

ra a un público amplio. El acierto de mostrar el mundo familiar de los Baroja en su intimidad cotidiana contribuye a darnos una imagen próxima del hombre, que permite penetrar la tenazmente desmentida y oculta ternura del escritor Baroja.

Particular interés tiene, en fin, las referencias a la juventud del novelista y las que se refieren a su etapa final; aquéllas, porque pueden enseñar mucho sobre los «motivos» iniciales de su obra, en sentido de su nueva novela, las particularidades de su estilo y, sobre todo, de su actitud como miembro de la por él nunca aceptada «generación del 98»; éstas, porque descubren un capítulo —el de la actitud del novelista ante la guerra civil, el destierro y su repatriación— que entiendo decisivo para una imparcial interpretación de la moderna cultura española.

La presente edición viene enriquecida con los prólogos y epílogos de ambos libros: del propio Baroja y Néstor Luján los primeros, de Azorín y Pérez de Ayala los segundos —de los cuales el de Azorín tiene considerable interés por referirse, como una vez más, a la génesis y significado del 98 y ofrecer una crítica del arte barojiano que juzgo significativa por su rotundidad, viniendo de quien viene, tanto para entender a Baroja como para aclararnos su propia estética.

■ ■ ■

Con un libro breve, pero cuajado de sugerencias —«Pío Baroja. Grandes escritores contemporáneos», Epe sa—, Eduardo Tijeras participa también en este tercio inaugural del centenario barojiano; se trata de un trabajo de divulgación realizado con curiosidad y cierta ambición teórica que, a pesar de su tono apresurado y de su obligada superficialidad, va a resultar muy útil como introducción de urgencia a la obra del novelista. Se abre el libro con una primera parte de carácter biográfico, resumen confesado de las principales fuentes sobre el tema, pero abundante en juicios y revisiones personales. Más interés tiene, sin duda, la dedicada a la obra. Estudio Tijeras es pro-

blema de los géneros, el estilo, la estructura dinámica interna de la escritura y, por último, trata de bosquejar la ideología de la obra barojiana, amontonando sugerencias tan valiosas como pronto abandonadas. Casi no hay cuestión entre las planteadas que consiga mantener en el tajo a Tijeras. Su fecunda imaginación funciona a saltos predatorios, espoleada más por el instinto de la caza que por la meditada resolución de hacerse con la pieza: Esboza temas, atrapa retazos de críticas, levanta una y otra liebre que en seguida deja escapar. Querría señalar, en todo caso, que el breve y machacado libro de Tijeras es, en conjunto, una de las introducciones a Baroja más habilidosas e inteligentes que conozco, sin contar con que, en muchos momentos, desborda esa condición.

Hay que confiar en que el embrión encerrado en esta primera excursión por la obra de Baroja termine de desarrollarse, porque sería una lástima echar por la borda la carga tan rica de intuiciones críticas que contiene el librito de este escritor tan fino como displicente con su propia valía. Hay en Tijeras un fondo terrible de pesimismo que contrarresta la fuerza poco común de su imaginación literaria y de su agudeza crítica. A ello se debe que este truncado «Pío Baroja» no haya acabado de ganar en el ensayo espléndido que continuamente prometen sus páginas. Y es una lástima, sobre todo, porque uno no comparte la bondadosa convicción de Tijeras sobre las excelencias de la bibliografía barojiana, en la que, desde luego, su apresurado ensayo va a ocupar un sitio indiscutible. ■ J. A. GOMEZ MARIN.

Proust y el texto subvertido

«¿Por qué el arte? ¿Por qué la literatura? ¿Por qué, en definitiva, la cultura, el conocimiento? ¿Por qué no el asesinato o el crimen?». Estas preguntas que inician el bello texto de Juan Pedro Quiñonero (1) no son reclamos para

(1) «Proust y la Revolución», de J. P. Quiñonero, Cuadernos Taurus, 1972.

atraer la estragada atención de un lector que «siempre está de vuelta», aun antes de haber tenido ocasión ni ganas de ir a ninguna parte: son mojonos que acotan el ámbito imposible de la narración, la estancia de la transgresión verbal. Se escribe para escapar, para remendar la vida; los telones de la escritura intentan postergar el dolor y la podredumbre que amenazan cada minuto de vida consciente; elegir la palabra es admitir que se ha entendido lo que subyace bajo cada uno de nuestros gestos estereotipados, pero que se opta por aplazar la violencia indefinidamente: se cumplirán todos los actos que la crueldad dicta, se realizará todo lo prohibido, pero en el espacio fantasmal de lo narrado. Todo se conserva, todo se evita, todo se oculta, todo se evidencia en el largo pesar de la literatura.

La tarea del crítico literario suele consistir en celebrar lo que no ha tenido lugar, desde una ausencia que se ignora: ejemplo, los centenarios, en los que un muerto verbal (el crítico), que nada ha dicho jamás, se propone reimplantar en la palabra a un muerto físico (Proust, por ejemplo), que nunca cesó de vivir en ella. Se trata de festejar una desaparición que no ha ocurrido desde una presencia que no está. Quiñonero pretende algo más ambicioso; en lugar de postular que su texto es necesario (para la ilustración o edificación de lector de Proust) plantea su ensayo como evidentemente superfluo: dado Proust, el texto de Quiñonero es innecesario y lo sabe, pero no ignora que su gratuidad no es mayor que la del mismo «Jean Santeuil»; un lector de la obra proustiana renuncia a comentarla o a callarse y acomete la tarea más improbable: reescribirla. A los ingenios que, aun hoy, se preguntan por cuál será el efecto deseable o indeseable que un libro puede causar en sus lectores, a qué acción puede arrastrar su lectura, la única respuesta lícita es: a escribirlo de nuevo. En esta dirección se apunta la obra de Juan Pedro Quiñonero, quien no escribe sobre Proust y su discurso, sino sobre aquello acerca de lo cual Proust escribió: la memoria.

LE OFRECE:

Colección RITMO UNIVERSITARIO

Los documentos constitucionales y supranacionales con inclusión de las Leyes Fundamentales de España, por Luis Sánchez Agesta. 150 pesetas.

Colección LIBROS DIRECTOS

El nacional-sindicalismo cuarenta años después, por Juan Velarde Fucrtes. 100 pesetas.

Una misión sin importancia, por Juan López. 80 pesetas.

La historia perdida del socialismo español, de Ricardo de la Cierva. 90 pesetas.

Segundo de Chomón, por Carlos Fernández Cuenca. 100 pesetas.

Don Juan Carlos, ¿por qué?, por Juan Luis Calleja. 80 pesetas.

La Iglesia desde el Estado, por Alfredo López. 60 pesetas.

China-U.R.S.S.: Entre la geopolítica y la ideología, por Vicente Talón. 120 pesetas.

Drogas y toxicomanías, por el doctor Octavio Aparicio. 150 pesetas.

Colección ESPAÑA EN TRES TIEMPOS

La ideología militar hoy, por Manuel Cabeza Calahorra. 200 pesetas.

Colección MUNDOS ABIERTOS. Serie América

España y las luchas sociales del Nuevo Mundo, por Indalecio Liévano, senador colombiano. 180 pesetas.

OBRAS DE PROXIMA APARICION

Un fraude a la fiesta brava: el afeitado, por Ramón Barga Bensusan.

La guerra de España y el cine, por Carlos Fernández Cuenca.

PEDIDOS EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS Y EN:

EDITORIA NACIONAL. Palacio de Congresos y Exposiciones. Avenida del Generalísimo, 29. Madrid.

LIBRERIA EUGENIO D'ORS. Muntaner, 221. Barcelona-11.

LIBRERIA EXPOSICION. Avenida José Antonio, 51. Madrid.

LIBRERIA ESPANOLA. Paraná, 1.159. Buenos Aires (República Argentina).

el dolor, el placer, la decadencia, la presencia de la muerte.

«El tiempo deambula sin razón por los escombros de la lengua»: Proust se interna por los aplomados desfiladeros de un recuerdo que limita y se aproxima al azar primordial, la huella originaria de la madre ausente, el perverso ritual que inicia el discurso: todas esas voces que nos forman y conforman. Quiñero oscila constantemente entre el discurso de «Jean Santeuil» y la cultura que cerca y sitúa su lectura de la obra proustiana: Blake, Genet, Deleuze, Juan de la Cruz... Su texto es inocente, pero no ingenuo; sabe que no puede proponerse nada diferente a lo que motiva su escritura, que sólo una obra de arte puede dar cuenta de otra; de esta forma, su método reside en su empeño estilístico mismo.

¿Por qué la literatura y no el crimen? A lo largo del ensayo de Quiñero se perfila una respuesta, necesariamente ambigua, que quizá no sea más que otra forma de situar la pregunta esencial: «Sólo el gasto improductivo sin medida de la obra de arte es capaz de semejar al espanto». ■ FERNANDO SAVATER.

Barcelona: el libro, la rosa, la canasta y Cambó (in memoriam)

La mayor parte de actos programados por las relaciones públicas de Distribuciones de Enlace no pudieron celebrarse. Tampoco pudo celebrarse el acto de presentación del libro de Isidre Molas sobre la Liga Catalana. Idéntica mala o buena suerte corrió el madrugador acto en el que Quino, el dibujante de Mafalda, flanqueado por dibujantes indígenas, iba a hablar sobre el «comics» a la noctámbula concurrencia del Drugstore en la hora cero del Día del Libro. A medida que se acumulaban las prohibiciones crecía la sospecha de que a lo mejor se prohibía incluso la venta de libros si el ciudadano no presentaba el certificado de penales. Sospecha gratuita. La única garantía precisa el Día del Libro para comprar libros fue llevar pa-

raguas. Llovía tontamente, molestamente, con esa lluvia intermitente y sucia que sólo cae el Día del Libro.

Por lo demás, ya se conocen balances sobre las ventas. Se ha vendido bastante menos que el año anterior. Unos lo atribuyen a que el sábado es muy mal día, debido al uso y abuso del «week-end», y mucho peor si, además, llueve. Las autoridades competentes permitieron que la fiesta se continuara el lunes. Pero el lunes es un día reconsecrado, y aunque Jaime Gil de Biedma haya escrito

... quizá tengan razón los
[días laborables]

el lunes nos levanta semiparalizados por las agujetas del ocio. Tampoco se vendió gran cosa el lunes, y sin que haya una relación clara entre tanta prohibición de presentaciones y tanta inhibición del público, de hecho colóquense ambas actitudes bajo la lluvia y bajo la carestía de la vida y tendrán la clave de la cuestión.

Sin tiempo para recapacitar sobre tanta premisera cultural, el ciudadano barcelonés ha amanecido a los restantes días de la última semana de abril con abundantes motivos para coincidir con Maragall en la premisa de que el mundo está bien hecho. Por ejemplo, el Excelentísimo y casi Reverendísimo Ayuntamiento barcelonés ha tomado la iniciativa de bautizar con la avenida de la Catedral con el nombre de Francesc Cambó. ¿Acto de desagravio a la fallida presentación del libro de Molas? Más bien esta decisión hay que explicarla por el referéndum silencioso que la silenciosa minoría de herederos y secretarios de Francesc Cambó ha venido contestando, calladamente, a lo largo de silenciosos treinta y tres años.

Si alguien se toma la molestia de reparar cuantos cuestionarios se han hecho a próceres de la Cataluña del pasado, del presente y del porvenir sobre sus preferencias entre Prat de la Riba y Cambó, la votación ha sido casi unánime: Cambó, Cambó, Cambó. El centro no es que esté de moda, es que sustituye a la nada política que caracteriza a las gentes de orden y justicia. Es lógico que en pleno frenesí farmacopeo para destilar un nuevo centro de labo-

torio se vuelvan los ojos al pasado y se salve lo salvable. Cambó forma parte de la «operación nostalgia», hasta ahora limitada a los años cuarenta, pero que el día menos pensado puede remontarse a los años veinte, aquellos años del cuplé en los que don Francesc Cambó encontró la fórmula sustitutiva del unitarismo reycatolín. Ya no se trataba de la «unidad metafísica», sino de la unidad mercantil. Cambó cambiaba tejidos por trigo.

Es lógico que la sociedad permisiva que caracteriza el final del siglo XX occidental conceda a una calle de Barcelona el nombre de Francesc Cambó. Según dicen las noticias de agencia, la policía ha intervenido en tres circunstancias distintas y en un mismo día, dentro del ámbito universitario barcelonés. Lo cortés no quita lo valiente.

Sin tiempo apenas para des-culturarizarse y deportivizarse, el ciudadano barcelonés se ha enterado de que ha desaparecido la revista Gorg (revista valenciana y suavemente valencianista). El parecer suavemente regionalista tarda en pasar el examen selectivo que conduce al contraste de pareceres, donde el número clausus más riguroso avala la calidad elitista de la circunstancia. Tras la desaparición de Presencia y de algunas revistas comarcales catalanas, la esfumación de Gorg plantea el problema de ser y no ser en el campo de las publicaciones periódicas.

Gorg no existe, pero la problemática que intentaba plasmar sí existe. Claro que el nombre de Francesc Cambó a una calle de Barcelona puede compensar el desequilibrio habitual de la balanza peculiarista. ■ M. V. M.

TEATRO

Teatro-documento

El seminario se celebró, primero, en Barcelona. Ahora, casi con los mismos nombres,

se repite en el Instituto Alemán de Madrid. Son comunes Xavier Fábregas, Ricard Salvat y Felú Formosa. Para hablar de Weiss, Alfonso Sastre sustituye a José María Carandell. La sesión práctica, tanto allí como aquí, corre a cargo del Departamento Teatral del Instituto Alemán de Madrid.

Pero no se trata de hacer de estas líneas una especie de programa comentado. Interesa mucho más plantear el tema del teatro-documento, cuya concepción se alza tan a contrapelo de una serie de exigencias escénicas. Sucede, en efecto, que unos defienden la poética del texto, el valor decisivo del verbo, y otros insisten —y dan muchas razones para ello— en la necesidad de asentar el teatro en la creatividad del actor. Conocidas son ambas posiciones. La primera es la tradicional, la que hemos aprendido en los Institutos o en la Universidad, donde literatura dramática y teatro eran una misma cosa. La segunda ha sido enunciada radicalmente por Grotowski, cuando, al analizar —en su intento de despojar al teatro de todo lo superfluo— los distintos componentes de la representación, ha subrayado que el teatro era, fundamentalmente, un encuentro entre el actor y el espectador, y que lo sustancial era la comunicación entre ambos. Lo cual no significa que Grotowski renunciara a la palabra, pero sí a la dictadura del texto previo, a la idea del actor como un servidor y transmisor de ese texto.

Dejemos ahora esa cuestión y volvamos al teatro-documento. Resulta, en efecto, que frente a esa especie de doble frente, el teatro-documento vendría a sostener la necesidad de una dramaturgia alimentada por los hechos históricos. ¿Un simple informe dialogado, entonces? Ese es el peligro, desde luego. Por eso Peter Weiss —la figura más brillante y abierta dentro de este campo— ha subrayado la necesidad de que el teatro-documento examine la historia desde una perspectiva política que, de hecho, obliga al dramaturgo a una verdadera recreación. La posición de Weiss es muy concreta. El dramaturgo se encontraría ante una historia falseadora por determinados intereses. Buscar la

«verdad» supondría el análisis de esos intereses, descubrir las razones de los silencios y las falsedades, para así «desenmascarar» la historia «establecida». Sucede, sin embargo, que los hechos son muchos y que el dramaturgo, al seleccionarlos, impone su propia ideología y su propia poética. El autor de teatro, como dice Ripphardt —el autor de «El caso Oppenheimer», otra muestra destacada del teatro-documento—, no es un historiador y, por lo tanto, necesariamente se convierte en un «intérprete» de la historia. ¿No son «objetivamente» ciertos los datos de Hochhuth en «Los soldados» y «El Vicario», y, en cambio, resultan discutibles muchas de sus conclusiones? ¿No se percibe una clara necesidad de oponerse a las interpretaciones históricas de la última guerra, según las cuales los alemanes fueron los únicos criminales y los únicos responsables? ¿Y no es cierto, pese a la evidente «toma de partido» de Hochhuth, que en alguna medida, tiene razón? No, no, la «objetividad» es imposible. Generalmente es una teoría interesada en descubrir la mediación ideológica afirmando que se trata de la «vida misma». Es mejor ver claro que un Weiss lo que pretende es «desenterrar» lo oculto para darnos los elementos que conduzcan a conclusiones opuestas a las tradicionales. Los hechos son la base, la materia sometida al microscopio, pero quien la ordena e interpreta es un dramaturgo. ¿Y por qué no aceptar que un director y unos actores puedan manejar el texto del dramaturgo como él mismo ha manejado los datos históricos? Ante un Hochhuth, por ejemplo, ¿no pueden mostrarse los datos que él da y su propia conciencia de alemán atribulado? ¿No podríamos representar la historia «según Hochhuth» y poner de relieve nuestros acuerdos y desacuerdos con esa versión?

Ciertamente, la sociedad debería saber muchas cosas que ignora y que se le ocultan. De ahí la idea del «teatro-documento», concebido como una respuesta ética y didáctica ante esa ignorancia. De ahí también el correlativo formal, las exigencias escénicas y de lenguaje y estructura del teatro-documento. Pero, cuidado, no