

críticos, políticos o personajes que claramente debería estar incluido en uno de los bandos, aparecía comprometido con el otro que resultaba contrapuesto a su «línea general» (Pío Baroja, por ejemplo, fue germanófilo; lo fueron también Luis Jiménez de Asúa, Dámaso Alonso, Carlos Arniches, que en la segunda guerra mundial aparecían ya en el campo antialemán). Es curiosa alguna posición, como la de Eugenio d'Ors, que transido de europeísmo, consideraba la guerra europea como una guerra civil del continente y de su cultura, y pretendía sobre todo que de ella saliera una unidad europea imperial, aunque con palabras que rezumaban una considerable admiración por Alemania; con mucha sutileza, el autor de este libro hace coincidir las opiniones de D'Ors con las de otro catalán teóricamente contrapuesto, Andrés Nin, que busca también la europeización por encima de los países en conflicto, en busca «del espíritu de las culturas europeas, la inquietud europea, el esfuerzo europeo», aunque defiende los valores de libertad y progreso donde D'Ors colocaba los imperiales y los sueños de Carlomagno. Libro muy legible, puede iluminar para muchos un aspecto importante de la España política próxima pasada. ■ J. A.

«La cocina» y el lenguaje teatral

Meses atrás, a raíz de estrenarse en Madrid «La cocina» —en esta misma versión de Juan Caño, cuya publicación ahora comentamos—, apareció en TRIUNFO la crítica correspondiente. Antes, en trabajos míos, cité más de una vez la que bien puede considerarse como una de las obras clásicas de Wesker, y, por tanto, de la famosa «generación teatral inglesa» a que pertenece.

Entiendo, sin embargo, que la lectura del texto —en Editorial Fundamentos— da pie a

una serie de consideraciones quizá secundarias a la hora de juzgar su representación. Me refiero concretamente al encuentro con un texto escrito que rara vez intenta ser expresivo en sí mismo, consciente de que son las situaciones, el ritmo, el clima, las disonancias e impotencias de ese texto, los elementos expresivos del drama. Dada la concepción sustancialmente literaria que del teatro se tiene entre nosotros —un buen personaje sigue siendo la percha de un texto trascendente—, la estética de obras como «La cocina» siempre tiene algo de saludable revulsivo.

Ya el bajarse a los sótanos para crear la alegoría de la Gran Cocina del Mundo encierra una posición social y estética. El discurso conceptual se deja, por sospechoso, en las bellas salas donde estrenaban a los Rattigan o Coward, y se cambian los elegantes «smoking» de los clientes por el sudor y

el desaliño de cocineros y camareras. Es un «descenso» que repercute inmediatamente en la función del lenguaje. De personajes de aspecto neutro, que saben utilizar las palabras para mostrarse o enmascarse, pasamos a otros cuya simple imagen resulta mucho más reveladora. Si, como sucede tantas veces en la comedia burguesa, se sienta en un tresillo un personaje desconocido, no hay más remedio que oír sus palabras para empezar a interesarnos. Si, en cambio, nos asomamos a «la cocina» de Wesker, el ámbito aporta ya un material decisivo para saber a qué atenernos. En el primer caso, la organicidad del texto, su modulación en el comportamiento de los personajes, es prácticamente imposible, toda vez que se confía a la palabra la expresión del complejo contenido dramático. Si aceptamos la otra poética —y podríamos citar el ejemplo de varios autores—, la función de la palabra

se remodela. Ahí está «La cocina», donde si en un par de ocasiones ocupa un primer plano expresivo —en la escena en que los personajes cuentan sus sueños o en aquella otra donde se establece el paralelo entre la cocina y la sociedad—, lo hace cuando la propia situación lo justifica, viniendo en el resto del drama a someterse al balbuceo o desahogo que corresponde al comportamiento revelador de los personajes y a la significación de las imágenes.

Cabría en este mismo orden aludir también a las frases que se dicen dentro de la obra en otros idiomas. Concretamente, en alemán. Sería ingenuo pensar que ello responde a un simple prurito naturalista, desvelando con tal procedimiento la nacionalidad de origen y subsiguiente repercusión de este dato sobre la personalidad de cada uno. Tampoco bastaría referirnos al clima babélico de «La cocina» como ele-

mento enfatizador de su carácter de alegoría. Esto, probablemente, existe. Pero lo interesante, a los efectos de lo ahora planteado, es que la multiplicación de los lugares comunes dichos en diversas lenguas, la impotencia «perse» de un lenguaje así, se convierte en un material más expresivo que cualquier discurso sobre el simbolismo de una cocina de hotel. Es decir, que el «nivel de lenguajes», de la «estructura dramática» y del «mundo ideológico y emocional» de la obra, son los mismos, sin que el autor aumente o rebaje la función expresiva de la palabra.

O, dicho de otro modo, en un teatro discursivo, si la palabra es torpe, la obra es torpe. Aquí Wesker vuelve a enseñarnos que una obra puede utilizar la pobreza de su lenguaje literario como un factor más de la riqueza dramática, que es, en definitiva, el objetivo de la obra teatral.

El tema es importante, sobre todo si consideramos que cierto tipo de retórica —solemne y sin trastienda— posee unas raíces ideológicas bastante concretas, y, por lo tanto, que se introduce una grave contradicción en los dramas que deseando expresar la ruptura o rechazo de esa ideología, aceptan el magisterio de su correlativa retórica literaria. ■ J. M.

«El fin de la Edad de Plata»

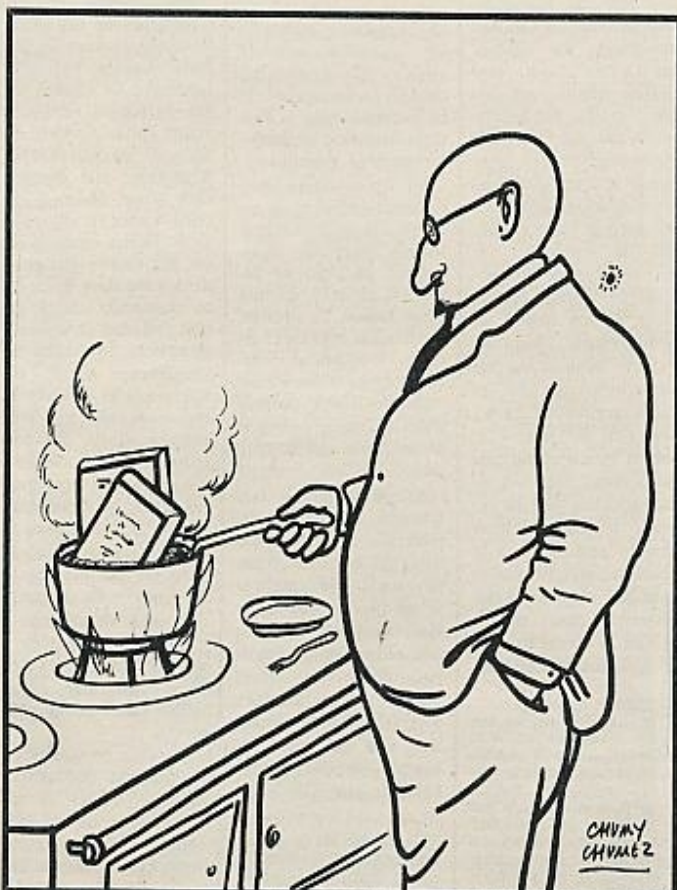
Conocidas son las dificultades con que se ha tropezado siempre a la hora de intentar una definición clara y convincente de la oposición poesía/prosa: la poesía se caracterizaría por el uso *intransitivo* de la palabra; la prosa, por el *transitivo*. Se trata de un debate en cierto modo estéril, pues resulta punto menos que imposible trazar una frontera precisa entre uno y otro género: no siempre en la prosa se usa la palabra tran-

sivamente, ni recibe ésta en la poesía un tratamiento exclusivamente *intransitivo*. ¿Acaso es Borges más poeta en su *Antología personal* que en *El Aleph*?

Todo esto viene a cuento del último libro de José Angel Valente, publicado por Seix Barral en su Colección de Poesía, y que el editor presenta como «una sucesión unitaria de textos que van de la narración al poema en prosa». Los textos reunidos en *El fin de la Edad de Plata* pertenecen a esa zona mixta donde poesía y prosa están de tal forma fundidas, que resulta ya imposible volver a separarlas. Mas, ¿por qué empeñarnos en clasificar, en encasillar estos textos que ahora nos ofrece el poeta Valente, en lugar de aceptarlos en su irreductible hermosura?

Ha surgido líneas más arriba el nombre de ese viejo dragón devorador de literatura que es Jorge Luis Borges, y no ha sido por simple azar: en efecto, cuando uno abre este libro y comienza la lectura de sus páginas, inevitablemente piensa en el bonaerense. Borges es uno de esos autores cuya obra no puede menos que dejar su huella en un lector sensible, y no cabe duda de que Valente lo es. En una colección de ensayos publicada hace un par de años por Siglo XXI, *Las palabras de la tribu*, Valente dedicaba al «maestro» un bello texto de homenaje. Dicho esto conviene, sin embargo, precisar que esa influencia de Jorge Luis Borges sobre José Angel Valente se produce a nivel formal y no es en ningún caso una constante: tal vez sea en los dos primeros textos recogidos en *El fin...* donde más claramente se aprecia la *impronta* de Borges. Conforme avanzamos en la lectura, el eco del autor de *Ficciones* va poco a poco apagándose, aunque vuelva a brotar con fuerza en algún que otro texto posterior del mismo volumen.

Por otro lado, sin embargo, Borges es un metafísico, un fatalista im-



RESULTADOS DE NIXDORF COMPUTER, S. A., A 31 DE DICIEMBRE DE 1973

UN AÑO MAS DE EXITOS

A 31 de diciembre de 1973, la cifra de facturación de NIXDORF en España alcanzó los 445 millones de pesetas, lo cual representa la continuidad en los éxitos conseguidos en los años anteriores, logrando durante 1973 un incremento de un 75,2 por 100 sobre la cifra de facturación conseguida en 1972.

Por otra parte, el número de colaboradores experimentó, también durante 1973, un incremento de un 21 por 100, contando ahora con una plantilla de 210 personas.

Además, al final de 1973, el número de computadores NIXDORF instalados en todo el país llegó a la cifra de 586 unidades, de las cuales 211 fueron instaladas durante el pasado año. La distribución geográfica de tales equipos la encabeza la zona Centro-Sur, con un 41 por 100 del total, seguida por la zona de Cataluña, con un 36 por 100; el resto, un 23 por 100, se distribuye por clientes de otras regiones, notándose un fuerte incremento de la zona Norte y de Aragón-Rioja.

Estos logros conseguidos por NIXDORF son un fuerte estímulo a los planes de la compañía, que para este año de 1974 inaugura nuevas oficinas en Zaragoza y nuevas delegaciones en San Sebastián y Pamplona, continuando con su expansión en todo el país, con la idea de brindar un mejor servicio a todos sus actuales y futuros clientes.

penitente para quien la Historia sigue un camino circular: lo bueno y lo malo tienen su razón de ser, todo está justificado. De ahí su fuerte observadorismo político, que le ha llevado a hacer escandalosas declaraciones sobre temas de actualidad; el Vietnam, por ejemplo. Distinta es la postura civil de Valente, distintas las circunstancias que le ha tocado vivir, distinta la «Weltanschauung» que se desprende de su obra literaria, una obra colocada bajo la advocación de aquel gran moralista que fue don Francisco de Quevedo (al que Valente dedicó uno de sus Poemas a Lázaro, de 1960).

Solamente una, pues, al bonaerense y al orensano (y «unc» es una palabra demasiado contundente en este caso) un cierto barroquismo formal. Barroquismo que en el prólogo a la edición de 1954 de su «Historia universal de la infancia», Borges define del siguiente modo: «Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. ¿Cómo no pensar, en efecto, en esas palabras al leer el primer texto de los reunidos en el libro de Valente, y que comienza así: «Antínoo, hijo de Eupites, había caído del alto gorgorito de su estupidez muerte abajo. Qué hermoso pareciera vivo a los necios. Muerto reveló la entera luz de su naturaleza: era un cerdo sangriento». Característico de barroquismo es, por ejemplo, la frecuente utilización de epítetos con clara función paródica (parodia de los relatos homéricos, entre otros). Es lo que se ha llamado «polivalencia» del discurso; es decir, la referencia del texto a otro discurso anterior sin cuyo conocimiento aquél no podría entenderse totalmente. En este campo, la ironía de Valente juega soberana: «Os voy a joder vivos», dijo en su hermosa lengua el celeste Odiseo».

Es sorprendente cómo

mo explota el poeta en todo momento el poder evocador de la palabra y cómo, sin romper en ningún momento la sintaxis, logra comunicar a la frase un dinamismo extraordinario. Pocos poetas pueden gloriarse de una maestría como la de Valente en el manejo del idioma. Cabe preguntarse hasta qué punto no habrá, paradójicamente, contribuido a ese dominio del castellano su lejanía física de España, ausencia que el poeta trataría de paliar mediante una dedicación especial al estudio de su lengua, ese cordón umbilical que lo mantiene unido a su patria.

En El fin de la Edad de Plata, uno de nuestros mejores poetas, a quien revelara el Premio Adonais en 1954 (A modo de Esperanza), nos ofrece, pues, una hermosa colección de textos en los que los recuerdos, teñidos de rabia y de tristeza, de una infancia transcurrida en la difícil España de la posguerra (Valente nació en 1929), se mezclan con las fábulas filosóficas, los discursos paródicos y con ciertos relatos, en los que el poeta, ese hermenéuta del Ser, trata de comunicarnos (1), mediante el recurso a imágenes oníricas, lo que es por esencia incommunicable, de revelarnos lo que se obstina en permanecer oculto. En alguno de los textos, la omnipresente ironía de Valente—esa ironía que no es otra cosa sino un arma contra la ansiedad, mal del siglo—se vuelve sátira moral que toma como blanco a todos aquellos que de un modo u otro se empeñan en corsetar a la Historia, con lo que se consigue superar el autocomplaciente marasmo de la visión irónica. ■ JOAQUIN RABAGO.

(1) En uno de los ensayos recogidos en «Las palabras de la Tribu», Valente nos explica que el conocimiento poético se le comunica antes que a nadie al poeta mismo, que se desdobra así en productor y primer receptor de su propio mensaje.

El otro Bioy Casares

Si fueron la Iglesia y el federalismo las piedras de toque de la crítica que ejerció Esteban Echeverría en su inmortal relato «El matadero», serán el ambiente primitivo y la misteriosa existencia del hombre argentino las que toque Adolfo Bioy Casares en su última novela, «Diario de la guerra del cerdo»—incorporada recientemente por Alianza Editorial— (1). La violencia que llevan a cabo los federales contra los unitarios en la obra del introductor del romanticismo en América Latina, es la misma que los jóvenes, como tales, ejercen sobre los «cerdos- viejos» (por ser tales), aunque quizá la diferencia más acusada entre ambas sea la charanga y la bulla con que se lleva a cabo la primera, frente a la sordidez de la segunda. La justicia y el poder estatal parecen actuar con la misma indiferencia en las dos ocasiones. El desconcierto y la incompreensión están alojados tanto en los unitarios de «El matadero» como en los «cerdos- viejos» de «Diario de la guerra del cerdo». Lo irracional de la situación roza la fantasía grotesca, el sueño, la pegajosa pesadilla.

El desenvolvimiento de una existencia en un clima de primitivismo parece tener un tratamiento paralelo en estos dos autores, aunque Bioy, hemos de decirlo, profundiza más en el terreno existencial, sirviéndose para ello de un lenguaje frío y desprovisto del tono exaltado de la prosa del romántico.

Se ha resaltado con bastante acierto la renovación que Bioy Casares ha logrado en esta novela con respecto a su producción anterior; nosotros creemos que el cambio se transparaenta no sólo a nivel temático, sino también a nivel técnico. Quizá sea «La invención de Morel»—editada primeramente por EMECE, y

(1) Diario de la guerra del cerdo. Adolfo Bioy Casares. Emece Editores. Buenos Aires, 1970.

ahora, en 1972, por Alianza— la novela en la que podamos hallar con más acierto esa otra forma de novelar que Bioy ha abandonado en su última producción. En efecto, la fantasía orquestada magistralmente en «La invención de Morel», ha dejado paso a una realidad que se fragua al ser nombrada y que aparece fantasmal al ser descrita. Bien es verdad que esta guerra al cerdo que nos describe Bioy roza la ficción desmedida (y perdonémoslo la redundancia de ambos términos), pero al ser encajada dentro de un ambiente que no acaba de descubrirse—y en ello se han empeñado narradores de la talla de un Borges, de un Mallea, de un Sábato— y al participar en ella unos personajes de tamaño categoría existencial, esta guerra, en principio ficticia, llega a encajarse en una «extra-realidad» en la que definitivamente quedarán dispuestos para inventario común: guerra, escenario-ambiente y personajes: otra realidad.

En la línea de esos antihéroes de las letras latinoamericanas, de los Junta Larsen y Eladio Linacero, de Onetti, de los Fernando Olmos y Juan Pablo Castel, de Sábato, de los Carlos Argentino, de Borges, cabe situar ahora a Isidoro Vidal (o don Isidro). Héroe cosmogónico del nuevo universo de Adolfo Bioy Casares, un personaje sumido en una soledad enajenante camina las calles de ese Buenos Aires—un Buenos Aires que se asemeja en algunos momentos al de «El matadero»—, convulsionado ahora por otra guerra atroz y demencial, donde la vida humana casi se llega a extinguir a no ser por esa chispa de amor y de atención que sirve de catarsis y a la vez de «bastón» a nuestro héroe «cerdo» para continuar en el juego cruel de la existencia.

Narrada en una tercera persona que parece alojarse detrás de las conciencias de los personajes para, de esa manera, hacer fluir los diálogos con naturalidad y

presentarnos su mundo, en esta novela llegamos a vivir situaciones tan heterogéneas y tan lúcidamente expuestas, que luego de haber leído, con dificultad nos olvidaremos de ellas, con dificultad no las consideraremos englobadas dentro del verdadero y paradójico ambiente porteño, lejano y ajeno a cualquier mitificación literaria. Esta recreación de Buenos Aires podríamos compararla a la efectuada por Dickens con respecto a Londres: en ambos intentos, los escenarios literarios son meras referencias a la «otra» realidad. En ambas, el proceso literario ha llegado a tener un carácter totalizador e independiente.

Para muchos, Adolfo Bioy Casares sigue siendo el colaborador eterno de Jorge Luis Borges, el alumno aventajado del ciego ancestral de Latinoamérica. Los primeros pasos de Bioy en la literatura así pueden considerarse: de una preocupante dependencia, casi patológica, aunque siempre dentro de una línea personal. Pero, ¿podríamos decir lo mismo de esta última novela de Bioy Casares? Realmente, la influencia ejercida por Borges en la literatura latinoamericana es indiscutible, la búsqueda rigurosa de un nuevo lenguaje y la perfecta delimitación a la hora del encuentro lo hacen aparecer hoy como el pionero de una nueva narrativa que ha dinamitado para siempre los viejos valores, los quejumbrosos moldes decimonónicos donde la literatura se negaba a progresar. En este sentido cabe relacionar al último Bioy con el siempre Borges, pero sólo en este sentido: en la búsqueda de esa otra realidad que preocupa y ocupa las plumas de los escritores de ese continente que parece estar a medio hacer: una realidad que se intenta palpar, que se intenta hasta alterar para llegar a ella por distintos caminos. Adolfo Bioy Casares ha dejado de tejer fantasías estructuralmente perfectas para desde sus cincuenta y nueve