

LIBROS

Artaud: mensajes revolucionarios

Hace muy poco tiempo comentábamos en estas mismas páginas la aparición de una biografía de Antonin Artaud. Hoy hemos de referirnos al volumen que, bajo el título de «Mensajes revolucionarios», ha dedicado la Editorial

punto reiterada y precisa: «A la inversa de lo que se producía en las grandes épocas en que los filósofos dirigían la vida y daban nacimiento a la política, cada nuevo sistema político se crea filósofos, que tratan lamentablemente de justificar su demagogia. Así, el marxismo, sistema fundado en cierto número de verificaciones elementales en materia de economía, ha producido una concepción materialista del mundo».

Para Artaud, el pensamiento europeo, asentado en el racionalismo cartesiano, ha conducido al hombre a una penosa situación. La obsesiva idea de progreso,

la conciencia que nos permita curar la vida».

¿Y en qué consistía esa «revolución de la conciencia»? No responde claramente Artaud a la pregunta, ni pretende tampoco hacerlo. Para Artaud, nuestro lenguaje es el instrumento de las explicaciones cartesianas y superficiales. El «secreto» del lenguaje se habría perdido en una antigua Babel, sumergiéndose luego el hombre en la incomunicación y en el equívoco. Viviríamos en una edad maldita —comenzada, según cierta religión oriental, alrededor del año 3.000 antes de Cristo—, cuyo rasgo fundamental sería la creciente disociación entre el individuo y el todo, entre la conciencia y el Universo. Sólo en el sueño, en el inconsciente, subsistirían las sombras de aquella vieja cultura, donde el hombre se sabía una parte del todo, y, en tanto que tal parte, ligado al curso general. Ideas que explican el apasionamiento de Artaud por el desarrollo de la astrología en los pueblos indios primitivos, o la pintura mejicana, que liga el gesto del hombre a la presencia solar.

Que Artaud vuelva a menudo al tema teatral es lógico, en la medida en que el teatro sería el precioso instrumento con que cuenta la Humanidad para buscar el viejo lenguaje. La idea de que el texto era el inspirador del espectáculo teatral habría de ser arrinconada, porque el teatro es un arte de los espacios, en el que la palabra forma parte de una expresión que cuenta con el sonido, con el aliento, con los resonadores, con el gesto, con la sangre, con la ceremonia...

Méjico, adonde llegó Artaud en la etapa final de su vida, aparece a sus ojos como un oscuro depósito de sabidurías primitivas. Artaud va a América a ayudar a desenterrarlas, a sentir —si es preciso, con ayuda del pelote— esa vinculación «total» con el mundo. La sabiduría

es entre nosotros un vacío, y la dura carga de los poetas es navegar en el hasta atraparla, librándola del ingenio cartesianismo.

Lo que no sabía Artaud cuando hablaba de la decadencia del teatro francés y de la necesidad que había en él de un profeta, es que sería Artaud, a través de su lenguaje visionario, la persona elegida para ese papel. Porque nadie, en efecto, ha ejercido más influencia que Artaud —y no sólo en Francia— sobre el teatro de los últimos años.

Consignemos que entre los trabajos reunidos en este volumen —textos de la estancia de Artaud en Méjico, en el año 36— figura uno muy peyorativo, dedicado a Margarita Xirgu y a su interpretación de la «Medea» de Séneca, versión de Unamuno. Crítica que, en última instancia, y vistas las razones aducidas por Artaud —encuentra el espectáculo demasiado declamatorio y convencional—, bien podría tomarse como un juicio general sobre el teatro español. ■ JOSE MONLEON.

José Donoso cambia de continente

Tres novelitas burguesas (1) es el primer fruto de los años de residencia española del escritor chileno José Donoso. Quiero decir que, al contrario que otros escritores hispanoamericanos (¿o debo decir latinoamericanos?) residentes en España, que han permanecido fieles en su obra a sus países de origen, Donoso ha trocado la burguesía santiaguina (y no santiagueña, santiaguera, santiaguista o santiaguista) por la burguesía barcelonesa, que tan cálidamente le acogió en su exilio voluntario. El cambio de continente (o su referencia geográfica) ha acarreado un cambio de continente (en su referencia for-

(1) Seix Barral. Barcelona, 1973. 274 páginas.

mal), y éste, a su vez, un cambio de contenido.

Donoso, que se ha declarado en alguna ocasión como partidario convencido del realismo en literatura, por aquello que ya dijo Shakespeare de que «hay más cosas en el cielo y en la tierra que lo que pueda concebir la imaginación», Donoso, repito, ha escrito tres (número cabalístico, me parece) novelitas burguesas con la sana y originalísima intención de mostrar cuánto hay de ridículo, de abyecto y de decadente en la burguesía radiografiada, cuya descomposición ya nos fue anunciada insistentemente (y el que avisa no es traidor) hace tres lustros por algunos novelistas autóctonos y por algún que otro vernáculo.

El sistema elegido para mostrar la corrupción burguesa catalana es digno del ingenio mostrado por Donoso en sus anteriores producciones literarias. Se trata de presentarnos a unos personajes, cuya caracterización psicológica ha sido dada de lado en beneficio de su condición de arquetipos, actuando en situaciones perfectamente normales y cotidianas dentro de su ambiente normal y cotidiano, e introducir en determinado momento de la narración un hecho, o una serie de ellos, insólito, inexplicable e incomprensible para la mecánica social y mental de los personajes... y de los lectores. De las perturbaciones producidas por la anómala situación, el lector debe aprovecharse (a río revuelto, ganancia de pescadores) y sacar las debidas conclusiones: cuando se resquebraja la costra burguesa y se atisba el interior se advierte hasta qué punto la burguesía es una clase social condenada a desaparecer como clase dominante por el devenir de la Historia. Ni siquiera es necesaria la presión de otras clases o grupos sociales para desplazarla: según nos demuestran las tres «novelitas» de Donoso, la

burguesía se basta y se sobra para destruirse, devorarse y/o aniquilarse a sí misma; todo consiste en ser paciente y sentarse a la puerta para ver pasar su cadáver.

En la prosecución de un realismo lo más convincente posible, Donoso ha adoptado un estilo acorde con el ambiente en que se inscriben sus historias, lo que en cine llamaríamos la «técnica invisible». Asistimos, pues, una vez más, a la morosa descripción de abundantes libaciones, adulterios, conversaciones banales, fornicaciones, etcétera. Al igual que los de Antonioni, los burgueses de Donoso tampoco se nos muestran explotando a la clase obrera (demagogia de una vulgaridad decimonónica), quizá porque en este caso los personajes desempeñan profesiones liberales: arquitectos, médicos, modelos, fotógrafos y afines. Una novedad en la obra de Donoso la constituye el que estos personajes sean gente madura (esa edad incierta, que lo mismo quiere decir treinta años que cincuenta), al contrario que en sus novelas y cuentos anteriores, donde los protagonistas, por lo general, eran gente muy joven, o ya francamente vieja.

Aunque en las tres «novelitas» el diálogo no desempeña una función principal, sí tiene su importancia como transcripción de una determinada jerga, utilizada por una determinada clase social en un determinado momento y lugar. Así, los diálogos pretenden reflejar la jerga de la burguesía catalana de los setenta. No soy —quede claro— un especialista de tal lenguaje, pero, a menos que la influencia del «boom» de la narrativa hispanoamericana (o latinoamericana) haya llegado más lejos de lo que comúnmente se cree, se me hace muy difícil poner en boca de burgueses catalanes frases como: «¿Para qué lo mandas donde Anselmo? ¿Por qué no lo guardamos por mientras en



Fundamentos al mismo personaje.

Es difícil saber, en todo caso, dónde empieza la literatura revolucionaria de Artaud. En cierto modo, toda su literatura lo es y no lo es ninguna: depende del sentido que demos a la palabra, bien entendido que para Artaud sería ridículo, por parcial, reducir el concepto a una perspectiva socio-económica. Su opinión sobre el marxismo es en este

el desarrollo tecnológico, la creciente especialización, etcétera, habrían ido separando a los humanos de esa armonía en el todo que se descubre en los vestigios de ciertas sabidurías perdidas. La lucha contra la sociedad capitalista sería propugnada por Artaud en los siguientes términos: «Junto con la revolución social y económica indispensable, esperamos todos una revolución de

tu cuarto vacío?», o que el tuteo se desplace en el plural de la segunda a la tercera persona, cosa más propia de «charnegos», o que una quinceañera catalana llame a un campo de fútbol «cancha», o que dos burgueses ídem sostengan el siguiente diálogo:

—Me voy.
—¿Dónde, Paolo?
—Yo sabré.
—Andate.

Los ejemplos pueden multiplicarse indefinidamente, cuando no alcanzan enigmáticas profundidades, como en el siguiente pasaje (extraído, asimismo, de un parlamento): «Para dejarla que siquiera suponga que estoy insinuando que se lo puede haber robado». (Por cierto, el verbo transitivo «robar» es utilizado siempre como verbo intransitivo). La misma enigmática profundidad debe tener el hecho de que un determinado personaje, que a lo largo de las tres «novelitas» (aunque las historias son tres, los personajes son comunes, si bien en cada historia, un grupito de elegidos se adelanta al proscenio, quedando todo o parte del resto al fondo del foro, como comparsas), se llama «Mercedes», en la página número 72 del libro se la nombre «Carmen». ¿Transferencia de afectos, quizá?

No me cabe duda de que, al cambiar de continente, José Donoso ha sufrido un naufragio. Elevo preces para que no sea definitivo. ■ MARTIN VILUMARA.

El lenguaje teatral

El intento de Xavier Fábregas («Introducción al lenguaje teatral») es difícil: nada menos que la enumeración y estudio de todos los elementos que constituyen el hecho teatral. Propone, al principio, algo así como una definición provisional, que luego somete implacablemente al curso de la historia del teatro. La definición sería: «representación de una experien-

cia humana en un espacio físico determinado, delante de uno o varios espectadores que la contemplan, de manera que cada repetición habrá de ser forzosamente una nueva representación».

Partir de ahí para hacer un análisis de las variantes del hecho teatral podría ser poco menos que el cuento de nunca acabar si en Fábregas no se dieran una serie de admirables características: conocimiento profundo de la historia del teatro, capacidad de síntesis para salvar el riesgo de prolijidad, lenguaje claro y un pensamiento ordenador que hace de la exposición una meditación crítica sobre el hecho teatral y nunca una acumulación erudita de datos.

El tema, por lo demás, no puede ser más oportuno. Desde hace algún tiempo, no hace sino agudizarse la crisis del concepto burgués de teatro, crisis que si es una constante desde comienzos de siglo hasta hoy en muchos lugares, aquí ha sido prácticamente hasta ahora una preocupación minoritaria, juzgada peyorativamente por los más. Somos un país tan de derechas, que cualquier investigación teatral ha sonado a formalismo estético y a un alejamiento de nuestra realidad. Por eso, el libro de Fábregas tiene un especial interés. Porque al considerar la alteración de los diversos componentes del lenguaje teatral, ligada a las coordenadas que las épocas, las ideas y las situaciones sociales han establecido, contribuye a una comprensión dialéctica y global de tendencias que, examinadas por separado y aceptadas con cualquier dosis de devoción idealista, conducen a ingenuos radicalismos.

Establecidos los tres componentes del hecho teatral —la intención previa, el espectáculo y el público—, la historia del lenguaje teatral sería prácticamente la historia de los movimien-



Juan Marsé, ganador del Premio Internacional de Novela México, dotado con diez mil dólares, por su novela «Si te dicen que caí».

JUAN MARSE Y EL PORQUE DE LA DECA-DENTE NOVELA ESPA-ÑOLA

REALMENTE es uno de los pocos novelistas españoles importantes de la guerra civil. Un hombre de poca estatura, modesto, silencioso. El creador del «Pijoaparte», de la galería de universitarios y chabolistas catalanes vivos en «Últimas tardes con Teresa». Además, «Esta cara de la Luna», «La oscura historia de la prima Montse» y ahora «Si te dicen que caí», su última producción, que quizá salga próximamente en México (1).

Ejecutivo de «Bocaccio», guionista de cine, traductor, publicista, ha repartido su impetu entre las pequeñas ocupaciones pluriempleistas como cualquier hijo de vecino en esta tierra.

—¿Cómo ves la novela española?

—Si me preguntas qué pienso de lo que ocurre, tengo que manifestarme pesimista. Arrastro conmigo el pesimismo de mi generación, tengo las heridas sin cicatrizar. La novela española está mal por la censura, por las dificultades. Estamos discriminados frente a los latinoamericanos, porque con éstos parece que se aseguran la famosa «liberalización» y porque a ellos les dejan pasar cosas que nosotros jamás podríamos editar en España. Una novela como «La ciudad y los perros» nunca habría sido editada si la hubiese escrito uno como yo.

—¿Crees en ese último «boom» de los «novisimos» en narrativa?

—En absoluto. No creo que haya «nueva

novela». Me parece que este último «boom» ha sido una exigencia editorial y poco más.

Un capítulo de «Si te dicen que caí» fue adelantado recientemente por «El Urogallo». Marsé ha tenido relación con Barral, García Hortelano, con los miembros de aquella «generación del cincuenta»: los Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Castellet...

—¿Cuál es la principal dificultad con que tropiezas a la hora de escribir una novela?

—En cuanto al procedimiento, lo fundamental es encontrar el tono. Y en cuanto al fondo, la preocupación por la censura. Te podría contar cosas divertidas, de cómo, por ejemplo, pasó, tras incontables peripecias, «Últimas tardes con Teresa».

—¿Cómo tendría que ser esa hipotética «novela española»?

—Hay que hacer la crónica novelística de treinta años. La novela española no podrá surgir en tanto no sea posible construir esa crónica novelística. Ahora bien, qué quieres que te diga del futuro... Todo es tan contradictorio y difícil... No sé, no me pidas una declaración triunfalmente optimista. Hay gente joven y menos joven que puede dar mucho juego, pero siempre que se le den oportunidades. Por mi parte, pues mira, no estoy tan mal, veinticinco mil ejemplares de «Últimas tardes...» no está mal para este país y sus circunstancias. Eso de la «liberalización» ya veremos en qué queda. De momento, ya ves, muy poca cosa. ■ LUIS LEON BARRETO.

(1) Esta entrevista fue realizada anteriormente al fallo del Premio Internacional de Novela.