



JEAN PAUL SARTRE

Venecia, Tintoretto

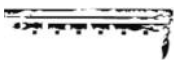
Introducción de Francisco Calvo Serraller, traducción de Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2007, 130 pp. ISBN 13: 978-84-935382-3-1 (Le séquestré de Venise, Venise, des ma fenêtre, Gallimard, Paris, 1964)

Es posible que Sartre escuchase a Koyré, en los años treinta, clamar contra los diltheyanos que tras la obra buscaban al hombre. Es seguro que después tuvo que aguantar una monserga similar de parte de los estructuralistas. Se desquitó como pudo. Saludó la aparición de *Las palabras y las cosas* de Foucault con un despecho que casi parece un piropo: “Un positivista desesperado”. Antes de la espectacular liturgia con que el mundo le despidió, pasó dos décadas en que se puso en duda su solidez como filósofo y como narrador, aunque nunca se vio abandonado por la pasión de conocer a los hombres, hasta el *Flaubert*, quizás la obra más inactual de todo el siglo XX, destinada desde su misma concepción a no ser leída por casi nadie. Para su autor, sin embargo, no era más que la manera de contestar a la pregunta: ¿por qué alguien se convierte en Flaubert? Aquí y allá dejó algún que otro indicio: casi una narración policiaca; feminidad-pasividad flaubertiana tras el descubrimiento de la mujer que adivinaba dentro de sí... Demasiado en cualquier caso para los amantes de la mesura y, sobre todo, de la escrupulosa asociación de cada término con un —¡y sólo un!— elemento. Es decir, de toda una especie de objetivistas-positivistas, analíticos y otras gentes de orden convencidas de que nuestras pobres palabras y categorías mentales consiguen sin embargo

imponerse a los hechos y hasta al mismo devenir. Aunque no es menos cierto que aquéllos, antes de concederle algún crédito — ante la presencia ineludible del devenir sorprendente y caprichoso— prefirieron siempre mirar hacia otro lado y hacer como si el asunto no fuese con ellos. No es extraño, pues, que el personaje Sartre, más aún que su producción, no cayese nada bien en la tradición no sólo española, sino ibérica en general. Pienso en Octavio Paz, que no le perdonaba su cartesianismo; en Vargas Llosa, que hacia lo propio con su estalinismo; en Fernando Savater, que habló de “muerte de un significante” o en Cabrera Infante, que calificó su última gran obra de “monstruosa”. ¿Por qué? ¿Cuestión de tamaño? ¿O se trataba de algo más?

A mi entender provenimos de una tradición que no gusta demasiado de la exhibición de lo que podríamos llamar “voluntad de saber”, sobre todo, cuando su objeto son nuestros semejantes, no digamos nuestros iconos. A éstos se les puede adorar, pero no interperarlos. En cambio, la obra de Sartre era esto último lo que proponía: Baudelaire, Genet, Mallarmé, presentados como fatal desenlace de un proceso que empezó pasivo y fáctico y que acaba por hacerse sí mismo, a partir de lo reflejado en las pupilas de los otros. No era tanto que se revelasen ineficaces comodines tales como la excepcionalidad, el genio o la sensibilidad; es que detrás había una experiencia tan prosaica, tan sin vuelta de hoja como la de cualquier mortal. Necesidad y contingencia, condicionamiento y voluntad aparecían desde ahora como categorías abstractas frente a lo poco o mucho, insustituible en cualquier caso, de una experiencia o de una vida. A su vez, los vastos paisajes que se pretendía abarcar no se dejaban encerrar en teoría o sistema alguno. Ciertamente, como tantas veces se ha dicho, el segundo Sartre —la transición al cual, aunque no en estricta cronología, facilitan los textos aludidos— otorga una mayor presencia a discursos más estructurados como el marxismo o el psicoanálisis, pero no es menos verdad que en sus manos no son sino herramientas al servicio del objetivo mayor, acientífico e impreciso para muchos, de intimidad. Así, por poner un ejemplo, siempre habrá quien le parezca una ocurrencia que, a propósito de Genet, Sartre se permita decir que la homosexualidad es una tabla de salvación a la que se agarra el adolescente. Por no satisfacer, parece que no satisfizo ni al mismo Genet. Efectivamente, no hay discurso científico o objetivo, ni siquiera hermenéutico, que pueda asumir esta afirmación y quien se olvide que Sartre fue tan escritor como filósofo, que excavó tanto en las canteras de lo imaginario como de lo real, en el mejor de los casos, no considerará estas palabras sino como el efecto de una actitud caprichosa.

Quizás sea ahora el momento de leer cierto Sartre desde dos claves que casi nunca se han aprovechado: el humor y el melodrama. Ambas, a su vez, van indisolublemente unidos, pues, al intentar comprender la vida subyacente tras una obra, si, después de todo, un melodrama se caracteriza siempre por no renunciar al sentido y a cierta ejemplaridad -y esto explica el descrédito que sobre él hace mucho que se cierne- entonces resulta inevitable que ciertos comportamientos, ciertas empresas no puedan sustraernos al humor. Además de convertir en altamente insuficientes cualquier valoración moral más o menos dualista. Todo esto está bien presente en el fragmento que debería haber formado parte de una obra sobre Tintoretto. Al partir del trabajador compulsivo y sostener que “no podemos decir si se busca por el trabajo o si se evade en el exceso de trabajo”, Sartre muestra ya las claves de su método: arribismo y angustia a partes iguales para entender a un artista, el cual sin embargo, al igual que todos los demás, con mayor o menor riesgo o fortuna, se limita a hacerse con los materiales



LIBROS



JEAN PAUL SARTRE
Venecia, Tintoretto

que recibe. Pequeñoburgués en una república aristocrática, aprendiz que pronto despierta desconfianza en el taller de Tiziano, utilitarista en un tiempo en que el acabado y la ostentación son signos de superioridad y de rango, no se constituye sin embargo en un rebelde, si acaso no pasa de contestatario discreto. A diferencia de lo que ocurriría en un melodrama moralizante y burgués, Sartre despliega aquí buena parte de su talento para evitar la identificación. Tintoretto sólo llega ser quien es a partir de un cierto grado de abyección y de una administrada conciencia de superioridad que le lleva entre otras cosas a ser “el primero que rompe los lazos de la amistad confraternal” o a que Sartre dude de la sinceridad de quien dice pintar sólo para sí mismo. En cualquier caso este artista plástico no se desmarca en absoluto del laconismo inherente a su oficio, propio de la época. Y esto debió constituir uno de los grandes acicates del interés sartreano para embarcarse en este proyecto inacabado, único en su obra, de comprensión de un artista del pasado. Wols, Giacometti, Masson eran sus contemporáneos y en relación a ellos algunas hipótesis de trabajo hubieran ejercido inevitablemente de indiscreciones y hasta sonar a psicologismo. Frente a ellos los signos esparcidos por un muerto constituyen ocasiones excepcionales para probar las virtudes de la fenomenología. Y si antes descartábamos el dualismo moral, no menos hay que hacer ahora con el epistemológico, pues, la lucha no se libra entre apariencia y profundidad, dato e invención, sino entre el consentimiento a dejar pistas mudas y el esfuerzo por hacerlas hablar, aún a riesgo de incurrir en demostraciones lindantes con la hilaridad.

No, desde luego, desde la pura arbitrariedad, que es lo que algún miope más de una vez le ha reprochado. Ciertamente si como remate de una vida que ha constituido un interminable juego de seducción, no exento de decepciones y retiradas a medias, privado de una clara adscripción al gusto de una clase social o de un estamento, del pintor con su ciudad y con su tiempo, a Sartre le da por comparar su tumba “piedra desnuda” con la de Tiziano, “manteca, azúcar y almenadrado”, puede pensarse en una salida de tono, una humorada más, antes propia del literato embaucador que del amante del arte comedido en sus juicios. Con todo no son pocas ni en absoluto desdeñables las aportaciones que el texto contiene al servicio de una estética que no reniega de la filosofía y constituye un pilar irrenunciable para la comprensión de esta aventura irreplicable. ¿Acaso habrá quien no advierta tras ese lenguaje torrencial centenares de páginas provenientes de los mejores historiadores? Por ejemplo al

aludir a la gran herencia florentina, la perspectiva *profana* por naturaleza, y situar a Tintoretto entre los que todavía se sobrecogen ante el invento —pues no deja de ser sino “una violencia que la debilidad humana impone al pequeño mundo de Dios”— y aquellos otros que después, como Vermeer en los Países Bajos, la abracen con todas sus consecuencias y consigan redescubrir “el ser en la profundidad del parecer”. En ese caso —en lo comprendido en menos de una página— hay no sólo erudición a raudales, sino sobre todo vida, inserción de la obra en su medio, plasmación carnal casi de lo que ensambla a uno con otra, hasta hacerlos inexcusablemente dependientes. Pero a su vez, ante un intento semejante, palidece la historiografía descriptiva y positivista. Por supuesto, siempre será enormemente fácil reprocharle al filósofo su atrevimiento ante lo que no es más que la obra de alguien que aún se veía a sí mismo poco más que como artesano abnegado, aunque cabe pensar, en virtud de lo que llevamos dicho, que eso fuese compatible con su buena dosis de autoestima y hasta de soberbia. ¿Acaso hay alguna máxima que prohíba disponer de lo alcanzado por la epistemología —que es tanto como decir por la filosofía moderna— para acercarse a las realizaciones del tintorero y concluir: “El público reclama que se utilicen todos los lujos del realismo para ocultarle su propia subjetividad... que todo sea puesto en obra para reemplazar la *representación* por una participación sorda del espectador en el espectáculo”? Casi habría que decir más bien que el arte se avanza al atentar contra el proyecto cartesiano, aunque sea con sus propios medios, es decir, con los temores que éste apuntaba más allá de las certezas que los escolares y sus profesores siguen repitiendo como papagayos. Es verdad que Jacopo “no piensa, pinta”, pero no necesita esperar a Heidegger para tener noticia de lo que inquietante en esa asimilación moderna del ser a la representación, ni tampoco de las consecuencias decisivas que puedan seguirse. Es más, el laconismo en este caso puede incluso constituir una virtud o, al menos, una ocasión excepcional para que el filósofo ponga en marcha todas sus estrategias.

Al final, con todo, no es obligado salir del ámbito de la estética para tropezarse con el momento genuino de Tintoretto, sin que tenga por qué escapársele su profundidad a quien sabe leer pero, sobre todo, a quien sabe mirar: “Demasiado tarde para *mostrar*, demasiado pronto para *crear*”. Puede, ciertamente, parecer una generalidad, un buen truco de quien sabe escribir y no espera más de sus lectores que aprobación incondicional o indiferencia y rechazo. Por otra parte ¿a cuántos más no cabría situar entre el *Mostrar* y el *Crear*?, y ¿cuándo se habría producido el deslinde entre uno y otro? Estas preguntas se precipitarían también sobre una cuestión tan “clásica” como la de la célebre *querelle* entre el color y el dibujo (aquí el modelado), fechada convencionalmente bastante después. Sartre sabe de su existencia y así nos lo deja ver, sin permitirnos en cambio que nos dejemos arrastrar, ni menos conformarnos con su ubicación histórica. El tema es transtemporal y volverá a aparecer en el futuro en otras épocas y con otros nombres o ¿habrá alguien que aquí no recuerde la ansiada síntesis de Kandinsky entre el color de Matisse y el dibujo de Picasso? A su vez, ni en uno ni en otro caso se pasará de la frivolidad erudita y superficial, convertida en letanía y olvidada de que cuando una creación realmente lo es, desborda cualquier esquema y cualquier clasificación.

Francesc Morató