

Acción y acontecimiento. Sobre los avatares de la subjetividad moderna (Kafka, Bacon, Beckett)

Action and Event. On the Vicissitudes of the Modern Subjectivity (Kafka, Bacon, Beckett)

Julián MARRADES
(Universidad de Valencia)

Recibido: 19/12/2012

Aceptado: 14/11/2013

Resumen

El objetivo principal del artículo es mostrar que, en aspectos significativos, la obra artística de Franz Kafka, Samuel Beckett y Francis Bacon se hace cargo de ciertas aporías de la subjetividad moderna y puede entenderse como una respuesta crítica a las mismas dentro del horizonte de la modernidad. La especificidad de este arte crítico se analiza a través de una red de conexiones: en primer lugar, trazando contrastes entre la lógica de la acción presente en la tragedia moderna, y la lógica del acontecimiento propia de la epopeya griega arcaica y la tragedia antigua; luego, estableciendo diferencias entre el sujeto de la tragedia moderna y el del arte crítico del siglo XX; y, por último, mostrando la existencia en éste de tensiones entre la lógica de la acción y la lógica del acontecimiento.

Palabras clave: Autoconciencia, modernidad, mundo desencantado, tragedia, culpa.

Abstract

The aim of this article is to show how Franz Kafka's, Samuel Beckett's and Francis Bacon's art works, in some meaningful aspects, take care of several problems of modern subjectivity. These works can be understood as an internal criticism to these problems within the horizons of Modernity. The specifics of this critical art are analyzed by means of a net of connections. Firstly, establishing the differences

between the logic of the action in the Modern tragedy and the logic of the event, typical from the Greek epic poetry and the Ancient tragedy. Right after, showing the differences between the subject of Modern tragedy and the self of the critical art of 20th century. The article concludes portraying how affects to this critical art the stress between the logic of the action and the logic of the event.

Keywords: Selfconsciousness, modernism, disenchantment of the world, tragedy, guilty.

1. La indecisión de Hamlet y la cólera de Aquiles

La vida se le complica al melancólico príncipe Hamlet cuando, tras la muerte de su padre, el rey de Dinamarca, y el inmediato casamiento de su viuda madre con el hermano de su padre, el espectro de éste se le aparece para revelar que ha sido asesinado por su hermano a fin de arrebatarle el trono y la esposa, y para encomendarle la venganza del crimen. Hamlet hace suyo el mandato, pero dilata su ejecución. La crítica shakesperiana de tendencia psicológica atribuye la indecisión de Hamlet a un conflicto entre pensamiento y acción. Su repugnancia ante un mundo podrido le lleva a dudar que tenga sentido intentar restablecer la justicia, y esa duda frena su voluntad de llevar a cabo la venganza. El monólogo en que Hamlet se plantea la alternativa entre ‘ser o no ser’ sugiere que el suicidio sería acaso la única salida apropiada en una situación tan corrupta, pero la sospecha de que pueda haber algo después de la muerte obstruye esa opción y sitúa a Hamlet en la coyuntura de obrar o no obrar.

¿Qué idea de autoconciencia subyace a esta explicación de la indecisión de Hamlet? La explicación supone que Hamlet experimenta una escisión entre el deseo de vengar el asesinato de su padre, que ocurre en el fuero interno de su conciencia, y su ejecución, que debe ocurrir en el mundo exterior y tener repercusiones públicas. El factor determinante de la escisión es la incertidumbre y el temor de que tras la muerte haya que rendir cuentas de las acciones de esta vida. Hamlet describe con estas palabras el drama que se plantea en el teatro de su mente:

Así, la conciencia nos hace cobardes a todos, y el colorido natural de la resolución queda debilitado por la pálida cobertura del pensamiento, y las empresas de gran profundidad y empuje desvían sus corrientes con esta consideración y pierden el nombre de acción¹.

Es decir, el *pensamiento* de si habrá un más allá debilita en Hamlet su *resolución* de venganza, de manera que ésta no se traduce en *acción*. Esto supone que la cone-

¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, acto III, escena 1^a, p. 53. (Traducción modificada).

ción entre voluntad y acción es de tipo causal y, por tanto, contingente. En esa medida, puede ser desconectada por un tercer factor externo a ambos: el pensamiento.

La ineficacia de su resolución produce en Hamlet un malestar psicológico: su voluntad es ejecutar el mandato del espectro, pero él también quiere atender a las demandas de su conciencia, que le da motivos para no ejecutarlo. Ese malestar toma la forma de un conflicto, en que una parte del yo interior entra en colisión con otra parte del mismo. Para fortalecer su deseo de venganza, Hamlet necesita neutralizar su duda acerca del más allá mediante un nuevo motivo que le proporciona la imaginación: si no actúa, perderá su honor.

Ahora, sea olvido bestial o algún escrúpulo cobarde de pensar con demasiada exactitud en el suceso..., no sé por qué sigo vivo para decir 'Esto se ha de hacer', puesto que tengo causa, y voluntad, y fuerza, y medios para hacerlo... Ser grande de veras no es moverse sin gran motivo, sino hallar pelea por una paja, cuando está en juego el honor. ¿Cómo quedo entonces yo, si me han matado a un padre e infamado a una madre, para excitarme la razón y la sangre, y lo dejo dormir todo, mientras veo, para mi vergüenza, la muerte inminente de 20.000 hombres, que por una fantasía y trampa de la fama van a la tumba como a la cama?².

El motivo sobrevenido en la imaginación de Hamlet es la pérdida del honor en caso de no actuar, pérdida que le parece segura por comparación con la 'falsa fama' que espera obtener un jefe militar de la conquista de un pedazo de tierra que nada vale. El pensamiento le dice a Hamlet que el motivo adecuado para actuar no lo proporciona el objeto, sino el honor que el sujeto gana o pierde con la acción, aunque el motivo sea pequeño. Su deseo de venganza, que se había mostrado inerte por sí mismo para impulsar a Hamlet a la acción, se ve relanzado por este nuevo motivo.

Propongo que demos un salto al pasado. En el canto IX de la *Iliada* se cuenta que una embajada de ilustres aqueos enviada por Agamenón y comandada por Odiseo trata de convencer a Aquiles de que deponga su cólera contra Agamenón por haberle arrebatado a su esposa y, bajo la promesa de apreciables regalos, acepte la jefatura del ejército aqueo para reiniciar los combates contra Troya. Tras escuchar la oferta de Odiseo, Aquiles la rechaza con estas palabras:

¡Laértida descendiente de Zeus, Odiseo fecundo en ardides! Preciso es que os declare con franqueza la intención de mis sentimientos y cómo quedará cumplido [...] No colaboraré con Agamenón en tramar planes ni en otra empresa: ya me ha engañado y ofendido una vez; otra más ya no podría embaucarme con palabras... Ni aunque me diera tantos bienes como granos de arena y polvo, ni siquiera así lograría ya persuadir mi ánimo, si antes no me paga entera la afrenta que devora el corazón³.

² *Hamlet*, acto IV, escena 4ª, p. 83.

³ *Iliada*, canto IX, vv. 308-316 y 374-386, pp. 172-175.

Una posible lectura de este pasaje llevaría a trazar una separación entre la cólera que siente Aquiles por las ofensas de Agamenón y su firme resolución a desatender las súplicas y regalos del Atrida para que vuelva al combate. En el ánimo de Aquiles confluirían, por un lado, el impulso irracional de la ira y, por otro, la intención racional –motivada en la consideración de las ofensas de Agamenón– de negarse a colaborar con él. Sin embargo, nada en el pasaje citado abona esta lectura. Es significativo que Aquiles aluda a su resolución de no colaborar como “la intención de mis sentimientos”, dando claramente a entender que siente su ira tan inseparablemente unida a su decisión, que ninguna duda podría interponerse entre ellas. El ánimo de Aquiles no está escindido entre los impulsos del deseo y los dictámenes de la razón, como lo está la mente de Hamlet⁴. Dicho de otro modo, entre la intención de la ira de Aquiles y la ejecución de esa intención no hay una relación causal. Se trata, más bien, de una conexión interna, cuya necesidad es la que corresponde a un *carácter* personal. Los héroes homéricos tienen un *ethos* que se caracteriza por la coherencia entre lo que piensan, lo que sienten, lo que dicen y lo que hacen. Los rasgos del carácter difieren en cada uno, pero se forjan conforme a una antropología común. Un elemento central de esa antropología es la visión del hombre como un ser unitario, no escindido ni compuesto.

El hombre homérico no es la suma de cuerpo y alma, sino un todo. Pero de este todo, porciones específicas, o mejor, órganos, pueden pasar a primer término [...] Cada órgano puede desplegar su propia energía, pero, al mismo tiempo, cada uno representa a la persona como un todo... Así, el hombre homérico utiliza ‘mis brazos’ para la noción de ‘yo’ cuando se trata de una acción, o ‘mi resolución’ cuando está en cuestión un encuentro con un adversario [...] Los brazos son así órganos del hombre, no del cuerpo, como el órgano de la excitación (*thymós*) es un órgano del hombre, no del alma⁵.

Un ejemplo de esta concepción unitaria del hombre lo ofrece la noción del *thymós*, que corresponde aproximadamente a la facultad afectiva, aunque sería más

⁴ Ello no es incompatible con la experiencia de tensiones entre fuerzas opuestas que pugnan en el ánimo. Un ejemplo palmario nos lo ofrece el desasosiego que siente Odiseo cuando, al llegar de incógnito al palacio de Ítaca, ve salir de él chanceando a las mujeres que se acostaban con los pretendientes: “El ánimo de Odiseo se conmovía dentro del pecho y meditaba en su mente y en su corazón si se lanzaría detrás y causaría la muerte a cada una, o si todavía las iba a dejar unirse por última vez con los orgullosos pretendientes” (*Odisea*, canto XX, vv. 9-14, p. 353). El conflicto entre el corazón de Odiseo, que le ladra como un perro incitándole a matarlas allí mismo, y su mente, que le recomienda planear una vía más segura de venganza, se resuelve a favor del autocontrol: “¡Aguanta, corazón!, que ya en otra ocasión tuviste que soportar algo más desvergonzado. Así dijo increpando a su corazón y éste se mantuvo sufridor” (vv. 17-29). Lo destacable es que la contención del impulso inmediato no resta fuerza a la meditada resolución de vengarse, sino que se somete de buena gana a ésta para llevarla a cabo de una manera más segura y exitosa.

⁵ H. Fränkel, *Poesía y filosofía en la Grecia arcaica*, p. 85.

exacto caracterizarla como el centro de las funciones involucradas en la excitación (enojo, ira, valor, temor, orgullo y crueldad)⁶. Se trata del órgano más abarcador y más espontáneo. Aunque no está separado de otras funciones —especialmente, de las reflexivas y las intelectuales—, el yo puede refrenar su *thymós* sin merma de la unidad de la persona.

Podríamos sentirnos tentados a interpretar estos órganos como diferentes facultades mentales (en el sentido moderno que separa y opone el alma y el cuerpo). Pero caer en esa tentación sería equivocado. En el hombre homérico la excitación no es un estado mental que puede desencadenar efectos corporales, sino una función que se desarrolla y realiza a la vez en sentimientos y en conducta corporal. Cuando Poseidón azuza a un aqueo para que entre en combate con los troyanos, éste reacciona diciendo: “Mi propio ánimo (*thymós*) en el pecho siente ahora más vivos deseos de combatir y de luchar, y arden de ansia tanto mis piernas como mis brazos”⁷. El deseo de luchar y los movimientos de manos y pies no pertenecen, respectivamente, al alma y al cuerpo como órdenes separados y conectados causalmente, sino que son funciones de diversos miembros de un ser unitario. No hay, pues, en el hombre homérico escisión entre sentimiento y conducta, ni separación entre la voluntad de actuar y la formación de la decisión⁸, como se da en Hamlet la división entre el deseo y la ejecución. Quien siente y conoce lo que ha de hacer, y se implica en ese sentir y conocer, tiene ya el impulso o resolución de hacerlo.

Sería, de nuevo, un error interpretar en términos causales la relación entre sentir-y-conocer lo que ha de hacerse, por un lado, y formar la decisión de hacerlo, por otro. Frente a esto, conviene precisar que sentir-y-conocer lo que hay que hacer puede ocurrir de tal manera que vincule a la persona entera —y, en ese caso, es una forma de sentir-y-conocer que encierra la resolución de llevarlo a cabo, que se expresa inmediatamente en actos corporales inseparables de ese sentir-y-conocer—, o le toque de una manera tangencial, en cuyo caso es un sentir débil y un conocer abstracto, que no mueven a la acción. En ningún caso, pues, el sentir-y-conocer homérico se entiende en términos de percepciones inertes que requieren el concurso de un tercer elemento para mover a actuar. Por lo demás, la relación interna entre sentir-y-conocer lo que hay que hacer y decidirse a hacerlo no excluye la libertad. Pero en Homero la cuestión de la libertad no se plantea en términos de la espontaneidad de la acción —ese enfoque es moderno y, de nuevo, se inscribe en un marco causal—, sino con miras a la atribución de culpa o de mérito al hombre, habida cuenta de que tal juicio, que presupone la libertad de éste, es compatible con la atribución de responsabilidad también a los dioses.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Iliada*, canto 13, vv. 73-75, p. 250.

⁸ Cf. Fränkel, *op. cit.*, p. 87.

Un fenómeno muy característico de la *Iliada* es que la mayoría de las acciones humanas tiene una doble motivación. Los héroes toman una decisión y, al mismo tiempo, un dios infunde esa misma decisión al héroe. Como consecuencia, los héroes tienen libre albedrío y son responsables moralmente, pero, al propio tiempo, sus actos están determinados por la voluntad divina. Nunca hay conflicto entre ambas decisiones⁹.

Fränkel expresa así esta idea de la doble motivación de la acción humana: “Incluso lo que nos parece una realización estrictamente personal, como un pensamiento o un impulso, es entendido en la *Iliada* como un don recibido”¹⁰. El lado trascendente de las decisiones humanas –el hecho de que, aun comenzando como nuestras, pronto se liberan de nosotros y siguen un curso independiente, impuesto por fuerzas imprevisibles e incontrolables– está en la base de la visión trágica de la existencia, presente ya en la *Iliada*.

Esta última observación remite a una concepción de la persona que difiere de la visión moderna. Forma parte de esta última una concepción del yo como sujeto activo o pasivo de pensamientos, sentimientos y acciones, concebidas como cualidades tuyas. La persona subyace a sus cualidades, en tanto que sujeto que *soporta* sus predicados. En cambio, en la epopeya homérica la persona es un campo de fuerzas que se extienden en el espacio y en el tiempo, “sin que tenga sentido preguntar dónde empieza lo propio y termina lo ajeno”¹¹. En la medida en que el hombre homérico se ve expuesto siempre a esas fuerzas, entiende que su existencia está permanentemente abierta al sufrimiento, a la ceguera y a la desgracia, sin que quepa anhelar otra compensación que la fama postrera, pues nada cabe esperar del más allá de la muerte.

2. La Modernidad y el desencantamiento del mundo

Esta última observación nos lleva a otro aspecto de la visión griega arcaica: la referencia a los dioses, como contrafiguras de los hombres. En la epopeya homérica, lo divino representa lo opuesto a lo humano. Dioses y hombres son polos extremos de una misma escala, en la cual lo divino es siempre *otro* respecto a lo humano. Pero, precisamente por pensarse en el modo de una polaridad, la divinidad es algo relativo a su opuesto humano¹².

Así, los dioses son inmortales, viven felices y despreocupados en su propio espacio, y no necesitan ser reflexivos porque están seguros. Para ellos es un asunto

⁹ E. Crespo, «Introducción general» a Homero, *Iliada*, p. XXXV.

¹⁰ H. Fränkel, *op. cit.*, p. 88.

¹¹ *Ibid.*

¹² Esto nada tiene que ver con la alteridad absoluta del dios judaico, que no está concebida dentro de un esquema polarizado y, por tanto, resulta inconcebible, indeterminable e inconmensurable con el hombre.

menor lo que para los hombres es importante: la guerra, la fatiga, el desamparo, el sufrimiento o la muerte. Si deciden inmiscuirse en el destino de los mortales, lo hacen como el niño que juega: impulsando la voluntad del agente, dándole fuerza y habilidad para ejecutar una acción, y propiciando el éxito o el fracaso de la misma¹³. En cualquier caso, la intervención divina influye en el curso de la acción humana, pero no la sustituye. En esa medida, la noción homérica de milagro –una acción no sujeta a limitaciones– es muy comedida en comparación con la judeocristiana, pues las intervenciones de los dioses no suspenden el orden natural, sino que obtienen el fin querido utilizando de forma artera las causas naturales.

En el tránsito desde la época arcaica de los griegos a la época clásica, la teología de Jenófanes marca un punto de inflexión en la concepción de la divinidad: ésta ya no es el contrapunto feliz de la humanidad infeliz, sino un modo de existir inaccesible a la comprensión e incomparable con la vida humana. Pero, comoquiera y dondequiera que sea, lo divino existe y tiene una vida propia. Siguiendo la senda iniciada por Jenófanes, Platón y Aristóteles concebirán lo divino como una realidad absolutamente trascendente y lo situarán en un *más allá* del mundo: una teología que tendrá continuidad, con profundas modificaciones, en el cristianismo.

Ese alejamiento de lo divino con respecto al mundo encierra una potencialidad negativa que se plasmará abiertamente en el proceso de racionalización que culmina en la ciencia y la técnica modernas. Max Weber lo ha caracterizado en estos términos:

La creciente racionalización e intelectualización no significa un mayor conocimiento general de las condiciones de vida bajo las que se vive, sino otra cosa totalmente diferente: significa... el conocimiento o la fe de que, por principio, no existen poderes ocultos imprevisibles que estén interviniendo sino que, en principio, se pueden *dominar* más bien todas las cosas mediante el cálculo. Esto significa, sin embargo, el desencantamiento del mundo¹⁴.

De esta descripción se desprende que la aportación decisiva de la ciencia y la técnica a la mentalidad del hombre moderno no es tanto un acervo de nuevos conocimientos como una actitud generalizada de dominio frente a la naturaleza, y una fe en la ciencia y en la técnica como instrumentos apropiados para lograr ese dominio. La legitimación instrumental de éstas como medios de dominación viene propiciada por una representación del mundo como un sistema causal-mecánico, representación que entra en “conflicto con las exigencias del postulado ético del mundo como un cosmos ordenado por Dios, es decir, orientado por algún sentido ético”¹⁵. El desencantamiento moderno implica una visión del mundo como un conjunto de

¹³ Cf. H. Fränkel, *op. cit.*, p. 79

¹⁴ M. Weber, *La ciencia como profesión. La política como profesión*, p. 67.

¹⁵ M. Weber, *Sociología de la religión*, p. 416.

hechos que carecen en sí mismos de toda dimensión normativa, y una concepción de la vida en que los valores han perdido toda base sustancial. El honor de Aquiles se sustentaba en las obligaciones inherentes a la aristocracia guerrera de la Grecia arcaica; la piedad de Antígona, en el vínculo familiar que la ataba al linaje de Edipo. Aquiles estaba *destinado* a vengar el rapto de Helena por una instancia inexcusable, como lo estaba Antígona a dar sepultura a su hermano Polinices, en nombre de “las leyes no escritas y firmes de los dioses, cuya vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre”¹⁶. Esta base normativa hace crisis en la modernidad. El honor de Hamlet no es la emanación de un orden sustancial, sino una exigencia de su yo en el marco de una lógica del reconocimiento que, para decirlo en términos hegelianos, expresa una relación de fuerzas entre autoconciencias enfrentadas¹⁷.

Si la fe ilustrada en el progreso de la humanidad se nutrió de la confianza en la capacidad para proyectar sobre el mundo desencantado un sentido construido por la razón y el esfuerzo humanos, el primer romanticismo aparece como una reacción anti-ilustrada que se expresa en la forma de una nostalgia del paraíso perdido, que muchos poetas (Milton, Byron, Schiller, Goethe y Hölderlin, entre otros) vieron encarnado en el mundo mítico de la antigua Grecia. En su poema *Eleusis*, fechado en 1796, Hegel expresó así el sentimiento de ausencia de lo numinoso:

Los dioses han huido de altares consagrados
y se han vuelto al Olimpo;
¡huyó del profanado sepulcro de los hombres,
de la inocencia el genio, que aquí les encantaba!
Tus sabios sacerdotes callaron; de tus sagrados ritos
No llegó hasta nosotros tono alguno...¹⁸

Hölderlin convirtió ese sentimiento de pérdida en un acicate para volver a *entusiasmar* la existencia, no abandonándose a la nostalgia de un pasado irrecuperable, sino convirtiendo la imaginación poética en un poder de mediación entre el hombre y lo sagrado presente en la naturaleza.

Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre. Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña [...] ¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa, contemplando los miserables céntimos con que la compasión alivió su camino¹⁹.

¹⁶ Sófocles, *Antígona*, vv. 454-457, p. 47.

¹⁷ Cf. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, B. Autoconciencia, cap. IV, sección A («Independencia y dependencia de la autoconciencia. Dominación y servidumbre»), pp. 286 y ss.

¹⁸ G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 214.

¹⁹ F. Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, pp. 25-26.

Esta confesión de Hiperión es un grito de denuncia y de alerta contra las escisiones de la modernidad: la reflexión, la ciencia, la cultura han actuado como fuerzas que han enajenado al hombre de la naturaleza, le han aislado de todo lo viviente y le han convertido en un ser miserable. Pero Hölderlin todavía cree en la capacidad del arte para restañar las desgarraduras del mundo desencantado y reintegrar al hombre a la unidad del todo²⁰. La palabra poética hurga en la herida de la escisión para convertir el dolor en remedio de curación.

¿Qué ocurre cuando entra en escena una nueva sensibilidad que ya no atribuye al arte esa función restauradora de la armonía rota entre el hombre y lo divino? Consideremos el caso de Baudelaire. En una serie de artículos publicados en 1868 en forma de libro con el título *El pintor de la vida moderna*, su autor contrapone el arte que pinta el pasado con la pátina de impasibilidad que supuestamente le confiere su condición de *antiguo*, al arte que representa el presente, no sólo por la belleza de la que pueda estar revestido, sino también por su calidad de un *presente* que pasa. Y cifra la modernidad de una obra artística en su compromiso con la temporalidad:

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable [...] Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la mujer antes del pecado original²¹.

En Baudelaire no encontramos el menor atisbo de la nostalgia romántica del paraíso perdido. Al contrario, el artista *moderno* asume la expulsión del jardín de la inocencia que conlleva su compromiso con el mundo desencantado. Como señala Gabriel Josipovici, más que un estilo o una época concreta, la modernidad es la toma de conciencia, por parte de los artistas, “de la precariedad y de la responsabilidad del arte ante ese desencantamiento del mundo”²². Las respuestas frente al mismo han sido múltiples y diversas, desde Shakespeare o Cervantes hasta Baudelaire, Kafka o Beckett. Pero la línea de demarcación entre los artistas modernos –pioneros o tardíos– y los posmodernos estriba en que los primeros se hacen cargo de ese mundo desencantado –o de la muerte de Dios, para decirlo con otra frase que ha hecho fortuna–, sea intentando probar en su obra nuevas formas de reenchantamiento que de algún modo rellenen el vacío, sea renunciando a toda ilusión

²⁰ La nostalgia del mundo desaparecido acabará arrastrando la desgarrada convicción de que la pérdida es *para siempre*. En este sentido, Sergio Givone ha señalado que el desencanto moderno encierra un movimiento ambivalente de la memoria histórica del pasado, ya que no es posible ni recordarlo ni tampoco olvidarlo (cf. S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, pp. 12-14).

²¹ Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 92.

²² G. Josipovici, *¿Qué fue de la modernidad?*, p. 29.

consoladora y convirtiendo su obra en una forma de lealtad hacia el mundo desencantado; mientras que los posmodernos consideran arbitrario vincularse o no a una tradición, se desentienden de la crisis de la modernidad y producen un arte autosatifecho que busca lograr éxito social mediante el entretenimiento del público²³.

Pero, antes de venir a la modernidad tardía, recalemos en otro aspecto de la primera modernidad –su concepción de lo trágico–, comparándolo con la tragedia antigua.

3. Tragedia moderna

Precursora del romanticismo, la tragedia moderna refleja plenamente el mundo desencantado. Así, ante la cadena de calamidades que se suceden a su alrededor, Gloucester, el personaje de *Lear*, exclama: “Somos para los dioses como las moscas para los niños traviesos: nos matan para su diversión”²⁴. El recurso a la metáfora del juguete infantil para ilustrar el trato caprichoso que dan los dioses a los hombres fue empleado ya por el bardo homérico para enfatizar el ataque de los troyanos en un lance de la guerra contra los aqueos: “Apolo delante iba con la muy venerable égida y demolía el muro de los aqueos con gran facilidad, como la arena junto al mar un niño cuando, nada más fabricar con ella pueriles juguetes, vuelve en su juego a desbaratarlos con las manos y los pies”²⁵. Sin embargo, la metáfora tiene sentidos diferentes en uno y otro contextos. El pasaje de la *Iliada* pretende destacar que la fuerza o la debilidad de los bandos enfrentados depende de las intervenciones de los dioses, por lo cual tanto la victoria como la derrota sobrepasan las acciones de los contendientes y penden, en última instancia, del destino²⁶. El resultado de la batalla es, en parte, algo *hecho* por los agentes y, en parte, algo *dado*, sin que sea posible deslindar netamente ambos lados. El texto homérico describe este acontecimiento en un tono de serena constatación, sin quejas ni lamentos. Las palabras de Gloucester, en cambio, suenan como un eco de algo que en otro tiempo fue un reproche, pero que sólo conserva de éste la cáscara vacía, pues lo que le daba ese sentido –la contemplación de la existencia bajo la mirada de los dioses– se ha desvanecido. Lo que en Homero era piedad, en Shakespeare es amargura revestida de ironía.

²³ Cf. G. Josipovici, *ibid.*, pp. 24-25.

²⁴ W. Shakespeare, *El rey Lear*, acto IV, escena 1ª, p. 72.

²⁵ *Iliada*, canto XV, vv. 360-364, p. 301.

²⁶ En su ensayo «*La Iliada o el poema de la fuerza*», Simone Weil ha destacado que ambos bandos son, por igual, presa del imperio de la fuerza, razón por la cual en la *Iliada* ni se ensalza al vencedor ni se vitupera al vencido (S. Weil, *La fuente griega*, pp. 39-40).

Si pasamos de Shakespeare a Beckett, comprobamos que la ausencia de los dioses ya no se expresa en el modo de la ironía. La respuesta de Shakespeare al mundo desencantado consiste en constituirse en artista-demiurgo y crear una historia cuyo sentido depende de artificios como la intriga dramática y el final feliz. Obras como *Lear*, *Macbeth* u *Otelo* son tragedias por cuanto muestran las desgracias que produce el desvarío humano, y son modernas por cuanto ‘reencantan’ el desastre mediante el artificio de armar una trama que conduce, por lo general, a la restauración del orden dañado. En la tragedia griega no hay final feliz. La sustancia trágica está en la presentación del proceso mismo de la producción del daño y en la comprensión de que ese proceso es inexorable. Dramas como *Prometeo encadenado* y *Edipo rey* son tragedias porque buscan producir en el espectador un efecto purificador, no un efecto tranquilizador; y lo logran, en parte, debido a que la voluntad del artista no se pone al servicio de dominar el objeto, sino de someterse a él.

¿Tiene razón George Steiner cuando certifica la muerte de la tragedia tras Shakespeare y Racine?²⁷ ¿Puede hablarse de tragedia en el caso, pongamos por caso, de un Beckett? Ciertamente, todo en la obra de Beckett camina hacia la derrota, la descomposición y la muerte. Sus personajes fracasan una y otra vez en el intento de avanzar, e igualmente fracasan en el intento de detenerse. Parecen sujetos al destino de tener que proseguir siempre sin dirección y sin final. No pueden dejar de moverse, de hablar, de pensar, pero sus actos y pensamientos no les sacan de su soledad, no les atan al mundo, no les vinculan a los otros. O lo hacen sólo de una forma maquinal e inanimada. ¿No tiene todo este trasegar el cariz de la existencia trágica? En cierto modo, sí. Sin embargo, hay algo específico del mundo beckettiano que lo aleja de la tragedia: cuando una situación parece inexorablemente abocada a acabar mal, da un giro inesperado que elude el desenlace fatal y hace que el cuerpo que parecía definitivamente encallado se ponga de nuevo en marcha. Clément Rosset ha apuntado que ese giro se produce mediante el recurso a la comicidad: “El resorte principal que permite a esa voz beckettiana ser humana y estar viva, empeñada en vivir y, por supuesto, en sobrevivir, es el resorte cómico”²⁸.

Uno de los recursos empleados por Beckett consiste en unir la tendencia a la actividad con la tendencia a la inactividad, de manera que ambos impulsos resulten indiscernibles²⁹. Un ejemplo ilustrará esto. Apostado tras una roca, Molloy observa desde la distancia a un hombre que deambula por una llanura con un perro al brazo y, a medida que lo ve alejarse y casi desaparecer, siente deseos de ir a su encuentro: “Lisiado como estaba, sabía que podría reunirme con él. Sólo tenía que quererlo. Y

²⁷ Cf. G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, pp. 91, 113, 160-164.

²⁸ Clément Rosset, *Materia de arte. Homenajes*, p. 22. Jan Kott describe la diferencia entre Shakespeare y Beckett en términos de la distinción entre lo “trágico” y lo “grotesco” (J. Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, pp. 158 y ss.).

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 25.

ni siquiera eso, porque lo quería. Levantarme, descender al camino, lanzarme renqueando en su persecución, gritarle desde lejos, nada más fácil”³⁰. Ese impulso a la acción está motivado por la necesidad de saber del otro, de confiar en él, de creer lo que le diga —“de lo que tengo necesidad es de historias, he tardado mucho tiempo en saberlo”³¹—. Pero de pronto le sobreviene la sospecha de que, si se produce el encuentro, su presencia desagradará al hombre y al perro. Y entonces deja libre curso a su pensamiento e imagina las reacciones de indiferencia y rechazo que producirá en ambos. Esa historia que Molloy se cuenta a sí mismo —que reemplaza las historias que necesitaba que el otro le contara— bloquea su impulso inicial y le deja clavado en su sitio: “Y estoy otra vez no diré solo, no, ese no es mi estilo, sino, cómo diría, no sé, devuelto a mí, no, nunca me he dejado, libre, eso es, no sé lo que significa, pero es la palabra que quiero emplear, libre de hacer qué, de hacer nada [...] Así que sin duda hice bien, en fin, bastante bien no moviéndome de mi puesto de observación”³².

Este último juicio da una vuelta de tuerca a la situación. El sobrevenido miedo a fracasar parece abocar a Molloy a la angustia y a la desolación —a una libertad para nada—. Pero su observación final muestra que ese desenlace trágico no se produce, pues lo ocurrido no es que Molloy ha desactivado su inicial impulso a actuar, sino que lo ha sustituido por otra actividad que acontece sólo en su mente y le ofrece una satisfacción imaginaria —“de modo que sin duda hice bien”— que suple la satisfacción real que buscaba. El efecto cómico de este trueque —o truco— radica en que Molloy reduce la acción a una especie de agitación inmóvil. Si Hamlet sentía un *conflicto* entre su impulso a actuar —motivado por la conciencia de un deber— y sus pensamientos —que obstaculizaban la realización de aquel impulso—, en Molloy no hay conflicto alguno, sino *confusión* entre pensamiento y acción. No es que el pensamiento ponga trabas a la acción; más bien sucede que la reemplaza en el modo cómico de una acción que rueda en el vacío y que, en esa medida, resulta indiscernible de la inoperancia.

El motor de lo que ocurre en las novelas y en las obras dramáticas de Beckett no es el mal, sino la estupidez, y en este punto Beckett se aleja de la tragedia, tanto antigua como moderna. Pero hay un punto en el cual está más cerca de Homero o de Esquilo que de Shakespeare. En mi opinión, ese rasgo antiguo que encontramos en Beckett es una ruptura que se produce *dentro* del horizonte de la modernidad,

³⁰ S. Beckett, *Molloy*, p. 16.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 17. Cabría argüir que Beckett se ajusta aquí al patrón moderno —al igual que Hamlet, Molloy tiene un deseo cuya ejecución queda bloqueada por la interposición de una duda—. Sin embargo, la resolución de esa tensión no es hamletiana: Molloy no busca en su interior un motivo *superior* que le lleve a la acción, sino que se limita a reemplazar la acción real por una excusa imaginaria que calma su desazón. De este modo, la acción dramática se desvía del sendero heroico para tomar un atajo cómico.

en la medida que es una respuesta *nueva* al compromiso del arte con el mundo desencantado.

5. Lo trágico y lo grotesco

El argumento que trataré de aportar a favor de esta hipótesis comienza con un rodeo por Kierkegaard. En su ensayo «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», el filósofo danés escribe:

En la tragedia antigua, la acción misma contiene un elemento épico, siendo en igual medida acontecimiento y acción. Esto radica naturalmente en que la Antigüedad no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma. Aunque el individuo se moviese libremente, se sostenía en cambio sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado, la familia, el destino. Esta determinación sustancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza. Por ello la caída del héroe no es una consecuencia sin más de su acción, sino que es además un padecimiento, mientras que, en la tragedia moderna, la caída del héroe no es en rigor un padecimiento, sino una obra. Por ello, en la Modernidad la situación y el carácter son propiamente lo predominante³³.

Kierkegaard describe aquí un rasgo esencial de la tragedia antigua que la distingue de la moderna: mientras que ésta sitúa la acción en la lógica de la autoconciencia, la tragedia antigua sitúa la acción en el marco de una lógica del acontecimiento. Por *acontecimiento* entiende Kierkegaard un curso de acción en el que los hechos ocurren como resultado de una mezcla inextricable de factores intencionales con factores ajenos a la esfera de la deliberación y la decisión. Más concisamente, un acontecimiento es un fragmento de vida. Los seres humanos entran y salen, condicionan el acontecimiento, pero, a la vez, están atrapados por él; lo *hacen* tanto como lo *padecen*.

La cólera de Aquiles, que el rapsoda homérico se propone cantar como “la causa de incontables dolores para los aqueos y que precipitó al Hades muchas valientes vidas de héroes”³⁴ en la guerra de Troya, no es sólo una *acción* subjetiva, sino también un *acontecimiento*, por cuanto la suerte de Aquiles está determinada por factores ajenos a él –la afrenta a la estirpe de los Labdácidas, la injusticia cometida contra el pueblo aqueo, la toma de partido de los dioses en la querrela entre aqueos y tracios– que constituyen el suelo sustancial que da a la acción un sentido *épico*.

En los dramas de Esquilo y de Sófocles se preserva este carácter épico de la epopeya homérica³⁵. Lo que hay de trágico en el *Edipo rey*, pongamos por caso, es

³³ S. Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, en *Escritos 2/1*, pp. 162-163.

³⁴ *Iliada*, I, vv. 2-4, p.1.

³⁵ Sobre la continuidad entre la epopeya y la tragedia ática, véase Simone Weil, «La Iliada o el poema de la fuerza», en *La fuente griega*, pp. 41 y ss.

la necesidad fatal del daño causado por el protagonista, la intromisión del azar en la comisión de sus crímenes. Edipo actúa libremente y, por tanto, es responsable de su suerte y culpable. Pero es característico de la tragedia antigua que “la acción no resulta sin más del carácter, que la acción no se refleja de manera suficiente en lo subjetivo, sino que la misma acción tiene un cierto grado de pasividad”³⁶. La pasividad resulta del peso que ejerce sobre el sujeto el destino, esto es, las determinaciones sustanciales –el derecho de la stirpe, las leyes de la ciudad, las leyes no escritas de los dioses, etc.– en que se halla arraigada la subjetividad. Esa dialéctica de sustancialidad y subjetividad –que en Hegel se resolvía conceptualmente, pero en Kierkegaard permanece en la ambigüedad– es un rasgo de la tragedia antigua que no se encuentra en la tragedia moderna, donde el polo de la subjetividad se des-sustancializa y se absolutiza.

Volvamos de nuevo al contraste entre Edipo y Hamlet. Sófocles vincula el destino trágico de Edipo a la incapacidad humana para garantizar que la acción racional lleve al buen puerto de una vida lograda o feliz, en la medida en que el obrar del hombre está sujeto a factores incontrolables. En cambio, el famoso monólogo de Hamlet muestra que él deriva su incapacidad para actuar de la falta de conocimiento, bajo el supuesto de que sólo el saber seguro puede conducir al actuar correcto. Mientras que el *Edipo rey* de Sófocles muestra el fracaso de nuestras capacidades prácticas que es inherente a su finitud, el *Hamlet* de Shakespeare muestra el fracaso de nuestras facultades epistémicas y sus funestas consecuencias para la acción³⁷. El hecho de que en el drama de Sófocles el escéptico sea el coro, no Edipo, mientras que en el de Shakespeare el escéptico es Hamlet, revela el carácter *sustancial* de la duda práctica sofóclea (su arraigo en la condición humana, su dimensión sapiencial, su efecto catártico), por contraposición al carácter *subjetivo* de la duda epistémica hamletiana (su anclaje en la pura autoconciencia, su dimensión inquisitiva, su nerviosidad).

Si en la tragedia antigua la acción es algo intermedio entre el hacer y el padecer, también lo es la culpa. No se trata de que Edipo no sea culpable de su error; se trata, más bien, de que su culpa se retrotrae desde su hacer a su ser; que, más allá de constituir una determinación de su carácter, es una determinación de su condición humana. Se podría decir que es una culpa *de origen*, si por tal se entiende que es, a la vez, culpa y no culpa, y, por tanto, a condición de que no se conciba en el sentido judeocristiano del pecado original. Dado este carácter ambiguo de la culpa trágica, es comprensible que produzca en el agente una reacción de lamentación por

³⁶ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 162.

³⁷ Christoph Menke ha caracterizado esta diferencia en términos de la oposición entre el escepticismo práctico de la tragedia sofóclea y el escepticismo epistemológico del personaje Hamlet, representativo de la teoría del conocimiento moderna (cf. Ch. Menke, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, pp. 191 y ss.).

su desgracia, y no de mero arrepentimiento, y provoque en el espectador sentimientos de compasión, más que un juicio condenatorio.

A diferencia de la tragedia antigua, la tragedia moderna convierte la subjetividad reflexiva en una instancia autónoma y separa la acción del acontecimiento. El agente se concibe como un sujeto que dirige su comportamiento mediante su facultad de pensar y su voluntad libre. Sus actos no están sobredeterminados por una base sustancial en que se inscribe su libertad, sino que el agente es el único responsable de su vida, precisamente en la medida en que concibe su libertad como una determinación puramente reflexiva e independiente de condicionamientos ajenos. Esta reducción del fundamento de la acción al ámbito de la autoconciencia entraña diferencias significativas respecto a la tragedia antigua: ahora la culpa es sólo culpa, una determinación puramente ética que, anclada en la subjetividad, pierde aquel carácter originario que en la tragedia antigua la vinculaba con la inocencia. Es una culpa que se muestra enteramente como culpa personal, que se experimenta interiormente como desgarramiento y angustia, que puede ocasionar arrepentimiento –pero no lamentación–, y exige condena en lugar de suscitar compasión.

La vida del héroe de la tragedia moderna es obra suya, y su acción, la expresión de su carácter. Hamlet, Lear, Yago, son caracteres que despliegan su actividad en el marco de circunstancias favorables o desfavorables a sus designios, y en relación con otros caracteres que les impulsan en la realización de sus deseos o les oponen resistencia. La intriga dramática radica en ver si el protagonista vence o sucumbe en ese mar proceloso de caracteres y situaciones. En el *Edipo rey* la tensión dramática descansaba, no en la autoría de los crímenes de Edipo, sino en el descubrimiento del verdadero significado de tales actos, cuando finalmente se desvele para Edipo su lugar en la trama de su destino con el de Tebas. En el *Hamlet* de Shakespeare, por el contrario, el interés de la trama se centra en ver cómo se resolverá el conflicto interior del personaje entre su deseo de venganza y los obstáculos psicológicos y morales que se interponen entre el deseo y su ejecución.

En el drama de Sófocles, el desvelamiento de la verdad del acontecimiento representado sobre la escena no concierne sólo al héroe. Edipo no comparece sólo como individualidad, sino como *tipo* participante en una situación que afecta también a los espectadores, pues la tragedia presenta la condición de Edipo como un episodio de vida humana. Sólo en la medida en que lo que ocurre a Edipo concierne a su humanidad, la contemplación de su desgracia puede infundir en los espectadores los sentimientos de compasión y temor, y producir en ellos un efecto expurgatorio³⁸. Este no es el efecto que pretende causar el *Hamlet* de Shakespeare sobre el espectador. Lo que éste presencia sobre la escena es el espectáculo de un personaje que trata de salir indemne de una situación conflictiva en la que se ha visto involucrado. Las sucesivas reacciones de Hamlet, en función de las circunstancias

³⁸ Cf. Aristóteles, *Poética*, VI, 1449b.

que van produciéndose, sólo se entienden bajo el supuesto de que su conducta deriva de la idiosincrasia del personaje. Y, en la medida en que el espectador contempla la acción dramática bajo esta perspectiva, se sitúa en una posición externa que encuentra solaz en la intriga de la trama y en el desenlace final.

Si ahora tendemos un puente desde figuras como Hamlet o Lear hasta un Josef K. o un Molloy, podremos comprobar que los héroes kafkianos y beckettianos preservan la autoconciencia del sujeto moderno, pero su vida no es obra suya, y la responsabilidad de sus actos no está vinculada a un carácter, sino a un orden aparente que les viene impuesto desde afuera. En esa medida, la *acción* del sujeto kafkiano y beckettiano se desempeña en una lógica del *acontecimiento*. Sin embargo, a diferencia de la tragedia antigua, donde el acontecimiento estaba anclado en determinaciones sustanciales que daban un sentido trágico a las acciones de los héroes —la repercusión de los crímenes de Edipo sobre la suerte de Tebas; la conexión del delito de Antígona con la estirpe de su padre Edipo—, en los relatos de Kafka y de Beckett ese anclaje ha desaparecido. El resultado es un acontecer vacío de sustancialidad, carente de un suelo de valor independiente de la autoconciencia. El acontecimiento sin sustancialidad es el mero suceso, el azar.

Con todo, las creaciones literarias de Kafka y de Beckett reflejan mundos carentes de sustancialidad que difieren entre sí en aspectos relevantes. Veamos algunos ejemplos. Josef K., el personaje de *El proceso*, recibe en su habitación la visita de dos desconocidos que le notifican que está arrestado y va a ser sometido a juicio. No le informan de qué se le acusa. A partir de ese momento, su vida queda trastocada. La indignación que le produce esta tropelía y sus esfuerzos por no ver alterados sus hábitos de vida no consiguen amortiguar el sentimiento de acoso que, cada vez con mayor fuerza, le impulsa a acceder a la autoridad de la que emanan las órdenes. Todas las gestiones que emprende a tal efecto resultan ineficaces. Josef K. no logra traspasar la barrera de intermediarios que supuestamente cumplen órdenes de una instancia superior. A pesar de sus reiterados fracasos en llegar a dicha instancia, su indignación inicial va amortiguándose paulatinamente y cediendo paso a la resignación. En un momento dado, K. muere a manos de sus dos guardianes sin haber logrado saber de qué se le acusa.

Podemos explicar lo que le sucede a Josef K. como efecto de una doble violencia. Sobre él cae la fuerza de un orden visible que le imponen funcionarios que gestionan su caso. En la medida en que, según le dicen, ellos no actúan por cuenta propia, sino por delegación de una autoridad superior, lo que le sucede a K. parece tener un fundamento sustancial en un orden trascendente. Sin embargo, en tanto que nunca llega a producirse un contacto real con esa autoridad, hay razones para preguntarse si el hecho de considerarla como realmente existente no es un engaño de los intermediarios de K., al cual él sucumbe. Lo que sin duda *existe* es una imagen del orden, una imagen social que ejerce un poderoso influjo sobre K., por cuanto él

no la considera una ilusión, sino verdaderamente real. Y es innegable que los efectos de esa imagen sobre K. son reales –lo son su indignación, su angustia, su sentimiento de culpa, su miedo a ser juzgado y condenado–, pero es discutible que Kafka concibiera ese poder invisible como trasunto de una realidad trascendente, cuya clave estaría en alguna interpretación simbólica o alegórica.

¿Por qué, entonces, no leer a Kafka en clave realista y considerar que la violencia padecida por K. está causada únicamente por el orden inferior? Bajo esta perspectiva, resulta falso el papel de intermediarios o delegados que dicen representar quienes tienen relación con K. En realidad, son ellos quienes le acusan, le juzgan, le condenan y le ejecutan: ellos, seres humanos vulgares y corrientes como K., no ministros de un orden trascendente. Sin embargo, hay un lado verdadero en la imagen de ‘intermediarios’: ellos no actúan por motivaciones propias –nada tienen personalmente contra K.–, sino por cuenta ajena. Pero no de un poder intencional, sino de una fuerza impersonal y difusa. Ellos actúan como los resortes de una máquina que atrapa a K. y lo introduce en su mecanismo. La razón de ser de la máquina es la fuerza, no el sentido. Pero, creada como ha sido por seres humanos, éstos han ocultado su necesidad ciega –su falta de sustancialidad– tras un velo de sentido, y para ello han creado el fantasma de un poder transmundo e inaccesible que enmascara la dominación real bajo principios normativos (ley, culpa, acusación, condena y castigo).

Esa máquina que aplasta a los héroes kafkianos es el *mundo*. Hay fuerzas externas que les amenazan, les manejan, les oprimen, y contra las cuales ellos se obstinan. En la medida en que se hallan atrapados bajo la ilusión de un orden trascendente, dirigen sus energías a aplacarlo y lograr su bendición. Pero, como ese orden es fantasmagórico, sus acciones ruedan en el vacío. No sólo son ineficaces para lograr la complacencia del *trasmundo*, sino que, orientadas como están hacia ese único objetivo, se muestran incapaces de vencer al mundo real. Al contemplarlo como el reflejo de un *trasmundo*, no reconocen su verdadera figura.

En comparación con los de Kafka, los personajes de Beckett *carecen de mundo*. No viven inmersos en un sistema compartido de relaciones que les viene impuesto, sino en carriles que discurren paralelos y ocasionalmente se cruzan para volverse a separar. En ausencia de una realidad que les oponga verdadera resistencia, no tienen historia e identidad personal. Tampoco viven en conflicto con otros. Están solos y desorientados, ignoran dónde están y quiénes son. Propiamente hablando, tampoco actúan. Ello no significa que permanezcan inactivos. Al contrario, *no paran* de hacer cosas: piensan, hablan, se mueven de un lado a otro, buscan, esperan. Sin embargo, todo esto que hacen no se ajusta a la forma de la acción intencional, sino más bien al esquema del suceso. Una acción que tiene la forma de un suceso es una parodia de acción. Es como un suceso disfrazado de acción. Los personajes de Beckett mantienen la apariencia de sujetos intencionales, *parecen* actuar. Ello es así

porque no se ha disipado por completo la lógica de la acción. Simplemente, se ha trastocado.

Un ejemplo servirá de ilustración. En un momento dado, Molloy siente el deseo repentino de ir en busca de su madre. Él lo experimenta como un impulso ciego, pero para seguirlo necesita –he aquí un residuo del sujeto moderno– razones que justifiquen la urgencia de emprender dicha acción. Y las razones que se da son estas: que no sabe en ese momento qué hacer ni adónde ir, y que siente el temor de verse impedido de hacerlo si no lo hace inmediatamente. Eso le basta para ponerse inmediatamente en marcha. En cierto modo, el modo de proceder de Molloy constituye una inversión del de Hamlet. Hamlet tiene un deseo motivado –racional– para vengar el asesinato de su padre, pero hay una razón más fuerte –el miedo a un incierto más allá– que obstruye aquel deseo, y sobre esa base elige no actuar. Molloy siente un deseo inmotivado de ir en busca de su madre, así como la necesidad de reforzarlo con razones; y, en ausencia de razones reales, se inventa a capricho razones imaginarias para no dejar de satisfacer su deseo.

En las acciones de los personajes de Beckett echamos de menos un rasgo esencial de la acción intencional: que su contenido esté determinado por el objeto. Cuando buscamos algo, pongamos por caso, tenemos una representación del objeto y una actitud hacia él cuyo contenido ha de estar *determinado* para que la acción tenga el sentido de una búsqueda. Si el objeto permanece indeterminado, o es perfectamente intercambiable por cualquier otro, y no obstante la acción conserva ciertos rasgos del buscar, entonces lo que se realiza es una parodia de búsqueda: algo que se relaciona con la acción de buscar como la mueca se relaciona con el gesto expresivo. Reconocemos en la mueca el gesto, pero distorsionado, desvinculado de la vida del rostro que lo hacía expresivo. Los personajes de Beckett realizan actos desconectados de las relaciones relevantes que determinan un sentido. Y, al carecer de tal conexión, resultan ridículos (un suceso disfrazado de acción produce el efecto de una payasada). Cabría caracterizar de absurdo su modo de conducirse. Pero ellos no sienten angustia, sino indiferencia ante la ausencia un orden normativo. De ahí que el sinsentido no tenga la connotación de lo trágico, sino de lo grotesco.

6. La dimensión crítica del arte tardo-moderno

En el punto anterior he tratado de argumentar que los personajes y las historias de ficción de un Kafka o de un Beckett no responden ya a la concepción moderna del sujeto como autoconciencia que dirige libre y reflexivamente su vida, sino que muestran el desmembramiento de ese sujeto y su sujeción a fuerzas ajenas e imprevisibles que manejan su existencia. En este punto, las narrativas de Kafka o de Beckett parecen aproximarse a la lógica del acontecimiento propia de la épica y de

la tragedia antiguas. Sin embargo, sus personajes se mueven en el mundo desencantado de la modernidad –un mundo vacío de valor–, y esa falta de sustancialidad se expresa en las formas de lo grotesco y del azar, en lugar de lo trágico y del acontecimiento.

Esto parece situar a Kafka y a Beckett, no sólo al margen de la visión antigua, sino también más acá de la moderna, en esa zona imprecisa calificada de ‘posmodernidad’. Frente a esto quisiera sugerir, en esta sección final del ensayo, que su obra artística recupera la ambigüedad de la visión antigua –conforme a la cual el artista elige su objeto en la misma medida en que lo obedece–, para ponerla al servicio de un compromiso del arte con el dolor y la libertad de los hombres de su tiempo. A tal efecto procede tomar en cuenta, no sólo las ficciones que crearon, sino también el modo como se relacionaron con su trabajo de creación. Retrotraer la mirada desde el plano de la *obra* al plano de la *actividad* –desde el resultado al proceso mismo de su producción– permite descubrir que estos artistas entendieron y realizaron su trabajo conforme a la antigua lógica del acontecimiento. Si añadimos a esto su compromiso inquebrantable con la creación artística, frecuentemente confesado y explicado en textos marginales (cartas, diarios, entrevistas, etc.), podemos afirmar que la actividad artística de un Kafka o de un Beckett responde a una actitud crítica –y a la vez afirmativa– respecto al mundo desencantado, que de algún modo se hace cargo de las aporías de la subjetividad moderna.

Comencemos por Kafka. El 3 de enero de 1912, dejó escrita esta observación en su cuaderno de notas:

Cuando se hizo claro a mi organismo que el escribir (*das Schreiben*) era la dirección más productiva de mi naturaleza, todo tendió con apremio hacia allá, y dejó vacías todas aquellas capacidades que se dirigían preferentemente hacia los gozos del sexo, la comida, la bebida, la reflexión filosófica, la música³⁹.

Al contraponer el escribir a todos esos placeres, aquél parece adquirir el rostro adusto del sacrificio y del deber. Esto concuerda con el estereotipo de Kafka como anacoreta. Pero esa apariencia es falsa, y el estereotipo, fácil. Para empezar, Kafka no presenta aquí el escribir como una decisión de su voluntad, sino como una evidencia de su organismo: algo que se le impuso como evidente –de un modo similar, diríamos, a como la luz se impone a la vista– y cuyo criterio de evidencia no es intelectual, sino vital (“la dirección más productiva de mi naturaleza”). Todo él está preocupado por esa evidencia. Lo que se le hace evidente es que su destino entero pende del escribir. Es sintomático que Kafka emplee la expresión *das Schreiben*, que es un sustantivo, no un verbo. O sea, el escribir está en la posición sintáctica del sujeto, no del predicado. Esto revela que Kafka no se ve a sí mismo como dueño de

³⁹ F. Kafka, *Diarios*, cuaderno 4º, en *Obras completas II*, p. 273.

escribir –lo cual implicaría considerar que está en su mano escribir o no–, sino como alguien atrapado en un acontecimiento que él no decide ni dirige.

En la frase “todo tendió con apremio hacia allá”, la palabra ‘todo’ designa el acontecimiento. Bajo ese término están comprendidos, de manera vaga, un conjunto de factores personales –pensamientos, deseos, expectativas, etc.– entremezclados con factores externos a su querer, su decir y su hacer. Por tanto, lo dado, lo primario no es un yo subjetivo, sino un campo de fuerzas en el cual el yo mueve y es movido a la vez, sin que siempre esté en su mano discernir claramente cuándo ocurre el mover y cuándo el ser movido.

Pero, sobre todo, el yo que mueve y es movido no es monolítico, sino que está fragmentado y dividido. Una parte de su yo aspira a una vida decente, a ser una buena persona, capaz de responder ante el tribunal del ‘mundo’, mientras que otra parte lo impulsa hacia la escritura, en un “esfuerzo por abarcar con la mirada a la comunidad humana y animal en su totalidad”⁴⁰. Ese combate interior está resuelto de antemano a favor de la escritura, y no porque Kafka sienta por ella un interés mayor o una inclinación más poderosa, sino porque la creación literaria constituye su única posibilidad de existencia.

Nada de inclinación por la literatura..., sino absolutamente yo mismo. Una inclinación es una cosa que puede ser extirpada o suprimida. Pero es que yo consisto en escribir; desde luego a mí también se me puede extirpar o suprimir... ¡Nada de inclinación! Hasta la más pequeña manifestación de mi existir encuentra su razón de ser y gira en torno al escribir⁴¹.

Esa coincidencia absoluta de Kafka con la creación literaria tiene para él la ambivalencia de la pasión: es su amor y su calvario, la fuente de su dicha y el camino de su fracaso. La confrontación con las figuras de su imaginación constituye su única posibilidad de mantenerse despierto, de lograr una representación adecuada de su relación con el mundo. Pero el hálito vital que le proporciona la escritura le exige apartarse de la superficie del mundo y sumergirse en un silencio y aislamiento completos, en un sueño profundo que es una especie de muerte. Esa ambigüedad de la escritura es algo incondicionalmente querido por Kafka.

No tengo derecho a dejar la pluma, lo que sería lo mejor, sino que debo seguir intentándolo continuamente, y continuamente he de fracasar y continuamente ha de caerseme todo encima⁴².

⁴⁰ F. Kafka, *Cartas a Felice*, 3, 1914-17, p. 623.

⁴¹ F. Kafka, *Cartas a Felice*, 2, 1913, p. 446.

⁴² *Ibid.*, p. 363.

Kafka se relaciona con la escritura en el modo de una necesidad aceptada: él no tiene opción frente al mandato de escribir, y, puesto que la naturaleza de la escritura es superior a su capacidad de cumplir sus demandas, su destino como escritor no puede ser otro que el fracaso. Pero ese destino pierde toda connotación trágica, al identificarse plenamente con él. En esa identificación se funden inseparablemente acción y acontecimiento.

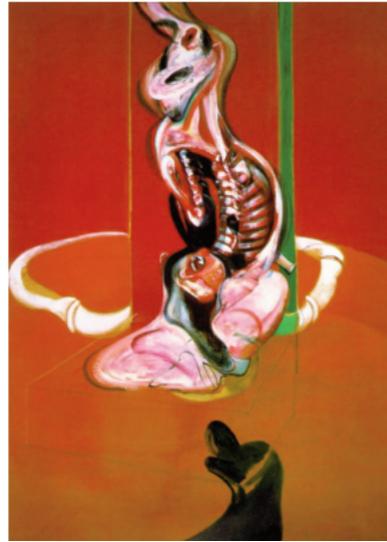
Para entender el sentido general de una novela o de un relato de Kafka, es crucial tener en cuenta el modo en que el artista determina su relación con su oficio. Esto vale igualmente para comprender la pintura de Francis Bacon o la escritura de Samuel Beckett.

Por lo que hace a Bacon, la clave está en la renuncia radical a lo que él llama la pintura como *ilustración*. Lo característico de este tipo de pintura no se halla tanto en la forma de la representación –es irrelevante que se trate de figuración o de abstracción–, como en la actitud del pintor con respecto al objeto, a la imagen pictórica. El pintor de ilustración planea de antemano en dibujos o bocetos lo que quiere hacer, elige los medios y orienta su trabajo a la producción de una imagen que se dirige a la sensibilidad del espectador indirectamente, esto es, a través de su inteligencia. Lo que hay de activo en la pintura ilustrativa está sólo en el lado del pintor, en sus intenciones y habilidades, pues la imagen carece de vida propia. Ello no tiene nada de sorprendente, habida cuenta de que el pintor controla en todo momento la imagen y no deja el menor resquicio a la libertad y al azar. El modo como Bacon entiende y practica la pintura se orienta, por el contrario, a la producción de imágenes dotadas de vida propia, capaces de producir directamente sensaciones y sentimientos.

En la serie de entrevistas que concedió a David Sylvester entre 1962 y 1986, se encuentran declaraciones iluminadoras del modo como solía trabajar el pintor. Bacon parte en muchos casos de una imagen que le acosa –tomada frecuentemente de una fotografía o de un cuadro de otro pintor– y trabaja primeramente sobre ella a base de voluntad hasta llevarla, mediante sucesivas transformaciones, a un punto muy alejado en que –si hay suerte– destapa nuevos niveles de sentimiento. La imagen pictórica que resulta de este proceso es “el registro de un hecho”, que consiste habitualmente en la distorsión violenta de la imagen inicial, llevada hasta un punto en que la apariencia de ésta retorne en la imagen distorsionada plasmada en la pintura. Un ejemplo servirá de aclaración.



Cimabue, *Crucifixión* (1272-74)
(imagen invertida)



Bacon, *Tres estudios de una crucifixión* (1962)
(panel derecho)

Bacon explica cómo surgió la imagen del panel derecho de su tríptico *Tres estudios de una Crucifixión*. Esa imagen no es simplemente fruto del azar, pero tampoco el resultado de una planificación dirigida por la reflexión y la voluntad del artista. Bacon quería hacer algo así y tenía una cierta previsión de la imagen, que le había sido sugerida por la figura invertida de la *Crucifixión* de Cimabue.

Siempre pensé en esto como una imagen: un gusano reptando cruz abajo. Intenté plasmar algo del sentimiento que a veces me producía esa pintura de esta imagen sólo moviéndose, ondulando cruz abajo⁴³.

La transmutación imaginaria de Cristo en un gusano es, de por sí, suficientemente significativa del desencantamiento de la idea religiosa de redención, ligada en el cristianismo a la imagen del Cristo crucificado. Pero Bacon explica que su obsesión recurrente por la imagen de la Crucifixión no se debe a motivos religiosos, sino al impacto que le causaba la carne muerta de animales sacrificados en los mataderos y expuestos en las carnicerías. Él ve el Cristo de Cimabue como un gusano, y esta imagen le lleva a transmutar el cuerpo del hombre crucificado en un amasijo ondulante de carne: “Somos carne, somos armazones potenciales de carne”⁴⁴. La imagen plasmada en el lienzo carece de todo valor ilustrativo: no es la represen-

⁴³ D. Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

tación distorsionada del Cristo de Cimabue; no dice “inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, [sino que] actúa directamente sobre la sensación y luego fluye, lentamente, al hecho”⁴⁵.

La conceptualización de la imagen pictórica como un *hecho* sitúa la pintura de Bacon en un doble eje de coordenadas. Por un lado, registrar un hecho se opone a contar un relato o una historia: un hecho actúa directamente sobre el sistema nervioso –las sensaciones y los sentimientos–, mientras que una historia se dirige inmediatamente a la inteligencia. Bacon explica que en sus trípticos separa las figuras en lienzos diferentes “para eliminar lo narrativo”⁴⁶, o, dicho de otro modo, para evitar que el tema hable más alto que la pintura. Por otro lado, calificar la imagen pictórica como un hecho es presentarla bajo el aspecto de algo que ocurre o sucede, por oposición a algo que él hace. Así, confiesa a Sylvester:

Ya sabes que en mi caso toda la pintura (y a medida que me hago más viejo, más aún) es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en qué acabará, y resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran. ¿Es esto accidente? Quizás pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad⁴⁷.

Bacon entiende su pintar como una actividad que se mueve dentro de un flujo de sucesos que sobrepasan su previsión y su voluntad. Como artista que busca producir imágenes pictóricas, él no dispone de un poder capaz de someter esa corriente a sus planes. Lo que está en su mano hacer es atrapar el accidente con la inmediatez del instinto e intentar controlarlo con el sentido crítico, para “saber hasta qué punto esta forma dada o esta forma accidental cristaliza en lo que tú quieres”⁴⁸. La creación artística depende de esa misteriosa conjunción entre un dejarse llevar y un mantenerse lo bastante distanciado para ver dónde hay que parar. Si hay suerte en esa tensión, de ello resultará una imagen lograda que sorprenderá al artista en la medida en que es obra tanto de lo que él ha hecho con el accidente como de lo que el accidente ha hecho con él.

A esta comprensión del pintar como un cooperar crítico con el azar, como una disposición a obedecer a una necesidad sentida, le corresponde una forma de presentación de la figura humana que destaca su lado más vulnerable y contingente: la

⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ D. Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, p. 91.

imagen que resulta de la autocomprensión actual del hombre como “un accidente, un ser absolutamente fútil que tiene que jugar hasta el final sin motivo”⁴⁹. Sin embargo, aunque las figuras de Bacon irradian la futilidad de la existencia humana, su actividad artística responde a una afirmativa “voracidad de vida”⁵⁰ que busca saciarse con la intensidad y energía con que se entrega a la pintura.

Bacon habla de “jugar hasta el final sin motivo”: he aquí un eje en torno al cual gira la escritura de Beckett. El personaje de *El innombrable* lo expresa así: “Hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar”⁵¹.

La escritura de Beckett delata un progresivo ‘comprimirse’ por parte del escritor. Joyce o Proust –por citar dos afinidades electivas de Beckett– pretendían crear una totalidad y transmitirla en su infinita riqueza. Revisaban lo que escribían, lo corregían y ampliaban el texto con nuevas acotaciones. Beckett procede al revés: comprime sus textos cada vez más, tiende a reducir al máximo la autoría del texto, la expresión de su subjetividad: “Al final, ya no se sabe quién habla. Hay una desaparición absoluta del sujeto. A eso es a lo que conduce la crisis de identidad”⁵². Beckett avanza en esa dirección hasta llegar a un punto en que no hay alternativas de elección: “Hay que quedarse ahí, donde no haya pronombre, ni solución, ni reacción, ni una posible postura que adoptar... Eso es lo que hace que el trabajo sea endiabladamente difícil”⁵³.

Beckett fuerza hasta el extremo con una coherencia implacable la escisión moderna –y, en particular, cartesiana– entre alma y cuerpo. Los personajes de sus novelas son mentes, pero mentes desustancializadas y reducidas a flujos de conciencia. Atrapados como están en sus cosificadas ideas, no logran ir más allá de ellas. Las ficciones de Beckett muestran el fracaso del proyecto cartesiano de pasar de las ideas a las cosas, de establecer límites nítidos y absolutos entre claridad y confusión, duda y certeza. Los personajes de sus relatos fracasan una y otra vez en el intento de saber si sueñan o están despiertos, si existen en el presente o en el pasado, si son culpables o inocentes, si están vivos o muertos. A la ausencia de límites precisos dentro de su conciencia ensimismada, le corresponde la ausencia de alteración, es decir, la falta de relación con una realidad sustancial y rocosa que oponga resistencia a los episodios evanescentes de la conciencia. Incapaces de sentir el mundo como *otro* con respecto al yo, y de constituir su yo mediante procesos de identificación y diferenciación con respecto al no-yo, carecen de una identidad sólida. Las novelas de Beckett –y, en especial, la trilogía de Molloy– relatan el proceso de desintegración de sus personajes. En el límite, como en *El innombrable*, el

⁴⁹ D. Sylvester, *ibid.*, pp. 28-29.

⁵⁰ D. Sylvester, *ibid.*, p. 106.

⁵¹ S. Beckett, *L'Innommable*, p. 213.

⁵² Ch. Juliet, *Encuentros con Samuel Beckett*, p. 62.

⁵³ *Ibid.*, p. 78.

pronombre ‘yo’ no designa ya el lugar de un sujeto que piensa y habla, sino que se reduce a una voz que se ha liberado del sentido y que no es la voz de una boca de una cabeza de un tronco de un cuerpo de un hombre, sino un ruido que chapotea en el lenguaje.

Toda esa historia de tarea que cumplir para poder pararme, de frases que decir, de verdad que hallar, para poder decirla, para poder pararme, de tarea impuesta, sabida, descuidada, olvidada, por hallar, por satisfacer, para no tener que hablar más ni oír más, la he inventado yo con la esperanza de consolarme, de ayudarme a proseguir, de creerme en algún sitio, moviéndome, entre un principio y un fin, tan pronto avanzando como retrocediendo, o desviándome, pero en fin de cuentas ganando siempre terreno. Eliminémoslo. Nada tengo que hacer, es decir, nada de particular. Tengo que hablar, esto es vago. Tengo que hablar, sin tener nada que decir, sino las palabras de los otros. Tengo que hablar, sin saber ni querer hablar. Nadie me obliga a ello, no hay nadie, un accidente, un hecho⁵⁴.

Al igual que Kafka, Beckett es un artista moderno por cuanto no se desentien- de del desencantamiento del mundo, sino que se compromete con él; porque no trampea con las contradicciones de la modernidad, sino que las registra sin esqui- varlas ni adornarlas con ilusiones y consuelos; porque, sin falsear el sinsentido ni convertirlo en sucedáneo barato del sentido ausente, lo asume sin hacer bandera de él. Consciente de la ausencia de lo numinoso, lo único que pretende aportar a la desilusión es la clarividencia de lo sucedido: una lucidez que reúne inseparablemen- te desesperación y resignación, dolor y serenidad. En esto converge con la epopeya y la tragedia antiguas. Sin embargo, en él está ausente un componente esencial de aquéllas: la presuposición de un horizonte de sentido dentro del mundo que marca los contrastes entre justicia e iniquidad, cordura y locura, inocencia y culpa. Beckett califica de “infortunio” de la época presente la imposibilidad de emitir juicios de valor, y asume ese infortunio con tanto rigor, que se niega a convertirlo en un con- travalor, en algo positivo.

Los valores morales no son accesibles. Y no se los puede definir. Para definirlos, habría que pronunciar un juicio de valor, cosa que no es posible. Por eso nunca he estado de acuerdo con esa noción del teatro del absurdo. Porque ahí hay un juicio de valor. Ni siquiera se puede hablar de lo verdadero. Es lo que forma parte del infortunio. Paradójicamente, el artista puede encontrar una especie de salida gracias a la forma. Dando forma a lo informe. Probablemente sólo en ese sentido podría haber una afirma- ción subyacente⁵⁵.

⁵⁴ S. Beckett, *L’Innommable*, pp. 45-46.

⁵⁵ Ch. Juliet, *op. cit.*, pp. 42-43.

No sería acertado interpretar estas palabras como una invitación a escapar del infortunio de la época por la puerta del formalismo. Esta salida es falsa, por cuanto reduce el arte a un ejercicio autorreferencial y ‘divertido’ que se desentiende de la miseria del mundo. Pero tampoco es lícito adoptar actitudes moralistas. Ni la afirmación ni la negación son posibles, pues implican valores opuestos. Sin embargo, es posible dar forma a lo informe. Un arte que haga eso será un arte *afirmativo*, no en el sentido de tomar la opción de uno de los opuestos, sino en el de tomarse el trabajo de hacer centellejar en la escritura la luz oscurecida por el mundo desencantado.

Cabe, pues, trazar un contraste entre los personajes ficticios de Beckett y su escritura. Las historias –en especial, la trilogía de Molloy– muestran el fracaso de los continuados intentos de sus personajes por dar a sus movimientos un sentido que ellos presuponen como algo fijado de antemano –encontrar a su madre, en el caso de Molloy, y a Molloy, en el caso de Moran; morir de una vez, en el caso del agonizante Malone; y, en el del Innombrable, desembocar en un silencio definitivo que pusiera fin a su interminable cháchara–. Ellos actúan empeñados en dar sentido a lo que hacen mediante la conexión con un sentido original perdido que habría que redescubrir⁵⁶, pero la ausencia de ese sentido, que nunca aparece, reduce su voluntad a simple obstinación y sus acciones a meros sucesos. Hay una lectura de Beckett que presupone que sus relatos tienen un significado oculto cuya clave se encuentra, precisamente, en el sinsentido del mundo, en el absurdo de la existencia. Pero, si tomamos la escritura de Beckett al pie de la letra, en lugar de interpretarla a la luz de teorías más o menos nihilistas, podemos descubrir el impulso afirmativo que late en los entresijos de su prosa. Una mirada atenta al texto puede llevarse la sorpresa de encontrar aquí y allá destellos poéticos que sugieren que el sinsentido del mundo no ha logrado destruir en sus calamitosas criaturas el candor y la capacidad de sentir ternura hacia ese mundo. Contemplada bajo esta perspectiva, la novelística de Beckett no responde sólo a la voluntad de plasmar el desencanto del mundo, sino también, e inseparablemente, a la exigencia de rescatar en la escritura la belleza de ese mundo negada en la realidad⁵⁷. Y, en la medida en que Beckett siente esta exigencia como una imposición que como artista debe acatar y obedecer, su escritura se inscribe en el marco del acontecimiento, a la vez que adquiere un compromiso con el mundo.

⁵⁶ Para decirlo en términos de Alain Badiou, las acciones de los personajes de la trilogía de Molloy se muestran carentes de sentido por referencia a un marco religioso que ha perdido toda relevancia: “Llamamos «religión» a sostener que el sentido estaba ahí desde siempre, pero que el hombre lo ha extraviado” (A. Badiou, *Beckett. El infatigable deseo*, p. 37).

⁵⁷ Theodor W. Adorno ha caracterizado este rasgo de la escritura de Beckett como su contenido de verdad (cf. Th. W. Adorno, *Teoría estética, Obra completa 7*, pp. 43-44 y 206-208).

7. A modo de conclusión

Apunté al comienzo que el motivo de este ensayo era determinar la dirección que tomó cierto arte moderno del siglo XX –al calificarlo de moderno lo distingo de las llamadas vanguardias– que dio la espalda a las formas canónicas dominantes desde el Barroco hasta el Romanticismo, cuya idea del artista y de la creación artística descansa en la concepción de la subjetividad como autoconciencia. He tomado como ejemplos de esa deriva del arte en la crisis de la modernidad a Franz Kafka, Samuel Beckett y Francis Bacon. Y he intentado caracterizar algunos rasgos generales de sus innovaciones artísticas tomando como punto de mira sus respectivas posiciones respecto a la actividad de escribir y de pintar.

Con el fin de situar tales innovaciones en un contexto histórico más amplio, he intentado determinar su significación espiritual por referencia a dos hitos señeros de la tradición cultural de Occidente: la literatura griega antigua –en particular, la epopeya arcaica y la tragedia clásica– y la tragedia moderna. Utilizando la distinción kierkegaardiana entre ‘acontecimiento’ y ‘acción’ como herramienta analítica, he sugerido que en los ejemplos antiguos las acciones humanas son concebidas casi exclusivamente –en el caso de la epopeya homérica– o primordialmente –en el de la tragedia clásica– bajo la categoría de acontecimiento, mientras que en la tragedia moderna –en Shakespeare, en particular– los hechos se presentan como resultado de acciones de los personajes, concebidos como individualidades dramáticas desvinculadas de toda determinación sustancial.

Un rasgo distintivo del arte crítico moderno –es decir, del arte de Kafka, de Beckett, de Bacon, aunque la lista podría, obviamente, ampliarse– consiste en retrotraer la mirada crítica desde el plano del contenido representado –los personajes de los relatos literarios, las imágenes de los cuadros– hasta el plano de la representación. Lo que se problematiza, entonces, es la producción artística misma –el escribir, el pintar–, no sólo el objeto representado. Mi hipótesis es que en la obra artística de Kafka, Beckett o Bacon se materializa una concepción de la producción artística que, a la vez que muestra el *impasse* del subjetivismo moderno, recupera el modelo antiguo del acontecimiento, si bien despojado de todo suelo sustancial.

Al adoptar esta hipótesis, me distancio de los enfoques que atribuyen algún significado simbólico –teológico, metafísico, psicológico, sociológico, etc.– a los textos y a las imágenes de estos artistas, y proponen alguna estrategia interpretativa capaz de descubrir la supuesta clave oculta que descifraría y pondría en negro sobre blanco las oscuridades, ambigüedades e incoherencias de tales obras. Frente a esta postura, he defendido el carácter crítico de este arte en el contexto de la modernidad tardía, uno de cuyos aspectos consiste en haber liberado la producción artística del *status* de actividad relativa y condicionada a las decisiones arbitrarias del artista –cuyo modelo es el yo moderno como fundamento–, y en haberla convertido en

un absoluto contingente: la escritura de un Kafka o de un Beckett y la pintura de un Bacon son *absolutas* por cuanto están ‘seltas de’ (*soluta ab*) todo punto de anclaje firme, porque carecen de fundamento, porque están solas; y son *contingentes* porque asumen el destino de finitud al que está sujeta toda existencia mundana. La importancia de este arte –y su fuerza crítica– radica en no querer ser fenómeno de una idea, y en querer ser una apariencia sustancial en sí misma. En este sentido, la obra literaria de Kafka y de Beckett, así como la pintura de Bacon, no son un espejo del mundo –como Shakespeare pretendía que lo fuera su teatro para un público meramente espectador–, sino que son una parte del mundo, un acontecimiento del mundo. Lo que en ellas hay de claro o de confuso, de ambiguo, de bello o de profundo, está en continuidad con la confusión, la belleza y la profundidad del mundo en que aparecen y de la vida que recrean y afirman.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W., *Teoría estética, Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2008.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de A. L. Eire, Madrid, Istmo, 2002.
- BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2007.
- BECKETT, S., *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- BECKETT, S., *L’Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- CRESPO, E., «Introducción general» a Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 2000.
- FRÄNKEL, H., *Poesía y filosofía en la Grecia arcaica*, Madrid, Visor, 1993.
- GIVONE, S., *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid, Visor, 1991.
- HEGEL, G. W. F., *Escritos de juventud*, ed. de J. M^a Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, trad. de M. Jiménez, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- HÖLDERLIN, F., *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. de J. Munárriz, Madrid, Peralta Ediciones, 1976.
- HOMERO, *Iliada*, trad. de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 2000.
- HOMERO, *Odisea*, trad. de José Luis Calvo, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- JOSIPOVICI, G., *¿Qué fue de la modernidad?*, Madrid, Turner, 2012.
- JULIET, Ch., *Encuentros con Samuel Beckett*, Madrid, Siruela, 2006.
- KAFKA, F., *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época de noviazgo, 2, 1913*, trad. de P. Sorozábal, Madrid, Alianza, 1978.
- KAFKA, F., *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época de noviazgo, 3, 1914-17*, trad. de P. Sorozábal, Madrid, Alianza, 1979.
- KAFKA, F., *Diarios*, en *Obras completas II*, trad. de A. S. Pascual y J. Parra, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2000.

- KIERKEGAARD, S., *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, en *Escritos 2/1*, ed. y trad. de B. Sáez y D. González, Madrid, Trotta, 2006.
- KOTT, J., *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- MENKE, Ch., *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- ROSSET, C., *Materia de arte. Homenajes*, Valencia, Pre-Textos, 2009.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet. Macbeth*, trad. de J. M^a Valverde, Barcelona, Planeta, 1980.
- SHAKESPEARE, W., *El rey Lear. Othello*, trad. de J. M^a Valverde, Barcelona, Planeta, 1980.
- SÓFOCLES, *Antígona. Edipo rey. Electra*, trad. de L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1969.
- STEINER, G., *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monteávila, 1970.
- SYLVESTER, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009.
- WEBER, M., *La ciencia como profesión. La política como profesión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- WEBER, M., *Sociología de la religión*, Madrid, Istmo, 1997.
- WEIL, S., «La *Ilíada* o el poema de la fuerza», en *La fuente griega*, Madrid, Trotta, 2005.

Julián Marrades

Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento

Universidad de Valencia

julian.marrades@uv.es