



Luis Lacasa.

concentración de Argeles, exilio en la URSS, trabajos en China, vuelta a su patria de donde ha de salir nuevamente apenas llegar... Murió en Moscú en 1960.

A través de sus escritos autobiográficos y notas críticas (precedidos de un cuidado estudio de Carlos Sambricio), Luis Lacasa se nos revela como un escritor de sencillez y jugosidad casi barrojana, tan ausente por desgracia en alguno de sus colegas escritores. Lacasa suelta juicios sobre personas de fama con un saludable desparpajo y una falta de prejuicios notable. De Le Corbusier dice en un artículo publicado en "El Sol", lo siguiente: "Queremos hacer constar que desde luego no creemos que Le Corbusier sea un farsante. Defiende sus ideales con sincero entusiasmo. Pero, a nuestro juicio, su sentido plástico es bien deficiente, y su preparación técnica, primitiva"... Y más adelante, escribe: "En sus numerosos escritos —tiene casi tantos libros publicados como obras construidas— sostiene Le Corbusier una serie de principios pseudocientíficos que no resisten el análisis". Este texto pertenece a su trabajo "Las palabras nos confunden la arquitectura". Fechado en 1965 y recogido en este libro, parece indicarnos la impropia titulación del mismo, que más que a 1922-1931, debería de referirse a 1922-1965.

Hombre de gran preparación profesional y de probada vocación por su carrera, Luis Lacasa

ni presumía de lo primero ni daba una vanidosa importancia al oficio que ejercía. En sus "Notas autobiográficas", demasiado breves para el gusto del lector, escribe: "La Arquitectura, espejo fiel de la sociedad, refleja las particularidades de ésta con mayor exactitud de la que los arquitectos, en general, suelen admitir, ya que se adjudican a sí mismos ilimitados poderes de "creación", de invención y de decisión. Ya sea una viuda modesta o un Estado monárquico y decrepito el que encarga una obra, está el arquitecto supeditado a una serie de condiciones que hacen de su obra un producto resultante, en el que la iniciativa del autor no es más que uno de los componentes... En mi experiencia profesional pude, pues, apreciar tanto el grado de descomposición en que se encontraba en España la monarquía, así como las débiles iniciativas de la República que la sustituyó".

Si dio, en cambio, importancia a la obligación social que el arquitecto como profesional y como ciudadano tenía. En una conferencia pronunciada en la Escuela Nacional de Sanidad, a mediados de 1931, terminaba así: "Y para terminar, como despedida, os voy a dar un consejo; es el consejo de un arquitecto cualquiera a vosotros, que vais a ser inspectores de Sanidad: Cuando os dirijáis a cualquier ciudad de España, desde Madrid hasta el último pueblo, estudiad sus Ordenanzas municipales, y estoy seguro que inmediatamente las habréis de denunciar como inservibles". V. M. R.

La escritura surrealista

El surrealismo ha sido durante mucho tiempo sinónimo de oscuridad y aun de sinsentido. Se ha visto en la escritura surrealista, en su muy rica poética y en su pintura llena de hallazgos, poco menos que un juego para intelectuales aburridos; amasijo de sugerencias voluntariamente oscurecidas, reunión incoherente de símbolos estafalarios y de significado inexistente. Sin embargo, el movimiento surrealista supo emplear mejor que cualquier otro vanguardismo de su época un lenguaje preciso y —por chocante que resulte— cla-

ro, al servicio de un pensamiento con el que resultaba perfectamente coherente, pues lo que parece oscuro se clarifica si conocemos y aceptamos sus leyes internas, y el sinsentido se revela, por poco que profundicemos en el universo al que pertenece, como dotado de un significado que le es propio. Lo que ha ocurrido con la expresión surrealista es producto de una serie de circunstancias históricas muy claras, responsables de su abaratamiento: la aventura surrealista terminó con la segunda guerra mundial; la nueva situación, los nuevos problemas que esta hecatombe planteó, hizo que se olvidaran momentáneamente las experiencias y hallazgos del surrealismo; su pensamiento fue olvidado, sustituido por corrientes intelectuales más acordes con el momento, y su particular lenguaje se banalizó, convirtiéndose en juego de salón. Pero he aquí que a partir de la revolución de mayo del 68, y de las experiencias basadas más o menos en las directrices de la Internacional Situacionista, el surrealismo ha vuelto a adquirir importancia de fenómeno vivo: las generaciones jóvenes han vuelto a descubrir la capacidad revulsiva y a encontrar la posibilidad de análisis y de crítica que las teorías de Breton hablan puesto a punto.

Desde entonces han proliferado las nuevas ediciones y traducciones de obras de André Breton, máximo teórico del movimiento, y estudios sobre su pensamiento que intentan ponerlo de nuevo en claro, desbrozándolo de toda la maleza de malentendidos que se había acumulado sobre él. Un libro clave para entender este pensamiento y, a través de él, volver a encontrar el valor de la experiencia surrealista es "André Breton. La escritura surrealista", de Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier (1). Este libro pretende dar a conocer las fuerzas motrices de la estructura de Breton y explicar un poco cuál fue su método, cuál su alcance, cuáles sus objetivos. No se limita a dar un repaso a sus textos teóricos, pues su finalidad no es el hacer un estudio exhaustivo de la teoría surrealista, antes bien, da mayor importancia a la producción poética y narrativa de Breton. No hay que olvidar que éste

(1) Ediciones Guadarrama. Traducción de Angeles y Ketty Zapata. Madrid, 1975.

fue un poeta antes que nada, e incluso un muy grande poeta, y que su poesía no se limitó a ser una puesta en práctica de sus principios, sino más bien todo lo contrario: esto es, fue su empresa poética —llevada a cabo desde los dieciséis o diecisiete años hasta su muerte— la que le llevó a descubrir y codificar los materiales que formarían el surrealismo, y a través de ella supo rebasar los límites de la literatura y del arte, para llevar su actividad a la vida misma.

La base fundamental de la escritura de Breton es la búsqueda de una libertad total: desde sus primeros textos —los poemas recogidos en "Mont-de-Piété" hay una búsqueda formal de esta libertad: las palabras, liberadas de los duros lazos del pensamiento racional, adquieren una insospechada fuerza y se ordenan de nuevo en una magnífica coyunda, estableciendo sus propias leyes y descubriendo un mundo hasta entonces desconocido, o solamente entrevisto. Esta libertad, que en otro escritor de menor calidad podría conducir a un caos sin interés, produce sin embargo en la poesía de Breton un efecto por completo distinto: hay una articulación, un orden poemático superior al orden lógico tradicional; el rigor de su imaginación y la claridad de su pensamiento se expresan entonces sin trabas. Así ocurre igualmente con el empleo del elemento mágico, de "lo maravillosos"; deja éste de ser anécdota o accesorio para convertirse en la armazón misma del poema, en explicación del mundo en que nos movemos. Lo mágico surge naturalmente del contacto de realidades consideradas habitualmente como contrapuestas o mutuamente excluyentes, de un formidable trabajo de síntesis de los contrarios.

El estudio de Durozoi-Lecherbonnier no deja tampoco de lado la formidable armazón ideológica en que se basó la obra de Breton: "Los vasos comunicantes", por ejemplo —texto estudiado aquí exhaustivamente— es un libro complejo, muy propio de Breton, en el que se unen las teorías marxistas —fuertemente teñidas en este autor por los matices de su precursor Hegel— con la práctica de exploración del inconsciente tomada del psicoanálisis; libro originalísimo, y entonces muy poco ortodoxo, que ha sido precursor de las más

BENITO
PEREZ GALDOS

EPISODIOS
NACIONALES

LA GUERRA DE
LA INDEPENDENCIA

Primera serie

1

TRAFALGAR

2

LA CORTE DE
CARLOS IV

3

EL 19 DE MARZO
Y EL 2 DE MAYO

4

BAILEN

5

NAPOLEON
EN CHAMARTIN

6

ZARAGOZA

7

GERONA

8

CADIZ

9

JUAN MARTIN
"EL EMPECINADO"

10

LA BATALLA DE
LOS ARAPILES

150 ptas. volumen

avanzadas corrientes de la interpretación contemporánea del hombre y del mundo.

El estudio sobre "Nadja" —la única obra narrativa, en el sentido más clásico de la palabra, que escribiera nunca Breton— nos hace descubrir qué era y qué trascendencia tenía la experiencia cotidiana del surrealismo: la existencia misma del poeta cambia, su realidad de todos los días se transforma, desde el momento en que se hace permeable a la posibilidad de una experiencia otra, de un universo más complejo. Breton, a través de su encuentro con Nadja, ve su mundo enriquecido. Se produce el hecho de "cambiar la vida" que



André Breton.

preconizaba Rimbaud. Toda la poesía, toda la escritura de Breton podría cifrarse en este deseo de cambiar la vida; éste es su verdadero mensaje revolucionario: transformar el mundo y hacer de la existencia humana algo menos grotesco de lo que es.

Con frecuencia se ha tachado a Breton de idealista. A la luz del estudio de Durozoil-Lecherbonnier, esto pierde sentido: a través de sus constantes vacilaciones y dudas, de sus múltiples cambios de postura, vemos a un hombre que luchó durante toda su vida por adaptar su ideología a una práctica liberadora; pero no en el sentido iniciático y místico de la palabra liberación. La libertad tuvo siempre para Breton un sentido plenamente material y colectivo.

■ EDUARDO HARO IBARS

El teatro español
en el banquillo

El pensamiento conservador, en tanto que dominante, reafirmó, a partir del 39, una interpretación articulada del hecho teatral. Naturalmente, esta interpretación no había por qué ofrecerla ni explicitarla en un texto único. Aparecía y se reiteraba aquí y allá, cuando se reducía la historia del teatro al estudio en sí de los textos dramáticos, cuando se concebía al actor como un instrumento neutro —al que se le pedía sólo temperamento, voz, figura y otra serie de valores "naturales"— de la expresión escénica, cuando se confundía el estudio de la actuación con la técnica declamatoria, cuando la escenografía era decoración, cuando cualquier rechazo de la rutina se definía como ensayismo minoritario, cuando se llamaba Arte al teatro de la derecha y Política al teatro de la izquierda, cuando se identificaba el peor teatro con teatro popular, cuando la buena carpintería era parecerse a don Jacinto y la mala a Valle-Inclán, cuando era un mérito estrenar con pocos ensayos y una falta de profesionalidad empeñarse en que todo el reparto entendiera bien la obra, cuando...

Contra ese "cuerpo doctrinal" comenzaron pronto, apenas vencida la dura década de los cuarenta, las rebeliones, la puesta en cuestión de sus principios, la investigación sobre sus fundamentaciones socioeconómicas. Cada uno lo hizo a su manera. Y mientras uno escribía "Historia de una escalera", otro montaba a Unamuno en el salón familiar, otros organizaban un teatro de cámara, otros escribían en las revistas universitarias que el teatro podía y tenía que ser "otra cosa", otros...

De entonces a hoy, son muchas las personas que, desde su plano específico de creación cada cual con sus propias ideas, han ido elaborando una respuesta antagónica a la tradicional. En su teoría y en su práctica. Aun cuando el medio, políticamente hostil al desarrollo de esta nueva concepción dramática, haya contribuido a balcanizar —e, incluso, a enfrentar— lo que eran partes complejas de un mismo todo.

Parece que, al fin, ha llegado el momento de contemplar la panorámica global de nuestra rebelión teatral de estos años, trasunto de otras rebeliones más sustanciales. Algunos lo han he-

cho a través de ensayos en los que han expuesto su punto de vista acerca de los fenómenos que conforman ese discurso. Otros han preferido asomarse a esa realidad y alinear las distintas opiniones para invitarnos a sacar una conclusión que tome en cuenta lo que cada uno piensa, sin caer en lagunas ni deformaciones. A esta categoría pertenecía el libro de Armando C. Isasi, "Diálogos del Teatro Español de Posguerra" (Editorial Ayuso), comentado en su día, y a ella pertenece también "El teatro español en el banquillo", de M. A. Medina, que acaba de lanzar el editor valenciano Fernando Torres.

Materia fundamental del voluminoso y cuidado libro son las entrevistas a Autores, Actores, Directores, Escuelas de Arte Dramático, Críticos, Empresarios, Teatros Independientes y Cafés-Teatro. El censo es abierto, pero es obvio que a M. A. Medina le ha interesado contar, sobre todo, con quienes mantienen una actitud más crítica, viniendo a ser las opiniones conservadoras su contrapunto. Breves textos de introducción a cada capítulo, más la puntualización sobre las opiniones compartidas por los encuestados, contribuyen a vertebrar una materia aparentemente dispersa y, sin embargo, lo bastante coincidente en una serie de puntos como para darles el valor de "estado de opinión". La transcripción de algunas tablas estadísticas y de las normas que han regulado la censura teatral completa este volumen, cuya lectura me parece importante para mejor documentar la opinión de cada cual sobre el teatro español y algunos de sus protagonistas.

Lo cual, por supuesto, no es invitar a la articulación de una nueva normativa que oponer a la tradicional. Sabemos, eso sí, que se nos quiso imponer un concepto del teatro con el que no estábamos de acuerdo. Conocemos también algunas de las respuestas que son válidas para nosotros y en nuestro tiempo. Pero la actitud dialéctica exige aceptar que nuevas circunstancias solicitarán nuevas respuestas o matizarán de forma imprevisible lo que ahora consideramos idóneo. Si la visión estática de la sociedad —en defensa de los intereses dominantes— exige la creación de normativas, la visión dinámica plantea la correlativa necesidad de respuestas dialécticas. Sólo así, hipótesis y resultado políticos, práctica y teoría artísticas, podrán estar en