

EL DISTANCIAMIENTO DOBLE: ATRIBUTO DE LAS CORRIENTES POSVANGUARDISTAS

D Hayman

En su ensayo clásico titulado "La 'distancia psíquica' como factor en el arte y como principio estético" (1), Edward Bullough describió el funcionamiento de la distancia como cualidad por la cual la expresión artística logra validez estética: "... El distancionamiento quiere decir la separación de afectos personales, sean éstos ideas o experiencias complejas, de la personalidad concreta del que los siente o experimenta..." (2). Y en el mismo ensayo Bullough acuñó los términos "sobredistanciado" (lo es el melodrama, por ejemplo, para el público culto) y "subdistanciado" (el mismo melodrama, pero para el público inculto), y los empleó para designar cierta propiedad que se vislumbra en obras de poco valor estético. Consciente o inconscientemente, Bullough estaba reaccionando como lector de aquellas obras que hoy son conocidas como "vanguardistas". Y esta reacción, producida por los procedimientos artísticos que él notaba, era sincrónica con las tentativas de James Joyce de explicar los modos de percepción que caracterizaban la creación vanguardista. A principios del siglo veinte, período post-flaubertiano y post-jamesiano, el punto de vista de Joyce, como el de Bullough, era característicamente reciente, nuevo, pero en vías ya de ser escrupulosamente ortodoxo. En su teoría sobre la distancia, teoría, a propósito, que se ha prestado a muchísimas interpretaciones equívocas, Joyce estableció una distinción entre el arte "cinético" y el "estático" que, aunque cruda y primitiva, resulta vigente aún hoy: "Los sentimientos que el arte indecoroso despierta en nosotros son cinéticos: el deseo y el aborrecimiento. El deseo nos incita hacia la posesión y hace que nos dirijamos hacia un lugar determinado; el aborrecimiento nos empuja hacia el abandono y hace que huyamos de un lugar específico. Las artes que producen estos sentimientos son indecorosas.

La emoción estética (empleo el término aquí según su aceptación general) es, por lo tanto, estática. La mente es aprisionada por ella y elevada por encima del deseo y del aborrecimiento (3). "Aunque no se ha fijado en el "sobredistanciamiento", Joyce, con estas palabras, describe ciertos atributos del "subdistanciamiento" y enuncia los requisitos que Bullough presenta como esenciales para la obra de arte. Partiendo de esta base, nosotros pasaremos ahora a describir algunas obras contemporáneas que, aunque parecen desobedecer las reglas de Bullough y torcer las de Joyce, resultan a la misma vez "estáticas" y decorosamente distanciadas.

El vanguardismo convencional se caracteriza por unas ironías bien afinadas y delicadamente equilibradas que, en movimiento constante dentro del artefacto literario, impidiendo así que se elaboren definiciones o se llegue a conclusiones, hace casi imposible la reacción cinética. Esto no quiere decir, sin embargo, que se destierren de los textos modernistas la empatía o la antipatía del lector. Al contrario, es posible, y hasta resulta deseable, que el lector implícito se reconozca el ellos y que identifique por unos instantes su propia condición humana con la situación difícil en que se ve metido el personaje literario. Pero para que esta violación o desequilibrio resulte útil, el texto tiene que imponer una medida adicional de distancia por medio de, por ejemplo, el humor, o la ironía, el simbolismo, o la alegoría. Es a través de la ironía, en efecto, que se logra con más protitud la distancia deseada, ya que es una manera literaria que da origen a una visión doble, dual, de un momento específico del texto. Esta estrategia permite que hasta en el *Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce, se evoque en ciertos momentos algo parecido a una empatía total en el lector. Podríamos señalar el "panding" (golpes de castigo dados en la palma de la mano) del capítulo I y la "Niña de los pájaros" (*Bird Grill*) en la playa, del capítulo IV, como ejemplos de momentos en que el personaje y el lector bajan sus defensas y se exponen a una emoción intensa. Pero aún en estos instantes, en el momento mismo de máxima participación, hay algo que interviene para disminuir y distanciar, es decir, para modificar, alterar, en algún nivel y de alguna manera, la circunstancia presentada: el hecho, por ejemplo, de que a Stephen le dan sólo dos golpes mientras su amigo ha tenido que aguantar ya seis, o el hecho

de que en el capítulo IV el joven héroe se detiene para quitarse los zapatos y atarlos antes de meter el pie en el temido riachuelo a una respetable distancia del mar "miedoso" (feary). Ambos pasajes, si se estudian a fondo, revelan mucho más; dentro del contexto más amplio del libro, las ironías se hacen diacrónicas y la distancia que se logra puede provenir o de alguna percepción retrospectiva o de una presciencia o proyección anterior. Caracterizados por un ardoroso entusiasmo por el distanciamiento medio y por una fuerte negación de la hipérbole melodramática, los textos "vanguardistas" o "realistas" han encontrado varias maneras de modificar e imponer distancias. Son procedimientos que sugieren el funcionamiento del obturador de una cámara fotográfica, un mecanismo que cambia la abertura del lente para así acomodar cualquier aumento o disminución en el brillo del instante.

Lo que nos interesa aquí es un aparato mucho más sencillo, una distancia alargada hasta el máximo o reducida al mínimo, una que exige que se le preste atención, una distancia que no posa tímida y evasivamente detrás de las mamparas o biombos de una conciencia subestimada, detrás de diferentes matices del significado, detrás del juego fluido y liso de las formas. En numerosas obras recientes, y en todas las artes, notamos una insistencia, por razones que han sido calificadas de revolucionarias, en poner al descubierto las herramientas del artista, en quitar el telón de fondo, en declarar claramente, de manera franca, abierta y atrevida, el modo en que el artista realiza el acto de producción. Es como si un mago abandonara sus modos engañosos para implicar en vez de fascinar a su público. En muchos casos, la expresión no extremada, el término medio, ha sido abandonado casi por completo. Lo sutil ha cedido el terreno a lo obvio, y éste, reflexivamente, ha asumido nuevas formas de sutileza.

Podemos empezar aduciendo ejemplos de las artes plásticas. El expresionista abstracto subraya sus procedimientos, dejando huellas de la historia de su cuadro en el lienzo en la forma de manchas y tachaduras, brochadas anchas y minúsculos goteos de tinta. El artista "pop" juega con la baraja social, poniendo en la pared el supermercado y la revista de fotografías y la tira cómica, proclamando la apoteosis de lo vulgar aún cuando, asignándole dimensiones nuevas y colocándolo fuera de su

ambiente normal, lo aísla y desintegra. En tales obras la distancia elemental se convierte en objetivo, en fin. El expresionista abstracto, como acabamos de decir, exhibe los procedimientos artísticos empleados en su obra, pero con ello hace que el lector experimente con él sus accidentes y comparta los sentimientos exaltados y excitantes de los momentos de creación en un nivel casi visceral. El artista "pop" invita al espectador a redescubrir su mundo, el mundo de sueños y tristezas vulgares, cotidianos, pero uno que él ha sabido abstraer de la realidad de la rutina diaria, un mundo ridículo y sublime a la vez, hecho así por las técnicas y procedimientos artísticos empleados. El novelón de la vida se ve como algo curiosamente irrealizable, lo cual no quiere decir que sea, necesariamente, ni hermoso ni ideal, debido a unos procedimientos esencialmente literarios. Un objeto normalmente desprovisto de contenido emocional viene a ser el producto, no de la máquina y del mercado, sino del artista y del payaso. El arte "pop" es primo hermano de la farsa; significa un rompimiento, una ruptura, pero su presentación es lógica, ordenada. Los parientes del expresionismo abstracto, en cambio, son el melodrama y la aventura romántica, ya que en él se presenta una emoción incorpórea, abstracta, a la cual se llega con pinceladas de color que representan por sinécdoque una acción determinada y un sentimiento humano real que se niega a hacerse antropomórfico.

El melodrama más puro, el drama más desenfadada y lloronamente sentimental, juega con la reacción emocional del público y, si logra captarle el interés sentimental, le hará entrar prisionero dentro de su complicada red de experiencias. El melodrama tiende esta red a los sentimientos más vulgares, los de cliché, los cuales, si se estudian a fondo, presentan una fuerte semejanza, en su naturaleza más radical, a los apetitos básicos del hombre. Esta "virtud" que produce lágrimas o gritos de escarnio o sonrisas o angustia, esta llamada a la reacción menos sutil, significa la negación de la distancia estética; es una denegación de toda posibilidad de contemplación serena ante tanto sentimiento vivo y fuerte. A pesar de ello, han entrado a formar parte del mundo de la "buena" literatura unas maneras melodramáticas más sutiles, menos obvias: algunas se ven moduladas, transformadas en parte por la ironía o el humor; otras incluyen momentos menos intensos y tranquilizadores; y hay melodramas que resultan menos obvios o molestos debido a

la inclusión de algún detalle especial de ambiente o fondo o que contienen un estilo o un comentario que sirven para dilatar o retardar la acción. En este estudio, nos proponemos examinar la aparente falta de estas clases de modulación, y no su presencia o aparición. Los artistas que nos interesan no son ni James ni Flaubert ni Proust, escritores que en algún momento se dignaron bajar a la expresión melodramática o, por lo menos, mostraron alguna tendencia hacia ella, sino unos practicantes de literatura modernos que obviamente y con toda intención previa vuelven las espaldas a la modulación indicada. Su deseo es presentar tendencias crudas, descarnadas, pero sólo para manipularlas, para jugar con ellas intencionalmente de una manera novísima y muy diferente. La suya es, si se quiere, una sofisticación a la inversa, pero es sofisticación. Con esto quiero decir aquella inversión inevitable de términos que se observa cuando un método cualquiera es sometido a un desarrollo extremado, fenómeno parecido, en el nivel formal, a la fusión del modo irónico de Northrop Frye con el código mítico del mismo. Porque lo que estamos presenciando hoy en día es una vuelta a los mismos mitos sociales que Ronald Barthes trata en tono tan menospreciativo en sus **Mythologies**; mitos que reflejan las ideologías dominantes de nuestra sociedad, ideologías dominantes de nuestra sociedad, ideologías que los artistas también tienden a despreciar cuando les toca reproducirlas. Es en este manejo engañoso de la materia mítica que encontramos la base de lo que yo llamo aquí el distanciamiento doble, una cualidad que caracteriza la obra de artistas tan diferentes entre sí como Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, Maurice Roche, Kurt Vonnegut, William Gass y Donald Barthelme.

El proyecto original de la nueva novela francesa, tal como lo enunció Robbe-Grillet en **Pour un nouveau roman**, incluía la denegación del psicologismo, la insistencia en la dimensión objetiva o de referencia, el rechazo del simbolismo y, por lo tanto, de un significado idealizado. Es decir, la nueva novela empezó negándose a ser vieja novela. Esto no fue totalmente revolucionario, claro está. Podemos señalar precursores en **Bouvard et Pécuchet** de Flaubert, en **Les Faux-monnayeurs**, de Gide, en **Finnegans Wake**, de Joyce, en **Impressions d'Afrique**, de Raymond Roussel, en otras obras de Beckett y de Kafka, obras que dirigen la atención del lector al texto como texto, que juegan con las convencio-

nes literarias, que repudian la identificación sencilla y fácil de la lengua con la experiencia. Con el paso de los años, el mayor cambio en el método de Robbe-Grillet ha sido el rechazo del desarrollo narrativo coherente, de la presentación cronológica, y con ella, del último vestigio de la caracterización. Podemos seguir la "acción" de "Le Voyeur" minuto por minuto aunque resulta imposible explicar el tiempo perdido en el momento crucial del día en que se comete un homicidio. Pero en **Projet pour une révolution à New York**, todo resulta indeterminado, incluso el "lugar": un Nueva York de pesadilla y de superstición popular mezclado con datos específicos de un paisaje urbano parisino. Desconfiamos a cada minuto de la precisión y exactitud de los detalles y de la perspectiva. Participamos en un proceso de desplazamiento perpétuo, de transición por asociación: un flujo de palabras autogeneradoras hace que nos fijemos tanto en sus propios procedimientos significantes como en el desarrollo de cualquiera de los varios hilos de acción representada. El lector, que se siente burlado, se pone sobre aviso y se ve obligado a reprimir sus acostumbrados modos de percepción que a estas alturas se han hecho casi irreprimibles.

Hasta el punto en que tiene éxito, y tiene éxito hasta un punto bastante alto, este texto se aproxima a algo absoluto, es decir, a una distancia estética que niega al lector todo posible acceso a un mundo "real" y que hace necesaria la experiencia de la convención (el mito) como convención pura y sencilla, como producto. El texto insiste, por ejemplo, en presentar varios tipos de máscaras, las cuales sirven fines temáticos a la vez que estructurales. Por un lado, hay un tratamiento continuo de máscaras de plástico y de los que las llevan puestas, de máscaras metamorfoseadas en caras y viceversa; por el otro, hay una deshumanización intencional de unas circunstancias evidentemente humanas por medio del uso atrocemente explícito de unos recursos literarios anquilosados y triviales sacados de la literatura popular. Se nos niega, una y otra vez, acceso a la experiencia ofrecida, y nos vemos así forzados a recobrar el equilibrio ya que nos hemos inclinado demasiado en la dirección de una versión particular de la "verdad".

Un aspecto importante del proceso distanciador es la "expresión vocal", es decir, el establecimiento de una escala graduada de modos dis-

cursivos de manera que el texto sirva de vehículo para la transmisión de una serie de actitudes diferentes. En algunos textos la "expresión vocal" será modulada de tal manera que el lector experimente la voz textual como si ésta perteneciera a algún ser vivo, y hasta amistoso (por medio, digamos, de un discurso predominantemente familiar o informal). Son buenos ejemplos **Los hermanos K**, de Dostoievski; **Howard's End**, de Forster; **Codex** de Maurice Roche; **Slaughterhouse Five**, de Vonnegut; **Snow White**, de Barthelme. Son expresiones vocales que constituyen una gran variedad de moulaciones y que hacen pensar en el empleo de diferentes niveles auditivos en películas y en piezas teatrales. Aunque no oímos el texto, lo articularemos en nuestra mente y, en efecto, reproducimos sus inflexiones. Significativamente, Robbe-Grillet declararía, si se le pidiera que leyera en voz alta de alguno de sus textos, que no lo quiere hacer, que su lectura decepcionaría porque será monótona. Y esto no es conjetura nuestra; lo ha dicho él en más de una ocasión. Este escritor que ha sido ingeniero agrónomo y que todavía lleva en su persona, dondequiera que esté, sus credenciales del oficio, ha elaborado un estilo intencionadamente incoloro, virtualmente átomo, y en algunos aspectos parecido a la prosa "denotativa" de los textos científicos. Como opción narrativa consciente, esta táctica constituirá quizá la postura principal del texto de Robbe-Grillet. Hay que decir, sin embargo, que este tipo de dedicación estática, constante, invariable, a la precisión y a la objetividad, dará origen inevitablemente a una gran variedad de interpretaciones y actitudes. Una cosa es describir fría y objetivamente el funcionamiento de alguna máquina o un detalle arquitectónico, pero describir del mismo modo el cuerpo de un hombre o de una mujer en una actitud convencionalmente seductora o agonizante, o un momento de tremendo y casi inaguantable suspenso emocional, es otra cosa bien diferente. Tales tácticas obedecen al propósito de crear una distancia máxima entre el lector y la narración como narración, de allanar el texto, ponerlo liso, así como Fernand Léger aplanaba los muros para poder inscribir en ellos su visión decorativa de humanoides en el espacio. Es una táctica cuyo fin aparente es impedir que el texto sea considerado como objeto estético, ni siquiera como objeto capaz de despertar emociones. Todo esto desemboca en una imposición en el texto de una distancia absoluta, es decir, de una sobre distancia.

Otra fuente de distancias excesivas es el empleo de un montaje narrativo y de un eslabonamiento de asociaciones que no dejen que salga nítida y claramente el hilo de la narración, la trama. A cada paso el texto de Robbe-Grillet frustra el deseo del lector implícito de seguir una acción específica hasta su conclusión lógica y final. Resulta imposible parar el flujo constante y abrumador de asociaciones. Estas empiezan con las primeras palabras del libro. Vemos una puerta de entrada pintada de un color que sugiere que ésta es de madera pero que sugiere también la figura de una mujer desnuda atada; esta circunstancia especial, debido a la fuerza misma de su descripción, nos hace entrar dentro de la habitación, es decir, dentro de un espacio mágico que -ya lo sabemos- estará sujeto a su vez a una nueva disolución arbitraria. Esta táctica sume al lector en un juego de frustraciones deseadas, aunque nunca aceptadas del todo, en una rutina, digamos, de "coitus interruptus" que convierte la dedicación a la trama en actividad innecesaria e inútil en cualquier sentido convencional.

Añádase a esto, primero, el descuido calculado e intencional de la caracterización, entendida ésta como una especie de "maniquinización" cuyas líneas generales encuentran paralelo en los estereotipos de la cultura "pop" y en quienes se percibe una insistencia en un comportamiento programado hasta en las situaciones más inverosímiles. Hay después la frustración de no poder captar el significado de una acción gráficamente descrita y "objetivamente" presentada y que pertenece a un mundo, no misterioso o vago, sino rigurosamente "objetivizado". La conocidísima "cosificación" de la nueva novela, con devolver a los objetos su calidad primitiva de cosa y con no permitir que se les asigne significados o interpretaciones según un sistema coherente de elaboraciones o declaraciones encadenadas, asalta la sensibilidad del lector acostumbrado a la asignación clara de significados fijos.

Todas estas técnicas, y otras, entran en juego para justificar el epíteto "amante calculador" (*icy playboy*) empleado por un crítico inglés para describir al autor como representante de su texto. Y es innegable que el texto de Robbe-Grillet es un medio frío. Ni la presencia de lo que podríamos describir como una deseada falta de distancia (o subdistancia) puede alterar esta condición.

Este antitético efecto distanciador es evidente ya en la evocación del "objeto erótico" con que se da principio a **Projet pour une révolution à New York**:

Hecha amenazadora quizá por el brazo levantado, la fuerza del movimiento, el impacto amortiguado del puño contra la madera en la súbita oscuridad, la figura vislumbrada a medias ha alarmado a la mujer, que da un gemido débil. Ella oye entonces en el espeso alfombrado que cubre el piso entero de la habitación, las recias pisadas que se acercan a su cama, intenta gritar, pero una firme mano cálida le oprime la boca, y siente que una masa aplastante se desliza hacia ella y la anodada totalmente.

Sirve de ejemplo también el tropo erótico algo más individualizado que va a continuación. Se trata de la "ninfita Laura", que revolotea por una variedad de papeles de "Alicia" en esta nueva novela de maravillas.

La madera que enmarca la ventana lleva una capa de barniz parduzco en que unas líneas delgadas de color más claro, líneas que son imitación de unas venas imaginarias que corren por otra sustancia considerada más decorativa, constituyen redes paralelas o de curvas ligeramente divergentes que compendian entre sí nudos de color más oscuros, redondos u ovalados y hasta triangulares, una agrupación de señales cambiantes en que desde hace tiempo percibo figuras humanas: una joven acostada por el lado izquierdo y vuelta hacia mí, aparentemente desnuda ya que se ven los pezones y el vello púbico; las piernas están dobladas, la de la izquierda más que la otra, y la rodilla, que descansa en el suelo, apunta hacia adelante; el pie derecho, por lo tanto, cruza por encima del izquierdo; los tobillos evidentemente están atados, lo mismo que las muñecas que están, como de costumbre, atadas detrás de la espalda, así parece por lo menos, porque ambos brazos desaparecen por detrás de la parte superior del cuerpo: el brazo izquierdo debajo del codo y el otro inmediatamente encima de él(4).

Ambos pasajes pertenecen a la convención pronográfica sado-masquista. Hay otros que resultan aún más atrevidos y rayan en lo ofensivo. En otros contextos, estas atracciones podrían leerse como ridículas o triviales, sencillamente, imitaciones estériles de una literatura producida en serie. Hasta podría asomarse en los labios de algún lector medianamente culto una sonrisa débil o una mueca forzada. Pero aquí, en este texto, el impacto es inmediato y reflexivo, aunque, a tal vez debido a que, el estímulo es reconocido como parte del juego que forma la estructura del texto. El lector reaccionará según su nivel de reacción normal a un estímulo dado. Lo mismo puede decirse en cuanto a los pasajes que le comunican suspenso o peligro. Y el efecto en él es realizado debido a la narración fría e impersonal. Si la presentación fuese otra, si fuese tradicional o emocional o personal, es bien posible que el mismo lector rechazaría el texto. La (sobre) distancia positiva absoluta establecida repetidamente como base para el desarrollo del texto entero hace posible la aparición de la (sub) distancia negativa absoluta en los pasajes o contextos melodramáticos. Además, la reacción en un lector dado puede ser una de asco o puede ser también de deleite: ambos son válidos (véase más arriba el deseo y el aborrecimiento de Joyce).

El texto ha establecido dos tácticas conflictivas, la primera ideada para imposibilitar la participación del lector prohibiéndole el acceso tradicional a la estructura de la trama, y la otra creada para hacerle reaccionar a unos determinados estímulos para así entrar en una experiencia sensual de gran intensidad aparentemente interminable y de carácter exclusivamente mecánico. Podríamos subrayar la cualidad de la experiencia, oponiéndola al desarrollo de la misma. Pero deberíamos notar también que el gran número de "microacontecimientos" da a la novela su colorido particular. Aunque un uso frecuente y muchas veces obvio del humor sirve para descargar la tensión creada por la recepción de unos estímulos desnudos (en ambos sentidos), el estímulo mismo sigue ahí, lo mismo que su huella en la conciencia del lector, determinando su reacción al texto en su totalidad. El texto ha recurrido a la mitología de lo sexual y de la intriga dentro de un contexto antagonístico en términos de su manejo de materiales novelísticos.

Es esta conjunción del cliché y de su antídoto que crea el efecto del distanciamiento doble. Pero no se engañe nadie: nuestros dos polos están de hecho mucho menos separados de lo que parece. Aunque el tratamiento frío está ideado para eliminar toda consideración o reacción emocional -y no decimos nada de la estética-, el texto despierta unas expectativas propias a nuestra concepción de la novela, cualquier novela, y por lo tanto a sus dimensiones ausentes. A pesar del rechazo reiterado y constante del tiempo y del espacio, nuestra reacción es intentar ajustar el tiempo y el espacio siguiendo el modelo de la novela balzaquiana, por ejemplo. Así, la distancia absoluta positiva es alterada por la costumbre y llega a ser, en vez de una relación fija, una palpitación hacia la izquierda. Pero en vez de una modulación discreta, de ficción realista, el efecto del lente que incesantemente modifica distancias convirtiendo la modificación misma en objeto de interés, en **projet pour une révolution à New York** experimentamos un involuntario "ajuste" mental, una tensión que nos arrastra hacia los significantes ausentes como hacia una experiencia imaginada (o amputada) (5).

Pasemos al otro "polo", el de la distancia negativa absoluta. Ahí, la distancia melodramática inducida por el uso de los mitos es modificada por la objetivización de los acontecimientos, la cual convierte la experiencia emocional en algo quebradizo y poco convincente. Esta distancia es modificada y enfriada también por la manera extravagante en que está presentada, por el exceso de elementos obvios, por el apego demasiado intencional al cliché, por el descaro con que se apela a nuestras propias experiencias y costumbres, y finalmente por tener nosotros perfecta conciencia - el texto mismo nos ha condicionado a ello- de la presencia en él de estrategias de decepción. (El lector aprende bien pronto que en esta obra los deseos no se satisfacen y que todo, incluso los temores, es un cortocircuito). Aquí también, entonces, el texto utiliza el sistema de coordenadas de la novela tradicional, y no sólo de la gótica o de la pornográfica, y por lo tanto oscila hacia el centro. Juntos, los dos extremos crean un movimiento doble que tal vez se exprese mejor con un diagrama:

sobredistancia

subdistancia

El enlace forzado de dos procedimientos anestésicos antagónicos resulta en un mesurado y coherente flujo de distancias que cabe bien dentro de los límites de lo convencionalmente estético, el tradicional centro. El texto logra de este modo una función análoga a la de las formas de las artes plásticas descritas antes pero sin salir completamente de los límites del realismo y el fingimiento de la representación.

Cuando Samuel Beckett decidió escribir para el teatro, adaptó a este medio los métodos del prosista en rebelión abierta contra la narración convencional. Podríamos explicar el uso que Beckett hace del distanciamiento doble en la trilogía **Molloy**, **Malone meurt**, **Innomable**, haciendo notar que los materiales y el método empleados para enfriar y calentar su obra son radicalmente diferentes de los utilizados por Robbe-Grillet en la suya, Nos parece mejor, sin embargo, poner de manifiesto la manera en que su arte junta y combina los varios medios artísticos empleados, estudiando sus ensayos teatrales más extremados en términos de su teatralidad.

La obra de Beckett se caracteriza en general por un desmantelamiento de las convenciones y una ampliación del potencial de sus medios. Su teatro ha cambiado muchísimo desde las primeras declaraciones dramáticas mínimas de **Godot**, una obra sobre la espera que utiliza el esperar como acción principal y la frustración como efecto principal, y **Fin de partie**, obra sobre el aislamiento cuya acción tiene lugar dentro de un cráneo metafórico. Es bien sabido que éstos son dramas "antidramáticos", textos que utilizan el escenario como pretexto para una acción que pone trabas a la realización de un acto específico individual. Las piezas teatrales de Beckett, como sus novelas, parecen languidecer en una especie de partenogénesis, una vaguedad sistemática que da origen a los accidentes de su propia producción. Así, la idea del desperdicio que inspira la decoración escénica y el paisaje invisible de **Fin de partie**, es fuente también de la imagen de los padres cómodamente domiciliados en sus recipientes de hojlatas para la ceniza. La teatralidad se ve en el cuidadoso abuso del espacio que, a fin de cuentas, como en este caso, incluye el espacio del público, inmóvil por definición pero conmovido por su dedicación a una visión intensamente personal.

Debido a que extienden este proceso hasta sus límites, dos obras recientes de Beckett ejemplificarán mejor el distanciamiento doble como método. En **Play**, aparecen tres personajes humanos ya muertos y condenados a una eternidad de sufrimiento y dolor; les acompaña un "spot" que sirve como animador de sus actos. Hay, por consiguiente, dos acciones bien distintas. En la primera de ellas, la más obvia, la historia de un sórdido triángulo de amor que acaba en una tragedia doméstica vulgar es narrada en forma fragmentada por las cabezas parlantes, cadáveres cuyos murmullos, que no cesan nunca, se convierten en parloteo incoherente cuando la luz no está enfocada específicamente sobre ellos. Su historia es de aquellas que resultan monótonas desde la primera palabra y que apenas merecen un párrafo corto en la prensa local: la materia prima, en fin, de un novelón cualquiera. La otra acción la da el "spot" que, enfocando, aparentemente al azar, a cada una de las tres figuras, va controlando sus palabras. Esta situación escénica es evidente desde el principio aunque el público, turbado por lo que ve e intrigado por los procedimientos usados, tal vez no se dé cuenta. Pero, a la mitad de la narración, las figuras empiezan, cada una por su parte, a dirigirse agriamente al "spot", maldiciendo de él porque les obliga a hablar.

Hay, como se llega a saber, una tercera acción, o por lo menos una tercera dimensión a las acciones ya descritas. La narración sencilla del eterno triángulo de amor unida a la expresión angustiada seguida por otra de ira provocada por el comportamiento de la luz, crean una situación bien melodramática pero salpicada de agudezas e ingeniosidades. El interés del espectador es captado por la circunstancia macabra. Tres versiones del mismo sórdido cuentecillo trabajosamente sacadas de la boca de tres cadáveres displicentes mediante un "spot" insistente y dictatorial (la conciencia, la costumbre, Dios, el diablo, etcétera), son de por sí bastante molestas. Pero la obra no ha terminado. Las figuras ponen fin a su narración y empiezan a narrarla de nuevo. Nosotros, entonces, como espectadores, volvemos a experimentarla "verbatim", una señal de que las repeticiones no se pararán nunca. El drama se convierte de este modo en algo cruelmente conmovedor y desesperadamente personal.

El distanciamiento en estas circunstancias es particularmente complejo. Las caras de las figuras no se diferencian entre sí; las voces resultan monótonas; el cuentecillo narrado es de tan poca importancia que hay momentos en que nos desternillamos de risa. El drama principal es la retórica de la presentación y el actor principal, el "spot" brutalmente impersonal que llega a la escena desde el público, inculcando así a éste mientras extrae de los cadáveres lo que podría calificarse de cruda chismería. Es perversa la manera en que se coordina el interrogatorio brutal con la satisfacción del impulso confesional por parte de los cadáveres embarrillados. Lo teatral resulta fuertemente distorsionado porque la luz misma, el medio tradicional que hace posible la percepción de la acción, viene a ser la fuente de toda ella; porque la acción, en efecto, se ha confinado y limitado al mismo movimiento que tradicionalmente ha debido mantenerse imperceptible; porque el "spot" se ha asociado e identificado con la visión del espectador; y porque la oscuridad misma del teatro, que garantiza al espectador su anonimidad, se ha violado. A primera vista, los procedimientos teatrales de Beckett desembarazan la escena de convenciones teatrales subdistanciadoras. La luz directora no es manejada por nosotros; tampoco parece representar nuestros deseos o necesidades. Los cadáveres estáticos, cenicientos o dentro de sus barriles cenicientos, indistintos, indistinguibles, incapaces de modulación expresiva, son títeres sin voluntad, juguetes sin inteligencia. La ausencia de una acción física parece excluir toda posibilidad de simpatía humana. Los gestos básicos son los del demiurgo invisible, el modelador imponente de esta experiencia o trampa en que nosotros, como espectadores y de algún modo u otro, hemos caído. Y sin embargo, el hecho mismo de que se trata de tanta desesperación -debilidades, angustias, furia-, y aunque ésta es emitida por unas voces o seres inhumanos (su forma es humana, sin embargo), sirve para calentar, humanizar el ambiente y hacernos participar en la acción, aunque sea muy a nuestro pesar, en más de un nivel. La obra es, desde luego, una fuerte presentación de la trivialidad humana, tan trivial, en efecto, que nos incluye a todos en su red como posibles actores. Pero nuestra empatía no es despertada al máximo hasta el momento en que los cadáveres identifican al "spot" como fuerza omnipotente y después de ser identificados ellos mismos, y nosotros, como víctimas de la farsa que se está presentando. La empatía es intensificada, o para decirlo de

otro modo, el potencial para la empatía es intensificado cuando empieza a repetirse la misma historia sórdida del principio. En este momento empezamos a sentir el horror de esta eterna repetición, esta visión infernal que Beckett ha ideado. Digo "potencial para la empatía" porque ambos extremos de la distancia tiran más hacia el centro en esta obra de Beckett que en la de Robbe-Grillet. La distancia doble es neutralizada por la topografía del teatro y la biología de la experiencia teatral. El texto prohíbe que se observen las normas (técnicas y literarias) de que nuestra percepción depende y a que él hace alusión constante. Es lógico, entonces, que no se pueda sostener un distanciamiento absoluto ni positivo ni negativo. El público, a la fuerza, participará en ambos extremos, oscilando más allá de la simpatía y la empatía, aunque sólo para ver que el enfoque central está en el núcleo existencial constituido por la presencia espectadora. Esta, a fin de cuentas, es una obra sobre el ver tanto como lo es sobre el ser visto.

Los procedimientos, clarísimos ya en **Play**, se vuelven prácticamente transparentes en **Not I**. Aquí la acción principal es la de un par de labios separados del resto del cuerpo y aislados por un "spot" fuerte en el centro de la escena, y cuyo movimiento, como Beckett mismo sugirió en una ocasión, es quizá más importante que las palabras que digan. Lo cual no quiere decir, claro está, que el lector no deba fijarse en ellas, y a pesar de que Beckett las ha reducido a un doloroso murmullo indescifrable que no permite que se pronuncie la única palabra que pudiera indicar claramente una existencia personal e individual. Tampoco puede rechazarse el hecho de que son pronunciadas por una voz femenina y que van dirigidas hacia el público. Una vez más, el autor ha hecho todo lo posible por allanar el material de su obra, es decir, distanciarlo, quitarle todo posible vestigio de contenido humano interior. Las palabras se dicen rápidamente en una voz monótona e impersonal y van dirigidas a un interlocutor apenas visible, el cual representa, aparentemente, una dimensión interior dentro de la composición psíquica del hablante sin ojos. Pero hay gestos dramáticos aquí que, por ser tan vivos e intensos, fascinan al espectador: la rapidez misma de la pronunciación; la precaución (puntuada por pausas) de no usar la primera persona singular; el aislamiento de los labios y el aislamiento consiguiente del espectador con relación a ellos. Todo esto resulta en una

identificación del "yo no" con el "yo espectador", una inquietante ausencia de distancia modificada por la imposición no menos inquietante de una distancia máxima creada por la denegación de individualidad, el rechazo de convenciones teatrales, y la destrucción no sólo de la acción sino del espacio. Se produce así una situación claustrofóbica y se trata de evitar el encerramiento. El espectador, prisionero en su butaca, intenta descifrar el discurso embrollador lleno de pausas significativas y caracterizado por una ausencia de significados.

Han desempeñado un papel importante en todo esto las convenciones teatrales básicas: la escena, con su manipulación del tiempo y del espacio, y la sala, es decir, el teatro, con la intimidad que impone. Es un papel análogo al de las convenciones novelísticas básicas en Robbe-Grillet. En busca de una expresión correlativa a ésta en el cine, pasamos ahora a las películas de Michael Snow, artista que, como Robbe-Grillet y Beckett, domina magistralmente el arte del distanciamiento doble. Sirva de ejemplo *Wavelength*. En esta película, la cámara, que nosotros no vemos pero que va acercándose paso a paso, muy lentamente, hacia una foto colgada en una pared, es, como el "spot" tiránico de Beckett, una fuerza implacable. El movimiento es acompañado por una ampliación paulatina, también inexorable, del zumbido y gemido que dan título a la película. El procedimiento básico no puede ser más sencillo. La cámara en marcha lenta hacia su objetivo y la ampliación constante del sonido, vienen a ser protagonistas que atraen al espectador en un nivel reflexivo. Pero en el contexto especial de esta película, la película misma, que tradicionalmente ha sido capaz de hacer tantas cosas más, se convierte en medio cinematográfico verdadero, exacto. Subraya la ausencia de una acción "verdadera" y hace que nos fijemos exclusivamente en unos mínimos instantes significativos: relampagueos de una luz roja; coches y camiones que pasan fuera de las ventanas colocadas a ambos lados de la estrecha sección de pared en que la foto está colgada; irregularidades en la película misma; los agujeros en ella para el engranaje de la rueda de la cadena; desplazamientos inmotivados de noche a día y de día a noche. Como si se hiciera para enfatizar esta violación del decoro cinematográfico tradicional, la película intencionalmente traspasa su propio decoro e introduce, por ejemplo, una secuencia en dos partes, gratuita, y con personajes vivos, actores

malísimos. Un hombre entra y se cae; entra una chica y llama por teléfono a un amigo para anunciarle la presencia en el cuarto de un cadáver que ya no se puede ver. El efecto de esta escena no es introducir elementos de suspenso sino suprimirlos. Son elementos nuevos, estructurales, tejidos, y que se prestan a distanciar al espectador porque le han permitido participar en la elaboración misma de la escena. Es paradójico, entonces, que en esta película, que se nos hace interminable, la distancia es aumentada por el uso de incidentes, por la explotación del código cinematográfico tradicional, y por la inserción en ella de unas acciones vulgares que apenas tienen alcance alguno. El espectador se ve forzado a leer un texto que apenas es verbal, es decir, que los procedimientos por los cuales el texto es percibido ofrecen una fuerte semejanza a los que empleamos cuando leemos un libro: un escudriñamiento de unos signos en una superficie impresa (la pantalla), signos que tienen significado pero que no comunican nada significativo. Por regla general, este procedimiento convertiría el texto en objeto percibido y, por consiguiente, estéticamente distanciado, un objeto que el espectador podría ver con gusto o con emoción. En efecto, la cualidad objetiva de la película, enfocada tal como está en efectos no interesantes y nada llamativos, y además en una pared sin rasgos distintivos, sirve para esterilizarla como texto: la pone al margen de la estética y la convierte en declaración sobre la manera de hacer películas tanto como en una película. La sobredistancia, por consiguiente, es excesiva, y son extraordinarias las exigencias que impone en la paciencia, el aguante y la buena voluntad del espectador.

Lo mismo podría decirse, en un sentido contrario, de la subdistancia en **Wavelength**, es decir, que las dos dimensiones que producen el suspenso llegan a ser casi inaguantables; se apoderan de los nervios del espectador con su técnica de movimientos que se ven y se oyen, el desarrollo inevitable que significará más como procedimiento que como cualquier final o desenlace a que éste pueda llegar. La revelación final, a propósito, es la de una vista marina, pero mirando hacia la playa, y de una disminución rítmica en el tono que poco antes ha llegado a su punto más alto, intensísimo, casi intolerable. Estos elementos que generalmente crean empatías, en vez de ser sensaciones agradables, son claros ataques a los sentidos. La paradoja debe subrayarse: es empatía-

-antipatía en una escala estética. Sabemos desde hace tiempo que lo excesivamente feo no es, de ningún modo, un objeto poco estético. En el caso de esta película, sin embargo, el cineasta ha hecho todo lo posible para evitar el elemento estético, produciendo irónicamente una empatía con los mismos instrumentos de nuestra tortura: la cámara que avanza y la amplificación de la longitud de la onda. Es decir: participamos de estos procedimientos y éstos participan en nosotros.

Cabe preguntarse esto: ¿por qué, dada la atracción mínima, casi nula, de esta película, seguimos su "acción" hasta el final y quedamos favorablemente impresionados y hasta conmovidos por ella?. Una vez más, hay que decir que los procesos normales de nuestra mente hacen que devolvamos al texto las características estéticas que han quedado fuera de él. Llevamos a cabo en él operaciones que él mismo dicta pero que, aparentemente y a la vez, desecha. En este sentido, el efecto o la dinámica del distanciamiento doble explica gran parte de la atracción de la obra y hasta explica su "memorabilidad" (esto, en parte, es función de un prolongado proceso de saturación visual). En virtud de una denegación del interés estético, de objetos o figuras capaces de evocar una reacción agradable, este texto, como los de Robbe-Grillet y Beckett, pero en un grado diferente y de un modo radicalmente diferente, impone en el espectador la tarea de aprehender las figuras y las formas que faltan. No es que el espectador supla una imagen o una figura, sino que descubra un rastro en términos de los detalles presentados y con relación a lo suprimido, que le lleve a lo estético, un componente que el cineasta ha guardado en reserva.

Una última obra de carácter algo diferente creo que bastará para ilustrar la problemática del distanciamiento doble y sugerir su potencial para una utilización futura. Philippe Sollers ha escrito dos novelas. Está trabajando ahora en la tercera y va revelando en ella una manera verbo-céntrica bastante nueva. Su última obra terminada, *H*, es un furioso torrente de palabras que no llevan puntuación alguna, toda una precipitación de sentimientos, ritmos y temas, un juego constante de trozos y fragmentos narrativos entrelazados, interrumpidos e interpuestos. El que lo lea sentirá cierto consquilleo intelectual, pero hay peligro de que pronto se le acabe la paciencia. A diferencia de las otras

obras discutidas en este ensayo, las "novelas" de Sollers son barrocas en textura, ricas en incidentes, enciclopédicas. El lenguaje fluye sin cesar. Sólo faltan los elementos narrativos más esenciales: continuidad, trama, caracterización, medio ambiente. En **H** y en **Paradis** Sollers ha roto, deliberadamente y de un modo masivo, con las convenciones literarias dando preeminencia a la palabra misma, no a la palabra con su significado, particular o especial, sino a la palabra sonante en sí. En vez de destacar palabras específicas o aplicar algún enfoque especial a algún grupo sintáctico especial, y en vez de limitar, ceñir o aislar su vocabulario, Sollers se ha dedicado precisamente a lo contrario, es decir, a la multiplicación de los efectos verbales. El texto sollesiano es un acontecimiento estructural cuya multiplicidad de superficies exige, no ya una exploración y un estudio detenido y cuidadoso, sino una escansión sensual. Sollers mismo ha comparado su texto a la música india que un lector cualquiera puede "poner" como si fuese un disco y con que puede vivir, con lo cual se da a entender que el texto se convierte en un acontecimiento sujeto a una modulación infinita, un espacio en que la mente puede jugar, vivir, languidecer. No puede haber ni conclusión, ni clímax, ni estructura; todo depende del lector, y éste impone hasta los patrones, los modelos lingüísticos. Hay, en cambio, control y equilibrio, interés, y hasta hay cierto suspenso.

Un trozo típico de **H** tendrá su enfoque especial y hasta habrá un débil hilo narrativo visible a los que están familiarizados con la particular agrupación o acumulación de referencias y alusiones. Pero la materia enfocada conectará, a la larga, con otras materias, aunque con ello no se quiere decir que se ponga punto final al asunto. Será necesario que entre en juego la conciencia extra-textual, la del lector. Sólo así llegará el texto a incluir una percepción del mundo que el texto mismo parece haber desterrado de sus páginas. He aquí, como ejemplo, un trozo excepcionalmente dramático que tiene que ver con Ezra Pound, a quien Sollers, durante una estancia suya en Venecia, observaba día tras día desde su ventana mientras aquél encontraba su silla y mantenía su vigilia silenciosa:

aquí viene el viejo ahora pasa cada día bajo mi ventana desde luego que no sabe que estoy aquí aunque si lo supiera no sabría quien soy pero qué es un viejo su follaje se seca camina sobre tres piernas y sin ser mejor que un niño como un ensueño tambalea aquí estás entonces con su sombrero su bufanda su bastón le creerías un león flaco transparente alabastrino un perfil de espuma marina se inclina una vez el pelo suyo ondea cerca del canal se sienta empieza a manosear con manos las venas como hormigas en un hormiguero estragado mira mira alrededor suyo dulce frío mañoso anticuado delgado piel de pergamino y pensar que un tipo así fue fascista el obverso de la locura la decepción tener que admitir que de veras estamos en los antípodas bajo el sol yo a mi mesa y él abajo en su silla bien rara la escena con la historia dispersada por todas partes la ciudad se hunde lentamente los balcones se pudren la piedra corroída barba gris lo veo bajo el visor de la gorra enjaulado en la plaza de pisa contando las golondrinas en sus hilos recuerdos de guido d'arezzo ah el chino o sí el chino este mismo día los periódicos publican una foto de mao recibiendo a los japonesas después de 35 años de guerra hostilidad secular ofrece al primer ministro poeta de poco talento tipo de bosque otoñal los diez tomos encuadernados de chu yuan tercer siglo antes de j.c. entre líneas léeme eso ayudará tu poesía sentado suspendido boca hacia arriba ausente (6).

Varias cosas merecen notarse aquí. Para empezar, casi todo lo que se lee en las novelas de Sollers es, de alguna manera u otra, autobiográfico, y éste es un rasgo que falta en la obra de los otros artistas incluidos en este estudio. Esto no quiere decir, sin embargo, que haya una inversión subjetiva, una inyección emocional, en el texto en el nivel del contenido, porque aquí la historia personal está presentada como si fuese cualquiera de los otros muchos modos "históricos" incluidos en el libro, es decir, que va expresada de una manera objetiva. La historia personal también contribuye, en efecto, a la manera narrativa típica del autor -él la llama "épica"-, la cual reproduce la superficie de nuestra vida contemporánea en toda su rica variedad y (en el caso de Sollers) con un sesgo complicadamente marxista. Como consecuencia de

esta manera de narración, el texto viene a ser una especie de crónica y tornasol, distanciado, primero, por el flujo no refrenado de acontecimientos y por los efectos de un lenguaje que contiene significados, y segundo, por el empeño de no asignar a un detalle específico un significado particular. Hay por consiguiente una equivalencia de detalles que, aunque no absoluta, pone fuertes trabas a lo enfático o emocional. El lector se ve forzado a descubrir sus propias fuentes de experiencia emocional e intelectual para así delimitar y rellenar los temas presentados. Esta manera narrativa hace -es inevitable- que el texto parezca depender más del lector que del novelista, aunque aquél, en efecto, se convierte en creación de los códigos del texto, por ligeramente esbozados que éstos estén. El proceso de recepción de esta obra es caracterizado por una tensión entre la adquisición de lo familiar y lo formal, por un lado, y, por el otro, la desorientación constante producida por un sistema de coordenadas que nunca queda fijo o establecido. Al progresar por el texto, el lector tiene la sensación de que va ganando y perdiendo en el nivel del contenido, es decir, en el de la sustancia semántica. Dentro de este sistema semántico de coordenadas, dentro de este contexto "épico", se da a conocer una tremenda variedad de experiencia codificada, desde la sensualidad hasta el regocijo bullicioso, desde la preocupación hasta la angustia, pero sin que se haya detenido el autor en ninguna de ellas más que para mencionarlas.

Los textos de Sollers, que en nivel semántico resultan desconcertantes, también sirven, en lo que Julia Kristeva llama el nivel semiótico (yo diría, metafóricamente, "subliminal"), para tranquilizar al lector. Sollers, en unas palabras sobre H, presenta esta dimensión principalmente en términos de ritmos diciendo que el elemento "lírico", el que se opone al "épico", restaura subjetividad al texto. Al usar la palabra "lírico", se está refiriendo específica y literalmente a los recursos "poéticos" con que controla y modifica las palabras del texto. Considerados en este nivel "lírico" o semiótico, éstos son textos que, evitando para el lector las trampas convencionales, enfatizan cualidades sublimadas en la narrativa convencional. Así el texto sollersiano es "significativamente" uno de superficies y que emplea gestos rítmicos para comunicar una sensibilidad que de otra manera estaría sumergida. En este nivel y en estos términos, el lector participa directa y volun-

tariosamente; es enredado, englobado y absorbido; es amado y amante, todo a la vez (7). La superficie de **H** y de **Paradis** es casi táctil en su abundancia y frondosidad lujosas, llena de deleites, juguetona, calurosa, fresca y refrescante. Esta superficie, para decirlo de otro modo, sin siquiera saber enseñar otra cosa que su presencia, se convierte en presencia. Para darnos cuenta cabal de esto, sólo hace falta que leamos según los signos semióticos, dejar que el lenguaje se oiga o, mejor aún, oírle recitar al autor, transformando la planicidad de la masa de palabras sin puntuación en acontecimientos complicadamente estructurados. El mejor modo de describir este efecto es con el adjetivo "cautivador" o "fascinante", ya que se trata de una manera subdistanciadora que no lleva en sí ninguna carga melodramática y que no ha participado en ejercicios inaceptables. Curiosamente, en los textos de Sollers esta carga es llevada por el aspecto sobre distanciado, es decir, "revolucionario", "épico", que, rechazando el enfoque, tiende a reducir esa participación a una indisposición de poca importancia. Porque ni en el nivel semántico ni en el semiótico encontramos absolutos; sólo hay vectores que nos arrastran hacia posiciones extremadas.

Como Robbe-Grillet, Sollers pone al descubierto nuestros mitos culturales; los usa para abusar de ellos. Pero mientras Robbe-Grillet parece saborear este contacto, esta inspección, digámoslo así, de la superficie del mito, Sollers (especialmente en **Paradis**, obra basada en el amor bíblico) niega al lector el placer de un contacto sensual con sus propias actitudes reflexivas. Sollers las arrasa, las hace pedazos con el uso áspero o discordante de abruptas yuxtaposiciones, humor, ira, sátira, ironía, etcétera. En fin, Sollers crea un clima propicio para el rechazo o la denegación. Sirva de ejemplo este breve trozo de **Paradis**:

eso es romper forcejear tu muerte coma groseramente invertida placenta cancer aureola de donde estoy sentado los veo gotear gota a gota cañón portátil sacado con sifón estoy encarrilado de nuevo báscula máscara miradas penetrantes rotas de retratos de antepasados galerías pupilas estrelladas enceradas base de aspiración trompeta bomba que pasa en el cociente bocadito idiota famélica inundación repentina cromos de hombres al azán fuelle herrero ballena saliva

narices mordieron mandíbulas terciopelo es el estado de cuarentena fortificada de fiebre se sienten podridos dentro ennegrecidos de donde este lógamo verde y cuajado conducto roto cerbatana de pedos para el asado en realidad es asado en el vacío sonda la vesícula y el hígado para asegurarse de que estamos ahí rápido guiñar el ojo a este andrógino enmascarado cojón incubo súcubo remendadas escenas entran bajo su iluminado limboide bufandas de niebla fajas de smog pliegues de pus flácidas laminillas borrosas vellosas maduras miran esta inundación linfática en glóbulos cuencas de narices labio superior apretado en tieso puchero poseyendo dicen algunos la última gota de semen hervida en óvulo leucorrea desperdicios florecimientos mojarse básico siempre olvidado maná chusma visceral y apretar ahora son rabos empaquetados ratas plegadas de agujeros tapados derretida mierda cubierta de plomo pues bien en el principio era el vals absurdo alegre armonioso java samba o bossa nova pero dios era celoso y especialmente su diosa y ella cogió su dildo soldador y él se tragó su poción de bromuro y ellos congelaron tortas en el hielo dando alaridos (8).

Este texto emplea el material de nuestra experiencia comunal, aunque no necesariamente de nuestra memoria ancestral para purificarnos de compromisos que atan y esclavizan, no a una religión específica, sino a unos estereotipos culturales anticuados. El objetivo de Sollers es social, y en este nivel no es estético. Podríamos sugerir que su estrategia de colocar la carga sobre distanciadora en los aspectos semióticos de su texto y de prohibir la aparición de lo mítico (en ambos aspectos -tradicional y barthiano- del término), invierte eficazmente la estrategia de Robbe-Grillet. Aunque ambos textos pueden ser caracterizados como doble-distanciados debido a la naturaleza del lenguaje como máquina que comunica un significado, la manera literaria especial de Sollers le colocará tal vez al margen del distanciamiento doble. Hay una sutil confusión de elementos superiores/inferiores en el nivel semántico que mitiga y complica (de una manera interesante) el problema de juzgar la distancia como factor en nuestra percepción de la experiencia estética. Casi por definición, la "épica" sollersiana es, en lo tocante al distanciamiento, radicalmente impura. Tal desarrollo es natural cuando salimos de las formulaciones espontáneas de Robbe-Grillet, Beckett y Snow

y entramos en el frenesí retórico lujoso y barroco de Sollers. Hay que decir también que éste es un atributo que Sollers, especialmente en su última proyección, comparte con el Joyce de **Finnegans Wake**, texto también doble-distanciado no con sino contra el grano, y que da preeminencia a lo subliminal convirtiendo el juego verbal en fuente de obligaciones para el lector. Aunque su empuje predominante es hacia los límites, el distanciamiento medio es mucho más evidente aquí que en los otros textos doble-distanciados. Con esto quiero decir que el hecho mismo de que se encuentra en la obra de cualquier artista discreto una serie de repetidas opciones y una incesante yuxtaposición, impone, hasta en el texto menos controlado, una pátina estética. Inversamente y aunque la orquestación de ritmos es intencionalmente llamativa y atractiva, el lector se siente distanciado por el tremendo volumen del texto ininterrumpido, por no poderlo clasificar o encasillar, y porque el texto es una ofensa constante a su sensibilidad de lector, aún en sus momentos artísticos más logrados. Todo esto lleva a una pérdida del conocimiento, a un balanceo lánguido en la corriente verbal, a una falta de equilibrio sensato o de criterio juicioso, y, por consiguiente, a un daño irreparable en el tipo de percepción necesaria y esencial para el conocimiento estético. Así, el distanciamiento del texto de Sollers violenta nuestras categorías porque altera los vectores de lo que hemos venido llamando la doble distancia, pero sin que se pierdan por ello las cualidades especiales de la misma.

¿Es de veras nuevo el distanciamiento doble? ¿Se ha difundido mucho en el mundo de las letras?

La contestación a la primera pregunta es negativa, aunque quizá sea nuevo el recurso aludido dentro de los límites establecidos en este ensayo. Pero también lo encontramos en esas obras antiguas que, conscientes de sí, tímidamente divulgan sus propios procedimientos artísticos (en este contexto podría usarse el término de Jacques Derrida tan en boga hoy, "des-construir"). **Tom Jones**, la novela de Fielding, revela esta tendencia hacia los extremos distanciadores debido a sus técnicas narrativas y por haberse incluido en ella lo que podríamos llamar "instrucciones del autor" en forma de trozos críticos. **Tristram Shandy**, de Sterne, es un ejemplo aún más obvio y claro, aunque en el caso de ambas

novelas se hace uso de un modo apropiadamente "des-constructivo", es decir, la farsa, en que el burlarse de sí mismo es corolario a la inversión de todos los valores. En efecto, podemos remontarnos hasta el **Satiricón** de Petronio entre otras obras, para encontrar semejantes efectos. Entre obras de ficción "seria", nuestros ejemplos son más difíciles de encontrar, pero en la escala media experimental entre lo serio y lo fársico podríamos señalar **Les Chants de Maldoror** de Lautréamont, **A Rebours** de Huysmans, y **Bouvard et Pécuchet** de Flaubert, para dar ejemplos sólo de la literatura francesa. En cuanto a la producción literaria contemporánea, casi cualquier libro a que puede aplicarse el calificativo "post-wakeano" (véase **Tri-Quarterly** 38) y casi todas las nuevas y las nuevas nuevas novelas, imponen una distancia dual. Pero también podríamos incluir obras de Kurt Vonnegut, Robert Coover, James McElroy, John Barth, y hasta los documentales de Fred Wiseman. **Slaughterhouse Five** de Vonnegut es buen ejemplo con su marco "biográfico" que enuncia un problema existencial y encierra un universo de historieta cómica (lo fársico dirigido hacia fines serios) en que lo catastrófico histórico real alterna con la broma de la ciencia ficción. Aún antes de escribir su última y más punzante sátira sobre la vida tradicional norteamericana, Robert Coover, en **Pricksongs and Descants**, y especialmente en los cuentos de "Babysitter" y "The Brother" opone ambos extremos contra el centro creando así un equilibrio entre el cliché melodramático y la atracción sensual por un lado, y la alegoría fríamente elaborada o la mitología social distanciada, por el otro. La primera de estas narraciones modifica de modo brillante el acercamiento de Robbe-Grillet a los temores estereotipados; la segunda, invierte el enfoque en el mito de la inundación y el impacto del relato dialectal para alegorizar la era atómica. Cada uno oscila, a su modo, entre lo melodramático vulgar y una manipulación clarísima, visible a todos.

Este ensayo, sin embargo, no tiene que ver con analogías, ni con escuelas, ni siquiera con tendencias, sino con técnicas y con una técnica específica capaz de crear una amplia escala de efectos. El objeto que ha despertado nuestro interés es un mecanismo reactivo sintomático de una edad dada a escudriñar sus formas y que desconfía de los medios usados por sus antepasados, aunque no los desecha. El texto doble-distanciado no es tan abierto, ni mucho menos, como creará quien lo lea

por primera vez; tampoco es tan raro en el universo estético; es, sencillamente, más abiertamente consciente de sí. En sus peores momentos, sólo se ocupará de sí y se abandonará a sus propios gustos como en las últimas películas de Fellini y Wells, pero si se maneja bien, exhibirá la clase de control que hallamos en nuestras obras clásicas.

(Traducción de Philip Metzidakis)

NOTAS:

- (1) "'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle" fue publicado por primera vez en **The British Journal of Psychology**, vol. 2, pp. 87-118. La reimpresión más reciente, en **Aesthetics: Lectures and Essays**, edición a cargo de Elizabeth M. Wilkinson; Stanford, California: Stanford University Press, 1957.
- (2) **Aesthetics: Lectures and Essays**, p. 127.
- (3) **A Portrait of the Artist as a Young Man**, New York: Grove Press, 1972, pp. 1-2, 9.
- (4) Traducido al inglés por Richard Howard, New York: Grove Press, 1960, p. 205.
- (5) Para una presentación clara y convincente de un punto de vista parecido sobre la mecánica del texto de Robbe-Grillet, véase Susan Suleiman, "Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York*", **Romanic Review**, vol. LXVIII, núm. 1, enero, 1977.
- (6) "H: An Extract", traducido al inglés por Inez Hedges, **The Iowa Review**, vol. 5 núm. 4 otoño, 1974, p. 102.
- (7) Véase Ronald Barthes, **Pleasure of the Text**, traducido al inglés por Richard Miller; New York: Hill and Wang, 1975.
- (8) Traducido al inglés por Carl Lovitt, **TriQuarterly** 38, invierno 1977, pp. 101-102.

