

LIBROS

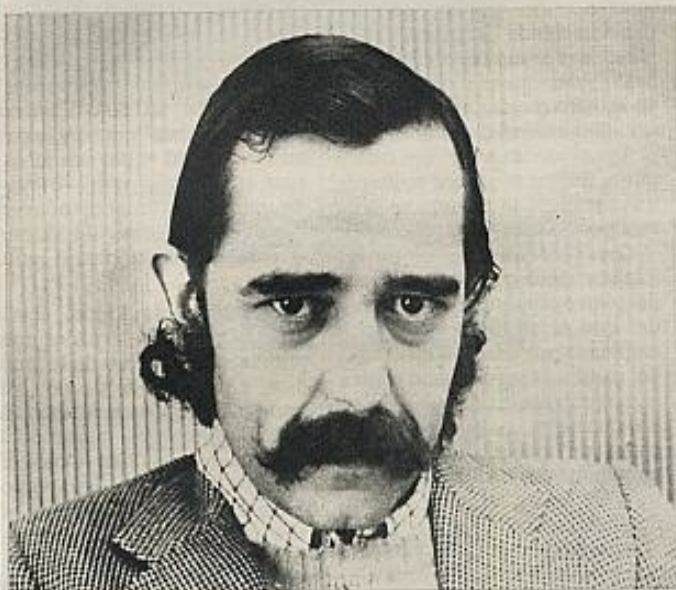
Entre el deseo y la producción

He aquí un libro (1) que trata de la escisión de la vida que los hombres padecen, de la disociación entre la infinita aspiración a la Forma impecable y los extrañados y desfallecientes productos que salen de sus manos, del abismo que bosteza entre el deseo y la producción. ¿Fue siempre así? Es preciso imaginar, aunque sólo sea para deplorar más eficazmente nuestra quiebra actual, un utópico pasado —que nuestro hábito intelectual y nuestra fidelidad a lo que nos ha formado como ideal acostumbra a situar en Grecia— en el que de algún modo los anhelos insaciables del alma y la práctica conformadora propulsada por ellos se armonizaba en una síntesis dialéctica y configuraban un ámbito racional y deseante, creador y soñador, plenamente cívico y completamente humano; la Ciudad. Tanto la memoria especulativa de este pasado áureo como las semillas de la quiebra posterior se encuentran en los diálogos de Platón. En él se halla el planteamiento de un Eros cuya perpetua aspiración hacia la Belleza impecable y perfecta no se confina en la pura contemplación quietista, sino que se realiza engendrando y produciendo lo bello. Pero también se encuentra en él un alarmante bosquejo de Ciudad plenamente escindida en compartimientos estancos, en la que la especialización más radical mutila al hombre de la diversidad proteica de sus actividades, correlato práctico de la multiplicidad irreductible de sus deseos, y de la que el artista se ve desterrado como sospechoso de simulación

(1) "El artista y la ciudad", de Eugenio Trias, IV Premio Anagrama de Ensayo. Ed. Anagrama, 1976.

desordenada y subvertidor de la producción rigurosamente sistematizada. A lo largo de esa Historia en la que recordamos o inventamos el proceso de nuestro desarraigo —se le puede llamar "progreso" si se peca de ingenuidad o impudicia— se ha ido consumando el divorcio entre Eros y Póiesis, entre deseo y producción, entre el Alma que quiere ser todas las cosas y la Ciudad que es efectivamente todas las cosas, pero de la que todo impetu anhelante ha sido borra-

máquina alucinatoria de Federico Nietzsche, cuya soledad en la que lo es todo y lo pierde todo desemboca en la misteriosa plenitud de la locura. O el terriblemente lúcido y cauto Thomas Mann, para quien ya la Belleza se emparenta con la muerte y hace peligrar el equilibrio de la vida, culminando así en nuestra cotidianidad el proceso disociador de Eros y Póiesis: hoy el arte se configura como esfera separada de una vida que sospecha peligros de toda premisa que no



Eugenio Trias.

do. La historia que este libro nos narra es juntamente la de esa escisión y la de la resistencia —vencida— a la escisión. Recordemos al brillante y juvenil Pico della Mirandola, cuyo platonismo renacentista aspira a recuperar como lo específico del hombre su disponibilidad infinita y su capacidad metamórfica que le hacen semejante a Proteo. O el polifacetismo olímpico de Goethe, que entre la determinación, escrita en la carne, de la deuda y la libre apertura de la vocación, aspiró a situarse al margen del monoteísmo triunfante y a recuperar la plenitud de goce del politeísta al que nada está vedado. O Hegel, que pretendió recuperarlo todo por medio del conocimiento, que todo lo recoge y aprueba como necesario; o Wagner, capaz de simularlo todo, fuese paganismo o arrobo ascético; o la desgarrada

sea antiestética y la productividad convierte su ciega autorreproducción en fin supremo, mientras el deseo se encierra en una subjetividad supuestamente autónoma y cuya disponibilidad alucinatoria es trasunto de locura y muerte.

Pese a desembocar en la constatación del desgarramiento de nuestra existencia, "El artista y la ciudad" no es un libro pesimista. Eugenio Trias consigue que esta obra cuajada, espléndida en cultura bien asimilada y en agudeza crítica, una la lucidez más exigente con el mantenimiento de estimulantes iniciativas teórico-prácticas. El filósofo quiere abandonar su condición de notario mayor de lo real, que da fe de la necesidad de lo existente, pero también el alejamiento altivo del puro rechazo que se refugia en la impecabilidad de lo inmóvil. El filósofo —y

por tal no se entiende el miembro de un gremio especializado, sino cualquiera que rechaza la especialización y se entrega a pensar la vida sin cortapisas ni complacencias— no es simple constatación ni recusador, sino creador: debe intervenir en lo real. El generoso proyecto de Trias aspira a romper la aporía entre el académico decimonónico atareado en la edificación del gigantesco y sereno mapa de lo existente y el iluminado convulsivo del veinte, atascado en la policroma pureza de su alucinación aislada y destinado exclusivamente a cultivarla. De algún modo, se trata de recuperar la figura del *Philosophe* dieciochesco, hombre de acción, periodista, aventurero, político..., pero sin caer en la simple afiliación partidista ni dimitir de la visión de lo más hondo. Dejemos la pureza para los estériles y la impecabilidad para los dogmáticos. Para Eugenio Trias, el filósofo es modelador —en los dos sentidos de la palabra, de forjador de un paradigma teórico y de conformador práctico— de la utopía racional de esa Ciudad armónica en que Eros alcanzará finalmente la Belleza por medio de la producción. Se trata de conservar en su plenitud conciliada lo cívico y lo erótico, sin yuxtaponerlo malamente a base de recortes. La lejanía y dificultad tanto teórica como práctica —la perduración impertérrita de esta distinción no es una de las menores dificultades— de este objetivo radiante no escapan a este pensador, que rara vez se conforma con lo caprichoso o lo delirante para complacer a sus esperanzas. Este magnífico e incitante ensayo es póstico y semillero de desarrollos teóricos futuros, que la estupenda alianza de capacidad y honradez de su autor nos hace esperar con verdadera impaciencia. ■ FERNANDO SAVATER.

Ruibal: Un debate sobre el moderno teatro español

Cuando apenas se hablaba en España de la existencia de una literatura dramática soterrada, propuesta por una serie de nuevos escritores y sistemáticamente

te rechazada por empresarios y censores, George Wellwarth, profesor hispanista, dedicó sus esfuerzos a divulgar en los Estados Unidos las obras de tres de estos autores que cayeron en sus manos: Ruibal, Bellido y Martínez Ballesteros.

Desde entonces hasta hoy, el estudio de ese teatro "secreto" ha registrado —paralelamente a su desarrollo dramático— un claro avance, pese a que la inmensa mayoría de sus textos siguen sin subir a los escenarios. Pero hoy son ya muchos los ensayos dedicados a ese teatro y numerosas también las ediciones de sus obras. El propio Wellwarth ha ampliado y remodelado en su último libro su visión del teatro "subterráneo" español, acabando con su esquivo esquema inicial. Lo que significa que la figura de Ruibal se ha liberado del énfasis un tanto fastidioso que pusieron en ella Wellwarth y algún que otro hispanista. Las periódicas temporadas de Ruibal en las Universidades norteamericanas, la traducción al inglés de casi todas sus obras y aun el estreno de más de una en el ámbito estudiantil de aquel país, prueban hasta qué punto nuestro autor encontró en los Estados Unidos el interés por su obra que aquí se le negaba. La aparición de su último libro, su actual residencia en España, más la ya señalada desenfátización de su nombre en el censo de los dramaturgos "soterrados", implicaría, quizá, que aquella etapa ha concluido, a menos —y, desgraciadamente, entra dentro de las perspectivas del teatro español— que aquí se le sigan cerrando, como a tantos autores, las puertas y en otro lugar se las abran. Y quede claro que no me refiero ahora a la censura ni a los viejos empresarios, sino, también, al escaso interés que ciertos sectores más jóvenes, exclusivamente centrados en reivindicaciones mecánicas, muestran por la obra de nuestros dramaturgos soterrados.

En el volumen se incluyen dos de los textos más ambiciosos de Ruibal: "La máquina de pedir" y "Los mendigos". El primero fue escrito para ser estrenado en un teatro nacional; Ruibal llegó a recibir una cantidad a cuenta, pero la caída del entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, y el subsiguiente cambio en el equipo ministerial, determinó el incumplimiento del compromiso. Para "Los mendigos" —como para "El hombre y

la mosca", otra obra fundamental de Ruibal, no incluida en el volumen—, el obstáculo fue la censura. En cuanto a las piezas breves incluidas en el tomo, plantean la más diversa consideración. Algunas, como "El rabo" o "La secretaria", figuran, pese a su brevedad, entre lo mejor que ha escrito Ruibal, mientras otras, a falta de representación, plantean largos monólogos de incierta "plasticidad".

Deliberadamente empleo este término para salir en busca de la poética de Ruibal, que el propio autor expone y analiza en el concienzudo prólogo del libro. Dice: "Mi preocupación estética actual es llegar a la fusión de la imagen verbal y la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra". Preocupación que se deriva de otra mucho más concreta, también expresada en el ensayo: el deseo de superar un teatro que a Ruibal le parece militante y naturalista, prisionero de estereotipos políticos complacientes.

Confieso que algunas de las explicaciones que Ruibal ofrece del teatro español de su tiempo y del que él escribe como tónica respuesta, me parecen afectadas del mismo esquematismo contra el que se rebela. El realismo es un concepto dialéctico, y, por poner un ejemplo, en distintos momentos de su vida y de la historia de Italia, Visconti ha sido igualmente "realista" rodando "La terra trema", "El gatopardo" o "Vague stella dell'orso". El debate sobre las formas es siempre, y paralelamente, un debate sobre las tendencias y razones históricas que las determinan. Y, en definitiva —y el testimonio de Ruibal es un valioso documento dado el interés de su teatro—, lo que queda claro tras la lectura del volumen es:



José Ruibal.

1.º Que Ruibal da una gran importancia creadora, por el valor plástico de la escena, a la representación;

2.º que Ruibal rechaza las pautas tradicionales de la exposición escénica y de la concepción psicológica y diferenciada de los personajes dramáticos;

3.º que Ruibal intenta llegar a la representación de la realidad a través de personajes y situaciones que, respectivamente, ni proceden del Registro Civil ni están en las crónicas sociológicas;

4.º que para él —como, por ejemplo, para Paco Nieva—, la palabra es un factor fundamental; no por su contenido conceptual, sino, sobre todo, por su incapacidad plástica,

y 5.º que ello le conduce a la creación de un teatro formalmente "distinto", que se inserta en la realidad —¡por eso la censura anduvo vigilante!— a través de parábolas impregnadas de signos procedentes de nuestra civilización electrónica e industrial.

El debate de Ruibal con el "teatro realista" español comprende, pues, mucho de lo que él dice, y, a mi modo de ver, bastante más. Porque la historia del teatro es siempre parte de la Historia a secas. Y en el curso de nuestro moderno "realismo" dramático, desde "Historia de una escalera" a "La máquina de pedir" —al margen del mayor o menor valor de cada una de las obras—, se refleja un curso estético inseparable de las alternativas, decepciones y posibilidades de la sociedad española del último cuarto de siglo.

En todo caso —y eso es lo fundamental en este momento— la obra teatral de Ruibal se alza ante nosotros como una propuesta cargada de estímulos intelectuales y estéticos, no ya para ser debatidos teóricamente, sino, sobre todo, para llevarla a los escenarios y confrontarla con el público. Con ese público "potencial" —dispuesto a ver en este teatro algo bastante más complejo que esas "cargas de irracionalidad" a que alude y defiende el autor—, arrojado de nuestras salas mucho antes por la banalidad de tantas comedias al uso, que por ese "neorrealismo" comprometido —y empleo el término italiano por sus afinidades con el movimiento cuestionado por Ruibal—, al que se ha condenado a muerte sin dejarlo vivir cuando era su hora histórica. ■ JOSE MONLEON.

La identidad perdida

Al paso de pragmáticos lectores, aclaro mi rechazo a un análisis específicamente estructuralista de la obra, en cuanto ésta es un producto, una cosa que nace y se integra a la realidad inoperadamente, e incluso bastándose a sí misma. En oposición a esta idea, entiendo el hecho artístico como "un final feliz" de la actividad estética del hombre en una posible sociedad sin clases, en la que importaría mucho más su gestación, creación de la obra en armonía con la vida; encuentro, desarrollo y orgasmo público y colectivo. No sería ya un fetiche, un objeto sagrado, deshumanizado, sino la realización física del movimiento, de la indagación de la realidad vivida dialécticamente. De esta manera, la cultura no será algo aparte, como un traje, sino desajenadamente consustancial. En definitiva: la obra como objeto acabado, como ídolo, desaparecerá; importará, en cambio, su gestación, su vivencia.

He "visto" o vivido, con alguna aproximación más o menos subjetiva, la creación de "Piel de fondo", de Manuel Laza; por ello doy mi testimonio de que la comunicación con el hombre y su "llamada al vacío", que es su obra, ha sido mucho más intensa que con cualquier otra que alcanzara la profundidad de sus cotas.

En Larko (1), como en gran parte de nosotros, se plantea el drama de la cultura, y esto es si se quiere una tragedia existencial, con ingenuidad asumida en la infancia y adolescencia por la presión de unos mitos (¡el gran Goethe!) que idealizaron como meta la perfección del hombre, y que su "ideal artístico de entender la vida" era una salida y escape de un catolicismo medieval impuesto autoritariamente; esta situación, divorciada a la fuerza de problemas sociales y políticos, fue imantada hacia varias direcciones opuestas: a) La desintegración y atomización, cuyo vehículo no es otro que la cantidad de conocimientos exigibles que harán imposible hoy el fenómeno Goethe, y b) el estímulo del "genio" o la busca del superhombre. Gran parte de nosotros se colocó así lejos de una posible solidaridad política,

(1) Protagonista de "Piel de fondo", de Manuel Laza Zerón. Akal Editor, 163 páginas.