas manifestaciones ayudaron a producir la revolución alemana. En Colonia, las autoridades de la ciudad le permitieron a un grupo aliado montar una exposición Dada en un mingitorio público, cuya entrada era gratuita. Para 1922 había dadaístas en todas las capitales de Europa, hasta en Moscú; se dieron conferencias sobre el dadaísmo en la Universidad de Tiflis, en la Georgia soviética, ante un público proletario. En Francia hubo un congreso mundial de dadaístas. Pero en este congreso, que demostró la fortaleza del movimiento, se dio una división en las filas, una división entre quienes querían llevar el dadaísmo a la vida pública y quienes se contentaban con expresar su disgusto por medio de burlas prácticas, sin hacer caso de la policía. Acabaron algunas amistades, los adherentes se separaron: en el momento mismo en el que el Dada parecía triunfar, su corazón agonizaba. Poco después fue reemplazado por otro movimiento, el suprarrealismo, que a su vez

estaba causando sus escándalos y reclutaba simpatizantes. Se podía haber escrito: “Aquí yace el Dada, 1916-1924.”

Pero en realidad la historia del Dada fue más larga. Su existencia fue posible gracias a la sucesión de diversas escuelas literarias que empezaron antes de la mitad del siglo XIX. Ahí estuvo la escuela del arte-por-el-arte-mismo de Théophile Gautier; estuvo la escuela naturalista (o al menos esa parte de ella que se congregó en torno a Flaubert y a los hermanos Goncourt); estuvieron los parnasianos, los decadentes, los simbolistas; en Inglaterra estuvieron la Hermandad Pre-Rafaelita, los estetas de Oxford, el grupo que rodeó al *Yellow Book*; luego el *tempo* se aceleró: ahí estuvieron los post-impressionistas, los cubistas (las escuelas de literatura y las escuelas de arte se amalgamaban), los neo-clasicistas, los fantasistas; en Italia, los futuristas, en Inglaterra los vorticistas, en Estados Unidos los imagistas, en Alemania los expresionistas, en Rusia los constructivistas; el baile continuó agitándose más rápidamente, de manera que un solo artista como Picasso logró adherirse a varias escuelas sucesivamente, incluso se llegó a esperar el *changer d'école* como quien cambia de saco; y luego, en la cima de todo este desarrollo, surgió Dada, como el último acto que arroja un haz fársico sobre los actos anteriores, como la piedra angular con un remate de orejas de burro. Y el Dada a su vez fue derrocado, desapareció del mundo del arte, pero su influencia siguió viva. La piedra se desplomó, aunque los principios persistieron hasta que una tormenta aún mayor agitó las aguas del estanque.

Edmund Wilson fue el primer crítico norteamericano que mostró que existía un solo principio a lo largo de esos ochenta años de doctrinas rijosas y de escuelas autoaniquilantes. En *El castillo de Axel* sugirió que el nombre de simbolismo era lo suficientemente amplio para abarcar a todo este movimiento. Su libro es extraordinariamente esclarecedor. Nadie ha escrito, y yo dudo que alguien pueda escribir, una mejor exposición de Yeats, Joyce, Proust; y Wilson no se limita a una crítica expositiva: ubica a estos escritores en una perspectiva histórica y aborda las implicaciones de los valores de sus obras. Sin embargo, *El castillo de Axel* tiene una debilidad estructural obvia. A

la mitad del libro, Wilson cambia su idea sobre el tema; de modo que aunque lo continúa describiendo por el mismo nombre, en realidad habla de dos cosas diferentes. En el primer capítulo discute el simbolismo primeramente como un *método*, como “un esfuerzo por comunicar sentimientos personales únicos por medio de mecanismos cuidadosamente estudiados —una compleja asociación de ideas representadas por una combinación de metáforas”. Pero al final del libro discute el simbolismo como una actitud, como una ideología, en realidad como la *forma de vida* que adoptó toda una variedad de escritores.

Este cambio en la concepción del tema hizo cometer dos errores complementarios a Wilson. El *método* simbolista es menos importante de lo que él cree que es: su historia fue más breve y su influencia en el mundo de las letras internacionales se extendió menos. Sólo que la *actitud ante la vida* que Wilson le atribuye a Yeats y a Valéry y a Villiers de l’Isle-Adam fue también la de muchos escritores a los que técnicamente no se les podría considerar simbolistas. En el transcurso de una larga historia, esta actitud no sólo afectó a los poetas y novelistas de diferentes escuelas, sino también a los pintores, escultores, compositores, dramaturgos y a las personas comunes y corrientes que confesaban con amarga humildad que ellos no eran ‘creativos’, que ellos eran incapaces de ‘expresarse artísticamente’. Los jóvenes de mi edad en Pittsburgh, Columbus y Chicago actuaban y hablaban de una cierta manera debido a que habían sido influidos por lo que podría llamarse *la religión del arte*.

Un ejemplo basta para mostrar la diferencia entre las dos concepciones de Wilson sobre su tema. En el primer capítulo explica que el simbolismo fue una reacción al naturalismo de novelistas como Gustave Flaubert y a la fría objetividad de poetas como Théophile Gautier. Pero más adelante, al describir la filosofía anti-social conectada con el simbolismo, podemos ver que Gautier fue uno de sus fundadores y que Flaubert tal vez fuera su principal profeta. Entre los numerosos episodios que se conservan en el *Diario* de los hermanos Goncourt hay uno que parece especialmente significativo. Muestra que la religión del arte muy pronto se expresó como una forma de vida que era

esencialmente anti-humana... Flaubert junto con varios de sus amigos visitó en una ocasión un burdel en Rouen. Por una apuesta, ante todos ellos, le hizo el amor a una prostituta con el sombrero puesto o sin quitarse el puro de la boca. El gesto fue algo más que una fea fanfarronada. Anunciaba un feroz desprecio hacia todo aquello que la sociedad consideraba sagrado: como si Flaubert le hubiera dicho a los honestos burgueses de su tiempo: “Ustedes creen que la vida es bella, que hacer el amor es sagrado, sin embargo todos ustedes juntos, los vividores en conjunto, serían incapaces de escribir un solo poema pasable o incluso de reconocer la belleza de una frase pulida pacientemente del mármol.” Es como si Flaubert proclamara que nada tenía valor en sí mismo, que todo lo que estuviera fuera del mundo del arte sería rechazado violentamente. ‘El arte es tan vasto’, escribió en una de sus cartas, ‘que puede ocupar a todo un hombre’.

Aunque semejante doctrina pudiera producir, y de hecho haya producido, grandes obras de arte y geniales descubrimientos tecnológicos, lo hace a costa de un sacrificio. La religión del arte no está del todo calculada para nutrir carreras ricas o para producir personajes que despierten nuestra admiración. El ‘poeta puro’, el ‘artista propiamente dicho’, va por la vida dando de tumbos, con frecuencia debajo de una carga de neurosis. Cada nuevo artista se pone a espiar las equivocaciones de sus predecesores y trata de ponerse a salvo de ellas realizando algún cambio teórico. Este artista cree que una poca más de anticipación le dará seguridad a su postura: se pone a trabajar ahondando la fosa o demoliendo algunos de los adornos vulnerables de su torre de marfil, pero aún así se le derrumba –y artistas todavía más nuevos reconstruyen las ruinas según un diseño mejorado—. Siempre debe haber cambios –y llega incluso un momento en el que el cambio mismo, el cambio por sí mismo, se convierte en artículo de la doctrina.

Tampoco es ésta la única tendencia implícita en la religión del arte conforme ésta se desplazó hacia los extremos. Al considerar al artista como alguien que se ubica en un lugar aparte del mundo de los seres humanos comunes y corrientes, se siguió que el distanciamiento del

artista se enfatizara cada vez más. El mundo se hizo cada vez menos ante los ojos del artista y el artista creció a expensas del mundo. Estas tendencias, por su parte, trajeron a cuento otras más. El arte llegó a ser tratado como una entidad auto-sustentable, como una esencia que ni era un producto del mundo ni era una reacción ante él: el arte *no tenía un fin*. Ya sin tener que comunicarse con un público, se volvió más opaco, difícil, *oscuro*. Se liberó de todos los elementos ajenos a él, y en particular de la lógica y del significado, de las estadísticas y de la exhortación: fue *poesía pura*. La independencia del artista fue confirmada en un lenguaje cada vez más vehemente todo el tiempo: el artista habría de mostrarse orgulloso, desdeñoso de las obligaciones familiares y de las leyes de la tribu: acabó asumiendo uno de los atributos de Dios y se volvió un *creador*.

Sólo que esta función y este privilegio son también una limitación. El creador no puede ser un copista: no se debe contentar con reproducir a la naturaleza, no debe usar las creaciones de otros artistas, no debe ni siquiera copiar sus propias creaciones. En el momento en el que algo se ve reducido a un principio —no importa por obra de quién— debe abandonarse a sus meros discípulos. Los ‘artistas propiamente dichos’ deben siempre profetizar, explorar, mostrar el camino hacia nuevos territorios emotivos; y no se pueden regresar: están confinados a la frontera, al territorio siempre cada vez más reducido que se encuentra más allá del límite de la fórmula más reciente. Al principio se les autoriza y luego se les condena a seguir adelante, a realizar descubrimientos y a abandonarlos, a marchar en todas las direcciones, cada vez más rápido, hasta que su impetuosa carga a duras penas se alcance a distinguir de una desbandada.

Y sin embargo estas diversas tendencias, estos caminos continuamente divergentes hacia los cuatro horizontes, en un principio arrancaron de un principio aprehendido fácilmente. *El arte está separado de la vida; el artista es independiente del mundo y superior a la multitud*. A partir de este principio nacieron las escuelas hostiles y las manifestaciones que se cancelaron unas a otras, así como las inexplicables obras de arte que suscitaron. Este principio sirvió de guía a las carreras de

los grandes poetas y novelistas, así como las ambiciones tras las que fueron sus carreras: el intento de Huysmanns por construir un paraíso artificial, el de Mallarmé por inventar un álgebra de la literatura, el de Ezra Pound por escapar a como diera lugar de sus admiradores, la ambición de Joyce por crear la obra de un genio, la ambición de Proust por capturar su propio pasado en la novela más larga que se hubiera escrito; todos éstos pertenecieron a la religión del arte; y hasta el que Valéry se olvidara del arte fue un desarrollo de esa religión. Está escrito que no hay tendencia ni formación de la mente humana que se olvide hasta que no hayan sido explorados todos los caminos, se hayan agotado todas las posibilidades, ni siquiera hasta que toda esta búsqueda haya sido ridiculizada por los buscadores. Visto desde la perspectiva de los años, el proceso es tan lógico como el crecimiento de un árbol: se podría decir que tanto el movimiento Dada como su conclusión ya aparecían en las cartas de Gustave Flaubert.

Edmund Wilson cree que la forma de vida simbolista conduce de manera natural a dos extremos:

En nuestra sociedad contemporánea, como ya he dicho, para los escritores incapaces de interesarse en ella, ya sea estudiándola científicamente, ya sea tratando de reformarla o de satirizarla, sólo hay dos alternativas a seguir, la de Axel o la de Rimbaud. Si se elige la primera, la de Axel, uno se encierra en su propio mundo privado, cultivando las propias fantasías, estimulando las manías propias, prefiriendo a fin de cuentas las absurdas quimeras propias a las realidades contemporáneas más sorprendentes, confundiendo a fin de cuentas las propias quimeras con las realidades. Si se elige la segunda, la de Rimbaud, uno trata de dejar atrás el siglo XX: hallar la buena vida en algún país en el que los métodos de la manufactura moderna y las instituciones democráticas modernas no presente problema alguno al artista porque aún no llegan.

Breve y elocuentemente descritos, aquí están los dos rumbos que siguió la que acaso sea una mayoría de ‘poetas puros’ y de ‘artistas propiamente dichos’. Sólo que éstas no son las dos únicas alternativas posibles. Y lo que es más, en la formulación del problema que ofrece

Wilson hay un grave error. La que él llama la alternativa de Rimbaud no es la que en efecto Rimbaud eligió; en cambio sí es el camino que siguió Paul Gauguin —o al menos es el camino que Gauguin tomó según lo describió *La luna y seis peniques*, una novela muy popular inmediatamente después de la guerra, y que es el camino que sigue lanzando a los turistas del arte hacia Tahití, Bali, Mallorca y otras islas no echadas a perder todavía por los métodos modernos de producción. Es la trayectoria descrita generalmente como la del ‘escape’: todos hemos conocido gente que habló de ‘huir’ de Nueva York, Londres, París o de Henry Ford, de ‘encontrar un refugio’ de los rascacielos, las fiestas y la neurosis.

El mismo Rimbaud no tenía el deseo de escapar hacia el paraíso de un artista. Su temperamento era aventurero, agresivo, y en tres cortos años realizó sorprendentes conquistas en el mundo del arte. Fue entonces que quiso dejar atrás ese mundo, ya fuera porque sus logros en él le parecieran sencillos y aburridos, o bien porque confundió la literatura en general con la homosexualidad de su amigo Paul Verlaine y decidió que ‘todo eso’ era malo. En su cabeza estaba bien clara la idea de que por medio de la paciencia obstinada, por la mera voluntad, era capaz de realizar conquistas semejantes en el más arduo mundo de la vida. Cuando al fin llegó a Abisinia, luego de media docena de intentos desesperados, no se echó a dormir o se sentó a hacer versos a la sombra de un árbol de plátanos: les compró café a los nativos y les vendió rifles modernos. Tuvo un harem, es cierto, pero a estas damas las fue a sacar de tribus diferentes y con un propósito claro: las llamaba sus ‘diccionarios portátiles empastados en piel negra’. Ni siquiera una pierna gangrenada le impidió realizar largos viajes a lomo de caballo, pues así de grande era su energía, así de amarga era su determinación... Al final, así como antes triunfó en el arte, Rimbaud acabó derrotado trágicamente por la vida. Sin embargo, el suyo, también, era un derrotero posible, y un derrotero heroico, y ha habido ‘artistas propiamente dichos’ que intentaron seguir su ejemplo.

Un extremo más fue el que describió Paul Valéry en su imaginario retrato de Monsieur Teste y en sus dos ensayos sobre Leonardo —así

como también en su propia carrera ciertamente. Valéry sugiere que una mente poderosa es capaz de abandonar la literatura, no para abrazar la vida, sino con el fin de alejarse todavía más de ella: la literatura es considerada como algo impuro, manchado con la acción, y que la mente eludirá todas las formas de la acción, confinándose a sus propias incumbencias privadas. Y existen otros extremos a los que puede conducir la religión del arte. Valéry habla de “la partida de ajedrez que entablamos con el conocimiento”. Sucede que existe un artista muy talentoso que abandonó la pintura para jugar ajedrez. Cuando descubrió que no llegaría a ser el mejor jugador de ajedrez del mundo, también abandonó eso, y se pasó las horas tallando pedazos de mármol en forma de cubos de azúcar; para diversión de sus visitas tenía un recipiente con cubos de azúcar de mármol. Y éste, también, es uno de los extremos posibles. Si se la lleva más allá de cierto punto, la religión del arte se funde imperceptiblemente con la irreligión del arte, en un estado de ánimo en el que el artista aniquila deliberadamente sus talentos por medio del desprecio hacia el público idiota que nunca entenderá.

Pero lo que trato de dejar en claro es que todos estos extremos —el de Teste, el de Rimbaud, el de Axel, la vía de escape y el retiro en la futilidad— existieron simultáneamente en el movimiento Dada. Ahí se mezclaron con una infusión de juventud, vigor, París después de la guerra y un gusto no falto de naturalidad por la novedad y el escándalo.

27

La muerte de una religión

A fin de cuentas ¿qué fue el Dada? No son muchos los que han intentado contestar esta pregunta seriamente, y los mismos dadaístas tuvieron problemas para eludirla. Tan grande era su desprecio por el público, así como por los ídolos de la claridad y de la lógica venerados por el público en Francia, que a duras penas podían ponerse a dar explicaciones. “Estoy por principio contra los manifiestos”, dijo Tristan Tzara, “como también estoy contra los principios... Explicar:

diversión de los vientres-rojos a los molinos de los cráneos vacíos. DADA NO SIGNIFICA NADA”. Y sin embargo, este movimiento sin significado publicó su manifiesto, dio sus explicaciones y pronunció su filosofía con el mismo aliento que ventiló su odio hacia los filósofos. Dada había alcanzado un punto más allá de la lógica, pero llegó allí por medio de un proceso perfectamente lógico. En todos los sentidos fue llevar al extremo las tendencias inherentes en lo que he llamado la religión del arte.

Fue, por ejemplo, el extremo de la obscuridad. Ésta era una tendencia que llevaba creciendo medio siglo y que James Joyce, en fechas recientes, colocó en un punto en el que se esperaba del lector, con el fin de dilucidar su significado, que dominara varios idiomas, la mitología de todas las razas y la geografía de Dublín. Gertrude Stein la llevó aún más lejos. De hecho, ella deba la impresión de estar escribiendo puros sin sentidos, y sin embargo no eran tan puros: desconcertaba el que mucho de aquello se pudiera descifrar con sólo conocer la clave. Pero al leer un poema Dada con frecuencia era inútil buscar las claves: era posible que ni el propio poeta las tuviera. La puerta del significado estaba cerrada y con doble cerrojo; la llave la habían botado.

28 Dada fue también el punto extremo al que se llegó en la búsqueda del ‘arte absoluto’ y de la ‘poesía pura’. Al discutir este tópico, el *Manifiesto Dada* fue serio y elocuente. “El pintor nuevo”, decía, “crea un mundo... El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea. Toda obra pictórica o plástica es inútil... *Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación*: resplandores supremos de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control... El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista”.

Dada, en el arte y en la vida, fue el extremo del individualismo. Negó que existiera un fundamento psíquico para toda la humanidad.

No existía una sola emoción que compartieran todos los hombres, ni una sola ley a la que todos los hombres estuvieran sometidos; ni siquiera existía un solo medio de comunicación seguro entre un hombre y otro. La moralidad era una trampa, “una peste producida por la inteligencia”.— “El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo”.— “No hay una Verdad última”.— “La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa”.— “Todo lo que uno ve es falso”. En una palabra, nada es real o cierto salvo el individuo en pos de sus propios caprichos, el artista cabalgando su caballo de madera, su *dada*.

Sólo que no se podía abolir al mundo nada más con negar su realidad. El mundo —y específicamente el público francés— siguió siendo una fuerza hostil que había que enfrentar, insultar o mistificar. En cuanto a los escritores que trataban de agradar al público, ni la burla valían: meros cortesanos del negocio literario, no se daban cuenta de que traicionaban un ideal... Este alto desprecio por el público y por los escritores populares siempre había sido una tradición en la religión del arte, pero a últimas fechas la acentuó la revulsión posterior a la guerra, y los dadaístas lo llevaron a los extremos del sentimiento anti-humano. El mundo, decía, “dejado en manos de bandidos... [se encuentra en un] estado de locura, de locura agresiva, completa”.— “Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear”.— “Lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción anti-humana.” Tan hondo era su disgusto que dejaron de confiar en las palabras para expresarlo: los manifiestos debían ceder el paso a las manifestaciones y los poemas a los hechos, a los ‘gestos significativos’. Por lo tanto, “yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la lucha encarnizada, con todos los medios del *Asco Dadaísta*. Todo producto de asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es *dada*; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADA”.

En pasajes como éste resulta imposible no reconocer la presencia del espíritu cruzado. Un fervor moral impulsaba al Dada, no obstante

su desprecio a la moral –y también en este sentido fue el extremo de un largo proceso. Durante casi un siglo los artistas habían luchado contra la necesidad de hacer que sus obras se apegaran a las leyes de la tribu. Los artistas plantearon el principio según el cual la estética estaba completamente separada de la ética: ‘El arte’, dijeron con frecuencia, ‘nada tiene que ver con la moral’. Como resultado de un juicio famoso que tuvo que ver con la censura de novelas y pinturas, los artistas habían logrado que las cortes admitieran parcialmente este principio y que una parte del público lo aceptara a cabalidad. Entonces, una vez ganada esta victoria, empezaron a proclamar que las leyes de la estética eran superiores a las leyes morales impuestas por la Iglesia y el Estado. Sólo que los dadaístas llegaron más lejos: llegaron hasta el punto de creer que debía abolirse la moral pública. Las únicas leyes que el artista estaba obligado a observar eran de índole privada, la ley del arte. Sin embargo, estas leyes no sólo se aplicaban a sus libros o pinturas: asimismo debían gobernar su carrera y sus juicios sobre el mundo. El imperativo categórico era *ser aventurero*: explorar y descubrir en la vida como en el arte. Los actos al igual que las pinturas debían ser *dada*. ‘La buena vida’ era como un buen libro: debía ser sorprendente, novedosa, pintoresca, sin propósito, abstracta, absolutamente incomprensible para el público –y los dadaístas estuvieron dispuestos a vivir según estos patrones.

Pero existió otra tendencia que ayuda a explicar las incomprensibles obras de arte que suscitó el movimiento. A los dadaístas no los guiaba exclusivamente un riguroso código moral o antimoral: se regocijaban a su vez en un sentimiento de libertad, el cual a su vez fue llevado al extremo. Creían que el artista nuevo se había liberado de las limitaciones de los viejos medios artísticos. El artista ya no estaba confinado a pintar o a las palabras o al mármol: era libre de usar todos los métodos o materiales que quisiera. Por ejemplo, podía hacer una composición con resortes de reloj, adornos de baile y cerillos de cocina y sacarle una foto (como Man Ray); podía recortar ilustraciones de los viejos catálogos de venta, acomodarlas en un patrón ingenioso y exhibirlas como una pintura (como Max Ernst, quien luego vendía

esas imágenes a un precio fijo); podía dedicarse a esculturas de cera y cepillos para destapar tuberías (como Luis Hidalgo); podía imprimir sus poemas en la tipografía de los anuncios de tónicos para los nervios y curas para el cáncer (como Tristan Tzara), o inventar un nuevo sistema de puntuación (como e. e. cummings); podía incluso olvidar todas las formas del arte plástico o verbal y aplicar los mismos principios de autoexpresión a los negocios, la política o, si así lo quería, a las bromas. Nadie en cualquier caso tenía derecho a criticar.

Dio verdaderamente la impresión de que el Dada abría un mundo nuevo a los escritores. ¿Los habían desanimado? ¿Habían llegado a sentir que todo estaba dicho, que ya todo estaba escrito, que todos los grandes temas de la poesía y de la narrativa ya los habían vaciado otros? Ahora tenían con qué animarse. Aquí había nuevos temas en espera de ser descritos, la maquinaria, la masacre, los rascacielos, los mingitorios, la homosexualidad, la revolución: en el Dada nada podía ser demasiado nuevo o lugar común, demasiado cruel o sorprendente, para que el escritor en su nueva acepción lo celebrara. O bien podía, si se le antojaba, abandonar por completo el tema: podía salir al escenario de su drama y arrojar las marionetas a una esquina; o de nuevo tenía el privilegio de pasar por alto los límites de lo posible: si estaba escribiendo una novela sobre el París moderno, no necesitaba dudar para meter una tribu de pieles rojas, un pulpo, un unicornio, a Napoleón o a la Virgen María. De pronto pareció que todos los escritores anteriores habían sido esclavos de la realidad: se habían limitado a la tarea de copiar el mundo, en tanto que el nuevo escritor la podía pasar por alto y crear un mundo propio. ¡Al fin era libre! Libre para consentir sus caprichos, para darles órdenes a sus personajes y encabezarlos, como un Alejandro en marcha hacia territorios desconocidos. Pero en la práctica la libertad del artista resultó ilusoria, sus creaciones fueron inhumanas, eran monstruos que nunca cobraron vida. En el mejor de los casos, el artista no pasó de conducir un ejército de fantasmas rumbo a un reino de sombras.

Nadie puede leer sobre el movimiento Dada sin que le sorprenda la absurda y medio trágica desproporción que hay entre su rico, complejo

fondo, y la pobreza de sus logros. He aquí un grupo de jóvenes, acaso los más talentosos en Europa: a ni uno de ellos le faltaba la habilidad para convertirse en un buen escritor, o bien, de así haberlo decidido, en un escritor muy popular. Detrás de ellos tenían las largas tradiciones de la literatura francesa —y las conocían a la perfección—; tenían los ejemplos de los maestros vivientes —y las habían tomado en cuenta—; contaban con un amor encendido a su arte y la furia por destacar. Y a fin de cuentas ¿qué fue lo que lograron? Escribieron unos cuantos libros interesantes, lanzaron a unos cuantos artistas, crearon escándalo y rumor, se la pasaron bien. ¿Será éste el obituario del movimiento, la breve sinopsis de tanta actividad?

Dada vivió agitado siempre por la acción. Ahí estuvieron las primeras reuniones descritas por Tristan Tzara, cuyo propósito principal era mistificar e insultar al público; ahí estuvo la posterior demostración en contra de la religión en el atrio de una iglesia —llovía y nadie escuchó a los oradores—; ahí estuvo el juicio Dada a Marcel Barrès, que suscitó enconados titulares en todos los periódicos; hubo representaciones teatrales con pleitos en el escenario e intervenciones de la policía; estuvo el famoso incidente de Louis Aragon y *Les Nouvelles Littéraires*: Aragon prometió que destrozaría la oficina de esa publicación si en sus páginas se volvía a mencionar su nombre; se mencionó su nombre; destrozó la oficina. Después de eso, Aragon amenazó con darle una paliza a cualquier crítico que reseñara su nuevo libro, y ninguno se atrevió a reseñarlo, ¿y luego qué? Las manifestaciones Dada no iban dirigidas en contra de una clase social ni las respaldaba una determinada clase social: los gestos significativos fueron gestos en el aire.

Hubo dadaístas que pasaron semanas o meses puliendo y perfeccionando conscientemente unos cuantos versos; éstos eran los que elogiaban más fervientemente al Subconsciente. Otros injuriaron a la crítica y a los críticos en ensayos soberbios plagados de las más agudas observaciones críticas. Otros más se dedicaron a la escritura automática y publicaron los resultados de sus experimentos sin cambiar una sola palabra, o eso fue lo que dijeron. Muchos cultivaron deliberadamente el gran arte de tener siempre mal gusto. Durante algún tiempo existió

la moda de estar muy ocupado *à l'américaine*: recuerdo el ejemplo de un dadaísta que escribía simultáneamente novelas, manejaba cuatro romances y un matrimonio, se metió en las empresas comerciales más desquiciadas: el año siguiente lo pasó recuperándose en un sanatorio. Creo que uno zarpó hacia Tahití, siguiendo los pasos de Gauguin; otro se embarcó a Río de Janeiro. Un poeta sumamente talentoso no escribía más que postales a sus amigos. Un dadaísta coleccionaba cerillos de papel: tenía la mayor colección del mundo. Era un muchacho muy ingenioso y elegante y decidió buscar su fortuna en Estados Unidos. Tras conseguir prestado el dinero para su pasaje, arribó a Nueva York con una camisa planchada y dos maletas llenas de cartas de recomendación. Usó algunas de estas cartas, ensayó el contrabando de licor durante un tiempo, encontró que el mercado estaba muy competido, coleccionó las tiras cómicas de los periódicos de Hearst, casó con una mujer rica, tomó drogas, se suicidó —y a su muerte se convirtió en una especie de santo Dada—. Confundo mis fechas: en realidad este muchacho vivió lo suficiente para convertirse en un santo suprarrealista, sólo que las dos escuelas tenían tantas doctrinas y miembros en común que con frecuencia es difícil distinguirlos. Poco antes de su muerte, todo un escuadrón de antiguos dadaístas anunciaron que abandonaban la poesía en aras del comunismo, y lo dijeron con mucha seriedad, aunque no con la suficiente seriedad para que el partido comunista los aceptara, el cual sospechó que en breve tomarían otro rumbo. Uno o dos de ellos, años después, se hicieron comunistas en serio; esa es otra historia. Pero la mayor parte del tiempo, en lo que aguardaban la revolución, la revolución que fuera, no importaba, se la pasaron peleando entre ellos. Si se pregunta cómo acabó el Dada, la respuesta es sencilla: murió en pleitos.

Pero el rasgo interesante de estos pleitos está precisamente en que eran ineludibles: se trataba de conflictos de principio inherentes al movimiento desde el inicio. Ya dije que a los dadaístas los animaban fuertes convicciones morales. Ellos creían que la vida debía ser osada y arriesgada, que la literatura debía liberarse de todo impulso impuro, y en especial de los impulsos comerciales, de ahí que escribir

un artículo para una revista comercial fuera casi un pecado en contra del Espíritu Santo. Sólo que en la práctica no lograron realizar lo que predicaban. No vivían en una sociedad libre, tampoco estaban entre los mandones de la sociedad existente. En su mayoría eran muchachos sin recursos, de familias de clase media, obligados a ocuparse en algo para ganarse la vida. Tarde o temprano tenían que traicionar sus altos principios: no fueron muchos los que eligieron morir de hambre. Los que se negaron a negociar insultaron y denunciaron a los demás, y luego se vieron obligados a negociar y a su vez fueron denunciados. Dada empezó a dividirse en fracciones cada vez más pequeñas. Una de estas fracciones, la más amplia que sobrevivió, sacó el *Manifiesto Suprarrealista*, fue famosa durante un tiempo, se hizo de un gran número de adherentes, pero continuó el proceso de fraccionamiento: luego de unos cuantos años los únicos escritores de talento que quedaban en el movimiento eran Louis Aragon, quien fuera el más activo y brillante de los dadaístas, y André Breton, el de carácter más fuerte. Estos dos eran amigos desde niños, pero en su momento hasta ellos se pelearon, sobre otro asunto de principios. Se podría decir que Dada murió por principio: se suicidó.

34 Sólo que no pereció solo. Basta este hecho para explicar su importancia histórica. En cierto sentido, toda la religión del arte murió con él y fue sepultada en la misma tumba.

En otro sentido, la religión siguió viviendo. Durante casi un siglo desempeñó un papel relevante en la historia de la literatura, primero en Francia, luego en todo el mundo Occidental. Inspiró a la gente de talento para que se dedicara cabalmente a sí misma con el fin de producir grandes obras a costa de un sacrificio y para refinar los métodos de la poesía y la narrativa –incluso para embarcarse en la búsqueda del absoluto que amenazó con llevar a esta gente más allá de las fronteras del arte–. La pesquisa la continuaron sus sucesores; los caminos divergentes que ella sugirió fueron apurados hasta el fin, el cual siempre era el mismo: todos los caminos parecían llevar a una futilidad en ebullición permanente, a una danza de luciérnagas en el crepúsculo. Y entonces se exploraron todos los caminos. El papel del

movimiento estaba agotado históricamente, pero las filosofías nunca mueren en el momento histórico, sobreviven como fantasmas –y en ocasiones el fantasma es más popular de lo que fue la carne viva de la doctrina.

Eso fue lo que le pasó a la religión del arte. Edmund Wilson explica que la reputación de los escritores en esta tradición después de la Gran Guerra “se debió en buena medida a accidentes extra-literarios”:

En el momento en el que los prodigiosos esfuerzos concertados de la Guerra acabaron tan sólo en el empobrecimiento y el aniquilamiento de todos los pueblos europeos involucrados, y en un amplio sentimiento de desesperanza hacia la política, hacia cualquier empeño por organizar a los hombres en unidades sociales [...] al servicio de un ideal común, en favor de la realización de algún fin en particular, la mente Occidental se volvió particularmente hospitalaria hacia una literatura indiferente a la acción y desentendida del grupo.

Podría añadirse que el mundo intelectual del decenio de 1920 repetía un viejo esquema. La tradición simbolista, o del arte-por-el-arte, se había hecho popular a mediados del siglo XIX, en un tiempo en el que la atmósfera intelectual de Francia no era diferente a la que prevalecía en la Europa de la posguerra. Muchos escritores franceses se habían involucrado emotiva o físicamente en la revolución de 1848 –Baudealaire, por ejemplo, luchó en las barricadas–, pero una vez derrotada la revolución, algunos de ellos perdieron la fe en las causas sociales y empezaron a buscar en el arte los ideales que ya no esperaban ver realizados en la vida. Rimbaud y otros vivieron la misma experiencia en 1871, durante y después de la Comuna de París; el gran poeta del individualismo empezó por trazar una constitución ideal para un estado comunista. Luego de la Gran Guerra y de la traición de Versalles, se repitió el mismo proceso en una escala más grande. Y también existió una razón más para la popularidad de una literatura hostil hacia la sociedad. La religión del arte no es de ninguna manera una religión para el pobre: es esencial un grado de libertad económica en quienes se embarcan en la búsqueda de absolutos estéticos. En la

década previa a 1930, muchos escritores, y más, en especial, los de Estados Unidos, contaron con más ocio que antes para meditar sobre los problemas del arte y del yo, para expresarse y ser creativos.

De ahí que el baile continuara, al parecer de una manera más desquiciada, sólo que los bailarines se movían hacia viejas medidas. La búsqueda continuó, pero los caminos ya habían sido explorados. La vía del sueño, la vía del escape, las vías de la aventura, la contemplación y la futilidad, se volvieron a ensayar; y durante algún tiempo dio la impresión de que no existía una sola isla que no tuviera su torre de marfil. Pero poco a poco los artistas y los poetas descubrieron que estos derroteros extremos sólo como ideales eran extremos: en la vida siempre había una secuela. El muchacho que trató de crear un vacío a su alrededor al final descubrió que no lo podía sostener. Descubrió que los verdaderos extremos no eran los de Axel, Gauguin o Rimbaud: eran la inercia, la desmoralización, los delirios de persecución y grandeza, el alcohol, las drogas o el suicidio. La verdadera elección estaba entre la locura y la vuelta a la sociedad.

En forma gradual, aún antes de la Depresión, se empezó a desarrollar una nueva actitud. El arte volvió a la vida y el artista se reintegró al mundo; el artista encontró para sí nuevos objetivos que reemplazaban la 'urgencia de la propia expresión' y la 'voluntad de crear' por el solo fin de la creación. Y por eso el movimiento Dada no fue del todo estéril: la religión del arte murió al dar a luz.