

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

LA ESCENA TRAGICOMICA

Autor: Miquel Usandizaga

PREFACIO

"Héteme aquí ante estas blancas páginas -blancas como el negro porvenir: iterrible blancura!- buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy..." (Miguel de Unamuno, "Cómo se hace una novela")

Quise -hará cosa de un año- escribir esta tesis como un texto doble, para cuyas partes ya tenía el material, el título y una precisa caracterización: un texto "ovíparo", al que di el título de "parte didáctica", y un texto "vivíparo", al que titulé "parte reflexiva". La clasificación de los textos en "ovíparos" y "vivíparos", como si fueran animales, está tomada del mismo autor tortuoso de la cita que abre esta página. "Ovíparo" sería el texto que nace de un esquema que le es previo y distinto, que lo encierra en su origen como una cáscara. "Vivíparo" sería, en cambio, aquel otro escrito que nace ya completo y tal como va a seguir siendo, del que nunca podemos encontrar el esquema o molde que le haya originado. En algún sentido, ovíparos serían los discursos que se han dicho de una vez por todas, que están dichos y permanecen dichos. Y vivíparos aquellos que "se dicen" y continúan diciéndose con el pasar del tiempo. Y anular la diferencia, el desnivel, entre esos modos del discurso sería, como escribió Michel Foucault, "juego, utopía y angustia".

Pero la mía era una pretensión perfectamente ingenua, como se ha encargado de demostrar el tiempo. El texto ovíparo, para serlo, debería poder depender de un instante único, irrepetible y aislado, que estaría en su origen. Y el texto vivíparo, en cambio, no puede tener un inicio: no es que no pueda tener un final, eso sería aún fácil de arreglar, para eso están los puntos suspensivos; lo malo es que no puede comenzar nunca, porque en ese instante del inicio tendría que ser ya como fuera a ser al final. Y eso es imprevisible.

En la "parte didáctica" quise reunir, dejándolos tal como estaban, algunos esquemas de cursos y clases que había ido preparando desde el año 1982 y que giraban en torno a alguna cuestión que me había preocupado: en un principio, las relaciones entre "arte" y "vida" en la cultura alemana de finales del XIX y principio de este siglo. Y, a partir de ahí, la forma del espacio escénico moderno como lugar privilegiado para esa relación, como lugar de encuentro entre el arte y el público. Quería, por decirlo así, congelar esa parte, dejarla en el estado de lo

que había querido ser: una explicación cerrada, inteligible, comunicable.

Y la otra parte de este mismo trabajo, a la que llamé "parte reflexiva", y que quise concebir como texto vivíparo, debía conservar, tal como se fuera produciendo, un "pensar del pensar", una reflexión que podría carecer de los atributos de la forma, la comunicabilidad y la inteligibilidad que caracterizasen a la "parte didáctica". Un texto permanentemente incompleto, inacabable y que sólo una decisión arbitraria pudiera interrumpir, y que debía guardar con la "parte didáctica" una relación mediada pero necesaria: si la "parte didáctica" quería explicar las relaciones entre arte y vida, la "parte reflexiva" debería integrar en su construcción la tensión entre el arte y la vida; si la "parte didáctica" quería explicar la evolución de la forma del espacio escénico, la "parte reflexiva" debería pensar sobre las formas dramáticas y los géneros literarios de aquellas escenas; si la "parte didáctica" quería explicar la historia, lo pasado, la "parte reflexiva" debería mostrar un presente eterno, irrepetible...

Pero, claro, todo eso era una ambición excesiva (y prometo que nunca, después de este esfuerzo, sonreiré al oír el tópico de que una primera obra siempre quiere explicarlo todo y no dejar nada para más adelante), que se ha concluido tan sólo en muy pequeña parte. Con el paso del tiempo necesario para ir precipitando y depositando la reflexión, algunos de los esquemas, de los "huevos" de la parte didáctica se han roto, y han aparecido sobre el papel unas tortugas que se pasean y me descomponen continuamente el "élevage de poussière" de la parte reflexiva. Mejor será que intente deshacerme de todo ello cuanto antes.

Lo que queda es un escrito que es irónico en uno de los sentidos en que Wladimir Jankélevitch utiliza ese término: "Su divisas sería (si nos atrevemos a usar aquí las fórmulas de Pascal): De todo un poco, y no: Todo de una sola cosa; se opone, pues, al espíritu de geometría, que, con una especie de fanatismo rectilíneo, deduce implacablemente, y va derecho hasta el final... frente a las pesadas especializaciones del corazón, la ironía afirma los derechos de un "diletantismo" refinado y casi imponderable que roza sucesivamente todos los teclados. Su régimen natural es, pues, el pizzicato, o mejor el staccato." Pero claro, nada menos irónico que una afirmación de principios como la que acabo de hacer. Y además, ¿acaso todas las páginas que siguen hablan de más de una cosa? ¿Acaso no vuelve cada una de las páginas que siguen al problema inicial, a la dificultad de escribir, de hablar?

Lo que queda es el producto de "un nuevo género artístico que es un contrasentido -como todo género creado

por el desarrollo moderno-, un género cuya forma es la ausencia de forma". ¿He dicho artístico?: "Tal vez sea la siguiente la diferencia decisiva entre la obra de arte y la obra científica: la una es finita, la otra infinita; la una es cerrada, la otra es abierta; la una es fin, la otra es medio. La una es -juzgando ahora las cosas por sus consecuencias- incomparable, algo primero y último, la otra deviene superflua a cada aportación mejor. Dicho brevemente: la una tiene forma, la otra no." La forma Tesis doctoral es un ejemplo perfecto para esos contrasentidos que ha producido, según escribía Lukács, el desarrollo moderno: ¿dónde situar a una tesis, sino a medio camino de la diferenciación entre las obras de arte y las obras científicas que establecía el mismo Lukács?

Lo que queda es el producto de una determinada manera de pensar propia, como escribía Eugenio Trias, de "nuestra cultura, que... pronuncia continuamente la escisión de la mente humana", un escrito que no ha podido alcanzar lo que Albert Béguin considera el "doble privilegio" de Kleist: "la lucidez absoluta del "artista" -en el preciso sentido en el que ese nombre designa al artesano de la obra- y la obscuridad necesaria al "poeta"...", y que concluye necesariamente en la protesta de Jankélevitch: "¡Ay! ¿Por qué no se puede ser al mismo tiempo razonable y apasionado?"

Lo que queda es, por último, más que una tesis "sobre" los géneros dramáticos y literarios, una tesis "de género": "Dícese de las obras que representan escenas de costumbres o de la vida común". Creo, a pesar de todo, haber mantenido una cierta lucidez acerca del destino último de este trabajo.

Mis agradecimientos son para Eugenio Trias; para mis compañeros de los departamentos de historia de la ETSAB y de composición de la ETSAVs, y especialmente para José Angel Sanz, que me recomendó las lecturas de Thomas Mann y del "joven" Lukács, para Carme Bonell y José Quetglas que me han sustituido últimamente en muchas clases (y para este último también por haberse ofrecido voluntario para "corregirme las faltas de ortografía"); para José Antonio Martínez Lapeña y Elias Torres, que me han permitido ocuparme durante este tiempo en trabajos más productivos y más tranquilizadores; para Joan Lluís Almacellas, Gabriel López Casares y Angels Pera, sin cuyas ayudas nunca habría podido dar por terminado este trabajo; y para Dolores Forés, que durante todo este tiempo nunca me ha mostrado su preocupación por mi estado de salud mental.