

cha revolucionaria. Asimismo, Molas precisa de forma sucinta las visiones más significativas que se proyectan sobre Seguí desde su muerte, desde el rechazo anarquista a la «captación» por parte de grupos catalanes y comunistas. «Su catalanidad — resume —, su carácter de dirigente popular y el hecho de que todo el mundo se reconociese en la tendencia política de Salvador Seguí, por otro lado, sin concretar, hacía posible esta apropiación colectiva y contradictoria de su figura, pero al mismo tiempo no facilitaba la reedición de sus textos».

La recuperación de la figura histórica de Seguí se ha iniciado con esta primera oleada de trabajos y recopilaciones, efectuada desde Cataluña y en catalán. Sólo que, una vez más, hemos de destacar la auténtica barrera que se traza en la distribución del libro en lengua catalana más allá de sus fronteras lingüísticas. Va siendo hora de que los universitarios, por lo menos, atiendan a la producción teórica en catalán. ■ ANTONIO ELORZA.

Reencuentro con «Los intereses creados»

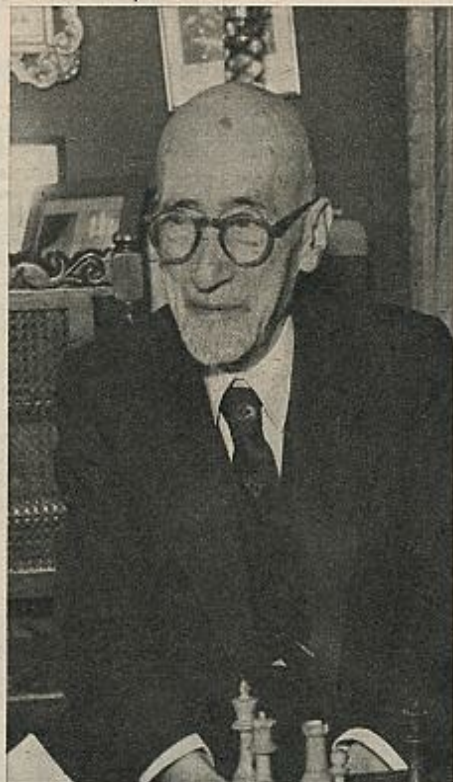
La edición de Fernando Lázaro Carreter de «Los intereses creados», para Cátedra, tiene el interés de situarnos de nuevo ante quien fuera el más respetado y representado de los dramaturgos españoles y es hoy casi una gloria incómoda. La larga introducción de Lázaro Carreter se centra, sobre todo, en el estudio de la obra publicada, con especial atención al significado de sus protagonistas, al orden socio-moral en que la comedia se sustenta, y, muy dentro del carácter erudito del trabajo, a las posibles fuentes y antecedentes del texto benaventino. Un ensayo de Dámaso Alonso comparando «Los intereses creados» y «El caballero de Illescas», de Lope de Vega, desvela el ante-

cedente inmediato de la comedia de don Jacinto y da pie a una Adición de Lázaro Carreter a su prólogo ya concluido.

El estudio de nuestro académico refleja muy bien la ambivalencia con que sobrevive Benavente. De un lado está la larga hegemonía del autor, el respeto que su obra mereció de los Valle y Unamuno, incluso la conquista del Premio Nobel; del otro, la artificiosidad retórica, la sumisión última a los gustos e intereses del público que uno descubre leyendo globalmente al dramaturgo. Sin que —y ahí está el caso de Ramón Pérez de Ayala, implacable antibenaventino— pueda decirse tampoco que muchos de sus más ilustres contemporáneos no dudaran ya del valor teatral de don Jacinto.

Como muy bien se ha dicho —y Lázaro Carreter recuerda al respecto los juicios formulados por Gonzalo Torrente Ballester en su «Panorama de la literatura española contemporánea»—, en la zigzagueante trayectoria de Benavente, lo que vino a manifestar en algunos artículos y entrevistas fue bastante más agresivamente comprometido que su teatro. Como si supiera que en un caso se dirigía a los sectores intelectuales del país y en el otro a su mediocre clientela dramática. El hecho no sólo conviene recordarlo a la hora de establecer —dentro de lo escuadrado de estas etiquetaciones— el «noventayochismo» de ciertas formulaciones de Benavente no refrenadas en su teatro, sino incluso para entender el carácter increíblemente reaccionario de los artículos con que, después del 39, quiso hacerse perdonar algunas de sus declaraciones prorrepúblicas de la etapa valenciana. Artículos que coincidían con el estreno de obras menores, melancólicas, ingeniosas, en cuyo autor nadie hubiera podido adivinar al virulento redactor de la literatura política.

Esta escisión benaventina puede ayudarnos, por lo demás, a enten-



Don Jacinto Benavente.

der mejor a nuestro personaje, siempre un poco dividido, un poco dispuesto —como tantos le reprocharon— a venderse, a llegar con su talento hasta donde no peligrara el éxito.

De hecho Benavente ha sido un modelo, no sólo como escritor, sino como profesional del teatro. Son muchos los que, entre nosotros, han seguido cultivando esa actitud maniobresca que caracterizó a don Jacinto; esa voluntad de calibrar la «demanda» del público y tragarse, o dejar para manifestaciones extrateatrales, aquello que pudiera ser contrario al éxito. Un concepto amoroso, utilitario, de lo «profesional» se deriva de ahí. En cuanto a su papel «ejemplar» de autor, consideremos que don Jacinto habría planteado un teatro eminentemente literario, en el que las palabras lo son casi todo, y del que «Los intereses creados» es una de las más celebradas muestras. Jamás las situaciones o los personajes imponen orgánicamente el ritmo o la palabra. A menudo, uno adivina al autor hablando a través de la obra, desarrollando un discurs-

so literario que lo sentimos desligado de la condición real del personaje. De su verdad dramática.

El tema es importante y podría muy bien ayudarnos a comprender muchas de las limitaciones del teatro español de nuestros días. La representación no puede ser un simple pretexto para que la palabra sea oída; lo cual comporta la propuesta de estructuras dramáticas que no fien al texto la formulación total del drama.

Estas y otras muchas cosas podrían escribirse de este reencuentro con un bello texto y una obra considerada maestra en el teatro español de su tiempo. ■ JOSE MONLEON.

La estética anarquista

No creo que resulte disparatado afirmar que el arte de hoy, por lo menos el más vivo y el que más nos interesa, está fuertemente impregnado de sensibilidad libertaria. Ya se trate de una representación del «Living Theatre» de Beck y Malina, de una partitura de John Cage, de una composi-

ción plástica de Dubuffet o de «happening» oficiado por Kaprow o Rauschenberg, encontraremos siempre en el fondo un mismo espíritu ácrata que podemos retrotraer directamente a la pregunta que se hiciera William Godwin en 1793 sobre si la obra de arte no sería, al igual que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad.

Para ese gran inspirador de vanguardias que es el norteamericano Cage, el arte no debe ser una creación individual, sino «un acto puesto en marcha por un grupo de hombres». Al carácter sistemático y cerrado de la obra de arte tradicional se opone, pues, la apertura e indeterminación del arte nuevo, al mismo tiempo que se considera superada la división entre el especialista de la creación y el público, elemento profano y siempre pasivo, este último, de la relación artística (1).

El principio teleológico por el que se ha venido rigiendo el arte tradicional ha dejado paso a lo espontáneo y aleatorio: espontaneidad que, por otro lado, lejos de quedar circunscrita al campo de la creación artística ha contagiado a otros sectores y actividades como la política. Así vemos cómo la revolución se hace teatro, y el teatro, a su vez, revolución, y cómo la acción y la imaginación substituyen poco a poco a la estrategia y el cálculo. Arte, política, juego y vida acaban por confundirse.

Haciéndose eco de este nuevo fenómeno, André Reszler conecta, en un librito de reciente publicación, las propuestas libertarias de un Cage o un Julian

Beck con toda la corriente del pensamiento anarquista moderno desde Godwin, pero sobre todo a partir de Proudhon (2).

Reszler señala como constante de este pensamiento su doble y antitético carácter de revolucionario —en lo que tiene de anhelo de un futuro desconocido— y de reaccionario, por cuanto entraña de nostalgia de formas arcaicas de creación, vinculadas a unas determinadas estructuras socio-económicas y políticas como son la comuna y la federación.

Esa nostalgia se traducirá, por ejemplo, en la admiración manifiesta en la obra de la gran mayoría de los teóricos libertarios por el arte surgido tanto en la polis griega como en la ciudad medieval, valorado en cuanto manifestación del espíritu del pueblo.

Así, Proudhon y Tolstol contrapondrán la verdad profunda de ese arte emanado de la comunidad a la estéril artificiosidad de la obra individual, y esa admiración por la creación colectiva contagiará igualmente a Ricardo Wagner cuando formule sus revolucionarias teorías sobre la obra de arte total.

También Kropotkin, fascinado como su predecesor Bakunin por la región de lo maravilloso y lo desconocido (clara herencia del espíritu romántico) volverá, no obstante, la mirada hacia atrás y encontrará realizado en la Ciudad Medieval, a través de su más alto símbolo, la catedral, su ideal de unión de las artes y los oficios, de igual manera que el representante más caracterizado de la tendencia anarcosindicalista, Georges Sorel, verá en la Ciudad Estética del Medioevo el prototipo de la futura Ciudad Obrera.

Como única voz discordante dentro de este concierto cita Reszler el caso de Oscar Wilde, quien, coincidente con otros pensadores liber-

(1) No puede ocultársenos, sin embargo, que incluso cuando propugna el antiarte, el «artista» contemporáneo sigue conservando el monopolio de la creación contra el que, sin embargo, pretende rebelarse. Así, por ejemplo, el «happening», a pesar de la mística de la participación que implica, sigue teniendo un fuerte carácter minoritario y mistagógico.

(2) André Reszler, *La estética anarquista*. Traducción: Africa Medina De Villegas. Ed. Fondo de Cultura Económica.