



TAURUS

Ed. de Peter Haining

EL CLUB DEL HASCHISCH

(textos de Coleridge, de Quincey, Poë, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Yeats, Cassady, Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Leary, A. Watts, Michaux, Ken Kesey, Jerry García, Huxley, etc.)

F. Lázaro Carreter

ESTUDIOS DE POETICA

Bertrand Russell
LA AMERICA DE BERTRAND RUSSELL

Fernando Savater
LA INFANCIA RECUPERADA

Velazquez, 76, 4º M.1
apdo. 10.161

Vida y obra son elementos inseparables, no puede concebirse el desarrollo independiente de uno de ellos: "no menos engañoso que tal sensación de progreso, el valor de toda obra que no se resuelva en el propio autor a la vez que sobre el papel" (p. 193).

El autor se confunde con los personajes y el argumento, y forma con ellos una unidad indivisible, y "las claves últimas de esa obra... (hay) que buscarlas no tanto en la obra cuanto en el autor" (p. 213). Estamos, pues, ante una obra en la que el autor, en lugar de declararse distante y omnipotente con respecto a su labor creativa, participa activamente y la reclama para sí. Precisamente por esta participación del autor, se hace la creación literaria un fenómeno importantísimo: a través de ella el escritor trata de alcanzar un estado de culminación, de fusión entre vida y literatura con carácter orgiástico y místico: "Y también como esa orgía de salvajes orígenes, aquellas correrías silvestres en las que el olor a chivo y laurel y esperma y vino debía mezclarse el de la sangre, prácticas con frecuencia excesivas hasta para la sensibilidad cotidiana de los antiguos, también como en esa clase de celebraciones donde los estímulos sensuales son sólo punto de partida, fórmula de desarrollo, proceso ascensional, vía de acceso a un estado que propicie la plena integración o disolución de la conciencia, también así la elaboración de la obra, la creación" (p. 226).

Habría que pedir excusas por este cúmulo de citas, pero resulta muy difícil dar una idea aproximada del contenido del libro si no se transcribe con las palabras de su autor; el tipo de propósitos que lo inspiran son inseparables, como tantas veces se insiste a lo largo de él, del autor, y se desvirtuarían al venir expresadas en palabras distintas a las suyas. (Imposible "lo que pasa en la calle de Mairena".) A través de ellas, además, puede verse el estilo informador del libro: una enorme cadena de comparaciones, donde todo aparece relacionado y relativizado, y donde acaba por ser más importante la comparación en sí que los términos de la comparación.

Bajo esta concepción teórica, los personajes pierden importancia, ya que no se trata de caracterizarlos, de buscar singularidades, sino, precisamente, las constantes, lo que permita la generalización.

("Un estado anímico como el

de Carlos, como el de Aurea, como el de cualquiera, son siempre el resultado de todo un proceso"... p. 48. "Como ese niño o de cualquiera de sus compañeros de juego, enésimo eslabón de una serie infinita de seres igualmente inermes y contingentes"... p. 197. Las generalizaciones se aplican con relativa frecuencia a las mujeres como grupo, a los homosexuales, convirtiéndose en algunos casos en folias, ej.: los argentinos, p. 185).

El final de la novela lo constituirá la función de todos los personajes, la completa disolución del argumento —o amagos de argumento—, la evasión del escenario inicial (Rosas), y la integración de los mismos en una extraña experiencia orgiástica, cártica y mítica, culminación de los elementos eróticos y masoquistas, oníricos y literarios: se cumple así la teoría, orgía, sueño y literatura confluyen.

Como a cada una de las distintas lecturas que pueden aplicarse a un libro corresponde igual número de tipos de lectores, que-



darán muchas preguntas pendientes. Para algunos, el tipo de propósitos que informa el libro, tal y como están desarrollados, dificultará, indudablemente, su lectura; para otros resultarán simplemente insuficientes. Habrá, de todos modos, que esperar a la aparición de las dos novelas que han de completar el ciclo para situar y valorar con una mayor aproximación cada una de ellas dentro de la labor de conjunto. ■ S. P.

TEATRO

Poesía en el teatro

Un escenario prácticamente desnudo. Cuatro actores vestidos con ropa de calle. Textos poéticos de Antonio Agraz, Rafael Alberti, José Bergamín, Gabriel Celaya, León Felipe, Angel González, José A. Goytisolo, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Antonio Machado, Blas de Otero y Jesús López Pacheco. Textos ligados entre sí por una intención claramente explicitada en el mismo programa a través de una serie de juicios de los propios poetas convocados. Así, "La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo", de Celaya. O "El poeta es el primero que habla y dice: Esto está torcido, y lo denuncia; o esto es un misterio, y pregunta: ¿Por qué?", de León Felipe. O "En la hora actual la poesía, acentuando sus posibilidades ideológicas, podría desempeñar un papel clarificador y ético", de Angel González. Etcétera, etcétera. El intento es, desde esta perspectiva, evidente. Se trata de combatir el concepto puramente musical en la forma y fundamentalmente onánico en el fondo que muchos tienen de la poesía; de sustituir a las musas mitológicas por los compromisos de la historia; de meter, en fin, en el juego esa palabra tan idealmente antipoesía que es la de "circunstancias".

Hasta aquí está todo muy claro y no es cosa de volver a los debates sobre la "poesía social", sobre la afirmación de que el adjetivo no puede encubrir al sustantivo, o sobre si toda poesía, lo quiera o no su autor, está siempre enmarcada por unas circunstancias y contiene una respuesta con respecto a ellas. Aunque sea la de subirse a la torre de marfil, que sería una manera "asocial" de asumir la "sociabilidad".

Otro punto es ya el de la poesía como recitación o como lectura. El de si estamos ante una manifestación que solicita la relación imaginativa, alimentada