

(Viene de la pág. 74)

W. H. Auden ha muerto

El 30 de septiembre moría en Viena, a los sesenta y seis años de edad, una de las primeras figuras de la lírica en lengua inglesa de este siglo, Wystan Hugh Auden. Nacido en York, Inglaterra, en el seno de una familia acomodada, Auden realiza estudios superiores en el Christ Church College de Oxford, donde hace amistad con unos pocos poetas jóvenes como él, MacNeice, Spender, Isherwood y Day Lewis. Juntos forman un grupo, del que Auden se convierte en cabeza visible y al que dará nombre. Auden publica su primer libro, «Poemas», en 1930, en edición privada, que costea su amigo Spender. Son los años de la gran depresión. Hace ya algún tiempo que Gran Bretaña despertó de su sueño colonial. Los miembros del «grupo Auden» reflejan en sus poemas de entonces la miseria social de las clases trabajadoras, al tiempo que satirizan la ceguera de la aristocracia, que parece no darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor. Terminados sus estudios en Oxford,



Auden viaja a Berlín, donde sufre la doble influencia de Freud y Brecht. Por aquel entonces el poeta contrae también matrimonio con la hija de Thomas Mann, Erika, con el único objeto, al parecer, de facilitarle un pasaporte británico. El matrimonio dura, en efecto, poco tiempo.

Influido, como hemos dicho, por el psicoanálisis y el marxismo, Auden continúa escribiendo poemas comprometidos (el poeta debe tener algo de periodista, comentará), así como dramas sociales en colaboración con Isherwood.

Cuando estalla la guerra civil española, Auden se alista, al igual que Spender y MacNeice, en las brigadas internacionales. De entonces data su gran poema lacónicamente titulado «Spain». Ese mismo año visita Islandia en compañía de MacNeice. Juntos escribirán «Letters from Island» («Cartas de Islandia»). Tras un breve viaje a China, Auden se traslada, en 1939, definitivamente a los Estados Unidos, cuya nacionalidad obtendrá en 1944.

A raíz del establecimiento del poeta en Estados Unidos, las preocupaciones sociales y políticas de su primera época van dejando paso a otras de tipo religioso, al tiempo que su obra se vuelve más abstracta. Esta evolución, que obedece, sobre todo, a la influencia de Kierkegaard se refleja de manera especial en «The Age of Anxiety» (1948), que le valió el Premio Pulitzer, y culminará en su conversión al anglicanismo.

Las obras posteriores de Auden, y en especial «The Shield of Achilles» («El escudo de Aquiles»), de 1955, y «Homage to Clio» («Homenaje a Clio»), de 1960, constituyen una fértil combinación de inventiva, erudición, sentido del ritmo y riqueza simbólica.

A lo largo de toda su obra, W. H. Auden se nos muestra como un lírico más didáctico que sensual, como un moralista preocupado, ante todo, por el orden. Estética y moral son los dos polos entre los que oscila su poesía, y el reconocimiento de la imposibilidad de conciliarlas confiere a algunos de sus mejores poemas un gran patetismo.

Se observan en la poesía de Auden las más dispares influencias, desde los clásicos lati-

nos y griegos hasta Eliot, Yeats y Brecht, pasando por la balada inglesa y las rimas infantiles.

Por la variedad de sus temas y la evolución constante de su modo de hacer, ha sido Auden uno de los poetas que más han inspirado a las jóvenes generaciones de lengua inglesa. ■ JOAQUIN RABAGO.



Una postura regresiva ante la Historia

Se supone, en principio, que cuando un autor decide tomar una obra preexistente para sobre ella dar su punto de vista, recrearla de alguna manera, se debe o a un entusiasmo por el texto original, o a un deseo de ir más allá de lo que éste ofrecía. Ignoro cuál de las dos alternativas —o las dos juntas, pueden ser complementarias— motivó a Ionesco el elegir el «Macbett» shakespeariano. Pero a la vista de los resultados creo que debería haber dejado tranquila la genial tragedia, dedicándose a seguir con su propia producción. Digo esto no en nombre de cualquier tipo de arqueologismo, ni de creer atropellada la memoria del dramaturgo inglés, sino simplemente porque su «Macbett» me parece un profundo error de concepción, una humorada de poco peso en torno a unos personajes de alta dimensión escénica, que —en último término— ha conducido a términos reaccionarios, lo que en Shakespeare no lo era de ninguna forma.

Más allá de notables variaciones argumentales (como la identificación aparente entre Lady Duncan y su «azafa-



«Macbett», de Ionesco, estrenado en el María Guerrero.

ta» con las brujas que prevén el destino, o la desaparición del personaje de Lady Macbett, o que Macol, hijo de Duncan, cierra la obra; o bastantes más, que serían largo enumerar), es la reflexión sobre el poder lo que distancia esencialmente a Ionesco de Shakespeare. Según el primero, Duncan era también un tirano caprichoso, como lo es después Macbett y promete ser, en términos superlativos, Macol. Entonces, lo que era en inglés tragedia en torno a la ambición de poder —con Duncan como soberano apreciado y su hijo como promesa de mayor justicia—, se convierte en Ionesco en postura fatalista en torno a dicho poder. En otras palabras: para el autor rumano, todo poder lleva aparejados automáticamente la tiranía, la corrupción, la explotación de los súbditos. Consideración que en la obra queda elevada a categoría general, a conclusión definitiva, que creo no puede tomarse precisamente como ejemplo de postura regresiva ante la Historia.

Por otro lado, sólo algunas utilidades del lenguaje revelan que es Ionesco quien ha escrito el texto. Hace bien el adaptador, Francisco Nieva, en recordar el «astracán nacional» y Don Mendo en la nota del programa de mano. No estamos demasiado lejos de Muñoz Seca, ni de un humorismo enormemente fácil que nada aporta más allá de ciertos —muy pocos— momentos divertidos. Si

toda la primera parte de la obra se dedica a ambientar lo que en el texto shakespeariano es sólo la escena inicial, en la segunda, Ionesco corre vertiginosamente para integrar a su manera el resto. Cabría efectuar un análisis al margen de lo escrito por Shakespeare, cierto, pero es que entonces la obra aún presenta menos aliciente, al estar fundamentada en un nivel paralelo al original, del que se quiere no sé si su parodia o su desmitificación. Dominando abiertamente lo primero a través de las larguísima dos horas y media que dura el espectáculo.

Si «Macbett» es muestra de la producción reciente ionescuiana, vale como ejemplo de la notable decadencia de su autor, de la que no se eleva como fracaso único. No sería ya una novedad por mi parte decir que si Ionesco es un autor fundamental para entender la evolución contemporánea del teatro, su papel hoy va quedando reducido al de un antiguo innovador —valga la paradoja— que se ha visto rebasado por la propia dinámica escénica, respuesta a una dinámica social que está por encima de ella. «La cantante calva» o «Las sillas» no dejan de ser textos esenciales de los últimos treinta años, pero pasada la década de los cincuenta, en que el «teatro del absurdo» poseía unas razones concretas de existencia, una innegable dimensión de ruptura, parece que Ionesco se ha quedado

muy atrás, igual que la circunstancia cronológica que le envolvía.

La representación del María Guerrero estuvo plenamente dominada por la personalidad de Francisco Nieva, quien, además de la adaptación, ha realizado la escenografía, y, sin duda, inspirado muy de cerca los figurines de Elisa Ruiz. Incluso el director, José María Morera, parece haberse subordinado al barroquismo expresionista, lindante con el surrealismo, de Nieva. Que aunque ya conocido, significa el único aliciente de la función. ■ RAMON VALLE. Foto: R. RODRIGUEZ.

José Luis Gómez y Peter Handke, en el Capsa de Barcelona

Cuando un actor alcanza el grado de expresividad que ha llegado a adquirir José Luis Gómez, el espectador lucha entre el convencimiento y el rechazo. Y sobre todo si el actor, como es el caso de José Luis Gómez, utiliza el marco escénico como amplificador de las ideas que transmite. Parecería obvio insistir sobre su agilidad y su inteligencia y no se trata ahora de elogiar una labor de actor ya conocida y elogiada, pero sí que vale la pena recordar que José Luis Gómez es un actor atípico en nuestras latitudes. Y en un momento

Seix Barral

LA HISTORIA Y LA POLITICA

«LA REFORMA AGRARIA DE LA 2.ª REPUBLICA Y LA SITUACION ACTUAL DE LA AGRICULTURA EN ESPAÑA», de Pascual Carrión. 278 págs. 240 ptas.

«REFORMA AGRARIA Y REVOLUCION CAMPESINA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX», de Edward Maléfakis. 523 págs. 480 ptas.

«LA REVOLUCION ESPAÑOLA», de Stanley G. Payne. 414 págs. 330 ptas.

«ESPAÑA 1808-1939» (2.ª ed.), de Raymond Carr. 734 págs. 650 ptas.

«LA SEMANA TRAGICA», de Joan Connally Ullman, 683 págs. 700 ptas.

«DESARROLLO POLITICO Y CONSTITUCION ESPAÑOLA», de Jorge de Esteban y otros. 591 págs. 550 ptas.

«LA INTERNACIONALIZACION DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA» (2.ª ed.), de Fernando Schwartz. 322 págs. 300 ptas.

«HOMENAJE A CATALUÑA», de George Orwell. 266 págs. 180 ptas.

«LA QUIEBRA DE LA MONARQUIA ABSOLUTA (1814-1820)», de Josep Fontana. 500 págs. 390 ptas.

«LENIN», de León Trotski. 305 págs. 200 ptas.

Solicite catálogos e información en:



Seix Barral

Hnos. Alvarez Quintero, 2. Madrid-4
Provenza, 219. Barcelona-15

ARTE • LETRAS • ESPE

en que los actores del país se han dejado atrapar en esto que llaman profesionalidad que los hace aptos tanto para un fregado como para un barrido, Gómez parte de unas coordenadas que son ya en sí revulsivas en el ambiente en que se mueve. La obra no es para él un disfraz escénico que deja colgado en un clavo del camerino, es algo que él mismo ha reconstruido, un todo armónico en el que su personalidad deja una huella inconfundible. E insisto en que no se trata únicamente del actor-director, de los que tenemos ejemplos de la categoría de Adolfo Marsiliach, de Fernando Fernán-Gómez, de Nuria Espert... en este caso se trata de un estilo que imprime su propia formación teatral, su propio prisma teatral a todos los elementos que componen la escena, desde el sonido, pasando por todos y cada uno de los objetos hasta los demás actores que le acompañan. El escenario es para José Luis Gómez una tribuna y un laboratorio. Por eso nos damos cuenta de que él conoce perfectamente los límites de la obra de Peter Handke y trata de empujar la obra hacia el hito de una denuncia que la misma obra no tiene. Y sabe bien que no la tiene cuando, en su aguda exposición «GASPAR de Handke, como objeto de trabajo y como aportación al público» nos dice: «Handke nos ha dado casi la estructura de una manipulación social». Este casi es revelador, ya que lo sentimos en cada momento de la obra. Ya que estamos esperando a cada instante de los quebro dialécticos del astuto dramaturgo el momento en que sabremos quién manipula a quién y en provecho de quién. Pero esto parece ser que a Handke no le interesa. La correlación lenguaje-dolor-orden se nos presenta como un camino irreversible, como una pérdida de un primitivo estado de pureza mudo y estático,



José Luis Gómez.

como una denuncia de la civilización «in totum», lo que viene a ser lo mismo que una aceptación inevitable al estilo del viejo Hobbes, al estilo de los revolucionarios nazis y sus autos de fe culturales.

Estamos entrando en una era filocientífica, y quiero decir exactamente esto y de ningún modo científica. La ciencia sirve, en este caso la semiología, para calmar los ánimos y educar en la resignación. Si Ludwig Wittgenstein nos sirve para expresar que el lenguaje con el que expresamos y describimos nuestras sensaciones no es un lenguaje privado, sino el resultado de una enseñanza y nos quedamos en esta parcial verdad de su filosofía, será facilísimo deshacernos de molestas responsabilidades. La necesidad de la lógica nos llevará de la tautología a la injusticia sin solución de continuidad. Las múltiples sucesiones de proposiciones que empiezan por es natural que nos llevarán indefectiblemente al es natural que el bienestar lo determine el rendimiento... Es natural que no haya sitio para los débiles, o como dice hoy la derecha francesa, es natural que la revolución engendre la dictadura, porque si no la engendra es barrida por otra dictadura, con lo cual se ha llegado a la más falaz, intencionalmente falaz, de las proposiciones.

Claro que todas estas acusaciones contra la obra de Handke en el momento en que llenan los escenarios barceloneses las más tópicas

frases del lenguaje muerto (si exceptuamos el Mecano show de Jordi Teixidor), tienen el valor de un cálido elogio. Claro, que en este sentido lo propongo y en este sentido siento la necesidad de formularlo. Porque es evidente que la red alienatoria del lenguaje no puede ser única e inevitable, ya que de ser así Handke no hubiera escrito su obra, ni José Luis Gómez la hubiera interpretado tan genialmente. ■ MARIA AURELIA CAPMANY.

En la crítica de "Anillos para una dama", aparecida en nuestro número anterior, se leía que —en su montaje— José Luis Alonso se había limitado "a la negra apariencia", cuando a lo que se quiso aludir fue a la "mera apariencia".

MUSICA

El Festival de San Sebastián

Durante los cuatro últimos días de septiembre se ha celebrado en San Sebastián el I Festival de Música de Vanguardia. Veinticinco obras, pertenecientes a quince autores, han compuesto el programa, dividido en cuatro conciertos de más de dos horas de duración cada uno de ellos. Público bastante numeroso ha acudido a la Capilla del Museo de San Telmo para escuchar las obras, todas estreno en San Sebastián, aunque no —salvo algunas excepciones— en España. Contando con un escaso presupuesto económico y poco tiempo de preparación, el Festival (ideado y dirigido

por el compositor donostiarra José Luis Isaasa) ha significado un notable éxito, sobre todo en lo que supone de arriesgada iniciativa cara a un tipo de música que no sólo no goza de la aceptación mayoritaria, sino que despierta múltiples reservas.

El I certamen ha tenido únicamente carácter nacional. Ramón Barce, Carmelo Alonso Bernaola, Agustín Bertoméu, Josep Cercós, Luis de Pablo, Agustín González Acilu, Francisco Guerrero, Cristóbal Halffter, José Luis Isaasa, Antón Larrauri, Andrés Lewin-Richter, Tomás Marco, Josep Maria Mestres Quadreny y Rafael Senosiain fueron los autores seleccionados, con predominio para Barce y Mestres Quadreny, que vieron, respectivamente, cuatro y tres de sus obras interpretadas. El lector podrá comprobar que esta enumeración contiene un nombre menos de los quince indicados al comienzo. Se trata del de Francisco Escudero, director del Conservatorio de San Sebastián, cuya producción global, y concretamente la obra que presentó en el Festival («La tónica de Jesús», un estimable «lied»), no tienen ninguna relación con lo que se suele entender por «música de vanguardia». Fue esta una de las escasas debilidades que ofreció el certamen.

Por lo demás, la lista anterior puede valer como balance muy aproximado de cuáles son los hombres que cuentan entre nosotros dentro de este terreno experimental. Madrid, Barcelona y el País Vasco parecen configurarse geográficamente como los tres centros de mayor inquietud, favorecidos los dos primeros por unas posibilidades de financiación —siempre difíciles, por otra parte— que el resto del país no posee. En este sentido, creo de esencial importancia la formación de Estudios o Laboratorios de Música Electrónica, como el que acaba de surgir