

Marcio Veloz Maggiolo, un finalista del suspendido Biblioteca Breve

«Encabalgando casi constantemente a la narración el proceso de creación de la novela, va negándose no ya sólo la identidad de los personajes, sino la veracidad de sus acciones, hasta crear un clima de frenético barroquismo que corresponde y desarrolla la historia de un hipotético hijo de uno de los principales jerarcas de la dictadura trujillista. El caos de un país esclavizado, la problemática de su falsa libertad tras la caída del dictador, su dependencia del imperialismo, son las constantes de este libro, que un grupo de intelectuales, en sus búsquedas artístico-erótico-alcohólicas, entremezclan para conseguir una radiografía de la América Latina hirviente y sofocada».

Este ha sido, fue el dictamen del Jurado del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, al declarar una de las 28 finalistas la novela «Esta tierra caliente», de Marcio Veloz Maggiolo.

Marcio es un joven intelectual dominicano, treinta y cuatro años de edad, profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, autor de varias obras literarias de gran acogida en su país. Miembro dirigente o fundador de varias organizaciones culturales, entre ellas del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. Ex diplomático en México e Italia.

—Los conflictos de Seix Barral han impedido que, por ahora, conozcamos tu novela. ¿Qué puedes decirnos de «Esta tierra caliente»?

—La novela son muchas estructuras al mismo tiempo. Está montada sobre un proceso dinámico... Yo la he denominado protonovela. Es decir, son muchas cosas que quieren ser una novela, pero que no llegan a serlo. Está montada sobre dos fenómenos fundamentales: derrocamiento de la «era» de Trujillo y la guerra de abril de mil novecientos sesenta y cinco. Entre estos dos planos y el actual como base, que puede ser la síntesis, he montado la novela. Entran los más diversos estratos sociales. La primera parte de la novela está narrada por uno de los hijos de los coroneles de la dictadura.

—Sí, pero...

—Me explico: la novela está estructurada en lo que yo llamo capítulo, anticapítulo, subcapítulo... Un personaje narra un acontecimiento que puede ser real o no, pero que en la novela es real. El que lo narra lo da como real. Pero ese personaje o una persona opuesta, en el capítulo siguiente, destruye todo lo que ha dicho el anterior. En toda esta creación y destrucción lo que hay es un proceso de tesis y antítesis que al final se sintetiza con la presencia de un personaje que aparece en la novela con rasgos muy raros, muy difuminados. Es el personaje que ha pensado todo lo que se ha descrito en la novela.

—Y en cuanto a los estratos sociales que entran en ella...

—Prácticamente, toda la sociedad completa. Es decir, los personajes básicos de la novela son personajes de la burguesía intelectual, pero, naturalmente, se mueven dentro de sectores oligárquicos en muchas ocasiones. Es el caso del intelectual joven de Latinoamérica que tiene prestigio y que resulta interesante para sectores de la alta sociedad que trata de utilizar a éstos como trampolín, como una especie de mascota para demostrar su intelectualismo, su relación con la gente que tiene educación, que tiene conocimientos de artes...

—Y en cuanto a técnica se refiere, ¿cómo encuadras tu

nuevo tiene una serie de factores muy viejos, si vale la expresión. Es un estilo muy nuevo utilizando los viejos recursos. Es decir, Carpentier es un escritor barroco, con gran sentido de la realidad, con un dominio maestro de la pluma. Nueva narrativa es el cubano Lezama Lima, barroco también, lleno de párrafos muy oscuros en ocasiones, a veces onírico, otras ni siquiera novelista. Nueva narrativa lo es Vargas Llosa, más dentro de la cosa realista, dentro de los mecanismos de tiempo, utilizados magníficamente. Nueva narrativa es, también, Juan Carlos Onetti, bastante tradicional. Esto de nueva narrativa es muy difícil de definir ahora, dentro de lo que podría ser las nuevas estructuras de la novela latinoamericana, que sí las hay. Dentro de esa narrativa hay nuevas estructuras y hay estructuras que no son nuevas. Podríamos hablar, dentro de esas nuevas estructuras, de la novela latinoamericana, ¿de acuerdo? Pues bien, yo no creo haber hecho ningún aporte importante, quizá lo que he hecho es manejar con muchos recursos las diversas aportaciones que han hecho otros. No creo que haya nada nuevo aparte de la utilización de los recursos. Trato de utilizar una manera completamente nueva. Uso cosas que soy muy viejas ya, que se usaron a principios de siglo entre los surrealistas. Utilizo cosas como la tras-



novela dentro de la nueva narrativa latinoamericana?

—Lo que se llama nueva narrativa latinoamericana es muy ambiguo, ya que, por ejemplo, dentro de esa nueva narrativa hay hombres como Alejo Carpentier que, desde el punto de vista técnico, de

posición de los tiempos, los procesos de tesis y antítesis que son viejos. Se usan desde la filosofía hegeliana y marxista. Todas estas cosas mezcladas dan una nueva visión, pero no dan una nueva narrativa. ■ PABLO A. MARTINEZ.

TEATRO

Grotowski, en el Teatro Español

Desde hace varios meses, en uno de los saloncillos del Español, suele celebrarse todos los lunes una conferencia teatral. A veces se han ofrecido lecturas y, en otras ocasiones, la propia titular ha ilustrado las conferencias con escenas de la obra que tenían en cartel. La iniciativa ha sido buena y entra dentro de ese tipo de actividades que, sin echar las campanas al vuelo, debieran multiplicar todos los teatros y, muy particularmente, los subvencionados y nacionales.

Clausurando estos encomiables lunes del Español, un acontecimiento "fuera de serie": la presencia de Grotowski. Siento que el cierre de la revista me obligue a escribir este comentario antes de que el acto se haya celebrado y que ustedes lo lean cuando ya sea historia. ¡Qué le vamos a hacer! Salvo imprevistos, la próxima semana incluiremos un resumen de cuanto Grotowski haya dicho en el Español, pero ahora es informativamente imprescindible hablar un poco de este polaco, no fuera a crear el lector de TRIUNFO que su paso por Madrid había sido subestimado.

Grotowski es uno de los dos o tres grandes "monstruos sagrados" del teatro moderno. El mundo está lleno de jóvenes actores y directores que necesitan hacerle preguntas. Sobre todo, porque, pese a la calidad y atractivo de sus escasos textos teóricos, lo que Grotowski plantea es un largo trabajo de investigación, un inacabable cuestionario cuya respuesta sólo es posible hallar en la práctica. Todavía en los países donde el experimentalismo es cosa habitual, el salto propuesto por los "innovadores" es siempre pequeño porque las gentes de teatro conocen el resultado práctico de una serie de especulaciones anteriores. Teatro "épico", teatro de la "crueldad", método, no son peticiones especulativas, espo-

rádicos experimentos, sino la teoría de una serie de espectáculos acabados y contemplados ya sin el acicate de una "puesta al día". En España, en cambio, con Grotowski sucede lo que tantas veces ha sucedido ya en nuestro teatro. Entre nosotros, por ejemplo, la crítica brechtiana del teatro stanislavskiano no es posible entenderla correctamente si, antes, nos hemos pasado por alto, o reducido a lectura y ejercicio de unos pocos, al mismo Stanislavski. También se hace difícil, por citar otro ejemplo, la aproximación al Living, en la medida en que el grupo se esforzaba por aproximar caminos —Artaud y Brecht— que aquí no hemos transitado regularmente. El desenfoque que resulta de estos dos tiempos del teatro, el nuestro y el del mejor teatro europeo o americano, perfectamente ligado a la asincronía que asimismo existe entre los tiempos históricos, entre nuestra participación en los acontecimientos y corrientes sociopolíticas y la participación de tales países, es inevitable. Y duro, porque si arriesgado resulta querer "estar al día" en teatro, cuando no se está en otras cosas que influyen poderosamente sobre él —basta relacionar los niveles de la censura española con lo que se estrena en París, Londres, Berlín o Nueva York—, tampoco es posible aceptar, como hacen algunos de nuestros críticos, que esto es una maravilla y que basta con seguir nuestras tradiciones escénicas. Queda, todavía, un tercer camino, el más razonable: dialecticizar cuanto llega de fuera, relacionarlo con la vida española, procurar integrarlo a la reflexión que todo hombre de teatro ha de hacerse sobre los destinatarios de su trabajo. Lo malo es que esto, además de difícil, es prácticamente imposible, porque "de fuera" nos llegan artículos, fotografías, referencias, pero no "espectáculos". El Berliner Ensemble, el T. N. P. de Jean Vilar, el Teatro de la Ciudad, dirigido por Planchon, el Teatro Laboratorio de Grotowski, el Workshop inglés de la Littlewood, los montajes shakespearianos de Brook, por citar algunos casos de compañías heterogéneas pero igualmente influyentes sobre el teatro mundial de nuestros días, no han actuado en España. Y el Living, única compañía de esta categoría que lo ha hecho, se ha visto constreñida a montar una sola obra, ha sido excluida del Nacional de Cámara y Ensayo, ha sido insultada por la crítica conserva-