

la música, la literatura, el cine, EN LA ENCRUCIJADA ANTIRROMÁNTICA

Juan Ignacio Oliva

ANTE

el próximo fin de milenio, se intuye en el ambiente de las artes una sensación de decadencia de los valores establecidos, que ha producido, entre otras cosas, el que los escritores se refugien en la reescritura del pasado y que el concepto de originalidad sea considerado como algo secundario. Efectivamente, desde la época Romántica se concedió mayor importancia a la obra nueva, a la creación inspirada y genial de un artista, y se abandonó la reutilización de temas anteriores, a los que los pintores, músicos y literatos barrocos dotaron de una nueva vitalidad, por medio de sus técnicas y su "savoir-faire" personal. No parecía, en el siglo XVII, que una línea melódica, un concepto, un esbozo, fueran a ser patrimonio de un único artista creador; más bien al contrario, la reutilización y la manipulación de los esquemas prefijados llevaban al perfeccionamiento y a la vitalidad melódica o literaria de las ideas y, con ello, se conseguía el avance de las artes en el tiempo. Términos tales como "variación", "parodia", o "sátira", se empleaban con profusión en un momento en el que un concepto como el de plagio, se desconocía por absurdo o irrelevante, puesto que el único plagio real o posible sería el de la copia de una obra exactamente tal como se había escrito en su versión primigenia.

Desde hace ya unas décadas, la literatura ha experimentado un proceso de transformación creadora que ha tenido a bien denominarse como postmodernista, paródica, o metafictiva. En

breves palabras, la experimentación formal ha conducido a la "re-visión" de las obras literarias del pasado, y a la conciencia del escritor como un ser dotado del poder de reinventar la historia. En principio, tales armas fueron usadas para crear literatura de evasión, porque el escritor no pretendía, en ninguna forma, ninguna otra cosa más que la observación del proceso mismo que entraña contar una historia; su ausencia de ingenuidad contrasta con las primeras obras realistas que dieron lugar a la novela, allá por el siglo XVIII, en las que se intentaba justificar la ficción por medio de una serie de crónicas, documentos y archivos de seres imaginarios a los que se les hacía parecer como reales, con falsas biografías y otros detalles por el estilo. Sin embargo, en esta literatura que surge, progresivamente se ha ido desarrollando una nueva visión del mundo, sobre la que algunos críticos han llegado a discernir un cada vez mayor grado de compromiso político con las ideas. A través de la parodia y el cuestionamiento del concepto de lo que es o no es ficción, el autor propone también una distorsión de lo que se considera que es la realidad, de una forma más o menos seria. Además de desacralizar todo lo que en una interpretación más canónica sería considerado como verdad absoluta, se propone también, a través de la sátira y la fabulación -elementos estos muy cercanos a conceptos manejados en mayor o menor medida por todos, como han de ser los de Realismo Mágico, los Cuentos, las Fábulas y las Leyendas- el poder representar aquellas partes de la realidad que son o han sido consideradas como tabúes o dogmas, ya sea por parte de la represión política, las costumbres sociales, o las morales religiosas.

La producción artística occidental de los últimos años se viene denominando como "postmoderna". Esto, en sí mismo, encierra una paradoja fascinante sobre la que los críticos no se ponen todavía de acuerdo, pues lo "postmoderno" es un calificativo vacío de todo contenido estético preciso, a no ser su condición posterior al Modernismo.

Falta, entonces, una valoración de conjunto sobre las premisas de este movimiento tan ecléctico y variopinto que aglutina en su interior muchas actitudes que parecen opuestas entre sí. John Barth, el escritor norteamericano, definió sucesivamente el Postmodernismo literario como "vacío y sin fuerzas" y "pleno de actividad". Y es que en el momento en que escribimos podemos constatar cómo en la literatura y las artes hay una fuerza poderosa que empuja a la creación, un len-

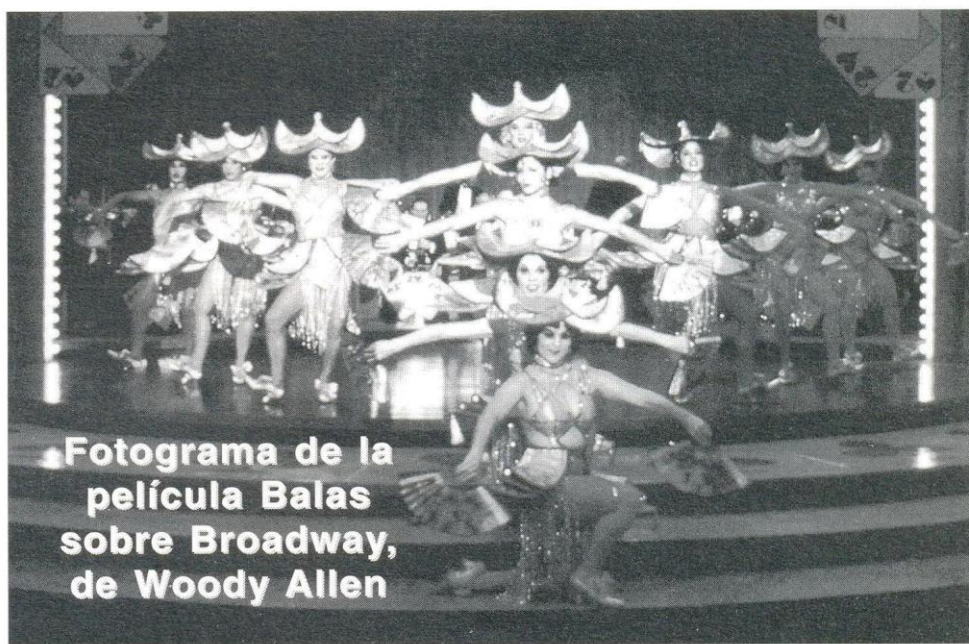
El siglo XX en su segunda mitad ha visto cómo la tecnología avanza prodigiosamente hacia la creación de un nuevo mundo, y las telecomunicaciones unifican los movimientos estéticos que surgen con gran rapidez.

guaje que parecía balbuceante y que ahora alcanza su articulación verbal. Este sistema que ha encontrado sus reglas se basa principalmente en una cualidad que encontramos perennemente en la producción artística: la imitación. Ahora bien, desde finales del siglo XVI no se encontraba ésta con tal fuerza inmersa en los procesos creativos y de una forma tan diferente. Si, por ejemplo, en la parodia dieciochesca se tenía a la sátira como principal agente y se intentaba una utópica mejora del mundo, la parodia de nuestro siglo se multiplica hasta llegar a la "intertextualidad", es decir, hasta crear un producto cercano al pastiche y lleno de policromía estilística, cuya principal función no parece ser la crítica o burlesca, sino la estética. No hay aquí un solo referente que ser imitado (como ocurre con la Pamela de Richardson y su parodia, la Shamela de Henry Fielding, en Inglaterra) sino una sucesión de lenguajes y culturas unidas a través del tiempo por una mano caprichosa; no hay una atracción mimética del mundo parodiado, sino la aparición de los dos lenguajes en el mismo "artefacto", produciéndose así una mayor complejidad y una multiplicidad de niveles de lectura que bien puede alcanzar el rango de alegoría, en muchas ocasiones.

Dicho esto, podemos dar un paso más hacia la desintegración formal que constituye el arte de esta nueva imitación. El siglo XX en su segunda mitad ha visto cómo la tecnología avanza prodigiosamente hacia la creación de un nuevo mundo, y las telecomunicaciones unifican los movimientos estéticos que surgen con gran rapidez. Esto hace que las corrientes artísticas, pictóricas y musicales se hayan sucedido a velocidad de vértigo y se haya producido otro fenómeno típicamente postmoderno que trae de cabeza a muchos críticos. La urgencia de tales cambios provoca simultaneidad en el tiempo y contaminación estilística; las obras contemporáneas no siguen una única línea de acción sino que, a través de su eclecticismo, sugieren, denotan y connotan un arte visual en movimiento, o bien, el proceso artístico de su propia creación. De ahí que se transformen en metalenguaje y terminen hablando, en última instancia, de sí mismos como objetos caprichosos. Por otro lado, parece como si se volviera al concepto de originalidad barroco, esto es, como si se perdiera la necesidad de ser original y se pensara en la utilización del material ajeno como punto de partida de la propia obra. Así, una novela como *El hotel blanco* del británico D.M. Thomas, aparecida en 1981, provocó en la primera

recepción crítica una amplia polémica porque incluía amplios fragmentos muy parecidos a los de otra novela, *Babi Yar*, del ruso Anatoli Kuznetsov, y los entremezclaba con el famoso "caso de Anna G" de Sigmund Freud, y con poemas del propio Thomas, aparecidos antes en otras publicaciones. Posteriormente, el mismo autor ha publicado un quinteto ruso que se basa en la inclusión de historias en otras historias, en las que los narradores son creadores que improvisan sobre la creación artística. Otro novelista inglés, John Fowles, escribe novelas que denomina como "variaciones", en las que se parodian diversos estilos de contar (la novela victoriana, la del dieciocho, el "thriller", la novela pornográfica...) y en la que los narradores aparecen como dioses y esclavos de sus relatos, que son como "juegos de magia" donde se crean y se destruyen sus ambientes artificiales.

También la música ha visto la utilización de la parodia como sugeridora de motivos para un lenguaje nuevo



Fotograma de la película Balas sobre Broadway, de Woody Allen

que acabó con el sistema tonal allá por los años veinte, y que ha visto abrirse todo un espectro de posibilidades, desde la sujeción dodecafónica hasta la liberación de los compases y la música "abierta", "concreta" o "aleatoria". En pintura, las posibilidades imitativas encuentran un buen ejemplo en la producción del grupo español Equipo-Crónica que, emulando las parodias de Velázquez-Picasso, realizan una "crónica" de la España de la dictadura y de su historia coetánea a través de la parodia de estilos pictóricos concretos y por medio de un metalenguaje que hace aparecer pinceles, brochas y gotas de pintura -esto es, el proceso de su creación- superpuestos a la historia que se dibuja.

El cine, por último, realiza también una doble imitación cuando, en un primer nivel, lleva a la pantalla y

transforma la literatura contemporánea con su lenguaje particular y subraya aquellos aspectos relevantes a través de una segunda mimesis. Es el caso de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, o el de *La mujer del teniente francés* de John Fowles, particularmente interesante porque transforma la parodia victoriana de su autor en una película en la que los actores ruedan otra película, posibilitando así el metalenguaje y la mejor comparación entre el mundo recreado y el mundo contemporáneo que la novela sugiere. En un segundo nivel, el cine produce sus propias parodias llenas de parábolas, metáforas y semiótica particular. Un cineasta como Peter Greenaway, procedente del mundo de la pintura, recrea en *El contrato del dibujante* la época de la Restauración inglesa, dotándola de un nuevo significado producido por el collage entre la comedia y la tragedia, la exageración de los motivos escénicos, el lenguaje conceptual del XVII y la experimentación post-surrealista de nuestro tiempo. Ésta es la gran innovación que la imitación total, sin centro temporal alguno, trae a la literatura postmoderna: la posibilidad de copiar, incluir, transformar, deformar, multiplicar, disminuir o realzar aspectos del pasado, y crear o destruir una estilística histórica determinada; la necesidad de experimentar con un lenguaje propio y personal que nos llena de "ecos" de otros lenguajes conocidos, todo ello desde la visión deformante y crítica del ojo contemporáneo.

Como en todo nacimiento de un lenguaje, el cine ha tenido errores geniales en su infancia y aciertos fallidos en su madurez y, en un número muy importante, se ha dedicado a la reelaboración de productos literarios para adaptarlos a lo visual. Particularmente, la influencia de la novela en el cine ha sido inmensa, llegándose a afirmar que éste puede sustituir a la lectura en un futuro próximo cuando los soporíferos papeles desaparezcan. De todos modos, en la actualidad coexisten ambos y hay que decir que las técnicas del guión de cine han afectado también a la novela, como han influido en la percepción contemporánea (el primer plano, el "congelado", el zoom...), dotándola de un mayor movimiento. Pues bien, el cine pasa asimismo por un momento en el que la parodia aparece con frecuencia con autores como el citado Peter Greenaway.

Partiendo de la pintura y con un barroquismo muy particular, este cineasta se inscribe en un cine imitativo, incluso de la herencia cultural humana; así ocurre en *Zoo*, donde la referencia más visible es Darwin y la teoría

de la evolución, o en *El vientre del arquitecto* o *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, parodias históricas autoconscientes en las que se incluyen conversaciones como la historia de suspense, el monólogo interior, la ilusión y la realidad filosóficas. También Ken Russell, el polémico director inglés, utiliza con abundancia la parodia con diversa suerte: *Viaje alucinante al fondo de la mente* mezcla el cómic, las historias de "hombres lobos" y el cientifismo evolutivo para crear una intriga ambigua de ciencia-ficción que se sale de lo genérico y, por ello, es interesante. En *La pasión de China Blue* hay un ambiente sórdido de prostitución y violencia metaforizado por la

música de Dvorak (un *medley* de la Sinfonía del nuevo mundo); el final de esta historia de una mujer de doble vida, prostituta de noche y diseñadora de modas por el día, es decepcionante pero alusivo: una repetición (por el mismo actor, además) de *Psicosis*, la famosa obra de Alfred Hitchcock, que hace convencional lo que era sofisticado. Los finales sorprendentes en el cine -esos que dan un último shock cuando todo ha terminado y el espectador se relaja entre música, plácida de violines- se vienen repitiendo y autoparodiándose desde la película modélica de Brian de Palma (*Carrie*), de manera que han perdido todo su efecto y son esperados por el público como un último golpe de platillo de una fanfarria conocida. Además, se utilizan para el subgénero ínfimo de terror comercial o "terror gore", en el que no hay prácticamente guión, sino una sucesión de muertes sádicas de los personajes presentados en los primeros minutos -las series de

Viernes 13 y otras, que tienen su modelo en la mejor película de Tobe Hopper, *La matanza de Texas*, un clásico del género.

Más que en otro medio, el cine ha utilizado la repetición y la parodia para la mejora del lenguaje, sobre todo en el así llamado "cine de autor": desde Polanski (*Sin salida* y el cine negro, *La semilla del diablo* y el terror exorcístico, *Piratas*...) a Woody Allen, que explota el concepto de la variación y la autoparodia en sus películas del pasado neoyorquino (*Manhattan*, *Hanna y sus hermanas*, *Días de radio*, *Otra mujer*, *Poderosa Afrodita*...), o Eric Rohmer y sus eternas *Comedias y proverbios* y los *Cuentos de las cuatro estaciones* (*El rayo verde*, *El amigo de mi amiga*...),

"Postmoderno"
es un calificativo
vacío de todo
contenido estético
preciso, a no ser
su condición
posterior
al Modernismo.

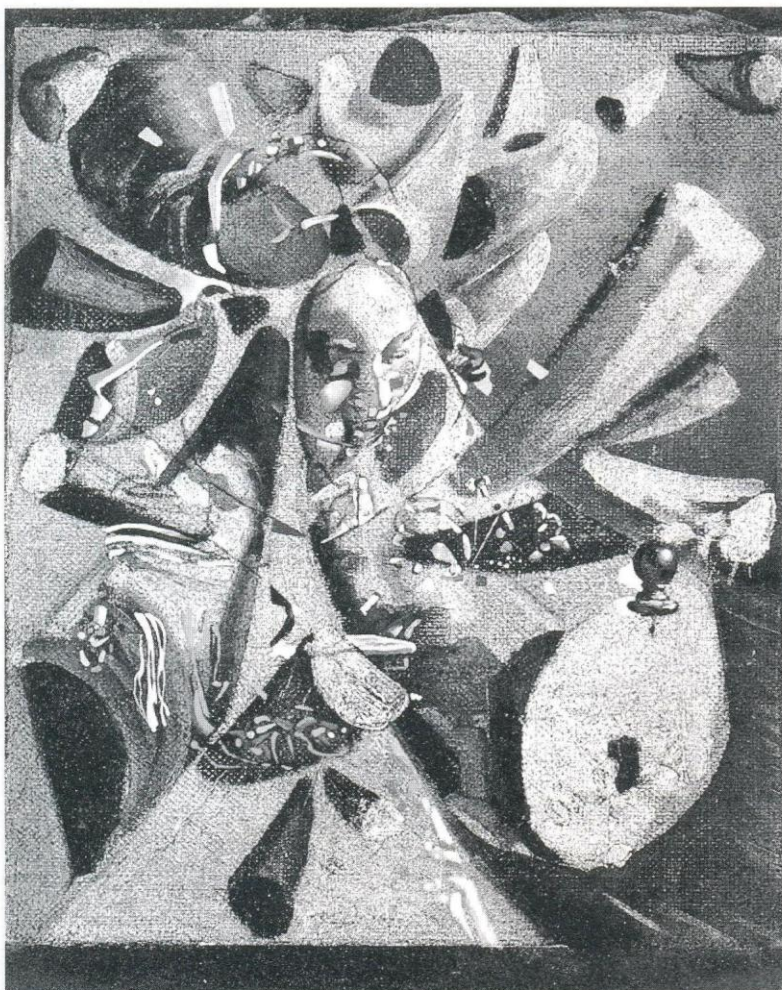
donde se explora la condición humana a partir de la anécdota, del elemento mínimo de cambio que es también el utilizado en el movimiento "minimalista" de la música de finales de los setenta.

Cuando la imitación textual es literal y amplia nos encontramos en las fronteras del plagio. Éste es un término terriblemente controvertido a lo largo de la historia; según las épocas, se ha considerado "plagio" al "plagio total", o a la reelaboración de ideas de otro autor si éstas son demasiado paralelas y similares. Así, en el Barroco, los creadores no dudaban en tomar "prestadas" ideas completas, motivos y temas que originaban variaciones nuevas y sugerentes de aquéllos; el concepto de originalidad y talento individualizado no era realmente importante y lo que contaba era el buen oficio del artista-artesano (así ocurre con la música de Bach, Haendel o Vivaldi, o la recurrencia al mundo clásico en las comedias del Siglo de Oro o las tra-

gedias isabelinas). Conforme el artista se erige en ser humano admirado por su genio y se individualiza (ya en el Romanticismo), la concepción de la originalidad creativa pasa a primer plano y se intenta conseguir la novedad por encima de todo. En el siglo XX, a pesar de su febril actividad contra lo romántico y la diversidad y rapidez de sus cambios estéticos, continúa considerándose la obra de arte como algo "intocable" y finito pero, al mismo tiempo, surge un movimiento de imitación y refuncionamiento de obras clásicas que situarán el siglo como una nueva era paródica. En ella participan pintores de la talla de Picasso (su nueva visión de Las Meninas y otras obras de Velázquez, y la cantidad de imitaciones diversas de su última época), Dalí, y -citados por Hutcheon- Rivers o Mel Ramos, en la generación norteamericana de los últimos veinticinco años. La música también está llena de este mismo concepto que estructura obras completas a partir de

la doble textura y la actualización en el lenguaje musical contemporáneo de obras escritas tonalmente: Stockhausen y sus *Anthems*, Cristóbal Halffter (su serie *À la manière de...*), Benjamin Britten, Stravinski... La música lo ha utilizado con mayor frecuencia que la literatura porque el siglo XX ve el agotamiento de un sistema expresivo anterior, que se centraba sobre las tonalidades y que se mantenía desde finales del Barroco, y ve, además, el surgimiento de un nuevo lenguaje, así que cuando un idioma nace es lógico que se reelaboren las fuentes del pasado. Otro tanto sucede con la revolución pictórica de estas décadas. La literatura, sin embargo, a pesar de los -ismos de principios de siglo, ha seguido manteniendo géneros anteriores y no es hasta los sesenta cuando se sube al carro de la imitación, exhausta ya sus fuerzas tradicionales, para conseguir de esta manera la revitalización de sus recursos expresivos. El "plagio" (no el absoluto, por supuesto) ha cogido a una parte de la crítica retrasada con respecto a la evolución literaria, y ésta es la base de los problemas surgidos en los últimos años entre éstos y los autores de vanguardia.

La imitación es un vasto campo abierto en el que caben cientos de posibilidades y donde las historias de otros generan otras historias a partir de un punto en el que no se distingue el antecedente real. Así se realiza su función de la misma manera artesanal y más humilde, paradójicamente más humilde, tal como sucedía en etapas previas al egocentrismo romántico, que llevaba a la genialidad individual, y olvidaba la destreza, la sutileza del anonimato.



E s t u d i o paranoico-crítico de la "Encajera" de Vermeer

-Salvador Dalí, 1955-