
Susan Sontag

Contra la interpretación

Traducción de Horacio Vázquez Rial

ALFAGUARA

The logo for Alfaguara, featuring a stylized, symmetrical knot or infinity symbol.

Texto de coexisten

ALEAGUARA



Título original: *Against Interpretation*

© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1996, Susan Sontag

© De la traducción: Horacio Vázquez Rial

© 1996, Santillana S. A.

© De esta edición: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. 1996
Leandro N. Alem 720, (1001) Ciudad de Buenos Aires

ISBN: 987-04-0081-7

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

Primera edición: junio de 1996

Primera reimpresión: febrero de 2005

Diseño: Proyecto de Enric Satué

© Ilustración de cubierta: Gráfica futura

Foto: Annie Leibovitz

Una editorial del Grupo Santillana que edita en:

Argentina - Bolivia - Brasil - Colombia - Costa Rica - Chile -
Ecuador - El Salvador - España - EE.UU. - Guatemala -
Honduras - México - Panamá - Paraguay - Perú - Portugal -
Puerto Rico - República Dominicana - Uruguay - Venezuela

Sontag, Susan.

Contra la interpretación. - 1a ed. - Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus,
Alfaguara, 2005.

392p. ; 22x13 cm.

Traducido por: Horacio Vázquez Rial.

ISBN 987-04-0081-7

I. Ensayo Estadoundense. I. Vázquez Rial, Horacio, trad. II. Título.
CDD 813

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Índice

Treinta años después...	11
Una nota y algunos agradecimientos	19
I	
Contra la interpretación	25
Sobre el estilo	40
II	
El artista como sufridor ejemplar	71
Simone Weil	83
Los <i>Carnets</i> de Camus	86
<i>L'âge d'homme</i> , de Michel Leiris	96
El antropólogo como héroe	105
La crítica literaria de György Lukács	121
<i>Saint Genet</i> , de Sartre	134
Nathalie Sarraute y la novela	142
III	
Ionesco	159
Reflexiones sobre <i>El vicario</i>	170
La muerte de la tragedia	180

Yendo al teatro, etc.	190
Marat/Sade/Artaud	219

IV

Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson	235
<i>Vivre sa vie</i> , de Godard	258
La imaginación del desastre	274
<i>Flaming Creatures</i> , de Jack Smith	296
<i>Muriel</i> , de Resnais	303
Una nota sobre novelas y películas	315

V

Piedad sin contenido	323
Psicoanálisis y <i>Eros y Tánatos</i> de Norman O. Brown	331
Los <i>happenings</i> : un arte de yuxtaposición radical	340
Notas sobre lo <i>camp</i>	355
Una cultura y la nueva sensibilidad	377

Para Paul Thek

Treinta años después...

Mirar hacia atrás, a escritos de hace treinta años o más, no es un ejercicio saludable. Mi energía como escritora me impulsa a mirar hacia delante, a sentir, aún, que estoy empezando, ciertamente empezando ahora, lo que hace difícil refrenar mi impaciencia ante aquella escritora incipiente que una vez fui en el sentido literal.

Contra la interpretación, mi segundo libro, se publicó en 1966, pero algunos textos datan de 1961, cuando aún estaba escribiendo *El benefactor*. Había llegado a Nueva York al principio de los años sesenta... no para inventarme a mí misma sino para poner en funcionamiento a la escritora que me había prometido, desde la adolescencia, llegar a ser. Mi idea de un escritor: alguien que se interesa por todo. Estar interesada por todo siempre me había resultado algo natural, como era natural para mí concebir así la vocación de un escritor. Y natural suponer que tal ardor encontraría una esfera de acción mayor en una gran metrópoli que en cualquier variante de vida de provincias, incluyendo las excelentes universidades en las que había cursado estudios. La única sorpresa fue que no había más gente como yo.

Soy consciente de que *Contra la interpretación* se ve como un texto que es la quintaesencia de aquella era, ya mítica, conocida como los años sesenta. Evoco la etiqueta con renuencia, puesto que no me entusiasma la omnipresente convención de empaquetar la vida de uno, la vida de la época de uno, en décadas. Y no fueron los años sesenta, entonces. Para mí fue básicamente el tiempo en que, al fin, escribí una novela que me gustó lo bastante como para publicarla, y empecé a descargar parte

de la carga de ideas sobre arte y cultura y de la empresa propia del conocimiento que me habían distraído de escribir obras de ficción. Estaba llena de celo evangélico.

El cambio radical que había llevado a cabo en mi propia vida, un cambio íntimamente relacionado con mi traslado a Nueva York, era que ya no pensaba instalarme como académica: plantaría mi tienda fuera de la seductora, pétrea seguridad del mundo universitario. Sin duda, había nuevas licencias en el aire, y antiguas jerarquías se habían ablandado, ya estaban maduras para derribarlas... pero no porque yo fuera consciente de ello hasta después de la época (de 1961 a 1965) en que escribí estos ensayos. Las libertades con las que me casaba, los fervores por los que abogaba, me parecían —aún me parecen— bastante tradicionales. Me veía como una combatiente de nuevo cuño en una batalla muy antigua: contra la hipocresía, contra la superficialidad y la indiferencia éticas y estéticas. Y nunca hubiera podido imaginar que tanto Nueva York, donde acababa de llegar para vivir después de mi largo aprendizaje académico (Berkeley, Chicago, Harvard), y París, donde había empezado a pasar los veranos, con asistencia diaria a la Cinemathèque, se encontraban en las primeras etapas de agitación de un periodo que era, que se juzgaría, como irrepitiblemente vital. Allí estaban, Nueva York y París, como yo las había imaginado: llenas de descubrimientos, inspiraciones, del sentido de la posibilidad. La dedicación y osadía y ausencia de venalidad de los artistas cuyas obras me importaban parecían, claro, normales. Consideraba normal que se dieran nuevas obras maestras cada mes, por encima de todo en forma de filmes y espectáculos de danza, pero también en el mundo del teatro marginal, en las galerías y en los espacios artísticos improvisados, en los escritos de ciertos poetas y de otros, escritores en prosa de clasificación menos fácil. Pensaba estar volando, consiguiendo una visión por encima, en ocasiones lanzándome en picado para acercarme.

Albergaba tantas admiraciones: había tanto que admirar. Miraba alrededor y veía muchas cosas importantes a las que no se les estaba rindiendo lo que se merecían.

Quizás yo estuviera bien equipada para ver lo que vi, para comprender lo que comprendí, debido a mi amor por los libros, mi eurofilia y mi reverencia ante las artes. No obstante, me sorprendió, en un principio, que la gente encontrara nuevo lo que yo decía (no era nuevo para mí), que se me considerara en la vanguardia de la sensibilidad y, ya desde la aparición de mis primeros ensayos, se me considerara un árbitro del gusto. Naturalmente, estaba encantada de ser, en apariencia, la primera que prestaba una atención exhaustiva a algunos de los temas sobre los que escribía, pero a veces no podía creer en mi buena suerte, que hubieran esperado a mi persona para tratarlos. (¿Qué raro, pensaba yo, que W. H. Auden no hubiera escrito algo como mis «Notas sobre lo *camp*»?) Era —según creía— meramente extender a cierto material nuevo el punto de vista del esteta que yo había adoptado, cuando era una joven estudiante de filosofía y de literatura, partiendo de los escritos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (el Ortega de *La deshumanización del arte*) y James Joyce.

Yo era una esteta beligerante, naturalmente, y una moralista apenas disimulada. No me había propuesto escribir tantos manifiestos, pero mi irrefrenable gusto por la afirmación aforística conspiraba con mis intenciones firmemente contrarias en formas que, en ocasiones, me sorprendían. En los escritos recogidos en *Contra la interpretación* esto es lo que más me gusta: la tenacidad, lo sucinto (supongo que aquí debería hablar de que aún considero correctas la mayoría de las posiciones que adopté); esto y la justicia de ciertos juicios psicológicos y morales en, digamos, los ensayos sobre Simone Weil, Camus, Pavese y Michel Leiris. Lo que no me gusta son aquellos pasajes en los que, como lo veo ahora, mi impulso pedagógico se cruzó en el camino de mi prosa. ¡Todas aquellas listas, recomendaciones! Supongo que aún son útiles, pero ahora me molestan.

Las jerarquías (alto/bajo) y polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento), que desafiaba, eran las que inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que yo admiraba. Inevitablemente, esto me alumbraba el tra-

bajo de los contemporáneos, a pesar de que no sentía un compromiso programático hacia lo moderno o lo nuevo. Adoptar la causa de la obra nueva, en especial la obra que había sido minusvalorada o ignorada o incomprendida, me parecía más útil que escribir sobre añejas predilecciones. (Quizás, también, me motivaba el deseo de abrir un camino nuevo para mí misma y no meramente hacerme eco de las pasiones de mis días universitarios.) Al escribir sobre la obra nueva que admiraba, di por descontados los tesoros del pasado. Las transgresiones que aplaudía me parecían saludables en conjunto, dado lo que yo consideraba que era la fuerza intacta de antiguos tabúes. La obra nueva que yo ensalzaba (y utilizaba como una plataforma para relanzar mis ideas sobre la creación y el conocimiento del arte) no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más. Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada *happening* no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba —estoy— a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces ¿ninguna jerarquía? Ciertamente, hay una jerarquía. Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces —naturalmente— elegiré Dostoievski. Pero ¿tengo que elegir?

Para mí, la gran revelación había sido el cine: me consideraba especialmente marcada por los filmes de Godard y Bresson. Escribí más sobre cine que sobre literatura, no porque me gustaran más las películas que las novelas, sino porque me gustaban más los nuevos filmes que las nuevas novelas. Naturalmente, di por descontada la supremacía de la mejor literatura. (Y asumí que también mis lectores lo hacían.) Pero me resultaba claro que los realizadores cinematográficos que yo admiraba eran, sencillamente, unos artistas mejores y más originales que casi todos los novelistas más aclamados; que, en verdad, ningún otro arte se practicaba tan ampliamente a un nivel así de alto. Uno de mis más felices logros en los años en que estaba escribiendo lo que recogí en *Contra la interpretación* es que no pasaba día sin que viera, por lo menos uno, a veces dos o tres, filmes. La mayoría eran

antiguos. Mi ávida absorción en la historia del cine sólo reforzaba mi gratitud hacia ciertas películas nuevas que (junto con mi lista de favoritas de la época del cine mudo y de los años treinta) veía una y otra vez, tan encomiásticos me parecían por su libertad e inventiva de método narrativo, su sensualidad y gravedad y belleza.

El cine era el arte ejemplar durante la época en que escribí estos ensayos, pero también había sorpresas en otras artes. Soplaban vientos nuevos por doquier. Los artistas volvían a ser insolentes, como lo habían sido después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo posmoderno.) Y no he dicho nada aquí sobre las luchas políticas que tomaron forma alrededor del tiempo en que escribí el último de estos ensayos: me refiero al naciente movimiento que se oponía a la guerra norteamericana contra Vietnam, que consumiría una gran parte de mi vida desde 1965 hasta principios de los años setenta. (Aquel tiempo también fue, supongo, aún los años sesenta.) En retrospectiva, qué maravilloso parece todo esto. Cómo una desearía que hubiera sobrevivido parte de su atrevimiento, su optimismo, su desdén por el comercio. Los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía. Quizás la característica más interesante de la época hoy etiquetada como los años sesenta era que existía muy poca nostalgia. En este sentido, fue ciertamente un momento utópico.

El mundo en que escribí estos ensayos ya no existe.

En vez de un momento utópico, vivimos en una época que se experimenta como el fin —más exactamente, como justo después del fin— de todo ideal. (Y, en consecuencia, de la cultura: no hay posibilidad de una verdadera cultura sin altruismo.) Una ilusión del fin, quizás; y nada más ilusorio que la convicción de hace treinta años de que nos encontrábamos en el umbral de una gran transformación real de la cultura y de la sociedad. No, no una ilusión, creo. -

No es sólo que se hayan repudiado los años sesenta, y se haya sofocado el espíritu disidente, incluso cuando se han convertido en objeto de intensa nostalgia. Los siempre más triunfantes valores que promueve el capitalismo consumista —ciertamente, los imponen—, las mezclas culturales y la insolencia y la defensa del placer por los que yo abogaba por razones bastante distintas. No hay recomendaciones fuera de un escenario cierto. Las recomendaciones y entusiasmos expresados en los ensayos recogidos en *Contra la interpretación* son ahora propiedad de mucha gente. Pero, en la medida en que mis puntos de vista, hasta un cierto punto, triunfaron, no fue sólo por el carácter persuasivo de mi libro. Algo en la cultura en su conjunto operaba para hacer que estos puntos de vista marginales resultaran más aceptables, algo de lo que yo no tenía ningún indicio; y si yo hubiera comprendido mejor mi época, aquella época, llámenla por el nombre de la década, si quieren, me habría hecho más prudente. Algo que no sería una exageración llamar una transformación en la naturaleza de toda la cultura, un trasvase de valores, para el que hay muchos nombres. Barbarie es un nombre para lo que llegaba después. Utilicemos el término de Nietzsche: habíamos entrado, en verdad entrado, en la época del nihilismo.

En consecuencia, no puedo dejar de ver los escritos recogidos en *Contra la interpretación* con cierta ironía. Aún me gustan la mayoría de los ensayos y unos pocos, tales como «Notas sobre lo *camp*» y «Sobre el estilo», mucho. (Ciertamente, hay sólo una cosa en la colección que no me gusta en absoluto y eliminaría si pudiera: dos crónicas de teatro, resultado de un encargo de una revista literaria con la que estaba relacionada, que acepté, durante un breve tiempo, contra mi juicio más sensato.) A quién no le encantaría que una colección de ensayos y reseñas escritos hace más de tres décadas continúe importando a nuevas generaciones de lectores: en inglés el libro ha permanecido en la calle continuamente en muchas ediciones y se ha publicado en más de una ocasión en muchas lenguas extranjeras. No obstante, apremio al

lector a que no pierda de vista —puede que le exija cierto esfuerzo de imaginación— el contexto más amplio de admiraciones en el que se escribieron estos ensayos. Ape- lar a una «erótica del arte» no significa menospreciar el papel del intelecto crítico. Ensalzar una obra a la que se condesciende, en consecuencia, como cultura «popular» no significaba conspirar en el repudio de la alta cultura y su peso de seriedad, de profundidad. Cuando denuncié (por ejemplo, en los ensayos sobre filmes de ciencia ficción y sobre Lukács) cierto tipo de fácil moralización, era en nombre de una seriedad más alerta, menos compla- ciente. Lo que yo no comprendía (seguramente no era la persona correcta para comprenderlo) era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder cre- dibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas. Al cabo de treinta años, la socavación de los estándares de serie- dad es casi completa, con la ascendencia de una cultura cuyos valores más inteligibles, más persuasivos se sacan de las industrias del espectáculo. Ahora, la idea misma de lo serio (y de lo honorable) le parece anticuada, poco rea- lista, a la mayoría de la gente y, cuando se les permite, una decisión arbitraria de temperamento, probablemen- te poco sana, también.

Supongo que no es un error que se lea ahora *Contra la interpretación*, o se relea, como un documento influyente, pionero, de una época pasada. Pero no es como yo lo leo, o —tambaleándome desde la nostalgia hacia la utopía— deseo que se lea. Mi esperanza es que la reedición ahora, junto con la adquisición de una nueva generación de lec- tores, pueda contribuir a la tarea quijotesca de intentar apuntalar los valores a partir de los cuales se escribieron estos ensayos y reseñas. Puede que los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan triunfado. Pero no los valores subyacentes a estos juicios.

Nueva York, 1996

SUSAN SONTAG

(Traducción de Marta Pessarrodona)

Una nota y algunos agradecimientos

Los artículos y reseñas aquí reunidos constituyen buena parte de la crítica que escribí entre 1962 y 1965, una época de mi vida claramente delimitada. A principios de 1962 terminé mi primera novela, *El benefactor*. A finales de 1965 comencé una segunda novela. La energía y la ansiedad que volqué en la crítica tuvieron un principio y un final. Aquel período de búsqueda, reflexión y descubrimiento parecía ya algo remoto en la época en que apareció *Contra la interpretación* en Estados Unidos, y lo parece aún más ahora, un año después, cuando el conjunto de escritos está a punto de ser reeditado en *paperback*.

Si bien en estos ensayos hablo mucho acerca de obras de arte determinadas e, implícitamente, de las tareas del crítico, soy consciente de que es poco lo que, de cuanto se ha reunido en volumen, cuenta en tanto crítica propiamente dicha. Con excepción de algunos fragmentos periódicos, en su mayor parte se trata de lo que quizá pudiese llamarse metacrítica —si tal término no resulta demasiado elevado—. Escribí, con apasionada parcialidad, acerca de «problemas» que se me plantearon ante obras de arte, principalmente contemporáneas, de diversos géneros: quería revelar y poner en claro los supuestos teóricos que sustentan criterios y gustos concretos. Aun cuando no era mi propósito crear una «posición», fuese ésta respecto de las artes, fuese respecto de lo moderno, algo semejante a una posición general comenzó, al parecer, a cobrar forma y a expresarse por sí mismo de manera cada vez más perentoria, cualquiera que fuese la obra sobre la que escribiera.

Actualmente disiento de una parte de lo que escribí; pero se trata de una disensión de las que permiten cambios o revisiones parciales. A pesar de que creo haber sobrestimado, o subestimado, las cualidades de algunas de las obras sobre las cuales hablé, mi desacuerdo presente se debe en muy pequeña parte a modificaciones de juicios particulares. De todos modos, lo que estos ensayos puedan tener de valioso, la medida en que sean algo más que muestras clínicas de *mi* sensibilidad en evolución, no depende de las apreciaciones específicas hechas en ellos, sino del interés de los problemas expuestos. En última instancia, lo que me interesa no es ponerles nota a las obras de arte (razón por la cual he dejado pasar casi todas las oportunidades de escribir sobre cosas que no admiraba). Escribí desde el entusiasmo y el partidismo —y, me parece ahora, con cierta ingenuidad—. No comprendía el enorme efecto que el escribir acerca de actividades artísticas nuevas o poco conocidas podía surtir en la era de la «comunicación» instantánea. No sabía —y tuve que aprenderlo, dolorosamente— a qué velocidad un voluminoso ensayo publicado en la *Partisan Review* se convierte en una apuesta segura en *Time*. A pesar de mi tono exhortatorio, no estaba tratando de conducir a nadie, sino a mí misma, a la Tierra Prometida.

En cuanto a mí, los ensayos cumplieron su misión. Veo el mundo de forma diferente, con ojos más despejados; mi concepción de mis labores como novelista cambió radicalmente. Puedo describir el proceso así: antes de escribir los ensayos, no estaba convencida de muchas de las ideas expuestas en ellos; cuando los escribí, me convencí de lo que había escrito; posteriormente, he llegado nuevamente a perder mi adhesión a algunas de esas mismas ideas —aunque desde un punto de vista nuevo, que incorpora y se nutre de lo que es cierto en los razonamientos correspondientes a los ensayos—. La crítica me demostró ser un acto tanto de descarga como de autoexpresión intelectual. Tengo la impresión, no tanto

de haber resuelto para mí misma un cierto número de tentadores e inquietantes problemas, como de haberlos agotado. Pero indudablemente esto es ilusorio. Los problemas siguen estando allí, es mucho lo que queda por decir sobre ellos a otras personas reflexivas y curiosas, y tal vez esta colección de algunos pensamientos nuevos en torno de las artes sea de cierta utilidad para ello.

«*Saint Genet*, de Sartre», «La muerte de la tragedia», «Nathalie Sarraute y la novela», «Yendo al teatro, etc.», «Notas sobre lo *camp*». «Marat/Sade/Artaud» y «Sobre el estilo» aparecieron originariamente en *Partisan Review*. «Simone Weil», «Los *Carnets* de Camus», «*L'âge d'homme*, de Michel Leiris», «El antropólogo como héroe» y «Ionesco» aparecieron en *The New York Review of Books*. «La crítica literaria de György Lukács» y «Reflexiones sobre *El Vicario*», en *Book Week*; «Contra la interpretación» en *Evergreen Review*; «Piedad sin contenido», «El artista como sufridor ejemplar» y «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical», en *The Second Coming*; «*Vivre sa vie*, de Godard», en *Moviegoer*; «Una cultura y la nueva sensibilidad» (en forma abreviada), en *Mademoiselle*; «*Flaming Creatures*, de Jack Smith», en *The Nation*; «Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson», en *The Seventh Art*; «Una nota sobre novelas y películas» y «Psicoanálisis y *Eros* y *Tánatos* de Norman O. Brown», en *The Supplement (Columbia Spectator)*; «La imaginación del desastre», en *Commentary*. (Algunos artículos aparecieron bajo títulos distintos.) Agradezco a los editores de estas revistas su permiso para reimprimirlos.

Es una satisfacción tener la oportunidad de agradecer a William Phillips su generoso aliento, aunque a menudo discrepara de lo que yo afirmaba; a Anette Michelson, que me hizo partícipe de su erudición y su gusto en muchas conversaciones durante los últimos siete años; y a Richard Howard, que muy amablemente repasó la mayoría de mis ensayos y me indicó varios errores de expresión y composición.

Por último, mi agradecimiento también a la Rockefeller Foundation por una beca de la que disfruté el pasado año que, por primera vez en mi vida, me permitió escribir libremente: durante ese lapso escribí, entre otras cosas, algunos de los ensayos recopilados en este libro.

S. S.
1996

I

Contra la interpretación

El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.

WILLEM DE KOONING, en una entrevista.

Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

OSCAR WILDE, en una carta.

1

La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiéga, etcétera). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un

cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, médicamente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición,

dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etcétera, etcétera).

2

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte *qué decía*, pues se sabía (o se creía saber) *qué hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Éste es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, sólo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar

por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero

significado: el *contenido latente*. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de signifi-

cados. Es convertir *el mundo* en *este mundo* (¡«*este mundo*»! ¡Como si hubiera otro!).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en transformar los elementos del poema, el drama, la novela o la narración en otra cosa. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castra-

ción, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide..., podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la manera* moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado Deseo)*, se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiere, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible; se trataba de *algo*: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que el director Elia Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *La sangre de un poeta* y de *Orpheo*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y, sin embargo, debiéramos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, pudiera ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *El silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque sólo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en Estados Unidos, claro. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de una vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejan ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, las más vívida, la más emocionante, las más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena: Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a inter-

pretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble pseudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *À bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido atropelladas por los interpretadores es, en parte, debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas.

seadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas*. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye, «A Conspectus of Dramatic Genres» y el ensayo de Pierre Francastel, «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes, *Racine*, y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos en *Mimesis*, de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odiseo», son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Walter Benjamin, «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Iguálmente válidos serían los actos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente cer-

* Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello por lo que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario... Nos falta, sin embargo, aún, una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

tera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy Van Ghent «The Dickens Worlds: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

Hoy en día, el valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica de hoy— es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de Ozu, y de *La regla del juego* de Renoir.

En otros tiempos (en Dante, por ejemplo) debió de haber sido un acto creador y revolucionario el concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), debió de haber sido un acto creador y revolucionario el interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura ba-

sada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

(1964)