

centrándose ante todo en el porqué de la novela. Para la autora, el origen del narrar está en la imaginación como campo exclusivamente psíquico. Basándose en la experiencia de Freud que descubrió en el contacto con sus pacientes una suerte de ensoñación, forma muy elemental de novela, que evolutivamente es primero consciente en el niño, luego inconsciente en el adulto normal y a tal punto constante en muchos casos de neurosis, que se le ha concedido un valor casi universal. Esta «novela familiar del neurótico», como Freud la ha llamado, está elaborada conscientemente por todos los hombres durante la infancia y es olvidada o «rechazada» cuando las exigencias de la evolución impiden seguir fijadas a ella. El niño recurre a esta «novela familiar» no sólo por placer, sino para superar la primera frustración frente a sus padres. De la protección e incondicionalidad familiar, el niño va comprendiendo los cambios frente a sus padres y el mundo. Al crecer, cambia su fe por el examen, y su eternidad, por la noción de tiempo. Para no renunciar a ese pasado, se refugia en la narración de una historia, de su historia. Para elaborar la trama de su «novela familiar», el niño se sirve de todos los mecanismos que su psique le ofrece: proyección, identificación, desplazamiento. Su reciente descubrimiento del tiempo lo lleva también a conocer la noción de espacio, y es así como aparece la distancia, que le permite alejar, situar en perspectiva a sus personajes, convirtiéndolos en nuevos ídolos. Pero es cuando la sexualidad irrumpe que se introduce en la narración la indispensable noción de diferenciación. De la diferenciación proviene toda la básica trama de conflictos, que se irá complicando y enriqueciendo de acuerdo con las posibilidades del «autor». Frente a la novela, el conflicto resultante de esta diferenciación (complejo de

Edipo) se convierte casi siempre en origen y fin del conflicto mismo. Las posibilidades de la «novela edípica» son las que darán lugar a la ambigüedad, la desigualdad, el amor, el odio y, sobre todo, a la separación entre lo que Marthe Robert llama «el niño expósito» y el «bastardo». Esta división conlleva dos tipos de novela, dos tipos de edades psíquicas, que corresponden a dos mundos novelescos bien netos: la actitud de reflejar «el mundo tal cual es» y la que se aleja de ese mundo para forjar un espacio y un tiempo sin contacto con la realidad. En suma, dos «novelas familiares», la

del niño expósito preedípico, que, fascinado con sus sueños, crea un universo propio, y la del bastardo, que reproduce la vida como con un espejo. A partir de estas dos vertientes, Marthe Robert explica todas las derivaciones posibles, relacionando y trasladando elementos del mundo psíquico al de la literatura. Los «orígenes» de Cervantes o Balzac, sus derivaciones y correlatos, se hallan expuestos admirablemente. Rara vez puede hallarse un ejemplo más funcional de crítica psicoanalítica aplicada a la literatura, y en especial a un tema de teoría literaria, y a ello ha contribuido, sin du-

da, la incorporación al mecanismo crítico de la autora de dos actitudes: el deslinde conceptual de lo psíquico y lo estético y el acertado uso de los valores literarios incorporados a su sistema crítico. Muchas y muy variadas son las conclusiones que pueden extraerse de la lectura de este libro, múltiples también sus aplicaciones, pero quizá una acertada lectura de Marthe Robert tiende a desterrar ciertas opiniones, como la de la «muerte de la novela», o como aquella que considera el fin de sus posibilidades expresivas como género. Si no bastara con la misma producción literaria, la

tesis de Marthe Robert apartaría, con muy buenas razones y pruebas, este tipo de ideas sobre la novela. Paradójicamente, en lo que tiene de coexistencia e inherente a las edades del hombre, la novela halla en su propia dependencia, su autonomía y trascendente vigencia. ■
ROBERTO YAHNI.

«La incultura teatral española», un pliego de cargos

Conocida es la personalidad de José María Rodríguez Méndez, autor de varios dramas excelentes —escasamente estrenados según

cumple a nuestro teatro realista y crítico— y hostigador incansable y polémico de nuestros males teatrales. La verdad es que Rodríguez Méndez puede, a la hora de señalar buena parte de ellos, hacerlo de primera mano. Una de sus mejores obras, «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga», hubo que excluirla, después de impresa, del volumen que le dedicó la colección El Mirlo Blanco. Y el texto que motiva el presente comentario conocido, hace unos años, idéntico y forzoso retiro. A lo que, como «dato objetivo», no estará de más añadir que «Bodas que fueron famo-

«VALENCIA: TIERRA Y ALMA DE UN PAIS»

El libro de viajes, la descripción de lugares que el lector desconoce, es un tipo antiguo de manifestación literaria, pero, como muy bien dice Luis Guarnier, el autor de este volumen (1), ha tenido en cada época objetivos distintos. Por lo que se refiere a la nuestra, lo que Guarnier persigue está claro y más que justificado: combatir ese conocimiento fotográfico, sin compromiso, sin inteligencia y sin pasión, que, en términos generales, se propone a los turistas.

Busca Guarnier en la historia la alianza contra el clisé. Los adjetivos y las emociones se ordenan en un afán de ligar lo presente a lo pretérito, de poblar el paisaje de cuantos elementos humanos han contribuido a conformarlo. De manera tal que si el libro se hace inútil para el «cazador de paisajes sensoriales», se convierte en un buen aliado de quien afronte el paisaje, el monumento o el museo como un testimonio.

Supongo, por las amables y a veces irónicas reflexiones que se entrecruzan en el texto, que el autor habrá tenido que dominar más de una tentación. El libro ronda a veces la posibilidad de convertirse en un alegato crítico, pero apenas oteada esa dimensión, se repliega, como si se supiera sometido a unos límites infranqueables: proponer al turista una serie de itinerarios por el Reino de Valencia y describir cuanto hallará a su paso. Me pregunto si no se deberá al hecho de que anden hoy en juego complejos e informados problemas

en torno a la cultura valenciana el que, tácitamente, las palabras de Guarnier, por su perspectiva viva e histórica, aun desatadas del dato socioeconómico, no dejen de aportar interesante material para el tratamiento de aquellos.

El libro tiene casi ochocientas páginas y alrededor de otras tantas fotografías. Nadie podría decir, sin embargo, que es extenso. Andar despacio por todos los barrios de Valencia, detenerse en cada pueblo o ciudad del país, con

especial atención a Castellón y Alicante, enumerando y vivificando sus testimonios artísticos de interés, es tarea abrumadora que Guarnier cumple con amabilidad y claro amor a lo que hace. El resultado es, tal como pretendía, una destrucción del tópico y la aproximación a una Valencia diversa, donde el arroz, la naranja, las fallas y el traje regional ocupan una parte mínima y razonable.

Casi inútil añadir que la mirada «resucitadora» de

Guarnier alcanza a muchos nombres del pasado. Desde Ausias March a Azorín, de Ribera a Sorolla, desde el Cid Campeador a los castigados moriscos, el autor va llenando las calles, paisajes y rincones de cuantas sensibilidades y datos los redimensionan y nos ayudan a entenderlos. Acaso un reproche podría hacerse al autor en este orden: el olvido de Miguel Hernández a la hora de cruzar las tierras de Orihuela. ■ JOSE MONLEON.

Panorama de Valencia, con su torre barroca de Santa Catalina y gótica octogonal del Miguelete.



(1) Editorial Espasa-Calpe.

sas...» es el ya autorizado drama con que piensa debutar la nueva compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta, y que «La incultura teatral en España» es un libro que acaba de lanzar «regularmente» la Editorial Laia, de Barcelona.

En todo caso, el análisis del libro exige tener presente la personalidad global de Rodríguez Méndez, mucho más cercana a la del combatiente que a la del testigo. El autor habla a través de sus propias heridas, y, con frecuencia, pese a su voluntad de fría generalización, descubrimos la experiencia concreta de donde nace su amargura. Amargura representativa y merecedora del mayor respeto, si consideramos que Rodríguez Méndez es un hombre bien dotado para el teatro, autor de varias obras excelentes... y apenas tomado en cuenta por el aparato teatral de nuestros días, salvo, las más de las veces, a la hora de la censura.

La idea del libro es bien sencilla: frente a los mecanismos de un teatro de diversión y de «honesto» enmascaramiento —y es interesante el papel que nuestro autor asigna al Despotismo Ilustrado y a Gaspar de Jovellanos como uno de sus máximos portavoces—, Rodríguez Méndez intenta detectar el esfuerzo de cuantos han luchado y luchan en España por alzar un concepto cultural de la escena. Aparecen así dos fuerzas complejas, pero definibles: una, ligada a los intereses de la burguesía española; otra, intentando, sin poder pasar de la superficie, alterar las coordenadas generales de la cuestión y plantear una dramaturgia de interés general.

El método de Rodríguez Méndez consistiría en repasar los distintos campos de la actividad teatral (autores, actores, directores, empresarios, críticos, revistas...) y señalar, frente a la estructura dominante, las posibles rebeliones dadas en cada una de las áreas.

El libro es, en defini-

tiva, un importante documento sobre la realidad teatral española, aunque, en mi caso, aparte de agradecerle a Rodríguez Méndez los cariñosos y deferentes juicios que le merece mi trabajo de tantos años, no comparto del todo algunas de sus apreciaciones sobre el Teatro Independiente (que Rodríguez Méndez toma por una especie de mal menor, de salida tecnológica o mimética, que la burguesía acepta y fomenta para evitar la presencia de un teatro verdaderamente crítico y ligado a la realidad española) o sobre la curiosidad y el estudio ante ciertas manifestaciones capitales del teatro de otros países (que Rodríguez Méndez tiende a contemplar, casi sistemáticamente, como un resultado de la «colonización» cultural a que se ve sometido nuestro país). Creo yo que estos son extremos que no resisten ninguna generalización. Grupos llamados de Teatro Independiente ha habido que se han interesado por el Living, pongamos por caso, porque era una moda; mientras otros lo han hecho por ver en él una respuesta absolutamente dialéctica y válida a un conflicto, que, por ser de la sociedad norteamericana, afecta a cuantas sociedades giran hoy bajo su influencia. Grupos ha habido que se han puesto a hacer la caricatura del «teatro épico» o del «Método de Stanislavsky», pero también podríamos citar los que se han acercado a tales y parecidas tareas dentro de una contemplación total de la realidad, incluido el pánico ante la forma siniestra y degradada de nuestra cotidiana práctica teatral.

Es aquí donde, a mi modo de ver, hay una pequeña fricción en el pensamiento de Rodríguez Méndez, que si fustiga con claridad muchos de nuestros males, no siempre acierta a calibrar algunas respuestas enclavadas en ópticas distintas a la que él tiene, como autor y creador dramático es-

pecífico. Punto este que quizá también explicaría la tendencia de Rodríguez Méndez a confiar mucho más en el talento personal, en la responsabilidad de cada uno, que en el estudio de las fuerzas sociales, políticas y económicas que encuadran un proceso cultural. Pienso que en Rodríguez Méndez hay mucho de noventaiochismo y que un tema como el de las relaciones «colonizadas» entre España y Europa exige hoy una perspectiva menos nacionalista y más atenta a la vida internacional de las clases sociales, sin negar con ello las particularidades de cada realidad. Hoy, las grandes empresas multinacionales dominan más de medio mundo, su frente es común, y, por lo tanto, muchas de las respuestas se articulan... Cuando, por supuesto, no hay simple copia o mimesis del «éxito» o la «moda».

Libro importante de nuestra bibliografía teatral; grito, formulado en una serie de ensayos, de quien lo ha hecho ya muchas veces en dramas amordazados... ■ J. M.

Psicología del arte

La Editorial Biblioteca Nueva acaba de publicar la obra «Psicología del arte», del profesor Alfonso Álvarez Villar. Este voluminoso tomo —más de seiscientas páginas— es el tercero de una «Psicología de la cultura», que comprendería hasta ahora «Psicología de los pueblos primitivos» y «Sexo y cultura», ya reseñada en estas páginas (ver TRIUNFO, número 481).

«Psicología del arte» es libro de temática extensa: Estética experimental, psicoanálisis del arte, mecanismos de la creación artística, estudio psicológico de los estilos, análisis antropológico-existencial de la forma artística, más dos apéndices que estudian el romancero en la obra menendezpidaliana a la luz de la psicología cultural y un análisis temático de la literatura de terror.

«Sólo desde el arte es posible el disfrute de la existencia», afirma el autor, quien, sin embargo, reconocerá luego «que el ideal de una vida orientada por y para el arte fue siempre una utopía». Utopía que ha movido a los hombres, porque «el hombre construye arte, aun cuando piensa en lo más opuesto al fenómeno artístico, que es el área de la utilidad y el lucro». Y así podrá identificarse la creación artística con la transformación, pues «el arte es la creación de realidades hermosas, vale decir, provistas de formas».

Álvarez Villar ve al arte como a «un macrofenómeno autónomo y autárquico». «Lo artístico —dirá— es una realidad dada, independiente del marco social, religioso, político, etcétera».

En el libro se maneja un variado abanico de temas y autores, que va de la psicología de la apreciación de los colores a la literatura de terror, de la psicología del arte en Baudouin, al panteísmo en la obra poética de Vicente Aleixandre... Quizá por ello el libro pueda utilizarse también a la manera de un manual (no olvidemos la faceta docente de su autor), para lo que ayuda el amplio índice onomástico final. ■



Friedrich Gulda.



Claude Debussy.

DISCOS

Debussy por Gulda: la necesaria coincidencia

«Sabrán esos veros jueces que nadie posea tanta libertad y fantasía de escritura y forma como Bach, el primero de sus legisladores?».

Claude Debussy

«La música clásica es una música muerta».

Friedrich Gulda

Resultado fácil decir que el encuentro tenía que producirse, a sabiendas

de que ya se ha producido. Pero en el caso de la edición discográfica de los dos libros de «Preludios» de Claude Debussy, en versión de Friedrich Gulda, existen algunos elementos significativos que permiten mantener aún la afirmación, o, por lo menos, defender que el encuentro no se debe al capricho o a la casualidad.

Existe, antes que nada, una contradicción que, a primera vista, está cargada de sugerencias: que un pianista considerado como arquetipo de la escuela vienesa y conocido desde los dieciséis años como especialista en Beethoven, interprete la obra de un compositor que aceptó en algún momento de su vida ser llamado «Claude de Francia» y que, como

ejecutante, tuvo siempre dificultades para interpretar a Beethoven, supone demasiada discordancia, una discordancia «reveladora».

Pero no se trata de esto: no se debe pensar que la contradicción, un reto, baste para mover a un pianista serio —y Gulda lo es, aunque haya quien piense lo contrario— a realizar una grabación de las características de la presente. Dicha contradicción sólo podría dar lugar a un producto superficial, apto para degustación de «snobs» y sin más propósito ni inspiración que los motivados por un capricho momentáneo. Y, muy al contrario, un gran disco lo es por la profundidad conceptual que implica, y no se agota en el mayor o menor número de ca-