

# LIBROS

## Carlos Barral: Entre la incertidumbre y la esperanza

Carlos Barral vino a Madrid a explicar su problema. TRIUNFO se ha detenido en el tema en varias ocasiones con bastante prolijidad. Nada hay que añadir, y por esto hablamos de literatura, de sus temas más vivos y de los que le afectan directamente. Le pido, de entrada, una opinión sobre el libro de Alfonso Sastre que, en cierto modo, enlaza sus tesis con antiguos problemas editoriales de Barral.

CARLOS BARRAL.—No lo he leído.

—Pero, ¿es posible?

C. B.—Ya sabes que últimamente he estado muy ocupado.

—Sin embargo, conoces las posiciones que Sastre defiende...

(Varios segundos de silencio.)

C. B.—Sí, sí...

—Está claro que no le gusta el tema. Le pregunto entonces por algo capital en su vida de editor: la generación social-realista, neo-naturalista, o como quiera llamarse.

C. B.—Yo fui su sostenedor, no su inventor.

—Lo sabemos. Quien la apadrinó fue Vázquez Zamora en "Destino", y seguramente en las finales del Nadal.

C. B.—Nunca he reivindicado una paternidad de este orden. Pero debo decir que creí en ella —en aquella generación— en la medida en que me parecía la más válida en aquel momento de la narrativa española, y probablemente lo era. Y quede bien claro que personalmente nunca acepté como propia la tesis «gramsciana» acerca de la literatura nacional popular.

—No estabas plenamente satisfecho con sus producciones...

C. B.—La literatura escrita en castellano era muy pobre y lo sigue siendo hoy, al menos en el plano de la narrativa. Sí, lo sigue siendo. Aquel era el movimiento más serio y más prometedor.

—Pareces reconocer, no obstante, que no estaba bien orientado.

C. B.—La mayor parte de los que practicaron la poética social-realista se han ido convenciendo después de que aquel

era un planteamiento artificial, basado en una falsa prognosis de la historia. Y aquellos en los que la vocación literaria era más vigorosa que la política, fueron buscando otros planteamientos. Te recuerdo las dos últimas novelas de Juan Goytrido y la última, aún inédita, de Juan Hortelano. En estos dos casos la evolución no vino determinada por un mimetismo de la literatura más joven, sino que fue una evolución interior condicionada por su vocación literaria. Hasta en Antonio Ferrer puede advertirse una voluntad de cambio. Quizá sólo una voluntad de cambio, pero ésta existe.

—Puede decirse que tú no has ejercido ninguna "comisaría cultural".

C. B.—¿Yo comisario?... Ni siquiera administrador de la cultura.

—¿Qué papel desempeñó Castellet en el lanzamiento de aquella escuela?

C. B.—Era uno de mis asesores. Sus puntos de vista, más teóricos que los míos, coincidían en la práctica con los que yo sostenía. E insistió en que, entonces, no había más novela importante que aquella. Como has sugerido, aquel grupo literario que no fue ni siquiera escuela asomó a la vida pública desde las trastiendas del Premio Nadal, y luego comparció de un modo coherente en una colección —la «Formentor»— en la que yo era muy generoso en cuanto a la calidad de los libros porque creía que de allí partiría un movimiento renovador.

—¿Acertaste?

C. B.—Me equivoqué relativamente, porque no se podría afirmar que la evolución de esa poética haya determinado la de la novela española, pero creo, en cambio, que casi todo lo que ocurra en nuestra novela en los próximos años estará marcado por aquella experiencia que, por otra parte, ha configurado algunos novelistas del futuro.

—Esa poética continúa teniendo muchos valedores.

C. B.—Me parece muy poco probable que los escritores de la generación que ahora asoma a las prensas insistan en plantear su estética como, por ejemplo, López Salinas o Antonio Ferrer, pero, de todos modos, nada conduce a negar la posibilidad de que los mismos Salinas y Ferrer, o tal vez otros escritores desconocidos, puedan dar a luz obras importantes dentro de esa línea.

—Pero tú crees firmemente en la necesidad de una evolu-

ción, tal como has indicado antes.

C. B.—Mira, la historia literaria española es un período clauso, pero no necesariamente cerrado ya hace tiempo.

(Carlos Barral: maestro en diplomáticas elusivas.)

—Están los "novísimos", tus patrocinados últimos.

C. B.—Si, ahí están. Los caracteriza su tentativa de hallar un tono expresivo personal en cada caso, pero, en realidad, no tienen otra cosa en común.

—Tú eres uno de los poetas que, entre nosotros, mejor conocen la lírica extranjera, la inglesa, por ejemplo, que tanto ha influido sobre algunos.

C. B.—Conozco, sobre todo, la poesía alemana y la francesa. Recuerda que he sido traductor de Rilke. Por lo demás, fue Mallarmé el que terminó para mí toda una época mítica. Y entre los que más condicionaron mis planteamientos poéticos tengo que citar a los italianos del Renacimiento, a ese casi ilegible Petrarca, y a los latinos.

—Pese a todo lo que antes has dicho, no crees en la literatura "comprometida".

C. B.—Un momento. Creo en el «engagement» sartriano siempre que matemos mucho su definición. Pero pienso que la literatura es una actividad personal no programable, en la que se transparenta, por supuesto, la personalidad moral y política del autor sin necesidad de que se empeñe en mostrarla. Y pienso también, sinceramente, que para el escritor de vocación total la literatura es lo más importante, y que los ángulos políticos de la obra literaria constituyen una transparencia autobiográfica.

—Me parece que eres un español muy escéptico, sobre todo con respecto a determinados puntos de nuestra realidad.

C. B.—No soy escéptico, en absoluto. Estimo que el potencial de curiosidad intelectual de la realidad española, por ser precisamente como es —una sociedad vieja en un estado de semidesarrollo—, es muy importante.

—¿Pero consideras tan condicionante, en el nivel histórico, ese potencial?

C. B.—La realidad española debe, por descontado, evolucionar, y la cultura tiene que colaborar en la aceleración del proceso. No es el factor determinante, pero aunque esté condicionada por el raquitismo de sus medios de producción, tiene un papel en la función total de esta sociedad mayor que el que relativamente tiene la cultura, tal co-

mo tú y yo la entendemos, en sociedades más desarrolladas o en sociedades miserables. Pero, hablando de realidades inmediatas, creo que el crecimiento y la independencia de los medios de comunicación de masas son el condicionante máximo.

—¿Y la lucha de clases?

C. B.—Opino que la lucha de clases, desde la guerra civil hasta hoy, reviste en nuestra historia nacional un aspecto de congelación.

—¿Qué piensas, entonces, de este aspecto peculiar?

C. B.—Eso es cuestión de políticos, no de hombres de letras.

—Tu empresa editorial no irá hacia adelante si no dispones de medios.

C. B.—Espero encontrarlos en seguida. La sociedad española necesita una empresa de este tipo, capaz de responder a las necesidades culturales de un público disperso por nuestra geografía, consciente de sus lagunas con respecto a la cultura universal contemporánea.

(Una llamada telefónica y, luego, un minuto de silencio.)

C. B.—¿Qué piensas de mis respuestas?

—Que eres un experto en "public relations".

Carlos Barral sonríe, toma su maleta y se va hacia Barajas, camino de Barcelona. ■ E. G. RICO.

## Lautréamont: Un poeta sin rostro

Fue un poeta sin rostro. O quizá con miles de rostros. Todos ellos, sin embargo, inventados y apócrifos: el rostro lampiño del pequeño Isidore Ducasse, cuando no había aún descubierto que «había nacido malo»; o bien el rostro lívido del joven Conde de Lautréamont vagando en una noche sin confines; o el rostro parabólico de Maldoror («... no veáis ante vosotros más que un monstruo cuyo semblante me alegra que no podáis contemplar...»), imagen quimérica de las «delicias de la crueldad». Cada uno de los rostros del poeta es, en suma, una posible y extremada versión de nuestro propio rostro. Podemos elegir a Ducasse, a Lautréamont o a Maldoror: tres nombres distintos para un solo poeta.

Y este poeta es, al mismo tiempo, un hombre desconocido y un creador irremplazable. «Sin él —afirma Marcelin Pleynet—, nuestra cultura queda incompleta y como inacabada». Paradójicamente,

la trascendencia de su obra se ve contrapesada por el casi total desconocimiento de su vida. Sabemos que Isidore Lucien Ducasse nació en Montevideo el 4 de abril de 1846; su padre, François Ducasse, era canciller del consulado francés en la capital uruguaya. En 1860, Isidore fue enviado a Francia; estudió tres años en el Liceo Imperial de Tarbes y otros tres en el Liceo de Pau (en 1927, un antiguo condiscípulo recordaba a Isidore Ducasse como un «joven delgado, un poco cargado de espaldas, la tez pálida, los cabellos largos cayéndole atravesados sobre la frente, la voz chillona... Su fisonomía no tenía nada de atrayente...»).

En 1867, Ducasse se trasladó a París. Ocupa una habitación de un hotel situado en el número 23 de la rue Notre Dame-des-Victoires. El mobiliario de la habitación se reduce a una cama, dos baúles repletos de libros y un piano vertical. Ducasse escribe únicamente durante la noche; sentado ante el piano, acompaña con fuertes acordes las frases germinales de los «Cantos de Maldoror». Aunque estos datos no han podido ser jamás verificados, han sido aceptados sin reservas por biógrafos y comentaristas. «Lautréamont —afirma, por ejemplo, André Malraux— apenas comía, no trabajaba más que de noche, después de haber tocado el piano, y bebía tanto café que escandalizaba al hotelero...».

En agosto de 1868 publica, sin firma, el «Canto I de Maldoror». Los críticos literarios ignoran la aparición del nuevo poeta. Solamente en una modesta revista literaria titulada «La Jeunesse», Alfred Sircos, un mediocre periodista, dedica unas líneas al «Canto»: «... esta obra —profeta convencionalmente el crítico— no pasará inadvertida junto con otras que se escriben hoy en día...».

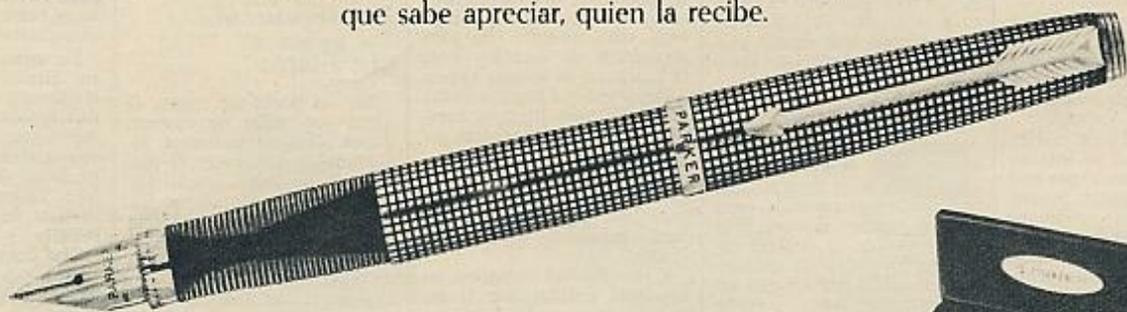
Un año más tarde, Isidore Ducasse adopta, para publicar completos «Los Cantos de Maldoror», un seudónimo que eclipsará su verdadero nombre: Conde de Lautréamont. Posiblemente, Ducasse, sobre quien pesaba el influjo de la «novela negra» decimonónica —y muy en especial el «Melmoth» de Robert Maturin, y los folletines de Ann Radcliffe, Horace Walpole y Matthew Gregory Lewis—, tomó el seudónimo de una novela de Eugenio Sue titulada «Lautréamont». Tal vez Isidore Ducasse temía responsabilizarse de una «obra maldita». En una carta al socio del edi-



UN  
REGALO  
IMPORTANTE  
QUE  
DEMUESTRA  
SU  
BUEN GUSTO

SEA QUIEN SEA  
TIENE SU  
PARKER

Por su prestigio internacional  
y por la elegancia de su línea  
PARKER es la pluma más codiciada.  
Poseerla es un patente sello de personalidad.  
Obsequiarla es muestra de un gusto exquisito,  
que sabe apreciar, quien la recibe.



El modelo 75, en oro chapado o plata  
maciza, es un regalo que prestigio por  
su calidad y perfección.

PARA CADA PLUMA,  
EXISTE UN BOLIGRAFO QUE HACE JUEGO



PARKER

FABRICANTES DE LAS PLUMAS MAS SOLICITADAS DEL MUNDO

DE VENTA EN LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO

tor Lacroix explica con cierto tono expiatorio que solamente «canté el mal como han hecho Mickiewicz, Byron, Milton, Musset, Baudelaire», etcétera...

Esta irreconciliable dualidad (Lautréamont-el-malo contra Ducasse-el-bueno) se pone de manifiesto en el breve volumen de «Poesías», publicado en 1870 y firmado por Isidore Ducasse. En estas páginas desaparece el desconcertante y demoníaco Maldoror y surge el crítico sarcástico de las «Grandes Cabezas Blandas de nuestra época»: Rousseau, el «Socialista Hurraño»; Chateaubriand, el «Mohicano Melancólico»; George Sand, el «Hermafrodita Circuncidado»; Edgar Poe, el «Mameluco de los Sueños de Alcohol»; Gautier, el «Incomparable Hortera»...

Meses más tarde, el 24 de noviembre de 1870, muere Isidore Ducasse. París está en plena efervescencia revolucionaria: Ducasse —un muerto más, a fin de cuentas— es enterrado en un nicho anónimo del cementerio de Montmartre-Nord. En 1890, sus huesos pasan al osario colectivo de Pantin. De él no quedan ni «memorias» ni restos...

«Los Cantos de Maldoror» son «resucitados» en 1890 por el editor Genonceaux. Al comienzo de la década de los años veinte, los poetas simbolistas y surrealistas «descubren» a Lautréamont. Louis Aragon confiesa que, al lado de «Maldoror», cualquier poesía resulta «un poco sosa y convencional»; Breton se siente incapaz de «considerar con sangre fría ese mensaje fulgurante que excede por completo a todas las posibilidades humanas»; Leon Bloy habla de «lava líquida»...

Cien años después de su muerte, el poeta sin rostro continúa engendrando infinitos rostros. ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

### Investigaciones sobre el espacio escénico

Digamos claramente que se trata de un muy importante libro dentro de nuestra escaudilla bibliografía teatral. Y no me refiero ahora a la publicación de textos dramáticos, que se editan con cierta profusión, sino al conocimiento de las aportaciones existentes en materia de investigación formal. Capítulo este, sin necesidad de andar a cada paso con declara-

ciones sociológicas, profundamente sustentado en los procesos sustanciales, de fondo, del teatro.

Las formas se revelan insuficientes cuando quieren decirse otras cosas. *Importa descubrir, sin separaciones convencionales, la idea que hay detrás de cada forma. Los textos reunidos por Juan Antonio Hormigón —autor de un documentado aunque, a veces, demasiado doctrinario prólogo— son, justamente, el testimonio artístico de un desacuerdo con los objetivos y la marcha del teatro. Copeau, Appia, Craig, Prampolini, Boris Tili, Gropius, Tui Schlemmer, Oscar Schlemmer, Kiesler, Moholy-Nagy, Kandinsky y Artaud, autores de los trabajos recogidos, no se limitan jamás a la propuesta hipotéticamente gratuita de otros modos de hacer el teatro o de otra disposición escénica para hacerlo. En su misma raíz —y a este propósito cabría citar alguna de las hermosas cosas dichas por Meyerhold para defenderse de la acusación de formalista que le fuera hecha en un desdichado congreso—, la puesta en cuestión del escenario a la italiana, de la relación habitual entre el área del actor y el área de los espectadores, de las ideas tradicionales sobre la luz o el decorado, etc., forman parte de un movimiento en el que también se engloban los múltiples trabajos y propuestas sobre la expresión del actor, integrado todo ello, a su vez, en los procesos socioculturales de la historia.*

El volumen, rebasando lo que pudiera pensar un lector neófito en la materia, se adentra en las necesidades de un teatro nuevo para un tiempo nuevo. El «espacio escénico» es el campo de batalla de un debate general, porque es obvio, por ejemplo, que declarar la necesidad de vulnerar la tradicional soledad del público, o de evitar a toda costa la ordenación clasista dentro de la sala, o de destruir la ilusión decorativa del naturalismo, no son cuestiones formalistas, sino expresiones artísticas de unas demandas de carácter total.

El libro resulta, aquí, especialmente oportuno —y hay que destacar los índices cronológicos y bibliográficos reunidos por Hormigón— por mostrar, una vez más —el teatro y la sociedad española darán el gran paso el día que afronten, sin patriotismo ni complejo de inferioridad, la ancha zona cultural que nos separa de Europa; los problemas, ya se entiende, no se resolverán por ello, pero podrán plantearse con mayor autenti-

cidad, sin esa navegación entre dos vientos que ahora nos caracteriza—, nuestro enorme desfase teatral, el anacronismo de muchos de nuestros gestos de vanguardia. Porque, al fin y al cabo, cosas que aquí parecen temerarias o imposibles llevan más de medio siglo abriéndose paso no sólo en libros, sino también en escenarios y arquitecturas.

En este sentido, el libro, editado por Alberto Corazón, vuelve a plantearnos la chusca disyuntiva de ser europeos o españoles. Es decir, de considerar cuanto enriquece la historia del teatro moderno, o, para no caer en la pura teoría, volver a mirarnos en las carteleras, en los censores, en la arquitectura decimonónica de los más modernos teatros españoles. ¿Será ese exactamente nuestro desfase? ¿O la arquitectura la hará más grave y evidente de lo que realmente es? ¿Y que hacer para ser europeos y españoles en el teatro de 1970?

Lo cierto, porque no hay espacio para comentar los diversos trabajos incluidos en el volumen, es que esta «Investigación del espacio escénico» da fe de un movimiento estético y de una sensibilización social del teatro que aquí, entre tirios y troyanos, no se ha dado.

Asusta pensar que quienes han escrito estos trabajos y han realizado muchas de sus propuestas ya han muerto, a veces hace tiempo... ¡Sí, parece teatro-ficción! ■ J. M.

## TEATRO

### Pantomima de Wrocław

Henrik Tomaszewsky es, desde el año 62, una figura internacional. Ese año participó en el Teatro de las Naciones, de París, y, como nos recuerda una nota del programa del María Guerrero, obtuvo «una Medalla de la Crítica y Música Profesional a la mejor coreografía y un Premio Especial del Club Internacional de Crítica Joven por sus investigaciones en el campo del arte». Aparte, claro está, de un gran éxito y la atención general de la crítica europea.

Después del 62, el Teatro Nacional de Pantomima, de Wrocław, es decir, el grupo de Tomaszewsky, ha participado en

numerosos festivales y ha conseguido situarse en ese pequeño censo de gentes cuyo trabajo es seguido desde lugares muy diversos. Estamos, en fin, ante una de esas compañías que, gracias a los festivales y a la creciente costumbre de las giras internacionales, son tenidas en cuenta para calibrar la situación mundial del teatro en un momento dado.

Los polacos han sido, con dos programas, los encargados de cerrar el I Festival Internacional de Madrid. Su éxito ha sido tal —quedó tal cantidad de espectadores sin poder entrar la última noche—, que se decidió, al margen ya del festival, repetir durante dos días el espectáculo. También han trabajado en Bilbao, y, cuando salga este comentario a la calle, lo estarán ha-



ciendo en Barcelona. El triunfo ha sido, pues, indiscutible, y es seguro, como ya anticipábamos en nuestro comentario previo a su inicio, que muchos van recordar este I Festival de Madrid como la circunstancia que posibilitó la presencia del «Orlando furioso» y de los artistas polacos.

### A PROPOSITO DE UN LENGUAJE

Las motivaciones de los premios que la compañía consiguió en Francia son interesantes porque delimitan dos aspectos fundamentales de su trabajo. Por de pronto, nos encontramos ante la precisa referencia a la «coreografía» de Tomaszewsky, lo que entraña ya una determinada evaluación de su lenguaje. Tomaszewsky, en efecto, partiendo de un dominio técnico de la expresión muscular, sometería todos sus espectáculos a un grafismo coreográfico. Las bandas sonoras, integradas por temas abstractos, por percusiones, o por algo tan definido como la música de Pergolesi, irían ahorrando un lenguaje escénico difícil de encajar en ninguna de las clasificaciones tradicionales. Los

«coreogramas» de Tomaszewsky tendrían un argumento, desbordarían la mímica gestual para intentar alcanzar una expresión pantomímica o total, eludirían también la recaída en lo anecdótico a través de sus abstracciones, pero moviéndose siempre dentro de una armonía coreográfica que rige el más leve de los movimientos.

Para un espectador español se hace difícil situar el trabajo que nos es ofrecido. Las consabidas apoyaturas en antecedentes o espectáculos ya vistos nos fallan totalmente. Algunos han citado a Béjart. Pero yo creo que son fenómenos distintos. Béjart, aquel Béjart que vimos hace años en la Zarzuela camino de convertirse en uno de los «monstruos sagrados» del teatro de nuestros

días, se movía por los caminos ya bien delimitados de la «danza moderna». Su rebelión era contra el estereotipo del ballet clásico, y su lucha, una lucha por llevar el ballet más allá de la armonía lineal y permitir aflorar la personalidad creadora del bailarín. El desnudo no era en Béjart una exigencia estética, sino una exigencia expresiva, como lo es en ciertos espectáculos contemporáneos. Béjart se desnudaba para que le viéramos mejor, para hacerse más transparente a nuestros ojos. El caso de Tomaszewsky es distinto, me parece. La «belleza» es para el polaco un sentimiento más sosegado, más coral, más ligado a la perfección de la técnica que a la personalidad de sus intérpretes.

En todo caso, y ahí viene a cuento la segunda de las motivaciones de los premios que un día le dieron en el Teatro de las Naciones, al polaco se le ha reconocido internacionalmente una voluntad de investigación, un propósito de escapar a las precisiones preestablecidas e intentar ofrecer un nuevo lenguaje teatral. Quizá podría decirse que su investigación se mueve entre la pantomima y el ballet, así como la de Béjart discurría entre el ballet y la tragedia, y, por