

desprecia la amenaza del acabamiento físico y acepta la palabra de cualquier desgraciado sin esperar a que el dador esté en trance agónico. Como es lógico, a partir de esas premisas, a Marlowe, por lo general, se las dan todas en el mismo carrillo (lo que no hará es poner el otro; yo creo que es pagano), pero eso no significa que al siguiente cliente o a la siguiente persona con la que se tope, de manera más o menos sorpresiva, le ponga cara avinagrada. Marlowe tiene el paladar alicatado de amargura, pero el desastre, el deterioro, no le lleva a medir a toda la Humanidad por el mismo rasero o a negar las posibilidades del esplendor, por más que sepa que para ese raciocinio carece de cartilla. Quiero decir que el pozo de filosofía realista y conocimiento humano que es Marlowe no le impide un trato equilibrado, noble y jamás apriorístico. Por eso yo recomendaría a los estudiantes de Sociología o de Literatura Contemporánea, o de lo que sea, que leyeran esta literatura (que, afortunadamente, nada tiene de escritura) en vez de las más que penosas bibliografías áulicas en torno a la Humanidad y sus interrogantes, a las que, probablemente, se vean obligados. Se trata de una opción entre sapiencia y sensibilidad. Eso de las multitudes o masas solitarias es un camelo; la soledad es otra cosa y la Historia carece de maestro armero. Chandler lo muestra, porque lo sabe bien, y Marlowe lo protagoniza. ■ **EDUARDO CHAMORRO.**

El delirio del texto

«Proyecto para una Revolución en Nueva York» (1) es la primera novela que saca a la luz Alain-Robbe-Grillet tras un largo paréntesis

(1) Seix-Barral. Traducción de José Escué.

dedicado casi exclusivamente al campo de la realización cinematográfica, actividad esta a la que parecía predestinarle su incontenible vocación de «voyeur». A los seis años de «La Maison de Rendez-vous» («La Casa de Citas», Seix Barral), Robbe-Grillet decide volver a la literatura, si es que en algún momento la había abandonado. Después de Hong-Kong, Nueva York, Y, sin embargo, como ya ocurría con la colonia británica nombrada en su novela anterior, todo parecido entre la Nueva York a la que alude expresamente el título de esta última y la Nueva York real es pura coincidencia. La Nueva York de «Proyecto...» es, con palabras del propio autor, «un lugar privilegiado de lo antinatural», arquetipo de la urbe deshumanizada y gigantesca de nuestro tiempo. La descripción que de esta ciudad imaginaria nos ofrece Robbe-Grillet no puede ser más estilizada: calles vacías de coches, aceras sin peatones, o bien largas galerías subterráneas en las que brillan, de trecho en trecho, luces de neón y por las que desfila «una multitud espaciada, de una densidad uniforme, compuesta de individuos aislados, agrupados de dos en dos y, más excepcionalmente, de tres en tres». Igual carácter de arquetipo tiene la Revolución a la que también se refiere de modo expreso el título. La Revolución de «Proyecto...» es una especie de revolución en probeta, esquemática e irónicamente simbolizada por las «tres grandes acciones relacionadas con el rojo, que constituyen la solución radical al conflicto entre el negro y el blanco: el estupro, el asesinato y el incendio». Ya desde el primer momento, y en varias ocasiones a lo largo de la narración, se alude al carácter de representación, de juego, que tiene en ella la acción revolucionaria: «La primera escena se desarro-

lla con mucha rapidez. Se nota que la han ensayado varias veces, «los tres actores de la tarima están llegando a la segunda parte...». Nueva York y la Revolución (o, mejor, su simulacro), son, pues, las coordenadas puramente imaginarias en cuyo eje se instala, soberano, el discurso de Robbe-Grillet.

Fiel a sus obsesiones y fiel también a sus procedimientos y artificios narrativos, el autor inicia su relato con la descripción detallada de la superficie de una puerta de madera. El «narrador» (y no me refiero a Robbe-Grillet, sino al personaje, difícilmente identificable, que figura en el texto como el «narrador») sigue con la mirada las líneas y vetas de la madera en las que dice haber descubierto, hace ya tiempo, figuras humanas. La escena, de repente, se anima; esas figuras humanas cobran vida, dando lugar a una nueva escena: en una habitación yace, maniatada y amordazada, una joven (nueva descripción detallada de la postura de su cuerpo). Por un ángulo entra un hombre con bata de cirujano, coge de una mesa un afilado instrumento y se coloca, ¡ay!, entre la joven cautiva y el ojo del narrador, quien de ese modo no sabrá nunca a qué operación o tortura física será sometida la infeliz muchacha. Súbitamente, sin embargo, igual que había comenzado, cesa la alucinación, y el «narrador» se encuentra otra vez frente a una simple puerta de madera. El pre-texto argumental de «Proyecto...» no puede ser más sencillo: un hombre llega a casa, donde le espera su mujer, o amante, y deposita las llaves sobre una consola. Esta situación mínima actuará como detonador del relato. En torno a él se tejeará y destejeará el relato, arrastrando al lector en un torbellino de imágenes de gran carga erótica. En el procedimiento de oscilación entre planos

narrativos que Robbe-Grillet utiliza con endiablada habilidad a lo largo de su narración, resulta de capital importancia el elemento sorpresa. La sorpresa que, en el ejemplo antes citado, nos produce la súbita animación de una escena es mucho mayor aún en el ejemplo inverso, consistente en la congelación de una imagen: en el momento culminante de otra escena, que es en realidad la misma, cuando el asesino está a punto de acabar con su joven víctima, el «narrador» (y esta vez sí se trata de Robbe-Grillet) nos echa un jarro de agua fría, descubriéndonos que todo lo que nos acaba de contar se ha desarrollado en la mente de un personaje absorto en la contemplación de un cartel anunciador de una película. Otras veces, el cambio de plano no se debe a un proceso alucinatorio, sino a una simple ilusión: un cerrajero voyeur y miope (¡oh, colmo de la ironía!), al mirar por el ojo de una cerradura, ve una escena similar, casi idéntica a la primera descrita: lo que en realidad está viendo, sin embargo, el personaje es la portada ilustrada de una novela que alguien ha colgado al otro lado de la puerta (2). Ahora bien, la ilusión no se produce solamente en el terreno visual: el crujido del cristal al astillarse (¿ruido de las llaves del «narrador» al caer al suelo?) y las pisadas cada vez más fuertes del asesino (¿el «narrador» mismo?) que aterran a la joven Laura, ¿son o no ruidos procedentes de una cinta magnetofónica grabada? A esta continua oscilación entre planos na-

(2) Ilusión del personaje que es también ilusión nuestra por cuanto el autor nos oculta provisionalmente un dato esencial. Conviene notar que Robbe-Grillet incluye con frecuencia comentarios distanciantes respecto de la propia obra: este comentario adopta a veces la forma de un diálogo en el que los personajes se interrogan unos a otros sobre el propio devenir del texto.

Taller Ediciones JB

PRESENTA SU NUEVA COLECCION

TALLER DOS

UN TITULO CLAVE DE LA LITERATURA CONTEMPORANEA

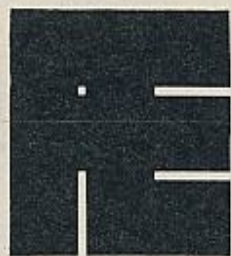
Heauton timorou menos

de J. Leyva

REVOLUCION MENTAL Y ESCRITURA ANALOGICA

Memoria y circunstancia construyen y destruyen discontinuamente la estructura del tiempo, la constante del espacio y la visión misma del mundo exterior, mediante un lenguaje que, analógicamente, ilumina el concepto de otra realidad literaria. J. Leyva crea un trazado de lectura; convierte esta lectura en «iconogramas»; distorsiona el sentido de la narración; concentra o distiende la naturaleza de la palabra; potencia al significado hacia una nueva hermenéutica; participa del caos que generó su lucubranza; lleva a las últimas consecuencias los enunciados en función de una praxis humana...

Taller Ediciones JB ambrós 8 madrid 28



FERNANDO TORRES EDITOR

▲ ARTE
★ CINE
→ COMUNICACION

ORSON
WELLES
andré bazin

IMAGEN
Y
COMUNICACION

a.m. thibault-laulan
r. escarpit • a.a. moles
d. escarpit • m. bühler
p. isidori • m.h. puiffe
y. baticle • l. martinez

DISTRIBUYE:

- VISOR

ISAAC PERAL 18
MADRID

- LES PUNXES

POU DOLC 6
BARCELONA

cirilo amorós 71 - valencia 4

ARTE • LETRAS • ESPE

TEATRO

rante desarrollo. ■ JOAQUIN RABAGO.

El asesinato psíquico

rrativos corresponden las constantes vueltas atrás en el plano temporal del relato, y los saltos repetidos en el plano espacial: descenso del asesino, una vez consumado su acto, por la escalera de incendios y persecución por los túneles del «metro» (fusión de ambos planos: vertical y temporal). Robbe-Grillet sustituye la linealidad narrativa tradicional por una narración «en espiral», una espiral que sube y baja alternativamente y que nos recuerda esas fantásticas estructuras que aparecen en ciertos grabados del holandés Escher (esas escaleras, por ejemplo, que pareciendo ascender, descienden, y viceversa). Del mismo modo en que se complace en destruir una y otra vez la ilusión representativa del relato, lleva a cabo el autor una crítica radical del personaje tradicional como entidad de contornos perfectamente definidos. Los personajes de Robbe-Grillet son como las distintas realizaciones en el texto de un archipersonaje ideal que permanece invisible en todo momento. En el caso particular de «Proyecto...», el «narrador», el doctor Morgan, el espía del impermeable negro que va anotando en su cuadernillo cuanto ocurre a su alrededor, el maníaco sexual que persigue a jovencitas en el «metro», el asesino incendiario, Ben Said, ¿no son, en realidad, otras tantas máscaras de un mismo sádico personaje? ¿Y no ocurre otro tanto con los personajes femeninos, auténtica carne de cañón para el sadismo desatado de los primeros: Laura, la rubia hermana (¿amante?) del «narrador», Laura, la hija (¿sobrina?) del banquero Goldstücker, JR, la prostituta pelirroja, la mulata de ojos azules y la infeliz cautiva del doctor Morgan?

Al final de la lectura de «Proyecto...», la única certeza que nos queda es la del texto mismo en su puro y deli-

Considerado con razón uno de los «padres» del teatro contemporáneo, Johan August Strindberg (1849-1912) ejemplifica al mismo tiempo una etapa muy concreta y decisiva del desarrollo escénico —el «naturalismo psicológico»— y su proyección posterior hacia unas formas renovadoras, de las que él mismo participaría con las obras que componen su «Teatro de Cámara». «Los acreedores» pertenece a esa primera etapa citada, al «Teatro Intimo», cuyas premisas lleva a su límite extremo. Escrita en 1888, inmediatamente después de «La señorita Julia», «Fordringsägare» muestra las constantes más típicas del «infierno» strindbergiano: su consideración de las relaciones humanas como una lucha despiadada de la que emergen vencedores y vencidos; su visión fatalista del universo, donde el hombre únicamente puede hallar la desgracia; su violenta misoginia, con la mujer vista en cuanto ente semidemoníaco, factor desencadenante de la «lucha de sexos»; su demostración de que la dependencia buscada o involuntaria es elemento primordial dentro de los contactos interpersonales...

Si buceamos mínimamente en diversos autores de hoy mismo, pertenecientes a distintos campos expresivos, veremos hasta qué punto ha llegado la influencia de Strindberg. Pero pocas veces hallaremos un texto de la crueldad, de la dureza de «Los acreedores», aun cuando en nuestros días se hayan actualizado los matices

del drama según la circunstancia cambiante. No estamos mejor —por ejemplo— del «huis clos» sartriano (de diferentes postulados filosóficos) o del mundo de un Bergman o un Losey. La disección con un bisturí extremadamente fino llevada a cabo por Strindberg, su interiorización casi enfermiza en los personajes que pone en pie, resulta válida por sí misma, pero también ha servido para que, a partir de ella, autores posteriores continuaran la delicada tarea. Quiero decir con esto que dicho «universo strindbergiano» no se cierra en sí mismo, como sucede con tantos dramaturgos, que no me parece únicamente la expresión individualizada de unas experiencias y vivencias unipersonales, íntimas, sino que es una radiografía totalmente abierta para su exploración. En muchas ocasiones se ha minimizado la obra del dramaturgo sueco al considerarla continuación de su desequilibrio mental, de la paranoia obsesiva que le dominó gradualmente y que en su momento estudiara Karl Jaspers en «Genio

preñada por otros autores ya lejanos a él en el tiempo pero muy próximos en sus planteamientos y, sobre todo, resultados, demuestran que, por desgracia, ese «hombre viejo» del que todos, en mayor o menor medida, participamos sigue vivo y coleando. Las reposiciones de textos del autor de «Sonata de espectros» (o de Ibsen, el otro «padre» escandinavo del teatro actual) nos muestran hasta qué punto no hemos cambiado decisivamente, cómo seguimos a la espera de una verdadera variación revolucionaria. Donde no se produzcan «asesinatos psíquicos» como el que «Los acreedores» narra.

Creo que así lo ha entendido V. Sainz de la Peña en el montaje realizado en el madrileño Pequeño Teatro. La actualización del vestuario y la escenografía me parece, en este caso, una verdadera toma de postura cara a lo que el texto plantea. Porque no va, además, sola, sino que responde a la excelente «versión libre» que sobre «Los acreedores» ha efectuado Alfonso Sastre. Publicada en octubre de 1962, den-



Alfonso Sastre, adaptador de «Los acreedores», de Strindberg, junto a la tumba del escritor sueco en Estocolmo.

y locura». Como también se ha entendido —en parte, con razón— que los «antihéroes» strindbergianos respondían sólo a un momento histórico y social concreto, a unos condicionantes de clase y mentalidad muy exactamente delimitados. Lo que, repito, es parcialmente cierto, pero la insistencia posterior en la temática de Strindberg, la comprensión de las relaciones humanas em-

tro del número 36 de «Primer acto», el propio Sastre resumía así su trabajo: «He tratado de escribir en español el tema de Strindberg, sin ceñirme al pie de la letra a la totalidad de la estructura, en la que el conocedor del texto extrañará las frases iniciales (...) y, mucho más aún, la escena final, con la que, audazmente, rectifico el brusco, apocópado, desenlace original, y lo sustituyo por