

# LIBROS

## La canción de Barnet

Ha aparecido hace poco en España un nuevo libro de Miguel Barnet que se puede leer, que se lee pronto y con gusto, que no cansa, que interesa, que se coge y ya no se suelta hasta terminarlo. Esto es decir mucho de un libro, es decirlo casi todo. En cierto modo, ya no haría falta decir más, al menos por lo que al mantenimiento de la afición se refiere, cuando el interés de la mitad de todo lo envuelto en la «gran llamareda» se acaba en el segundo intento —sea del lector, sea del autor, y peor en este caso—, y muchas veces lo llamado «best-seller» no se desahoga ya. Hablo por lo que me pasa a mí, empecemos por no generalizar, que soy muy mal lector, es decir, lector de mala gana —y peor es la que tengo como autor, a veces—; así que encontrar un libro que no se caiga de las manos es una ventaja y da mucha alegría, levanta un poco el ánimo. Tanto que, como en este caso, te pone a la máquina, creo que por primera vez para hablar de un libro, de un autor. Pero esto no lo hago sólo por gusto, y ya me explicaré.

Este libro, el segundo que conozco de Barnet, se llama «La canción de Rachel». Rachel fue una especie de cupletista de la «belle époque» cubana, ya anciana en la actualidad, cuando le cuenta sus historias al joven etnólogo y escritor. El interés de esta mujer en la actualidad, el interés de la vida que ella vivió, dentro de su piel, puede ser semejante al que tienen algunos viejos artistas —del género que sea, incluyendo el sexo— en viejos países; ya sería por sí solo bastante si la memoria es buena y todo se cuenta con sinceridad. En el caso de Rachel y Barnet, cubanos ambos además, a este interés se suman, a mi juicio, dos factores de valor añadido: uno es general, no atribuido en exclusiva a esta obra, el atractivo que sigue manteniendo el fenómeno cubano como revelación histórica aparte dentro del continente americano, país del que apece saberlo todo, lo pasado y lo actual, las causas y los efectos,

lo que fue y lo que es; el otro factor es debido únicamente, o eso me parece a mí, a la cultura y al talento de Miguel Barnet, un hombre de treinta años entregado libremente a ahondar en el conocimiento, en la descarnadura diría casi, de su país, de su historia, de las diversas razas de hombres que han conducido a lo que hoy es el cubano. En este sentido, a su calidad de etnógrafo, une Barnet sus claras dotes de escritor, de novelista, aun usando en su contra una denominación que creo debe atribuirse también con toda justicia al intelectual que utiliza el magnetofón y la técnica del montaje en sus creaciones literarias, y a las que da forma de libro. Pues sólo así podría encontrarse un lector, como lo soy yo en este momento, con un relato en que la biografía de una triste mujer alegre no oculta, sino que la potencia y la sitúa bajo el prisma del que no se ocupan los historiadores, la visión pormenorizada, doméstica, detallada, viva, de épocas, sucesos y personajes que han señalado el devenir de un país.

Otras obras ha escrito y publicado anteriormente Miguel Barnet. De ellas (crítica, poesía, narrativa, aunque Caballero Bonald no lo incluye en su «Narrativa cubana de la revolución», y esto no quiere decir nada; sólo que carezco de más elementos de juicio), no he leído más que «Biografía de un cimarrón», otro libro editado en España con anterioridad, prueba inicial de la categoría y de las intenciones de Miguel Barnet.

La «Biografía de un cimarrón» es algo más extensa que «La canción de Rachel», que no tiene más que 100 páginas, y este no es un dato inútil para mí, puesto que también por su extensión esta primera obra es más importante que la recién editada. Su lectura es, por lo menos, tan golosa, el gancho que lleva agarra bien. Ignoro la edad actual de Rachel, y no sería sustancial cualquier imprecisión al respecto, pero Esteban Montejo, el negro que vivió la esclavitud, la cimarronería, el patronaje, la guerra de independencia, las vísperas de la revolución y vive ahora en el régimen socialista, tiene ciento cinco años, y conocer su versión de la vida en Cuba, de la existencia de ese país, a través de su propio existir, casi desde la mitad del siglo XIX hasta ahora, aun sin considerar la diferencia que puede haber entre rumbear en el cabaret Alhambra y agonizar

en las plantaciones de azúcar, eso sí que es sustancial para la entidad de la obra, incluida su extensión.

Barnet había utilizado ya en el caso del cimarrón el mismo procedimiento de investigación, primero, y de elaboración literaria (o socioliteraria, precisión que al lector le interesa menos que los resultados de la obra, en estos casos logrados), después: la grabadora registrando palabras de la manera fiel que sólo una máquina puede hacerlo, palabras dichas al fin sin trabas ni condiciones, después de días y semanas de conocimiento y confianza previos, con la máquina y con el hombre, y más tarde la larga, artesana, a veces artística labor de ordenación cronológica, psicológica, dramática de este material, no para falsear la historia, sino precisamente para hacerla verdad, para poder sacar del caos una obra consecuente, incluso una obra artística, a pesar de todo.

Así es la obra de Miguel Barnet. Leyéndola, uno pasa por encima de las galantes y patéticas aventuras de la rumbera y de las alucinantes supersticiones del cimarrón, para quedarse con un tesoro de conocimientos, de sensaciones, de adhesiones o repulsas más importantes y más graves, esos de orden sociológico histórico, político incluso que afectan o deben afectar a un lector —y más a un escritor— de nuestro tiempo.

Pero el procedimiento empleado por Barnet para su trabajo ni es nuevo ni es el único que se puede elegir. Esto lo sabe perfectamente Barnet y lo sabemos algunos otros, y si yo me refiero a ello es porque Barnet, como apéndice a «La canción de Rachel», nos canta también su canción al respecto, proponiendo, y lo digo simplemente para interpretar por derecho la tesis de su conferencia, que en lo sucesivo para hacer algo en literatura no se puede hacer más que lo que él hace. Esto no creo que se pueda pasar por alto.

Particularmente me interesa poco la ceremonia de enterramiento a que somete a casi toda la creación literaria europea (occidental), porque tampoco estoy en condiciones de entender bien lo que llama «literatura de fundación» hispanoamericana. (Creo, con todo, que debo transcribir literalmente el único párrafo en que aparece una argumentación sobre estas cosas: «Lo que llamamos novela, con todas las de la ley —dice Barnet—, falla, no nos resulta

eficaz, no nos sirve. ¿Por qué? Porque se ha cogido el rábano por las hojas.») Por lo que entiendo, Barnet no quiere escribir novela, una definición «opresiva». Habrá mucha gente, muchos autores, que no estén en esto de acuerdo con él; yo lo estoy: particularmente no me divierte mucho leer ni escribir «novela», creo que ya lo he dicho. Pero los novelistas deben seguir haciendo lo que quieran, lo que puedan, creo yo, sin que Barnet se lo eche en cara tan de entrada. Sus mismos libros, no sé si por conveniencias editoriales, si no se llaman tan sólo «novelas», se llaman también «novelas»: novelas-testimonio del género de la socioliteratura.

Pero no es sólo eso. Novelas-testimonio, ejemplos socioliterarios, algunos de ellos magníficos, se han escrito ya antes de la aparición de Barnet. El lo sabe y cita los más conocidos, obras que yo calificaría de maestras —para mi gusto— en el género, en que el talento narrativo de los autores se alía ventajosamente con algo que no depende de la inspiración ni de dones extraños al ejercicio intelectual: con el trabajo de documentación, sea o no sea de primera mano y grabada en caliente en cintas magnetofónicas. Así aparece inevitablemente en este artículo del joven cubano la mención de Alejo Carpentier, su compatriota, y de Oscar Lewis y Truman Capote, norteamericanos, sociólogo también el primero, recientemente fallecido. Tampoco son satisfactorios los trabajos de estos autores, aun militando dentro de lo testimonial.

Ti Noel, el cimarrón de Carpentier en «El reino de este mundo», no le parece a Barnet un personaje «real», y entonces es posible que haya que entender que el único concepto posible de realidad en literatura es el que va ligado a la cinta magnetofónica y al conocimiento inmediato de las personas que intervienen en las historias, ya que no a los hechos mismos que protagonizaron o de los que fueron testigos, paso este último que también podría llegar a darse para delimitar esa realidad. Tampoco «A sangre fría» encaja en las líneas trazadas por Barnet: «Truman Capote no cree en lo que dice, y una prueba fehaciente es su novela, donde se pasa todo el tiempo tomando partido por Perry, el asesino melancólico y tierno», siendo así que en la novela-testimonio se exige una mayor discreción

en el uso del yo del autor. Oscar Lewis no sale mejor parado: «Un libro como «La vida», de Oscar Lewis, un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales, es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: Yo escribo lo que tú me dices y como me lo dices. Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Lewis —añade— hace un estudio de un estrato social y no de un contexto nacional. Cosa que me parece muy legítima, pero a la larga reducida a un ámbito demasiado intrascendente. Sirva el ejemplo de «Los hijos de Sánchez» como una experiencia formal».

Estos libros, que, aun estando en «la línea», no encajan suficientemente en lo que Miguel Barnet cree que hay que hacer hoy en literatura, fueron para mí en su momento lectura apasionante; me impresionaron como lector, aunque malo, por vago, e incluso aprendí en ellos algunas cosas como escritor. Siguen vigentes para mí en todos esos aspectos, y a ellos uno, al lado, nunca a un nivel superior ni más satisfactorio, aun siéndolo tanto, la obra del cubano Miguel Barnet, una nueva experiencia. Yo estoy en esa línea como autor, o quiero estarlo —próximamente lo iré viendo—, porque me aburre menos que otras, que a lo mejor no alcanzo, y porque quiero comunicarme con mi gente de la manera más verdadera, más documentada, menos poética, para que me crean de una vez y no se dejen engañar.

Pero «Conversación en la catedral», los dos tomos de la novela de Vargas Llosa, por ejemplo —que para mí podían ser cuatro o seis—, prefiero leerlos así, tal como están y como fueron escritos por su autor, sea sobre la base documental que se quiera, en lugar de verlos convertidos en una transcripción de los cuentos de Ambrosio, grabados en magnetofón, en una taberna peruana.

Que cada cual haga lo que quiera, lo que pueda, lo que sepa hacer. ■ DANIEL SUEIRO.

## Breve historia de El Mirlo Blanco

La colección de teatro El Mirlo Blanco nació a finales del año 1963. En aquel momento no se llamaba aún El

Mirlo Blanco, sino Primer Acto, y pretendía desempeñar, en el terreno del libro, una labor análoga a la que venía desarrollando, en el campo de las publicaciones periódicas, la revista del mismo nombre. La nueva colección, dirigida por José Monleón y editada por Taurus, hizo su primera salida pública con una selección crítica de la obra del entonces «angry young man» Carlos Muñiz (cuya inicial cólera, para mayor desgracia de la escena española, se fue diluyendo paulatinamente en los paternales rediles de la pequeña pantalla).

Al parecer, la colección Primer Acto tuvo en un principio el propósito de abarcar una panorámica total del teatro contemporáneo. Es muy significativo que el segundo número de la colección fuese un excelente e informativo ensayo de Felipe Lorda Aláiz «sobre el teatro inglés: de Osborne hasta hoy».

Pero a partir del tercer número la colección tomó ya un rumbo claramente definido. En aquel volumen el autor-protagonista era Alfonso Sastre; se incluían en él tres piezas y diversos estudios teóricos en torno a los problemas del teatro y muy especialmente del teatro español. Ignoro si la constante y rigurosa postura analítica de Alfonso Sastre sobre la dramaturgia celtibérica influyó en el ánimo de José Monleón o si fue el propio Monleón quien tomó la decisión de canalizar la temática de la incipiente colección teatral. El caso es que a partir del tercer volumen la colección Primer Acto (o El Mirlo Blanco, que más da) se dedicó exclusivamente a la producción de dramaturgos españoles o de lengua castellana. En números sucesivos fueron apareciendo selecciones críticas de las obras de Fernando Arrabal, Miguel Mihura, Carlos Arniches, Jorge Díaz, Osvaldo Dragún, Rodríguez Méndez, Buero Vallejo, Martín Recuerda, Ricardo Morales y Antonio Gala. Salvo Arniches (autor redivivo por obra y gracia de sus glosadores), Miguel Mihura (comediógrafo perdido a ritmo lento) y Buero Vallejo (patriarca viviente del mejor teatro «comprometido» de nuestros días), los

restantes autores se encuadrarán en las filas del joven teatro inconformista (palabra cuya ambigüedad es obvia). La presencia en la colección de un exiliado neo-dadaísta traducido por su esposa —Fernando Arrabal— y de dos hispanoamericanos más o menos ocasionalmente vinculados a la Madre Patria —Jorge Díaz y Osvaldo Dragún— no hacía sino reforzar esa impresión de representatividad generacional unificada por vínculos lingüísticos socio-económicos y políticos.

Ahora, ya bajo las alas nominales de El Mirlo Blanco, acaba de aparecer el decimo-cuarto volumen de la colec-

go, resulta en cierto modo tragicómico hablar de «vida teatral» si se tiene en cuenta que la gran mayoría de los autores reflejados en la colección conocen en su carne el difícil abordaje del escenario, la representación de «una noche y gracias», el fantasma amenazador de la censura, las limitaciones biológicas de ese teatro que no ha tenido oportunidad de saltar del papel a las tablas... En este sentido, la colección El Mirlo Blanco es tanto una antología como un involuntario manifiesto; tanto una esforzada fe de vida como un insoslayable testimonio de frustración. ■ S. R. SANTERBAS.



LAURO OLMO.

ción. Está dedicado a uno de los puntales básicos de nuestra dramaturgia inconformista, Lauro Olmo, superviviente cívico del barrio de Pozas y heredero —según confesión propia— de una doble entonación teatral: lo grotesco y lo esperpéntico, «cara y cruz de la moneda en circulación más valiosa del teatro español contemporáneo».

Y hasta aquí la historia. Son casi ocho los años de vuelo de El Mirlo Blanco. Ocho años en los que se han reflejado la inquietud, la cólera y también —¿por qué negarlo?— la precariedad intrínseca del más trascendente sector de nuestra vida teatral de posguerra. Sin embar-

### «Love Story», un «best-seller»

¿Por qué esa mirada torva hacia el entorno? ¿Por qué pensar que el mundo es feo, triste o irremediable? ¿Por qué escribir libros incomprensibles que hablan sólo de la corrupción, que sólo presentan el aspecto negativo de la vida y de la sociedad? ¿Por qué no relatar también las cosas bellas de este mundo, las cosas puras, las cosas sublimes? ¿Ya está bien de vanguardismos y de juvenzuelos que vengan a complicarnos la existencia! Quizá tengan razón en las cosas que van diciendo por ahí, pero siempre

se olvidan, los pobres, de lo positivo, de lo que no morirá jamás, ocurra lo que ocurra en el mundo. Los últimos años han visto florecer en la literatura, en el cine, en el teatro, en las canciones (aunque aquí menos, eso hay que reconocerlo), un total olvido de la fuente de la vitalidad y la eterna juventud: del amor.

¡Oh, el amor! «Love», «love»... Ella, él, el hogar, los retoños, la paz, los ojos dulces y el claro de luna... El amor... Las manos cruzadas y el ensimismamiento, la simpática cara de tonto, el corazón impaciente, «love», el amor, «love»...

Erich Segal es un reaccionario astuto. Y el éxito de su libro, una prueba para los sociólogos de que no está solo. Probablemente tengan razón los lanzamientos publicitarios de su «Love Story» (Emecé, Buenos Aires), que aseguran que todo lo que en él se cuenta es puro y que es, por lo tanto, una respuesta a la inflación de novelas pesimistas e historias sucias y feas de los últimos años. Vivimos un retorno al conservadurismo. «Love Story» es una pequeña prueba de ello.

Segal es astuto porque ha escrito una novela que responde al nuevo triunfo de la derecha, porque se ha negado a continuar abriendo campo a la libertad de expresión, a la renovación lingüística, a una más sincera exposición de la realidad humana, pero conservando para su obra los aspectos más superficiales de la oposición. Los protagonistas de su historia (neuróticos sin saberlo) son puros como agua de mayo, pero se acuestan con inquietante desparpajo incluso antes de casarse. Se casan, pero no lo hacen bajo ningún rito religioso. Se aman con pasión desenfrenada, pero dicen palabrotas (al margen de las que lo parecen en la divertida traducción argentina que nos llega a España). Son tremendamente felices, pero ella se muere. El es buenísimo, pero odia a su padre (aunque al final de la historia, lógicamente, y a causa del profundo dolor que ambos tienen en sus humanos corazones, hagan las paces).

No hay que inquietarse con la apariencia. La novela de Segal —llevada al cine por Arthur Hiller, y con tal éxito

de taquilla que se la nomina para el Oscar— es profundamente «comme il faut». Algunas de las cosas que aparecen dichas son producto de los nocivos tiempos que vivimos, pero son chiquilladas sin importancia, ya que lo que verdaderamente importa es que la pareja protagonista no está corrompida por ninguna filosofía oriental ni se mete en política. Los enamorados protagonistas de «Love Story» son románticos, se mesan los cabellos y suspiran emocionados cuando se encuentran.

Al margen de las estupideces concretas que se dicen en el libro de Segal —que, incomprensiblemente, fue uno de los guionistas de «El submarino amarillo», la película de George Dunning—, lo que resulta inquietante es su éxito y la inevitable consideración de que viene motivado por la opinión colectiva de que esta eterna historia, con su correspondiente visión de la realidad, sigue siendo válida. ■ DIEGO GALAN.

### Ahab o el combate irracional

«Nihilismo y acción» está a este otro lado de la frontera establecida por el Mayo revolucionario francés, la explosión «hippy», el desmoronamiento de la Universidad como «dócil oficina de administración de los espíritus», la guerra de Vietnam y la frustrada experiencia checoslovaca. El autor participa de una sensibilidad muy de última hora. Se alinea con todos aquellos que después de haber despertado de «los sueños dogmáticos» siguen buscando razones valederas para la acción, con quienes no solamente rechazan la racionalidad del orden tecnocrático, sino también cualquier otra racionalidad que pudiera sustituir la en función de un orden distinto. Se trata de una negativa radical: «no es, pues, la ciencia lo rechazado, sino las pretensiones de saber total que la ciencia se atribuye, porque bloquean el camino hacia las posturas críticas y negativas». Por eso, la dedicatoria excluyente que se hace en la introducción «a la fraterna cohorte de los escépticos y herejes, en espera de