

LIBROS

Del drama a la tragedia

La bibliografía de Eugenio Trías alcanza ya el respetable monto de cinco libros y numerosas intervenciones en obras colectivas. Es una producción situada bajo el signo de la dispersión, como la posición teórica de su autor lo quisiera: desperdigada por diversas editoriales, disfrazada con diversos estilos, jugando con temáticas dispares, la creación intelectual de Trías surge, empero, de una voz indiscutiblemente única, de una fuerza ascendente empeñada en la consecución de ese misterioso e improbable equilibrio llamado serenidad o sabiduría. Reto al tedio y al dolor, producto también de ambos, el pensamiento se yergue como una apuesta letal en los confines crepusculares de la vida, altivamente desdeñoso —o secretamente incapaz— de lo utilitario, de lo informativo, de lo conciliador. Trías ha vagado mucho en busca de la posición que le permitiese desarrollar al máximo de su fuerza especulativa; se equivocaban quienes sólo veían en su mariposeo el servil acatamiento de los gustos ultrapirenaicos del día, pues el mimetismo suele tener la andadura corta, y Eugenio, afortunadamente, aspira a un caminar que le lleve cada vez más lejos... quizá incluso fuera de la misma escritura. En una de mis primeras críticas en esta revista, hace tres años, saludé «La dispersión» como la primera aproximación de Trías a su más propio ímpetu expresivo, liquidación de una serie de experimentos —quizá

necesarios— por sendas que llevaban a ninguna parte; no conozco a nadie que compartiera mi criterio en aquella ocasión. Sin embargo, los dos textos publicados por Trías después de «La dispersión», uno en la revista «Teorama» y otro en el volumen colectivo «En favor de Nietzsche», figuran entre lo mejor de su producción, como si «La dispersión» hubiese roto algún bloque interno de su autor, permitiéndole alcanzar cotas más altas que las hasta entonces conseguidas por él. El primer libro de Eugenio Trías tras «La dispersión», tres años después de ésta, confirma con creces el momento ascendente del pensador. **Drama e identidad** (1) es un ensayo maduro, ágil y profundo, en el que se despliega una cultura que no es simple gusto academicista por estar «a la páge», sino elaboración de una sensibilidad vigorosamente despierta, en un intento de alto vuelo por alcanzar la desconsolada especificidad de nuestra condición posegelliana.

El pensamiento fundamental del libro es el acabamiento de las estructuras dramáticas que han regido la creación cultural hasta Hegel y su prolongación en una nueva forma de planteamiento que Trías llama, a falta de nombre mejor, «trágico». No hay que tomar los términos «drama» y «tragedia» según su sentido estricto, sino ambos por relación uno con el otro, y siempre dentro de la concepción interpretativa que Trías expone en este libro. Así, lo peculiar del drama es el planteamiento del conflicto de un personaje en busca de su estirpe y su hogar, ignorados o perdidos, de su vagar por territorios hostiles, entre peligros abrumadores, hasta la plena consolidación del Nombre y la definitiva recuperación de la Patria. Así el itacense vagabundo por mares desolados, entre las dispares asechanzas de

(1) **Drama e identidad**. E. Trías. Barral Editores.



Eugenio Trías.

ninfas y monstruos, cuyo nombre es Nadie hasta que retorna a su hogar de Itaca y puede proclamar que es el Rey Ulises Laetia; o la sacerdotisa de Diana condenada a ser verdugo de los naufragos que arriban a Táuride, que finalmente reconoce en la víctima frente a la que vacila entre el amor y el sacrificio, a Orestes, su propio hermano, pues ella es Ifigenia, hija de Agamenón, y ambos pueden recuperar juntos la patria manchada por un doble parricidio. Pero también es dramática, sin duda, la estructura de la sonata, que plantea un tema, lo desarrolla y arriesga por diversos meandros, hasta la final recuperación de la cadencia inicial; o de la gran ópera wagneriana, culminación de claves y símbolos, viaje desde la peregrinación piadosa al lujurioso castillo de Venus para retornar de nuevo a la fe salvadora. En líneas generales, el drama es una vuelta a lo seguro, hogar o estirpe, una conciliación con la cadencia perdida cuya memoria no se borra ni se despinta. Su máximo exponente es la lógica hegeliana, en la que la idea recorre todas sus facetas y objetivaciones hasta alcanzar la absoluta contemplación de sí misma. El todo vuelve al todo después de recorrerlo todo. Trías describe con detalle y agudeza las diferentes formas del drama, en el que engloba muchas de las formas tradicionalmente consideradas trágicas («Edipo en Colona», por ejemplo), precisamente porque la filosofía sólo puede hablar de lo «dejá vu», de lo pasado. En cambio, las formas de la trage-

dia contemporánea sólo quedan esbozadas. Serían sus rasgos: pérdida de la identidad del héroe, designado por una inicial (el K de Kafka) o, sencillamente, innombrable, como el personaje de Beckett; desaparición de la patria, pérdida del centro, del lugar de origen o de destino; la obra no acaba, sino que se dispersa, se pierde en la infinita recurrencia: no hay ninguna conciliación final convincente. Tal es el desengañado mensaje de Kafka, Joyce, Beckett, Mahler, Nietzsche...; tal es el designio de nuestra modernidad, que no afecta tan sólo a las producciones culturales, sino a todas las formas de cotidianidad.

Me he visto obligado a simplificar en esta reseña lo que Trías matiza y perfila con mayor detalle en su libro. Hay agudas páginas sobre estética musical y «excursus» particularmente logrados, como el que se ocupa del ímpio y fatigado dios Wotan o las divagaciones sobre Torcuato Tasso. Más objeciones pondría yo a la parte que se ocupa de Hegel y los románticos: creo que la sombra inadmisibles y maldita del Saber Absoluto es el escepticismo, no el romanticismo, y esto es tan válido para Platón y Aristóteles como para Hegel. Nietzsche vio acertadamente este punto. Además, a menudo pienso que Hegel es el perfecto romanticismo logrado: ¿Acaso no atacó a los vacuos y retóricos predicadores de lo bueno y lo bello sólo porque él logró ser edificante de un modo más eficaz? ¿No son los románticos unos hegelianos débiles, parados a medio proyecto de

constitución del Saber? ¿Acaso no puede hacerse, sin especial desmadre, una lectura vitalista de Hegel, como la hecha por Marcuse en su «Ontología»? Por otro lado, creo que podría establecerse una traza trágica —en el sentido que Trías da a esta palabra— desde mucho antes que Nietzsche lanzase su grito de guerra: yo la encabezará quizá con Lucrecio, haría una excursión por ciertos líricos árabes y cristianos medievales, incluiría a mi paisano Lope de Aguirre y la cerraría con Leopardi. Aunque esta reserva no desvaloriza, por supuesto, la argumentación fundamentalmente correcta de Trías.

Estamos ante un libro inteligente y cultivado, ante un pensamiento que se justifica en su propio juego y no busca la estridencia del «más moderno todavía», sino la claridad de juicio. Trías plantea como la cuestión trágica par excellence la discontinuidad entre teoría y práctica, entre pensamiento y conducción de la vida, característica de las grandes quebras ideológicas del siglo XX. ¿Ha vencido irrefutablemente el tedio a nuestra palabra sin hogar y sin estirpe? ¿Es preciso acogerse al sufrimiento, en busca de una reconciliación más allá de la muerte? ¿O, aunque improbable, aparece fugazmente un «veranillo de San Martín en medio de la tierra baldía»? ■ FERNANDO SAVATER.

Unos cuentos locos de Boris Vian

Los perros, el deseo y la muerte (1) es una colección de relatos de Boris Vian, una aproximación al universo imaginativo de este hombre vitalista y lúcido, polifacético y extraño, fundamentalmente rebelde.

En estos cuentos, atravesados por el ero-

(1) Vian, Boris: **Los perros, el deseo y la muerte**. Tusquets Editor. («Cuadernos Marginales»). Barcelona, 1974.

tismo y la violencia, la imaginación se nos muestra como la mediación creadora por excelencia: la tensión narrativa del cuento fantástico, su esfericidad —como quiere Cortázar— se pone en servicio de lo insólito, lo inesperado, lo absurdo finalmente. Hechos para fascinar, para sacar de la realidad cotidiana, resultan por fin una hermosa y dura imagen de ese mundo que sobrevive la segunda guerra mundial y que conserva en las tradiciones, instituciones y creencias la imagen del gran absurdo recién vivido. Pero su efectividad se debe básicamente a esa relación, de ninguna manera lineal, que la ficción establece con la realidad. En otras palabras, a la clarísima y delirante intervención de la imaginación, al planteamiento del texto como tal texto, a la lectura forzosamente consciente, fantástica, abierta.

Herederio directo del surrealismo, Boris Vian encarna la figura del loco ácrata, del Vaché escandaloso y antilitario, del Breton que persigue el encuentro y rechaza los museos. Todo en estos cuentos los hace sentir como una máquina mortífera, tras la que han de caer antes que nada los libros, la literatura, pero después las mitologías y las buenas conciencias. Y más tarde, el mismo mundo, la misma sociedad estúpidamente establecida. No hace falta decir que no hay nada de convencional en ellos: desde los temas, descarados y chocantes, hasta el lenguaje, cuajado de malas palabras, expresivo y barriobajero, pasando por las situaciones, imposibles a veces, sorprendentes siempre.

Los cuentos se estructuran en torno a un primer hecho fundamental, verdadero «hecho-precipicio», desencadenante y causa de todas las situaciones que configuran la narración. Una vez será el divertidísimo viaje de unos personajes del «otro lado del espejo»; otra, el verdadero mito del hombre-

lobo, lobo-hombre en realidad. El voyeurismo, la homosexualidad, precipitarán acontecimientos mortales cargados de sadismo. El amor, irónicamente romántico, salvará una Humanidad tragada por las computadoras, o, concretado en el encuentro de los cuerpos, se convertirá en una auténtica y sorprendente epidemia. En cualquier caso, siempre hay un momento inexplicable hasta el absurdo, el auténtico encuentro surrealista, verdadera encarnación de un destino desacralizado y maléfico que marcará definitivamente al personaje.

Porque cada cuento está centrado en la narración de un personaje, en su punto de vista. En esta perspecti-

pervencia exige el cinismo y la despreocupación. En ellos precisamente está esa posguerra de los existencialistas, esa falta constatada de referencias para conductas y opciones que les hace «vivir al ralenti» —como asegura uno de los personajes— hasta que no ocurre el «encuentro», y entonces, entregarse sin reservas mentales, ingenua y decididamente.

Lo escandaloso del libro está precisamente ahí: en la refutación de la moral establecida, que aparece demolida por la perspectiva y las circunstancias de los sujetos; sin caer en casuismos, sin mencionarla siquiera, haciendo sentir, simplemente, por el hecho de su ausencia, su inexistencia. Y



Boris Vian.

va rigurosa se nos da la relativización de la literatura y de la realidad, su puesta en escala humana. De fondo, el realismo más consciente, el que niega la objetividad de lo real, a niveles epistemológicos, para afirmar la independencia del conocimiento y, con ella, la posibilidad de error de las percepciones individuales. Las verdades indudables e impuestas caen desde su raíz. Y entonces vemos desfilar la galería de tipos, donde las mujeres tienen mucho de terribles, y los hombres casi siempre de pobres hombres y los hombres casi cantante en relaciones y violencias, ellos pertenecen al mundo de la picaresca, donde los valores se subvierten pasivamente, donde la su-

sobre todo, haciendo que esta constatación sea alegre. Sin ofrecer alternativa alguna de recambio, como no sea una fresca y lúcida naturalidad. Siguiendo a Breton, estos cuentos de Vian están alumbrados por el «sol negro» de Sade.

Negro es también el humor constante que llena el libro, sustentado, sobre todo, en su lenguaje. El argot más directo se convierte en lengua literaria, si por ello entendemos la que es capaz de construir y transmitirnos un universo imaginativo. Y esta lengua, que nos hace llegar lo extraño y sobrerreal, que nos sitúa, por la fuerza de la historia narrada, fuera del mundo cotidiano, es precisamente la mejor atadura a lo concreto y

vivo, a los tiempos que corren, a la gente de la calle.

En su elección lingüística, Vian despreció las lenguas elitistas, los caminos expresivos de la literatura consagrada. Y esta elección era profundamente subversiva, porque al tiempo que le automarginaba de los clanes académicos, denunciaba su carácter y su insolidaridad con el entendimiento común.

Así se van haciendo congruentes todos los elementos de estos cuentos en torno a un único sentido. Lenguaje y humor, personajes, situaciones e historias, están en servicio de una literatura gratuita, ejercicio libre y autoabastante, referido sólo indirectamente a la otra comprensión de textos y hecho literario, que es precisamente la establecida. Esta libertad individual y soberana del escritor —del hombre— le hace suprimir tabúes y convenciones. Sólo la referencia a lo oficial —vida y literatura— le hará parecer (ser) escandaloso. Y de hecho, subversivo. Porque en este mundo suyo donde se encuentran la crueldad y lo maravilloso, se nos obliga a reconocemos en nuestros deseos y nuestras vergüenzas. Porque lentamente, ante este edificio contestatario e irónico, se van desplomando todos los lugares comunes, todos los prejuicios y precreencias. Se van poniendo en duda los pilares que mantienen ese mundo, y surge como valor central y único la vida, esa realidad provocativa capaz de autojustificarse minuto a minuto y hasta que a uno le dé la gana. No otra cosa que un vitalista consecuente fue Boris Vian, y en estos cuentos hay una buena muestra. ■

ROSA MARIA PEREDA.

De «Vida de un hombre»

Para el menos observador de los lectores se hace incluso evidente ese afán, me atrevería a decir, doméstico, fa-



Giuseppe Ungaretti.

miliar, casi obsesivo en más de un aspecto, de toda la poesía italiana contemporánea —excluido el paréntesis hermetico— por poner de manifiesto patética, vezazmente, las trágicas convulsiones sociales y políticas vividas y padecidas por un pueblo, en el fondo pacífico, pero exaltado, instintivo, pero realista, y no es extraño, en consecuencia, descubrir una especie de nexo de unión, una subterránea afinidad, encubierta lógicamente en la superficie por virtud de los estilos y las circunstancias personales, en toda la creación poética italiana en lo que va de siglo, y esto es válido para todas las manifestaciones de la cultura, de cuyo contexto es la poesía parte vital.

Desde distintos ángulos, si se quiere, mas con el mismo fervor, la obra de un Cardarelli y un Saba tienen más de un punto de identidad en la argumentación y en los modos de tratarla, y lo mismo sucede con la obra de Ungaretti (1888-1970), Montale, Quasimodo, Betocchi o, entre los más jóvenes, Sereni, Pavese, Pasolini. Partiendo de maneras estilísticamente diversas, pero también de un mismo empeño moral y ético, propio de la experiencia acumulada «entre deux guerres», y, cómo no, en sus largas, dramáticas posguerras —E come potevamo noi cantare con il piede straniero sopra il cuore?...», diría Quasimodo en uno de sus libros—, todos estos poetas se plantean, cada uno desde

su nivel temporal e histórico y en el momento de estructurar su obra, la necesidad de desterrar artísticamente las concesiones, los mitos y los excesos de los futuristas, el misticismo vanguardista y despreocupado de un Papini, la orgía sensual de Soffici, las exigencias sentimentales de Sbarbara y el problemático idealismo de un Jahier o de un D'Annunzio; era preciso, en una palabra, dejar constancia de toda aquella avalancha de nuevas realidades, de urgencias sociales, surgidas de improviso en un país apenas unificado como nación e inmerso ya en una conflictiva y desorbitada evolución, despojando a su cultura de tantos elementos literarios y haciéndola volver al buen camino, a su papel de espejo y testimonio de la propia sociedad de la que naciera. Y es en este clima cambiante, renovador, clarificador, donde aparece la palabra de Ungaretti, que se había afirmado en la vorágine tempestuosa de la Gran Guerra; a la que Italia, tras una agotadora polémica entre interventistas y no interventistas, se lanzó en 1915. Desde «La alegría», donde comenzarán a reproducirse, casi por partenogénesis, los gérmenes vivos y resueltos de gran parte del panorama moderno de la poesía europea, arranca finalmente todo el edificio de la lírica posterior de aquel país, que se vio detenida momentáneamente por la irrupción del hermetismo, como decía, y que alcanzó tam-

bién a Ungaretti no sólo en su obra de creación, sino en sus traducciones, como «De Góngora y de Mallarmé», por ejemplo.

De «Vida de un hombre» (1), en edición bilingüe y encabezada por un prólogo de Giovanni Cantieri minucioso y exhaustivo, cuya lectura se hace ineludible para entrar en la poesía de Ungaretti, es una rigurosa y estudiada selección de una más vasta obra ungarettiana, que, bajo esa denominación genérica, abarca los libros «La alegría —ya mencionado—, «Sentimiento del tiempo», «Poesías dispersas», «El dolor», «La tierra prometida» y «Un grito y paisajes», y sea por aquél o por éstos, el lector, en los mismos umbrales obtiene ya un primer indicio del qué y el cómo va a ser su poesía.

En efecto, si muchas han sido las definiciones con las que se ha intentado caracterizar a Ungaretti, polémico, batallador, muy contradictorio, exacerbado, incluso «irascible» cuando en 1959 «perdió» el Nobel —que se llevó el perfecto ignorado que era Salvador Quasimodo—, digo que si han sido muchas las definiciones, tal vez demasiadas, su poesía, en cambio, vista en profundidad, con la amplitud que exige —o debe exigir— una crítica con perspectiva para ser justa, es un constante y reiterativo discurso sobre el hombre, su existencia, su temporalidad, sus razones de esperanza y de angustia, su muerte, aunque en tal discurso se distingan los sentimientos más variados, los tonos más diversos, las imágenes más dispares en su incontenible mutabilidad. Y es esta mutación tanto más lógica en cuanto que es consecuencia del devenir dinámico, azaroso e imprevisible del individuo al que su tiempo histórico ha colocado en unas coordenadas de fácil recambio, según el criterio y las conveniencias de los sistemas de poder. Ungaretti

(1) Plaza & Janés, S. A., Editores. Marzo, 1974.