

suitida, por verídico. Privada la palabra de su poder de exorcismo —en virtud del cual los elementos se vinculaban dando lugar a un complejo de relaciones recíprocas que a su vez conferían un sentido al sistema en su totalidad— el Verbo deja de estar en el lugar donde estuvo desde el principio de todas las cosas. Y precisamente por este dejar-de-estar-donde-estuvo su significación se perfila como plenamente mitológica; para Olga Bernal, el mayor mito de Occidente. Este trauma de la traición del lenguaje es el que origina el progresivo descarnamiento del protagonista beckettiano a través de una secuencia —que se inicia con Molloy y finaliza con El Innombrable, si bien se puede prolongar por ambos extremos hasta Murphy y Como es— en la que el tener se desmorona, quedando siluetado el ser como alguien que es nadie, despojado de sus atributos históricos, colocado sin apoyo alguno y sin fijo propósito en el espacio y en el tiempo. En El Innombrable el espacio absoluto ha desaparecido, y el protagonista sólo persiste en función de unas ciertas relaciones —resultantes de un proceso de decantación semántica— puestas de manifiesto en virtud de una radical falta de pertenencias, de significados subjetivos. Y el yo —víctima de una creciente pobreza ontológica— ya no tiene a su alcance las palabras, sino únicamente un polvo verbal, una especie de sentimiento difusamente nostálgico contra el que luchará hasta sus últimas posibilidades. Así y en la medida en que los distancia de toda estructura de carácter axiológico, Beckett aleja a sus personajes de todo el arropamiento que pudiera proporcionarles la cultura a la sazón, constituyéndolos como conciencias despersonalizadas, sin nada que ver con el mundo exterior o interior, totalmente hueros de medios con los que hacerse un ser, y por otro lado incapaces de representar, de decir algo que no sean palabras. (¿Si las palabras pudieran ser en mérito de otra cosa que las palabras, habría necesidad de palabras?). De aquí que los personajes de Beckett se perfilen como seres percibidos, en el alucinante empeño de dejar constancia para un alguien al que desconocen; testimonios de una realidad que no se deja modelar por los conceptos verbales, en tanto estos conceptos requieren de un equilibrio para que su precisión

dé lugar a un ordenamiento epistemológico. Resta, pues, el desorden de lo real (un hervidero de líneas, en una generación y hundimiento, sin descanso ni condición, de líneas) conformando una confusión con respecto a la cual el lenguaje no sólo ya no tiene nada que ver, sino que, además, es susceptible de manipulación como mecanismo alienante. En este sentido, la postura del último premio Nobel no deja lugar a dudas: El único medio de renovación consiste en abrir los ojos y contemplar el desorden. No se trata de un desorden que quepa comprender. He propuesto que lo dejemos entrar porque es la verdad. ■ E. CHAMORRO.

“La dama del olivar” de Tirso de Molina. J. A. Hormigón

Uno de los nombres más interesantes propuestos en los últimos años por el ensayismo teatral español es el de Juan Antonio Hormigón, desde siempre vinculado al Teatro de Cámara de Zaragoza, entidad, dicho sea de paso, paralizada hoy por el incumplimiento de algún secundario requisito administrativo.

Hormigón es hombre de neta formación brechtiana. Quizá sean él y Ricardo Salvat quienes más hayan creado en España al gran creador alemán, llevando a sus espectáculos, desde su distinta personalidad, los principios generales del teatro épico. Añadamos que los dos han tropezado con muchas dificultades, teniendo a su favor Salvat el haber trabajado en un ámbito, Barcelona, mucho más rico y resonante que el de Zaragoza. Quizá por ello Salvat ha podido mostrar en Madrid algunos de sus espectáculos más importantes —“Ronda de mori a Sinera”, “La persona buena de Sección”—, lo que hace que los juicios sobre él se encuentren apoyados en datos e impresiones de primera mano. Salvat, en fin, dentro de sus muchos problemas, ha conseguido suministrar a la vida teatral española, y especialmente a la catalana, una serie de frutos concretos derivados de su visión y reflexión de la teoría brechtiana.

El caso de Hormigón es distinto. La audacia de sus espectáculos ha sido mucho más escasa o mucho más local. Al-

gunos críticos madrileños hablan aún de un excelente montaje suyo de Valle, todavía en el ámbito universitario. Yo pude verle otro, muy discutido, de “El barón”, en un festival donde el Cámara de Zaragoza también presentó “El profesor Taranne” y “Pi-que-nique en campaña”, ambas con dirección de Carriña, el inseparable compañero de Hormigón. En general, sin embargo, y quizá eso haya que decirlo en su favor, el Teatro de Cámara de Zaragoza ha desarrollado una actividad totalmente descentralizada, puesta al margen de los canales —es significativo que jamás hayan actuado en el ámbito del Nacional de Cámara y Ensayo— que facilitan el acceso a lo que pudiéramos llamar, dicho sea sin ningún entusiasmo, el “mundillo teatral español”. De ahí la siguiente paradoja: que siendo los del Teatro de Cámara de Zaragoza, y más concretamente J. A. Hormigón, gente con un gran amor a la concreción práctica de todo su discurso dramático, tengamos que juzgarles más por lo que dicen que por el conocimiento directo de sus espectáculos, más por el carácter político de sus posturas que por la realidad total de sus montajes. Si a esto añadimos la general y desdichada hipertrofia que alcanzan en nuestro medio las formulaciones teóricas, faltas de la necesaria compañía práctica —ha ocurrido con el brechtismo; ocurre ahora con el grotowskiismo—, se comprenderá lo parcial que resulta esta aproximación —ahora sí, gracias a la colección teatral de Cuadernos para el Diálogo— del mundo teatral español a Juan A. Hormigón a través de un libro y no del conocimiento del espectáculo que lo ha inspirado.

Se trata de una versión de “La dama del olivar”, de Tirso de Molina. Hormigón expone, desde una óptica rigurosamente brechtiana —y, por tanto, materialista—, el método de aproximación a los clásicos. Concreta luego sus exigencias teóricas sobre el valioso texto de Tirso, haciendo una serie de consideraciones de carácter histórico y político. Pasa luego a la génesis del hecho teatral, al tratamiento dialéctico de los distintos elementos que componen el es-

pectáculo y a la relación de éste con el espectador. Justifica la necesidad de reordenar el texto y de suprimir sus partes más artificiosas. Nuevos textos son intercalados, de una antigua crónica surge el prólogo y a la obra se le pone un epílogo análogo al de algunas obras de Brecht, destinado a activar la reflexión del espectador.

El trabajo es, al margen de cualquier consideración que pudiera hacer el lector, ya sea por no estar de acuerdo con las ideas políticas de Hormigón, ya sea con algunas de sus conclusiones estéticas, de una gran coherencia. Por ello —frente al vacío habitual en el tratamiento de los clásicos—, la versión de Hormigón merece la atención y el máximo respeto. Aunque luego, ya digo, pueda aceptarse con diverso entusiasmo. ■ J. M.

El último Oriol Bohigas

Oriol Bohigas ha estudiado con rigor el tema enunciado en el título de su sintético trabajo publicado por Tusquets Editor en sus “Cuadernos Infimos”: “Arquitectura Española de la Segunda República”. Oriol, célebre como arquitecto, autor de una vasta obra teórica, con una ejecutoria nutrida de realizaciones de toda índole, nos explica cuál fue el punto de partida de su investigación: una conversación con el arquitecto Secundino Zuazo, «la figura más representativa de aquel momento, seguramente por su vinculación a los hechos arquitectónicos y urbanísticos más espectaculares del período y más ligados a la organización gubernamental: la expansión de Madrid, la prolongación de la Castellana, los enlaces ferroviarios y la construcción de los Nuevos Ministerios...». Parece ser que Zuazo no ocultó su escepticismo: los efectos del «crac» del 29 y la desconfianza del capital hacia la República fueron, en opinión de Oriol, las razones de que, según Zuazo, «nadie nos encargaba ni un maldito chalet». Sin embargo, Oriol entiende que el tema merece la pena, porque puede plantearse en términos de influen-

cia cultural. Y sobre este supuesto establece el esquema de su trabajo.

Oriol observa la existencia de cuatro fases en el período estudiado. La primera, la pre-republicana, se caracteriza por la aglutinación de esfuerzos e ilusiones transformados: la arquitectura de este capítulo acusa estas preocupaciones. De «actitud programática» considera Oriol el talante prevaletante entonces. La segunda fase abarca los momentos del proceso institucionalizador del nuevo régimen y registra en el plano arquitectónico una gran actividad: el «Gatepac» catalán, las construcciones escolares y la Ciudad Universitaria de Madrid. La tercera está constituida por el llamado «Bienio Negro», que para Oriol queda definido por dos hechos: la insurrección del 34 y la corrupción radical expresada en el «strapelero». El comienzo de la cuarta está marcado por el cambio de poder: Alcalá Zamora tiene que abandonar la presidencia y es sustituido por Manuel Azaña. En ella no se dan realizaciones —la guerra lo impide—, sino planes: el cambio del plan de estudios, la socialización del suelo, los planes de estructuración territorial, el sindicalismo, etcétera. Definidas con nombres propios, estas cuatro etapas llevarían los de Rafael Bergamín, Josep Lluís Sert y el «Gatepac», Secundino Zuazo y Torres Clavé. El contenido del libro consiste en el resultado de la investigación de estos cuatro períodos, meticulosamente realizada. Abundan en la obra los gráficos y las ilustraciones, muy eficaces en orden a la mejor comprensión de las innovaciones y las distintas corrientes transformadoras.

El libro de Oriol Bohigas, que por su tema parecería dirigido a los especialistas, llega, sin embargo, por la claridad de la exposición y la sencillez expresiva, a todos los públicos. El autor vincula el proceso arquitectónico y urbanístico al político, y establece muy bien las relaciones entre ambos; valora asimismo en muy alta medida las realizaciones del tiempo, los planes y las perspectivas abiertas, y la voluntad de incorporación a las grandes corrientes europeas de entonces. ■ E. G. R.