

LIBROS

El juego y las máscaras

Tras la fabulación epidérmica o bajo la piel cristalizada en caleidoscopio por la operación creativa, ciertos textos encubren mil posibilidades de lectura e interpretación, encierran en sus cavernas, ciegas por el mismo ejercicio lúdico, claves centrales (o personales, o históricas, o culturales, o simples referencias laterales) tras las que el lector, engañado con fabulaciones donde se mezclan o segmentan las historias, los personajes, los tiempos, los géneros del juego (el sexo), se afana hasta tejer el ejercicio de la lectura y la interpretación, probablemente equivocada.

Los autores de estos textos no suelen tomar ningún tipo de precauciones a la hora de iniciar el viaje, expertos maestros, como suelen ser de esa misma tradición narrativa que ensombrece la semblanteidad de sí mismos y la realidad real (referencial) con los oropeles de la ficción, alterando las posibilidades del juego, arte combinatoria de las cartas que el autor desparrama aparentemente al azar. Tal es el supuesto literario de *La cólera de Aquiles* (1), tercera novela de una serie de cuatro (*Antagonía*), que comenzó Luis Goytisolo con la publicación de *Recuento* (1973) y anuncia terminar con *Teoría del conocimiento*.

Como toda literatura que huye de las modas elementales, *La cólera de Aquiles* nace presumiblemente de un puzzle de experiencias personales del autor, ciertos gestos archivados (o imaginados), que determinados mecanismos de alarma del proceso creativo disponen a capricho, o convertidos en velados gabinetes, cámaras ciegas, escalinatas laberínticas, que enmascaran la posibilidad de la interpretación única, dejando al exegeta la traducción de todo un código de personajes, nombres, guiños, semblantes que inducen, como en las hídicas ficciones de Borges, al error más socorrido: el espejo que deforma la realidad que el autor pretende borrar con el

(1) Luis Goytisolo, "La cólera de Aquiles", 325 páginas. Seix Barral, Barcelona, 1979.



Luis Goytisolo.

exorcismo de la escritura, ejercicio de máscaras, oficio carnavalesco e inservible en un mundo de utilidades perentorias, reflejo del que se bosqueja en *La cólera de Aquiles*.

La cólera de Aquiles dispone sus materiales a través del filtro triangular, que, en el giro rápido de la lectura (en el acto de azar que encubre la carta) puede aparecer elíptico o circular, si bien

es siempre evidente que la fuerza de la unión reside en sus vértices: tres personajes que se turnan en el juego de las identificaciones, que se prestan los semblantes, las máscaras de la farsa dentro de un texto que dispone y divide en tres sus partes, nueve capítulos que siguen el juego estructural de la trinidad (cada una de las tres partes de *La cólera de Aquiles* está compuesta, a su vez, de tres capítulos), combinación cerrada donde el núcleo central es otro semblante (la lectura de *El edicto de Milán*), otra máscara-producto del ejercicio literario (escritura) de Matilde Moret, máscara-producto del ejercicio de escritura de Goytisolo. El orden de los factores es, en *La cólera de Aquiles*, el mismo juego de máscaras que encierra el argumento triptico de la novela (o novelas) y no quedará alterado el producto por la preferencia del exegeta al recomponer, a su imagen y semejanza, las posibilidades de la lectura. Para cerrar el juego de la trinidad obsér-

vese que *La cólera de Aquiles* es además el tercer título de cuatro que "no se hallan ligados por una continuidad argumental estricta y podrán, en consecuencia, leerse de modo independiente".

La cólera de Aquiles, cuyo espejo comporta también la crítica de la síntesis del ejercicio escritura/lectura, deviene texto plagado de excusas (variantes de lectura), pero con la evidente intención de ambigüedad para que no se haga del todo la luz en la cámara oscura, para que Goytisolo, Matilde Moret y Lucía resulten el personaje siempre enmascarado que retrata la misma figura escondida, que dispone de los medios para alcanzar también la transfiguración narrativa de los géneros en tres, constante menaje que no es aquí anécdota o episodio, sino función y estructura novelística rotando a través del vértice elegido en cada parte de la novela, protagonista al fin y al cabo en su ambiguo semblante de la crítica que el texto de la cólera encierra en cada página.

La crónica de Roland Barthes

Colectivización

En un texto que vuelvo a encontrar por casualidad, describe Tretiakov con optimismo la colectivización del trabajo literario como proceso progresista: creación de arteles (1) en los que las funciones de la escritura están divididas y repartidas entre agentes distintos —recogedores de materiales, montadores, compositores literarios, verificadores, etc.—. Ahora bien, lo que Tretiakov describe en ese texto es simplemente la empresa del writing en los grandes medios de comunicación. El sueño, la esperanza socialista reaparecen como farsa en nuestras sociedades tecnocráticas.

Tempo I

Sorpresa radiofónica: oí por casualidad "Tarde", de Schumann, tantas veces escuchada con escasa satisfacción, y comprendí inmediatamente que era así como había que tocarlo: "¡Eso es! ¡Eso es!". ¿A qué se debía, pues, aquel efecto de verdad? Sencillamente, a que la obra era interpretada a un ritmo más lento que el usual; de ahí que produjese (por fin) una impresión de meditación, de soñadora lentitud y de "dicción" (la música de Schumann es un quasi hablando: no en vano es el músico de la voz). En música, el tempo exacto (que se ajusta a una exigencia interior) produce el entusiasmo de la verdad de igual modo que un tempo inexacto convierte en odioso un fragmento que uno, sin embargo, ama. Siempre reproché a Richter el que interpretase con excési-

(1) Artel: En la URSS, sociedad cooperativa en la que la propiedad está en manos de colectividades o asociaciones de trabajadores. (N. de la R.)

va lentitud cierto minueto de una sonata de Beethoven y siempre le estaré agradecido a Homero Francesch (creo que era él) por la "Tarde" de Schumann.

Tempo II

Otra sorpresa: la huelga hizo que yo escuchara regularmente las informaciones de Europa 1. Me pareció vertiginoso el ritmo de los locutores: rápido, rápido, cada vez más rápido. Esta celeridad sistemática asimila, por contraste, el ritmo lento a una especie de conformismo estatal, llega a veces al límite mismo de lo inteligible, como si más valiese arriesgarse a ser oscuro que resultar aburrido. Porque la gran obsesión es no "aburrir". Los medios de comunicación de masas ponen tanto empeño en "dar vida" a sus mensajes que uno tiene derecho lógicamente a deducir que, en el fondo, esos mensajes les parecen totalmente mortíferos. Del mismo modo que, los de "France-Musique" deben de considerar en secreto aburrida la "buena música", puesto que se las ingenian para fragmentar las obras, los programas, y adornarlos con chistes y ciertas familiaridades (que no excluyen las trivialidades) para limitar, parece, ese fragmento de placer puro y simple que se llamaba antes concierto. En una palabra, el derecho a la lentitud: problema ecológico.

La mirada

Me he encontrado con un viejo amigo: "No envejeces. Tú tampoco. Porque seguimos teniendo la misma mirada". La mirada no envejece. Sólo envejecen quienes no tienen (ya) mirada. ■ © TRIUNFO y "Le Nouvel Observateur".

Las referencias de La cólera de Aquiles son también de obligado cumplimiento: no sobra, en estos momentos, una lectura elemental a ciertos capítulos de Recuento, matriz de todo el proceso, ni a Los verdes de mayo hasta el mar. En el fondo del lago brillarán otras máscaras ya conocidas por los lectores, geografías familiares en Luis Goytisolo, puntos de sutura en el propio recuerdo del lector, en la memoria de otros rincones novelísticos ya precisados en cualquier parte por el mismo autor, una tierra ya hollada, cómplice (a la tercera) del ejercicio de la escritura. El texto no descarta ninguna de estas posibilidades. Las encierra a todas en su montaje a tres, en su puesta en escena de sacrificio trinitario: la asunción de tres conciencias, cuyos elementos se encierran en uno solo, son uno solo y fundamental: el autor girando en los vértices del triángulo, el mismo vértice de su propio triángulo narrativo. ■ J. J. ARMAS MARCELO.

Ruiz Ramón: la ironía de los clásicos

Existen distintos modos de plantearse el trabajo crítico. Y uno de ellos, al que pertenecen los estudios que aquí comentamos, es el de combinar el conocimiento del material analizado con una serie de preguntas que se alzan, un tanto polémicamente, más allá de las respuestas claras y seguras.

Los temas abordados por Francisco Ruiz Ramón en "Estudios de teatro español clásico y contemporáneo" (Fundación March/Cátedra) se dividen, como indica su título, en dos bloques perfectamente diferenciados, aunque trabados dentro de un mismo discurso, en la medida en que de los clásicos se analiza, sobre todo, el tema de su "lectura actual", que es, a su vez, indiscutible de una serie de supuestos socioculturales que afectan al teatro contemporáneo. El terreno es, pues, difícil. Y lo admirable de buena parte del libro es lo que cabría calificar de la solidez de su audacia, del pertrecho de argumentos con que Ruiz Ramón se planta, dejando al lector en libertad, en el campo de las preguntas reveladoras, de las interrogaciones irónicas, frente a muchas respuestas falsas y convencionales.



Francisco Ruiz Ramón.

Refiriéndose a la interpretación conservadora —escénica y en el ensayismo literario—, que han merecido generalmente nuestros clásicos, al menos desde algún tiempo a esta parte, Ruiz Ramón alude a lo que él llama la "ironía del dramaturgo", expresada en la contradicción entre las palabras y los comportamientos de los personajes, entre las palabras que apuntalan el sistema establecido y los comportamientos cuya doblez o crueldad, bajo el "acatamiento verbal" al sistema, lo que hacen es cuestionarlo. La idea de "espacio histórico", es decir, la época en que se lee o representa la obra, interviendría como un elemento decisivo de su lectura; elemento absolutamente consustancial a toda obra que, desde su misma creación, está ya en un "espacio histórico" y, por lo tanto, se enfrenta con él en el interior de cada espectador o de cada lector. De ahí el valor de esta "ironía" del dramaturgo, que contaría con la complicidad insoslayable del "espacio histórico". ¿Acaso no ha sido ése, entre nosotros, el mecanismo expresivo que ha permitido la existencia de un teatro antifranquista censurado por los funcionarios del franquismo? ¿Por qué no trasladar a la visión de los clásicos esa misma idea de "remodelación" de un texto por el "espacio histórico"? ¿No estará en la desatención a la ironía autoral —al menos en determinadas obras— una de las causas del reiterado fracaso, de la creciente "invisibilidad", por utilizar el término propuesto por Ruiz Ramón, de los clásicos españoles? Como se ve, el debate planteado por Ruiz Ramón es importante y se alza tanto contra la escue-

la angloamericana, que resuelve la crueldad o arbitrariedad de nuestros clásicos —en las que Ruiz Ramón advierte la ironía—, apelando a los criterios de la "justicia poética", como contra las interpretaciones que, aceptándolo (Menéndez Pelayo) o denunciándolo (Maravall, Díez Borque), lo proclaman un inequívoco instrumento del absolutismo...

En el campo del teatro moderno, los análisis del Ruiz Ramón se muestran también singularmente sensibles a las relaciones entre nuestra historia teatral y nuestra historia política, señalando algunos de los precios que aquella tuvo que pagar a ésta.

El conjunto de estudios formaron parte en su día de un ciclo de conferencias dadas por Ruiz Ramón en la Fundación March. Su edición nos permite disponer de una serie de valiosas reflexiones de quien es ya uno de los hispanistas —en el sentido empleado en la Universidad americana—, que más se han esforzado en enmarcar el estudio del teatro dentro de una realidad social. El que a veces echemos de menos cierta contemplación de la "poética escénica" —que distingue al teatro de la literatura dramática— quizá no sea un defecto que deba achacarse a Ruiz Ramón, en tanto que sería el reflejo de una historia teatral que ha confundido demasiadas veces el teatro con la ilustración de un texto. El hecho de que, por ejemplo, al estudiar el teatro de Unamuno, Ruiz Ramón apunte que nuestro don Miguel "no encontró su Jacques Coeur" muestra, en todo caso, que es claramente consciente del problema. ■ JOSE MONLEON.

O. W., en el espejo

Hay poetas que saben el secreto de hacer de su vida una obra de arte; en realidad, todo verdadero poeta sabe eso. Pero casi todos se conservan inéditos, se esconden tras el telón de su obra o, en último caso, sirven de fondo a ésta. No fue así con Oscar Wilde: se exhibió a la luz más cruda, proclamó haber puesto su genio en su vida y sólo su talento en su obra; supo ser contemplado, porque él mismo se había contemplado mucho. Y encarnó diversos papeles: maestro de estetas primero, rey de la vida después, preso casi franciscano más adelante y, por último, matador de sí mismo.

Su rostro me contempla ahora desde la portada del libro que otro poeta, Luis Antonio de Villena (1), ha escrito sobre él. Es un rostro ancho y de serena apariencia, donde flota una leve sonrisa; es el rostro de la esfinge. No en vano fue la esfinge su animal heráldico, al que dedicó uno de sus poemas más logrados. Pero, al contrario del personaje femenino de una de sus narraciones, una esfinge con secreto. Se ve de inmediato que ese rostro es una máscara y que tal máscara revela, más que oculta, su secreto; en realidad, las máscaras están hechas para eso, para que sepamos que hay un rostro detrás. Es la expresión de una filosofía, que puede expresarse en la frase, escrita en francés, por el propio Oscar que abre el libro de Villena: "No debemos mirar ni a cosas ni a personas. No debemos mirar sino a los espejos. Porque los espejos no nos muestran más que máscaras". Wilde, que se miraba mucho al espejo, vio siempre su máscara, y dedicó su vida entera a perfeccionarla.

Con mucho acierto, no ha querido Villena, en este librito elaborado para una colección didáctica, separar la vida y la obra de Wilde en dos bloques diferenciados; en esto ha sido fiel a la estética de su retratado. Y nos ha desvelado, uno tras otro, sus secretos, la verdad de sus máscaras, sin recurrir para ello al cómodo pero ineficaz recurso del psicoanálisis. Ha logrado hacer

(1) "Conocer Oscar Wilde y su obra". Dopesa.

Oscar Wilde, por Toulouse-Lautrec.

