

críticos, políticos o personajes que claramente debería estar incluido en uno de los bandos, aparecía comprometido con el otro que resultaba contrapuesto a su «línea general» (Pío Baroja, por ejemplo, fue germanófilo; lo fueron también Luis Jiménez de Asúa, Dámaso Alonso, Carlos Arniches, que en la segunda guerra mundial aparecían ya en el campo antialemán). Es curiosa alguna posición, como la de Eugenio d'Ors, que transido de europeísmo, consideraba la guerra europea como una guerra civil del continente y de su cultura, y pretendía sobre todo que de ella saliera una unidad europea imperial, aunque con palabras que rezumaban una considerable admiración por Alemania; con mucha sutileza, el autor de este libro hace coincidir las opiniones de D'Ors con las de otro catalán teóricamente contrapuesto, Andrés Nin, que busca también la europeización por encima de los países en conflicto, en busca «del espíritu de las culturas europeas, la inquietud europea, el esfuerzo europeo», aunque defiende los valores de libertad y progreso donde D'Ors colocaba los imperiales y los sueños de Carlomagno. Libro muy legible, puede iluminar para muchos un aspecto importante de la España política próxima pasada. ■ J. A.

«La cocina»  
y el lenguaje  
teatral

Meses atrás, a raíz de estrenarse en Madrid «La cocina» —en esta misma versión de Juan Caño, cuya publicación ahora comentamos—, apareció en TRIUNFO la crítica correspondiente. Antes, en trabajos míos, cité más de una vez la que bien puede considerarse como una de las obras clásicas de Wesker, y, por tanto, de la famosa «generación teatral inglesa» a que pertenece.

Entiendo, sin embargo, que la lectura del texto —en Editorial Fundamentos— da pie a

una serie de consideraciones quizá secundarias a la hora de juzgar su representación. Me refiero concretamente al encuentro con un texto escrito que rara vez intenta ser expresivo en sí mismo, consciente de que son las situaciones, el ritmo, el clima, las disonancias e impotencias de ese texto, los elementos expresivos del drama. Dada la concepción sustancialmente literaria que del teatro se tiene entre nosotros —un buen personaje sigue siendo la percha de un texto trascendente—, la estética de obras como «La cocina» siempre tiene algo de saludable revulsivo.

Ya el bajarse a los sótanos para crear la alegoría de la Gran Cocina del Mundo encierra una posición social y estética. El discurso conceptual se deja, por sospechoso, en las bellas salas donde estrenaban a los Rattigan o Coward, y se cambian los elegantes «smoking» de los clientes por el sudor y

el desaliño de cocineros y camareras. Es un «descenso» que repercute inmediatamente en la función del lenguaje. De personajes de aspecto neutro, que saben utilizar las palabras para mostrarse o enmascarse, pasamos a otros cuya simple imagen resulta mucho más reveladora. Si, como sucede tantas veces en la comedia burguesa, se sienta en un tresillo un personaje desconocido, no hay más remedio que oír sus palabras para empezar a interesarnos. Si, en cambio, nos asomamos a «la cocina» de Wesker, el ámbito aporta ya un material decisivo para saber a qué atenernos. En el primer caso, la organicidad del texto, su modulación en el comportamiento de los personajes, es prácticamente imposible, toda vez que se confía a la palabra la expresión del complejo contenido dramático. Si aceptamos la otra poética —y podríamos citar el ejemplo de varios autores—, la función de la palabra

se remodela. Ahí está «La cocina», donde si en un par de ocasiones ocupa un primer plano expresivo —en la escena en que los personajes cuentan sus sueños o en aquella otra donde se establece el paralelo entre la cocina y la sociedad—, lo hace cuando la propia situación lo justifica, viniendo en el resto del drama a someterse al balbuceo o desahogo que corresponde al comportamiento revelador de los personajes y a la significación de las imágenes.

Cabría en este mismo orden aludir también a las frases que se dicen dentro de la obra en otros idiomas. Concretamente, en alemán. Sería ingenuo pensar que ello responde a un simple prurito naturalista, desvelando con tal procedimiento la nacionalidad de origen y subsiguiente repercusión de este dato sobre la personalidad de cada uno. Tampoco bastaría referirnos al clima babélico de «La cocina» como ele-

mento enfatizador de su carácter de alegoría. Esto, probablemente, existe. Pero lo interesante, a los efectos de lo ahora planteado, es que la multiplicación de los lugares comunes dichos en diversas lenguas, la impotencia «perse» de un lenguaje así, se convierte en un material más expresivo que cualquier discurso sobre el simbolismo de una cocina de hotel. Es decir, que el «nivel de lenguajes», de la «estructura dramática» y del «mundo ideológico y emocional» de la obra, son los mismos, sin que el autor aumente o rebaje la función expresiva de la palabra.

O, dicho de otro modo, en un teatro discursivo, si la palabra es torpe, la obra es torpe. Aquí Wesker vuelve a enseñarnos que una obra puede utilizar la pobreza de su lenguaje literario como un factor más de la riqueza dramática, que es, en definitiva, el objetivo de la obra teatral.

El tema es importante, sobre todo si consideramos que cierto tipo de retórica —solemne y sin trastienda— posee unas raíces ideológicas bastante concretas, y, por lo tanto, que se introduce una grave contradicción en los dramas que deseando expresar la ruptura o rechazo de esa ideología, aceptan el magisterio de su correlativa retórica literaria. ■ J. M.

«El fin  
de la Edad  
de Plata»

Conocidas son las dificultades con que se ha tropezado siempre a la hora de intentar una definición clara y convincente de la oposición poesía/prosa: la poesía se caracterizaría por el uso intransitivo de la palabra; la prosa, por el transitivo. Se trata de un debate en cierto modo estéril, pues resulta punto menos que imposible trazar una frontera precisa entre uno y otro género: no siempre en la prosa se usa la palabra tran-

sivamente, ni recibe ésta en la poesía un tratamiento exclusivamente intransitivo. ¿Acaso es Borges más poeta en su Antología personal que en El Aleph?

Todo esto viene a cuento del último libro de José Angel Valente, publicado por Seix Barral en su Colección de Poesía, y que el editor presenta como «una sucesión unitaria de textos que van de la narración al poema en prosa». Los textos reunidos en El fin de la Edad de Plata pertenecen a esa zona mixta donde poesía y prosa están de tal forma fundidas, que resulta ya imposible volver a separarlas. Mas, ¿por qué empeñarnos en clasificar, en encasillar estos textos que ahora nos ofrece el poeta Valente, en lugar de aceptarlos en su irreductible hermosura?

Ha surgido líneas más arriba el nombre de ese viejo dragón devorador de literatura que es Jorge Luis Borges, y no ha sido por simple azar: en efecto, cuando uno abre este libro y comienza la lectura de sus páginas, inevitablemente piensa en el bonaerense. Borges es uno de esos autores cuya obra no puede menos que dejar su huella en un lector sensible, y no cabe duda de que Valente lo es. En una colección de ensayos publicada hace un par de años por Siglo XXI, Las palabras de la tribu, Valente dedicaba al «maestro» un bello texto de homenaje. Dicho esto conviene, sin embargo, precisar que esa influencia de Jorge Luis Borges sobre José Angel Valente se produce a nivel formal y no es en ningún caso una constante: tal vez sea en los dos primeros textos recogidos en El fin... donde más claramente se aprecia la impronta de Borges. Conforme avanzamos en la lectura, el eco del autor de Ficciones va poco a poco apagándose, aunque vuelva a brotar con fuerza en algún que otro texto posterior del mismo volumen.

Por otro lado, sin embargo, Borges es un metafísico, un fatalista im-

