

12

El 20 de octubre, en el teatro Lessing de Berlín, la Verein Freie Bühne estrena a un dramaturgo casi desconocido. La pieza es *Vor Sonnenaufgang* (*Antes del amanecer*) y el autor, Gerhard Hauptmann.

Obra naturalista, en el sentido más doctrinal de la palabra (contraposición del intelectual progresista, perseguido por la justicia, y el burgués próspero, acción de la herencia, disputas por una mujer, suicidio), es curioso observar en ella cómo Hauptmann se declara contra el naturalismo, un poco a la manera como Bourget apoya y desdeña la novela de análisis psicológico.

Alfred Loth, el héroe positivo, apalea *Werther* de Goethe, «una obra estúpida, un libro para hombres endebles», al tiempo que elogia *Lucha por Roma* de Dahn. Hasta ahí vamos bien. Las obras han de pintar a los hombres como deben ser, no como son. Han de ser razonables, no prácticas. Aquí se ve la fisura de su naturalismo. Por ello, Ibsen y Zola no pasan de ser «males necesarios» y no verdaderos escritores. «Tengo una sed respetable y pido a la poesía una bebida clara y refrescante. No estoy enfermo. Ibsen y Zola me ofrecen medicinas.»

Hauptmann es, entonces, socialista y su héroe lo dice sin dudar ni matizar. Lanza su diatriba contra los parásitos que viven del sudor ajeno, los criminales premiados en la guerra, el cristianismo vuelto religión de Estado, etc. Ha sufrido la miseria, como hijo de un obrero. La denuncia. Pero, ay, cuando debe huir con la mujer amada, la abandona, sabiendo que ella pertenece a una familia de enfermos hereditarios y que sus hijos podrán salir deformes o tarados. Aquí vuelve a obedecer a la ciencia y a someterse al credo abstracto de los naturalistas.

Estas vacilaciones acompañarán a Hauptmann y a cierta zona del pensamiento anti-burgués. Si en obras escandalosas como *Los tejedores* (1892) y *El carrero Henschel* (1899) la denuncia social es lo dominante, luego, en textos como *El viaje celestial de Juanito* (1893) y, sobre todo, en *La campana hundida* (1897), subtitulada, sugestivamente: *Una fábula dramática alemana*, se desplaza hacia el espacio del arte en la sociedad y los poderes regenerativos del artista.

En la primera, el poeta se identifica con un niño moribundo, un enfermo pobre que, en su delirio agónico, cree estar en el Cielo, compartiendo la gloria con personajes alegóricos del mundo moral. La segunda es una parábola sobre la vuelta a los orígenes populares y nacionales del pueblo alemán, por medio del fundidor de campanas que entra en contacto con el mundo de las fábulas folclóricas. Quiere fundar una nueva religión y fundir para ella una campana que reproduzca el sonido ideal que cree escuchar en sueños, el de la «campana hundida». Como en Nietzsche y en Heidegger, el perdido y olvidado origen. La empresa fracasa: ninguna campana real puede confundirse con la otra.

También es pesimista la reflexión sobre la eficacia social del artista en *Michael Kramer* (1900): a pesar de su prédica moralista, el pintor que protagoniza la pieza no puede evitar que su hijo se hunda en el vicio y el delito, hasta un final suicida.

Hauptmann se acercará al nazismo, aunque no sin fricciones, y, hacia el final de su carrera, escribirá una tetralogía neoclásica sobre el mito de los Atridas. Ella termina

con *Ifigenia en Delfos* (1940), extraña mezcla de fatalismo pagano y redentorismo cristiano, en que Ifigenia se sacrifica para que su hermano Orestes, que ha perdido la razón tras matar a la madre, sea perdonado (elemento incompatible con el fatalismo clásico), recobre su identidad y los griegos lo proclamen su líder. Esta Grecia revista por los románticos alemanes, teñida de culpabilismo cristiano, de regeneración y de locura positivista, seguirá manteniendo en la vejez de Hauptmann los desgarros de su juventud.

13

La discusión sobre la belleza o fealdad de la Torre se relaciona con la reflexión sobre la situación del arte en la sociedad industrial que podemos remontar a Baudelaire. Éste plantea el problema de una posible «belleza moderna». Más que del contenido hipotético de ella, se trata de investigar la nueva sensibilidad producida por la gran ciudad industrial, dominada por el carácter efímero y la precoz nostalgia que acarrea la producción en serie de objetos destinados a perecer. O, más en general, el vértigo que provoca la vida moderna, sujeta a un constante movimiento de cambio. La exigencia que plantea la industria al arte moderno es el cambio incesante de objetos que tienen un encanto provisorio, en contra del concepto clásico del arte (la belleza eterna) o la imagen de un artista romántico, que desciende a la oscuridad infernal en busca de los arquetipos del alma colectiva.

Por otra parte, la modernidad empieza a abandonar sus ideales característicos y a sentirse poco moderna, inactual o intempestiva (otra vez Nietzsche). En 1934 Federico de Onís acuñará el vocablo *posmodernista* en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, hallazgo que hoy hace furor y que le atribuye Erich Köhler.

Los artistas reaccionan de diverso modo ante el desafío. Hay quienes dan un respingo y denuncian la fealdad de la industria, refugiándose en la evocación revivalista del arte histórico (la arquitectura de *pastiche*, la pintura prerrafaelita, la música de Max Reger, la literatura de Hugo von Hofmannsthal o Stefan George). Otros, en cambio, asumen la actualidad y expresan su coincidencia con la sensibilidad nueva, incorporando los objetos más utilitarios, «antiestéticos» y aun siniestros, al espacio del arte (es la actitud de los modernismos en todos los campos).

Otros, por fin, acuñan una lengua radicalmente distinta y, al poner el reloj en hora, rompen nítidamente con el pasado, que se les aparece como un peso muerto e inservible. Más que en el dócil presente, habitan el futuro: son la vanguardia.

Baudelaire, por de pronto, intenta poner en escena su propuesta, saliendo a la calle e instituyendo el modelo del artista *flâneur*, el que da garbeos por el laberinto urbano, solo y distinto, pero, al tiempo, perdido en la muchedumbre, desatento y errático. Percibe la belleza de lo vulgar e incorpora lo eterno a lo efímero. La gran ciudad (ejemplo sumo, el París del Segundo Imperio) se presta a esta afirmación de lo transitorio, pues es el dominio del recién llegado y el trepador, la tierra de los transeúntes. Lo bello es sorprendente y precario: su paradigma es el arte recién inventado, la fotografía, que hace un relevamiento de las huellas fugaces de la vida en la cosmópolis (copio esta lúcida observación de Walter Benjamin). La *chambre claire* debió impactar la sensibilidad de Baudelaire, como, a su tiempo, lo haría el cine, en otros intelectuales.

El 5 de julio nace, en Maisons-Lafitte, Jean Cocteau, uno de los hijos más ilustres de la nueva sensibilidad. No es casual que esto ocurra bajo las primeras sombras que arroja sobre París la Torre. Lo efímero baudeleriano se personifica en la moda, de la cual dirá Cocteau en sus *Portraits-Souvenirs*:

La moda muere joven, y este aire de condenada que tiene le da cierta nobleza. No puede contar con una justicia tardía, con procesos ganados en apelación, con remordimientos. En el momento de expresarse ha de alcanzar su fin y convencer.

Cocteau hace del *café concert*, del *music hall*, del arte de barracón de feria, el emblema de esa suerte de vertedero de lo transitorio que es la sensibilidad neoindustrial. Allí donde todo se mezcla y nada tiene una legalidad durable, nace la propuesta vanguardista del asombro constante. En él adquiere el carácter de actitud promiscua y así, en banda, toma la fortaleza preciosista del Ballet Russe en 1917, con la música de Erik Satie y los telones de Picasso que abrigan su *Parade*; es la Escuela de París y su culto al arte callejero que renueva la gran liturgia estética de Diaghilev, dejando atrás el origen eslavo y la evocación del Oriente suntuoso y decorativo de su primera época.

El punto de sutura es Igor Stravinski, el impacto de su *Consagración de la primavera* (1913), música del recomienzo, del límite con lo animal, del sacudón prehistórico. Dice Cocteau:

Stravinski fue el primero en enseñarme este insulto a las costumbres sin el cual el arte se paraliza y no pasa de ser un juego (*Démarche d'un poète*).

Insulto a las costumbres: no sólo a las buenas, también a las malas. De vuelta, Cocteau influye en la conversión de Stravinski al despojamiento neoclásico, haciendo en común el oratorio latino *Oedipus Rex* (1925).

Cocteau intenta sacralizar (todos tenemos nuestra zona sagrada) el modelo del artista como «el mal alumno», mitificado en su personaje del estudiante Dargelos. Es el que se porta mal, vive en el desorden, prefiere la callejuela al aula y cree que lo que merece saberse se aprende a la intemperie. No ocupa nunca su lugar, está siempre matriculado, siempre en suspenso, siempre en alumno, eternizando su adolescencia. Cocteau organiza la manifestación en favor de *Les mamelles de Tirésias*, el drama de Apollinaire que ya se denomina surrealista en 1917. Luego introduce el jazz en París, con la orquesta de Billy Arnold. Monta el grupo de músicos que Henri Collet llama «de los Seis» e intenta colaborar con ellos y unificar una estética que se dispara desde Satie hacia Poulenc, a la música del ferrocarril en Honegger y las incursiones de Milhaud en el jazz y el samba brasileño.

Pero, una vez acreditada la «moda de vanguardia» (su símbolo es el cabaret *Le boeuf sur le toit*, fundado por Louis Moysès en 1922) propone su *Rappel à l'ordre* (1926) preparado por la revista *Le Coq* (1919-20): exaltación patriótica del neoclasicismo francés, ante lo germánico del cubismo, imperio del diseño nítido y preciso y de la melodía en música: Picasso, que le enseña a «correr más rápido que la belleza». Desaparece el rascacielos, reaparece la rosa. Basta de telegramas, afiches, neologismos y amor a los exóticos puertos de escala.

Pero Cocteau comprende que la herencia clásica no puede citarse sino en clave de parodia, montada sobre dispositivos industriales. Los ángeles van en bicicleta, los dio-